

Géneros inoperantes: porno, poder y ciudad en *Ideología* (2011) y *Nova dubai* (2014)

Por Lucas Martinelli

Resumen

Este artículo examina la cuestión que surge de los cruces conceptuales entre el género sexual y el género cinematográfico. Como aporte a la problemática, en una primera instancia se toma *Ideología* (Felipe Rivas San Martín, 2011), un cortometraje chileno, que suscitó un debate en la escena pública en el año 2016 y en una segunda instancia *Nova Duvai* (Gustavo Vinagre, 2014), una película brasilera, que circuló por festivales internacionales durante los años 2014-5. En ambos casos, la descripción de los entramados textuales es útil para reflexionar sobre las posibilidades de los cuerpos y sus encuadres estéticos para desestabilizar, tensionar o fugar los códigos del género cinematográfico y las normas del género sexual.

Palabras clave

Estudios de género; género documental; Nova Dubai; ideología; estudios queer; pornografía; estudios audiovisuales

Abstract

This article examines the question that comes up from the conceptual boundaries between sexual gender and film genre. As a contribution, first, *Ideología* (Felipe Rivas San Martín, 2011), a Chilean short film, is taken, which arouse discussions of public concern in 2016 and then, *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014), a Brazilian film, that was present in international festivals during 2014-5. In both cases, the description of the textual plot is useful for reflecting about the possibilities of our bodies and their aesthetic frames to destabilize, make tense or vanish the cinematographic genre codes and gender norms.

Keywords

Gender studies; documentary genre; Nova Dubai; ideología; porn; audiovisual Studies.

Resumo

Este artigo examina a questão que surge dos cruzamentos conceituais entre o gênero sexual e o gênero cinematográfico. Como colaboração à problemática, em uma primeira instância se toma *Ideología* (Felipe Rivas San Martín, 2011), um curta-metragem chileno que suscitou um debate na cena pública no ano de 2016 e, em uma segunda instância, *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014), um filme brasileiro que circulou por festivais internacionais durante os anos 2014-5. Em ambos os casos, a descrição das estruturas textuais é útil para refletir sobre as possibilidades dos corpos e seus enquadramentos estéticos para desestabilizar, tensionar ou fugir os códigos do gênero cinematográfico e as normas do gênero sexual.

Palavras-chave

Estudos de gênero; gênero documentário; Nova Dubai; Ideología; estudos queer; pornografia; estudos audiovisuais.

Datos del autor

Lucas Sebastián Martinelli es licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde realiza su doctorado con mención en Estudios de Género. Se desempeña como docente en la carrera de Artes de la UBA y en la maestría en Estudios y Políticas de Género de la UNTREF. E-mail: lucasmartinelli87@gmail.com.

En la actualidad, hay muy pocos interludios significativos en la existencia humana que no hayan sido penetrados y convertidos en tiempo de trabajo, tiempo de consumo, o tiempo de marketing.

(Crary, 2015:41).

0. Deslindar los géneros, esas fronteras decisivas.

Como punto de partida se proponen algunas nociones básicas respecto al género pornográfico para sembrar un discurso común. Es posible considerar que hay un vínculo casi indisoluble entre el género documental y el género pornográfico porque la mostración explícita de la genitalidad y los actos que la incumben no pueden falsearse. Más allá de la artificiosidad en la construcción del relato, aquello que se registra debe acontecer en el profílmico y si bien, esto ocurre en todos los géneros por la ontología del medio cinematográfico, existiría una distinción especial en la pornografía, por el carácter distintivo y simbólico con el que nuestras sociedades caracterizan al sexo.

El género porno como otras producciones audiovisuales tiene un alto grado de elaboración de la puesta en escena, cuya intención es presentar un registro neutro y transparente de lo real. La escena porno se elabora bajo una apariencia visual basada en un efecto de naturalidad y fidelidad respecto a la realidad. El montaje y el ritmo narrativo sobre el desarrollo de los acontecimientos construyen formatos de la sexualidad que se repiten en cada una de las películas desde una gramática precisa y estable que puede reproducir todo el potencial sexual al que se encuentran disponibles los cuerpos entre quince y treinta minutos.

Por lo general, las escenas de mayor importancia para el porno - es decir, las de la visibilidad de los actos sexuales-, son perimidas por los otros géneros cinematográficos. Aquello que los otros géneros consideran obsceno, forma parte de la escena fantaseada y el lugar al que el género porno accede constantemente para nutrir sus historias: "El porno fantasea un

poder absoluto que transforma al otro en objeto. Calma la calentura, pero el eros es la llave de las intimidades. Nada es obsceno; el desnudo no es obsceno. Lo obsceno es el procedimiento, la actitud, el recorte, el presentar los genitales aislados de todo el resto" (Etchevarren, 2009: 56). En este sentido, la obscenidad no sólo se encontraría en los elementos propios de la escena sino en el procedimiento de la cámara sobre esos elementos. La compulsividad del encuadre por diseccionar los cuerpos en situaciones sexuales es una de las características para distinguir el género porno de otros géneros cinematográficos.

