

Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Altos Estudios Sociales
Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural

**Amor entre varones gays. Un análisis de producción cultural a
partir del matrimonio igualitario (2010) en la Argentina**

Maximiliano Marentes

Tesis para obtener el título de Magister en Sociología de la Cultura y el Análisis
Cultural

Director: Mario Pecheny

Codirector: Sergio Caggiano

Buenos Aires

2017

Resumen

Se dice que la manera en la que amamos se debe a lo que vemos en películas y series, escuchamos en canciones e historias conocidas y leemos en diarios, revistas y libros. De ser eso así, podríamos encontrar que la forma en que aman los varones gays está precodificada en una gran cantidad de historias de amor que aparecen en diversos productos culturales. El objetivo de esta tesis es reconstruir marcos culturales que estructuran las historias de amor entre varones gays en Argentina que aparecieron o se desarrollaron luego de la ley de matrimonio igualitario, en 2010. A lo largo de los capítulos, para ver lo particular y específico de las historias de amor entre varones, repongo la idea de *canovaccio*, una especie de proto-libreto en la comedia del arte italiana que trazaba apenas las líneas guías que los actores debían seguir para que se desarrollara la escena, dejando más lugar a la improvisación. El *corpus* está conformado por historias de amor entre varones aparecidas en Argentina luego de la sanción del matrimonio igualitario en 2010, en diferentes producciones culturales (revistas de bodas y de diversidad sexual, telenovelas, novelas y películas). Desde una metodología cualitativa, luego de haber sido reconstruidas las escenas de estas historias, se realizó un análisis de contenido de los datos con el fin de reconocer los marcos culturales que estructuran esas historias de amor. Los principales resultados se organizan en cada uno de los capítulos. En el primer capítulo se piensa al conocerse no como una acción que se da de una vez, sino como un proceso con diferentes puntos. En el segundo capítulo propongo entender a la pareja como una red de personas, en la que si bien dos son los protagonistas, éstos se apoyan en familiares, amistades y terceros en discordia para dar forma a su vínculo íntimo. Siguiendo esa línea, en el tercer capítulo encuentro cómo otras cosas como viajes, momentos y objetos, sirven para anudar esa red. En el cuarto capítulo analizo un momento particular de las historias de amor, las bodas, a la luz de los capítulos anteriores: el proceso de decisión, los otros que hacen posible la boda y la actualización de una gramática de la pareja en ese momento. La tesis, por lo tanto, reconstruye esos marcos culturales que nos dirían