Los géneros funcionaron en el cine como modelos relativamente estables sobre los que la industria construyó esquemas de producción y distribución. Al mismo tiempo, los géneros produjeron y producen sus propias distinciones para abrirse al desarrollo de nuevas modulaciones y mercados. Cada género tiene sub-géneros que forman parte de ese todo mayor. Pero ningún género mantiene invicta la pureza, todos los géneros están predispuestos a la mezcla y la contaminación: "A pesar de tan estrictas especificidades técnicas y eróticas, al cine porno no le costó tiempo ni trabajo apropiarse de muchos esquemas fórmulas y estereotipos de los géneros del cine tradicional que le preexistía y con los que sus espectadores estaban ya familiarizados" (Gubern, 2005:38). Los géneros pueden intercambiar sus temas, sus abordajes y hasta sus historias. Pero existe cierta manera de presentar los cuerpos en la pantalla, en vinculación con los quienes están del otro lado de la misma que define la frontera del género y no es negociable. En este sentido, Linda Williams formula algunas preguntas para tener en cuenta ante la pornografía:

¿(C)ómo se compromete el cuerpo de los que observan con los actos sexuales de esta escena? Si los filmes no son "solamente" pornográficos, lo que significa que no están solamente para excitarnos, entonces ¿cuál es el rol de

nuestro compromiso corporal, con nuestra excitación deseosa, pero no satisfecha pornográficamente de los cuerpos en pantalla? (2009: s/n).

La idea del "compromiso corporal" es una noción central que considera el modo en que la pornografía se constituye, al dejar un espacio potencial para que el espectador se inmiscuya entre las imágenes, desde un llamado al deseo inminentemente sexual. La pornografía y su recepción -la posibilidad del compromiso aludido- son descritas por Barba y Montes:

El porno no es una cosa, una imagen, sino la "presentación visual de esa imagen y la experiencia de su recepción. Y solo puede darse si el sujeto y el objeto se encuentran en el lugar adecuado: el de la "violación deliberada" del tabú. En último término, el porno es la experiencia de una representación en un sitio: el sitio de la transgresión. Se hace entonces necesario localizar las coordenadas de ese lugar que ocupa el porno en relación con el lugar de lo público que le sirve de punto de partida y de referencia constante (2007: 63).

Lo fundante de la pornografía se aproximaría a una transgresión del lugar de lo público y por lo tanto, el confinamiento al ámbito de lo privado (el fuera de escena) se vuelve otra característica de su constitución. La transgresión de lo prohibido es un acto que siempre vuelve a fundar la prohibición: "A menudo en sí misma, la transgresión de lo prohibido no está menos sujeta a reglas que la prohibición. No se trata de libertad. *En tal momento y hasta ese punto, esto es posible: éste es el sentido de la transgresión*" (Bataille, 2010:69).

Luego de esta breve aproximación, en los apartados uno y dos se describen las obras que establecen un dialogo conflictivo con la pornografía y el documental desde el material de archivo, el pensamiento de lo político y las formas de constitución de la

ciudad.

1.1. Censura

Ideología es una obra del chileno Felipe Rivas San Martín que comenzó en el año 2010 como una foto-performance y tomó forma de video-performance en el año 2011, siendo presentada a partir de ese año en festivales de diferentes países. Uno de sus modos de presentación fue a partir de un retrato en blanco y negro del expresidente Salvador Allende con un código QR encima cuyo enlace llevaba al vídeo en cuestión. Como primer acercamiento, me remito al desarrollo del contexto de la obra en uno de sus giros de recepción, para centrarme luego en el análisis de la productividad textual del audiovisual.¹

En mayo del año 2016, el Centro de Extensión (CENTEX), dependiente del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes (CNCA) situado en Valparaíso, pidió a Felipe Rivas su participación en una muestra colectiva denominada *In-visibles*. A finales de Junio, se emitió la orden de compra de la obra luego de la puesta en marcha de su condicionamiento para la exhibición. A principios de Julio, a pocos días del día del montaje en la sala, por medio de un intercambio de emails con Moira Delano Urrutia, jefa del departamento de Ciudadanía Cultural del CNCA, se insta al artista a elegir otra obra y no montar *Ideología*, primero por problemas logísticos no previstos y luego por no ser apta para el espacio en cuestión.

El día 7 de julio ante la prohibición del montaje, Felipe Rivas se manifiesta con un grupo de personas en la puerta del CENTEX denunciando que su obra ha sufrido una censura. Frente a esto, la CNCA cancela la compra de la obra y emite una declaración pública en la que expresa sus disculpas y admite haber cometido el error de seleccionar una obra no acorde a lo que puede ser mostrado por esta institución: "ya que el CENTEX es por definición, un espacio abierto a la comunidad y toda obra que se exponga allí debe ser apta para ser vista por todo el público,

incluido niñas, niños y adolescentes, condición que la mencionada obra no cumple”.²

Cabe aquí hacer una digresión -con motivos argumentativos- y señalar el modo en que este documento público hace uso de cierta noción de comunidad asociada con un imperativo regulatorio sobre el espacio y lo que debe ser visto. De este modo se discute una instrumentalización del espacio estatal en el que el ordenamiento de una visibilidad cuyo ideal es el de una mirada que atraviesa todos los grupos etarios niega al mismo tiempo la permeabilidad de lo sexual en la esfera pública. El problema surge porque el CENTEX con anterioridad presentó obras que exponían de manera directa la sexualidad y en esa misma muestra también planeaba hacerlo. Por eso mismo, antes de llegar a la censura, se propuso a las autoridades la instalación de paneles móviles y personal encargado de prevenir a quienes no consideraran oportuno ver ese material. De todo esto, eclosionó que el verdadero problema en el fondo no era la sexualidad explícita, sino la utilización de las imágenes del expresidente chileno Salvador Allende, cuyo contexto describiré más adelante.

Esta historia sobre las peripecias de recepción y exhibición de la obra tiene una clausura: el caso es llevado a la justicia y el juicio determina la razón del artista en el caso de censura.³

1.2. Sutura

El devenir político de la forma-arte consiste en querer empujar la mirada hacia los bordes de tumulto y discordia del sentido irreconciliado, sabiendo desde ya que ninguna forma coincide plácidamente consigo misma, a diferencia de lo que pretende la lengua operacional de la tecnocultura que obliga a las imágenes a coincidir pasivamente con su finalización en el consumo
(Richards, 2013:106).

En *Ideología* las primeras imágenes abren el mundo: el atelier

del artista. En el centro de un plano fijo, un gran cuadro en blanco sobre el que se inscribe el título. Más abajo, el retrato de Salvador Allende. Por un costado ingresa el artista desnudo y se esconde detrás del atril. El registro de la performance con la cámara y edición de Cristian Cabello está atravesado por la recuperación de fragmentos de películas pornográficas y documentales. En términos temporales hay una división en tres momentos desiguales denominados: I. Masturbación, II. Allende y III. Cum Shot. La progresión de la acción se vincula con el crescendo en intensidad de la voz y la velocidad del montaje. En términos espaciales, el plano se divide al medio en dos. La sutura produce una comparación o complemento de imágenes. El ojo de Felipe Rivas, de un lado, escruta *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972-9) que se presenta del otro lado, como si esa mirada intentara recuperar por medio del documental un momento de la historia del país. Antes de oír la voz del artista, es posible escuchar el testimonio iracundo de una mujer con gafas negras que lanza con violencia: "Comunistas asquerosos tienen que salir todos de Chile. Marxistas, comunistas, podridos, malditos sean". Al instante, se desencadena la música: *Canción del poder popular* del grupo Inti Illimani. Al ritmo musical, aparecen los retratos de grupos de personas que se vuelven alegóricos a la representación del pueblo chileno. Luego, la voz de Felipe Rivas flota sobre las imágenes. Más adelante se actualiza el lugar de emisión: sentado a una mesa con un papel en la mano recita frente a la cámara. Su timbre nervioso y alterado, al mismo tiempo firme, casi de mando, intempestivo y desafiante reproduce el tono de un manifiesto. Relata sus primeras experiencias masturbatorias ligadas al liceo y a los hijos de los grandes dirigentes de izquierda. Reflexiona sobre la tecnología de reproducción mecánica y la imagen de Salvador Allende que a los treinta años del golpe militar cubrió los muros de la ciudad de Santiago. Conceptualiza sobre el soporte de la imagen y la pornografía.

Las confrontaciones de las imágenes producen una articulación

crucial, de la que es posible desprender algunos sentidos. De un lado tenemos el video pornográfico *Jack and Roger* (Jack Deveau, 1980) y por el otro el documental de Patricio Guzmán. Estas producciones visuales, de la misma época, en una primera instancia se contraponen por el color, tonos cálidos (anaranjados) contra los grises del blanco y negro y por sus nacionalidades, el porno de Estados Unidos contra el documental de Chile. Pero al mismo tiempo llaman la atención por su similitud: el casco en la cabeza como elemento que define la figura del obrero permite ligar los significantes entre las imágenes y hacerlas entrar en conflicto. En la imagen proveniente de la pornografía, el plano medio descubre el torso desnudo de un actor y la espalda y el trasero disponible para el sexo del otro. En la imagen proveniente del documental, un primer plano de conjunto expone dos obreros que hablan para la cámara ante un periodista fuera de campo. En el primero, la sutura entre las imágenes veja su compromiso de excitación. En el segundo, la sutura entre las imágenes veja su función testimonial y de resguardo de la memoria. En ese momento, la yuxtaposición funciona como operación que permite figurar la incidencia de Estados Unidos en el golpe militar con el que se derrocó al presidente Allende. En tanto por un lado, la figura del obrero real sostiene la presencia de una izquierda vinculada al comunismo, el marxismo y todos aquellos discursos ideológicos que la primera voz desea erradicar de Chile, por otro, la confrontación con la figura del obrero actor porno permite la sospecha de una escenificación: el encuadre desde su angulación -un leve contrapicado- subraya, tal vez sin buscarlo, la perspectiva de la artificiosidad de la escena. La reproducción de la fantasía sexual, el sexo entre los obreros, no solo funciona aquí como vector de fuga del placer -su función ontológica-, sino también como metáfora de la dominación. Es posible afirmar que la convivencia de ambas imágenes es un señalamiento al vínculo de Estados Unidos con el golpe militar de Chile y por lo tanto una suerte de denuncia sobre la responsabilidad. El conflicto irremediable entre ambas imágenes

permite pensar en la posibilidad de un atisbo de resistencia, hacer presente la necesidad de suturar y reparar la herida histórica.

Desde otro aspecto, esta composición puede ser leída en el contexto contemporáneo sobre el que se inserta la obra y entender que el vínculo entre ambas imágenes problematiza los lugares de enunciación desde los que se emite la teoría y el arte (como modos no separados de producción): la relación a veces conflictiva de las academias de América Latina (particularmente la discusión que emprende la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual y su utilización de cuir) ⁴ respecto a la incorporación de la teoría *queer* proveniente de la academia sajona. En una última operación, tal vez menos directa, podría leerse esta articulación como un reclamo por el vacío de la izquierda durante los años setenta respecto a las luchas de las identidades Lésbica Gay Bisexual Trans Travesti Transexual Intersexual y Queer (LGBTTTIQ).

La performance que aparece en el vídeo, la concreción del plano de una eyaculación sobre la fotografía en blanco y negro de Allende, tiene una lectura sintomática, reproducida por algunos medios, que fue la que llevó el caso a la censura. Una mirada situada desde un *vouyerismo masculinista* observa en ese acto una denigración. En cambio, una perspectiva que reivindica una mirada a contrapelo podría observar el placer y el afecto con el que se efectúa. ⁵ Considerar la eyaculación solo como una injuria es equivalente a creer que no es posible desear recibir un baño de semen y que el falo es un elemento inminente de poder y que no puede disociarse de esa función. ⁶

Si la imagen es el teatro de la ideología, en este video se propone el viejo truco del teatro en el teatro, imagen en la imagen: mise en abyme de la ideología. Teatro en el teatro que sin embargo no aspira a dibujar un gesto autorreflexivo. No hay reflexividad de la forma, no hay

depuración formalista aquí. No hay quien «se» mire en este espejo: el real que iba a destituir el fetiche (el cum shot) se muestra él mismo como fetiche (García, 2013: S/Nº).

La cámara registra con tanta cercanía el semen como comprobación, que pierde su carácter de real, se toma un fetiche que ese alto grado de conciencia de la puesta en escena de las imágenes desmaterializa. El fluido vital sobre la reproducción de la imagen de Salvador Allende es un acto vaporoso, infértil y festivo, más que atentar en contra, lo que hace es alimentar y engrandecer el mito.⁷ El polvo sobre la imagen rinde culto a una ideología que observa desde su perfil, altiva e imperturbable.

2. 1. Derivas virtuales

La escritura de *Nova Duvai* apela a un registro al borde del diario íntimo y erótico. El director utiliza su propio cuerpo para el personaje principal, por lo tanto, el realizador se superpone con el protagonista y construye una narración muy próxima a lo que se ha denominado *documental en primera persona*⁸ sin llegar a serlo del todo, por la fuerza otorgada al proceso de ficcionalización y porque la búsqueda del *film* excede el interés de construir un documento testimonial.

Sin ningún tipo de preámbulo, el asunto sobre el que la película constituye un ensayo se inscribe de forma directa. Desde el comienzo, la práctica sexual delimita una advertencia y provoca al espectador susceptible ante un contenido de este tipo. En un primer plano Gustavo Vinagre chupa un culo y pregunta a su compañero si está a punto de acabar: “¿Vai gozar?” A partir de allí, la cámara lo sigue por escenas que se desarrollan en espacios privados: el hogar del protagonista, de su amigo Bruno y de otro de los entrevistados; y en su mayor parte los espacios públicos: las calles, las plazas, un local de venta de piletas, las autopistas y el descampado -lugar central para el relato- donde se construirá el emprendimiento inmobiliario *Nova Dubai*.



Cine Documental



Por lo general, las secuencias terminan en escenas de sexo con mostración explícita de los genitales. En el desarrollo del tiempo de ocio de dos gays de clase media Paulista, en una típica adolescencia tardía, prima la cotidianeidad de la amistad. Salen a pasear a los perros. Conversan con la madre de Gustavo mientras comen y luego ella los lleva a dormir como si fueran niños. Miran televisión detrás del padre de Bruno, antes de salir a caminar. Observan videoclips a través de "Youtube" y persiguen nuevos encuentros sexuales por medio de plataformas como "Facebook" o "Growl".⁹ La utilización de internet desde la computadora o el teléfono celular, que por momentos toma por completo el plano de la imagen, se vuelve parte fundamental de la deriva.

La presentación de las escenas se alterna con las cabezas parlantes características del género documental en un tipo de relato similar al testimonial que apela el grado cero de la cámara para introducir relatos subjetivos relacionados con las experiencias sexuales de los personajes, que a la vez están siempre vinculados entre sí por lazos familiares. Algunos de los ejemplos se observan cuando Gustavo recuerda que quiso tener relaciones sexuales con su abuela -ahora fallecida- y se le apareció desnudo o el momento en que su abuelo dejó de cargarlo a causa de una enfermedad. El padre de Bruno se evoca como víctima de un estupro colectivo, para decir luego -en la misma intervención- que la primera vez que tuvo un orgasmo fue con una película porno en la que se representaba una violación.

Desde los años noventa, los documentales en primera persona en América Latina han tenido una predilección para relatar la novela familiar en vinculación a procesos sociopolíticos. *Nova Dubai* parece consciente de este interés para mofarse del mismo en una narración de lo vincular centrada en una sexualidad arbitraria y por fuera de lo normalizado por la comunidad LGBTIQ. Así emerge un marco político propio: entre lo subjetivo y anormal como nueva norma.¹⁰ El recurso consiste en recuperar el

formato documental, para parodiar e introducir, desde la falsificación de lo real, un juego cómico sobre las subjetividades sexuales. Las fantasías sexuales se despliegan entre los deseos en fuga que abren nuevos imaginarios del placer.

Lo documental no solo emerge desde el aspecto biográfico del realizador y desde el encuadre de cabezas parlantes que presentan relatos dentro del relato, sino que además, otras dos modulaciones se producen desde las imágenes: la huella temporal del paso del tiempo sobre la ciudad y el imperativo de lo real en los cuerpos de la pornografía.

2. 2. Posiciones en el entramado urbano

De este modo, la ciudad es en sí sin jamás alcanzarse a sí misma, y cada conciencia de sí es allí también conciencia de la ciudad que no tiene conciencia (Nancy, 2013:48).

En una de las escenas Gustavo y su madre¹¹ miran una revista con viviendas de lujo. La pantalla se llena de piscinas y publicidades con familias felices. El sonido repone el pasaje de hojas de la revista. La casa en la que viven (en venta) no alcanzaría para mudarse a un lugar tan costoso. El padre ya no vive con ellos, se ha ido, era ingeniero y devino maestro mayor de obra. Este juego con lo familiar, establece un matiz de decadencia sobre estos personajes de clase media con pocas expectativas de futuro.

Resulta evidente que su hogar difiere mucho de los espacios de diseño confortable que aparecen en la revista. "La arquitectura tiene un gran poder de transformación, transforma la arena, los ladrillos y el cemento en obra de arte", lee la madre. La transformación vital de la arquitectura, no puede repercutir en ellos, que no tienen posibilidad de cambiar su espacio hacia un lugar mejor. Su lugar en la ciudad es otro.



Cine Documental

El título de la película remite al emprendimiento edilicio que se construirá sobre el descampado urbano. Las circunstancias del protagonista -y de los entrevistados- no les permitirían habitarlo cuando esté finalizado. La conciencia del relato sobre la idea de una ciudad en proceso de construcción establece un dialogo fecundo con la idea de archivo de la ciudad y por lo tanto, con la serie de documentales sobre la ciudad entre los que se pueden pensar casos tan emblemáticos como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) o *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930). En ese lugar (o no-lugar) y sus inmediaciones se desarrollan algunas escenas centrales de la intriga entre los personajes. Una de ellas, es cuando el padre de Bruno levanta a Gustavo en la calle junto al baldío. Lo que se ve a continuación es el recorrido de una cámara subjetiva, un travelling desde un automóvil, que registra en contrapicado los edificios en construcción con el ensordecedor ruido de las maquinarias. Gustavo aclaró que tiene una preferencia de coger en lugares públicos porque para el sexo es claustrofóbico. En un camino entre el morro de tierra y el fondo de la ciudad, ambos tienen relaciones. Los planos toman con detalle los miembros erectos y el modo en que Gustavo penetra al padre de Bruno. En ese juego de lo vincular se puede oír que se dicen entre ellos "Papai" y "Filho". En un plano detalle, el padre de Bruno deja caer una gota de semen sobre el capot del auto y mientras se sube los pantalones pide a Gustavo que no le cuente nada a su hijo.

Cierta conectividad permanente a la red virtual -índice de lo contemporáneo- desde dispositivos tecnológicos se contrapone con esta escena de yire y encuentro callejero que desemboca en un espacio ruinoso de tránsito, parte de la ciudad, pero al mismo tiempo fuera de esta, en sus bordes. Los edificios de la ciudad -como fondo real que se transforma en decorado y entorno del acto sexual- construyen uno de los modos en los que la película no solo hace visible la presencia de la sexualidad en el espacio público, sino que permite figurar la idea de la arquitectura de

la ciudad moldeada por las normas del género y los flujos de la sexualidad. En este sentido, varias de las lecturas feministas proponen entender la arquitectura como una tecnología de género: "Allí donde la arquitectura parece simplemente ponerse al servicio de las necesidades naturales más básicas (dormir, comer, cagar, mear) sus puertas y ventanas, sus muros y aberturas, regulando el acceso y la mirada, operan silenciosamente como la más discreta y efectiva de las "tecnologías de género" (Preciado, 2009:15). La espacialidad de la ciudad reproduce una asignación de poder diferencial entre los varones y las mujeres, pero también produce una diferencia frente aquello que no se ajusta a la heterosexualidad, produciendo con el lema: "Gay Friendly", una segregación en la ciudad, que permitiría considerar que por fuera de la delimitación de esa zona, no es necesaria la hospitalidad con la sexualidad que se desvíe de la heterosexualidad. El desenfreno de las escenas homosexuales por los distintos espacios de la ciudad, abre paso a una sexualidad disidente para interrumpir los lindes de lo establecido. Esta transgresión ritualizada puede entenderse como un reclamo por la legitimidad para habitar el espacio público por otras sexualidades.

2.3. De la casa al trabajo y del trabajo al mercado (consumos del sexo)

Gustavo y Bruno fuman marihuana y navegan por internet. Observan un fragmento breve del videoclip pop de Miley Cyrus: *Wrecking ball* (Terry Richardson, 2013). Allí, aparece la diva desnuda sobre una bola demoledora de muros. El espacio del videoclip marcado por el cemento, la piedra y los colores grises compone una obra en construcción, lo que posibilita pensarla como la trabajadora que maneja la máquina destructora, en el proceso de reconstrucción edilicia. La ciudad se destruye y construye, se moldea con la imagen de la *star* femenina. Cerca del final, Bruno canta el mismo tema sin instrumentos en un guiño de identificación con la cantante en un ejemplo de la plasticidad del género sexual. Este detalle también establece un dialogo con

otro motivo que despliega la película: la sexualización de los trabajadores de la ciudad que hacen a su construcción y movimiento.

Unos planos generales retratan grupos de trabajadores dentro de una obra en construcción. Luego, en primer plano se muestran entrevistas con obreros reales, a los que se les pregunta si vivirían en un edificio como el que están construyendo y si saben sobre la existencia del sexo en medio de las obras. La mayoría responde con risas y timidez. Uno de los entrevistados cobra relevancia y queda más tiempo frente a la cámara. Relata que escuchó hablar de quienes quedan mirándose en las duchas y ese tipo de cosas. Tiene novia, pero una vez una chica lo esperó a la salida del trabajo. La escena siguiente lo muestra manteniendo relaciones sexuales en un trío con Gustavo y Bruno sobre el canto rodado y la obra de fondo.

En una escena posterior, los dos entran a un departamento que aún no está terminado. Un vendedor inmobiliario los acompaña y les cuenta sobre las ventajas de cada uno de los lugares. Les señala la vista de un ventanal y un contraplano muestra en la pantalla el espacio verde sobre el que se construirá la nueva Dubai. Otra vez, el resultado es una escena de sexo donde ambos tienen atado al vendedor por el nudo de su corbata y le hacen chupar la pija de Gustavo hasta ahogarlo y hacer que pida por favor que se la vuelvan a dar. El tono lúdico de lo sexual se presenta como el desvío de una sexualidad imprevisible. De la misma manera que *Ideología*, la película avanza sobre la idea de la sexualidad de los trabajadores.

En la última parte de la película Bruno relata que tuvo un sueño con imágenes en color sepia, "como si fueran el filtro antiguo de Instagram".¹² Su voz dice que en el sueño se veía a él y a sus amigos como una banda que se filmaba teniendo sexo y que cada uno estaba mejor; no tenía que trabajar vendiendo ropa en el shopping y Gustavo no tenía nada para hacer, pero nadie le reclamaba nada. Si bien los dispositivos que se muestran

reproducen la lógica de consumo de una era marcada por la tecnología como medio de intercambios, se presentan vinculados a modos de inscripción de lo sexual que producen una diferencia particular que escapa a los modos de subjetivación propuestos en el mercado *gayfriendly*.

Las imágenes recuperan una serie de carteles que aluden a la mudanza, el final de unas obras en construcción y a ellos teniendo sexo mirando a la cámara, entre otras cosas, con una máscara de la película *Scream* (Wes Craven, 1996).¹³ En la escena final, Gustavo y Bruno acompañan a su amigo Fernando (quien ha sido entrevistado y relató una tentativa frustrada de matarse) a un árbol que está en el descampado. Allí lo ayudan a colgarse. La figura del suicidio apareció anteriormente por medio de un personaje -exnovio de Bruno- que frente a la cámara relató los argumentos de algunas películas de terror de los años noventa. Este último giro se presenta como el rasgo pesimista de una generación que no tiene expectativa ante las posibilidades de vivienda y el mundo laboral. En un plano general, la cámara encuadra desde lejos el árbol con el ahorcado y hace un paneo hacia la izquierda. Se trata de un procedimiento reflexivo en el que es posible contemplar el horizonte: el cielo amplio, los edificios imponentes y más allá, las montañas.

Como se ha señalado, los espacios públicos son sexualizados a lo largo de la película en diferentes formas. Se practica el sexo en lugares visibles como una plaza y un local de venta de piletas al aire libre o los personajes ven por internet el video de un hombre musculoso masturbándose en una estación de trenes. Hacia el final, Gustavo se masturba en un puente sobre una autopista y la cámara registra el *cum-shot* sobre el vacío hacia el cemento. El plano guarda el instante en el que el semen se desparrama sobre una arteria de la ciudad.

3. Operaciones fallidas: hacer géneros con cuerpos

Los géneros cinematográficos se mezclan desde sus inicios, esto

no es un aspecto novedoso de la contemporaneidad. Lo singular se devela en los modos en los que *Ideología* y *Nova Duvai* recurren a los cruces genéricos y su productividad para tensionar la pureza del audiovisual y contaminar esos intercambios desde un aparecer de la sexualidad que posicionado en el quiebre de la normativa del género sexual. El modo en el que se deshace el género documental se vincula con la forma en la que ambos audiovisuales proponen deshacer el género sexual -y las implicancias sexuales con las que se normativiza la homosexualidad como imitación de la heterosexualidad.¹⁴

La pornografía en ambos casos es una delimitación que se deslimita y pierde sus efectos. El género pornográfico deja a un lado sus operaciones principales, deja de ser pornografía, para dar paso a nuevas operaciones significantes. La potencia de los cuerpos rebasa de sentidos que van más allá de los actos sexuales y se politizan en acciones y propuestas que desautomatizan la mirada del espectador, se vuelven objetos que se resisten a ser convertidos en tiempo de consumo y de *marketing*. Ambos casos muestran las fallas del sistema, la incomodidad y la necesidad de transformación que parte de un despertar en la mirada.

En una coincidencia anecdótica, ambos realizadores acaban sus obras con una eyaculación y en ese mismo gesto no sólo reproducen la estructura de la pornografía tradicional, sino que la transgreden.

Bibliografía

- Bataille, G. (2010), *El erotismo*, Buenos Aires, Tusquets.
- Crary, J. (2015), *24/7: el capitalismo tardío y el fin del sueño*, Buenos Aires, Paidós.
- Echevarren R., Hamed A. y Lissardi Ercole (2009), *Porno y posporno*, Montevideo, HUM.
- García, Luis (2013), *Allende Porno Star*, sobre la obra de Felipe Rivas San Martín en *Atlas Revista de Fotografía e Imagen*.
Disponible en: <https://atlasiv.com/877-2/>.

Gubern, R. (2005), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama.

Montes, A. B. (2007), *La ceremonia del porno*, Barcelona, Anagrama.

Piedras, P. (2014), *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Preciado, B. (2009), *Basura y género: mear/cagar, masculino/femenino. Parole de queer*, Disponible en https://www.scribd.com/fullscreen/79994784?access_key=key-1kzk7tzxrj9solcq2esc

Richard, N. (2013), *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

Rivas, F. (2011), "Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano", en *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del segundo Circuito Disidencia Sexual*, Santiago de Chile, Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS), pp.59-75.

Williams, L. (2009), El acto sexual en el cine, en *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2016-10-19], Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>

Notas

¹ El cortometraje al que me refiero es el video producido en el taller "El recorte del plano" de la Cordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS): <https://vimeo.com/27375737>.

² Documento disponible en: <https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/2016/07/09/censura-a-la-obra-ideologia-cronologia-de-los-hechos/>.

³ Al intentar hacer partícipe a *Ideología* de una muestra de arte pospornográfico, el escritor Pedro Lemebel pidió que la sacaran de exhibición. Como respuesta, la CUDS realizó una performance que se llamó: "El postporno mató a Lemebel" y que ha sido documentada: <https://vimeo.com/29743960>.

Una de las primeras reacciones ante la censura de *Ideología* fue la organización de una exposición denominada INTERFAZ. En distintas salas, se mostraron materiales de archivo y discusiones en redes sociales vinculados al juicio. Para más información puede consultarse: <http://www.elciudadano.cl/2016/10/04/330028/artista-censurado-por-ottone-convierte-el-caso-en-una-muestra-artistical/>

⁴ Al respecto, véase Rivas (2013).

⁵ Véase el goce del muchacho que recibe los escupitajos de la ronda de muchachitos en *Poison* (Todd Haynes, 1991) muy vinculado al modo de pensar los placeres de *Un chant d'amour* (Jean Genet, 1950).

⁶ Respecto al juego de las tensiones entre los géneros y la posibilidad de pensar el(los) falo(s), los micrófonos alrededor del rostro de Allende podrían remitir al porno "Bukkake".

⁷ Es posible considerar el tratamiento del mito de Eva Perón y su irreverente sexualización en la *Evita Vive* de Néstor Perlongher.

⁸ "El concepto documental en primera persona permite distinguir un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación del yo del cineasta en su entramado significativo, como responsable y autor del discurso audiovisual" (Piedras, 2014:21-2).

⁹ *Growl* se trata de una aplicación de ligue para "osos" y "cazadores". Los osos pueden considerarse como una subjetivación identitaria dentro de la comunidad gay basada en una estética corporal: barba, barriga, en algunos casos, una exacerbación de la masculinidad y patrones de consumo. Los cazadores son aquellos que buscan relacionarse con osos y responden a un modelo opuesto: flaco y lampiño.

¹⁰ "Las vinculaciones entre la "novela familiar" y la historia colectiva son seguramente el núcleo de un numeroso grupo de documentales en primera persona, entre ellos algunos de los que tuvieron más repercusión pública. Esa es una problemática que atraviesa obras como *Papá Ivan* (Roqué, 2004), *Los rubios*, *M* (Nicolás Prividera, 2006), *Hacer patria* (David Blaustein, 2007) y *Diario Argentino* (Lupe Pérez García, 2006)". (Piedras, 2014:68)

¹¹ La madre real representa el papel de madre ficcional.

¹² Aplicación que se utiliza para el intercambio de fotografías.

¹³ Esta película alude al despertar sexual de una adolescente que se dirime entre acostarse o no con el violador y asesino de su madre, desde una apuesta que apunta al público juvenil. El final de la película se resuelve en una espectacular matanza desde una dilatación temporal por medio del montaje similar al de *Nova dubai*.

¹⁴ Existe una problemática que plantea que si bien las leyes de matrimonio entre personas del mismo sexo -que en Argentina se ha denominado "igualitario"- permite la inclusión de personas que se encontraban en situaciones desfavorables, al mismo tiempo, normaliza -dando normas- a un conjunto de prácticas que antes estaban por fuera de la ley -lo que las hacía disruptivas al sistema heterocentrado-. De alguna manera, esta normalización de la homosexualidad termina reproduciendo el ideal heterosexual y sus patrones de consumo.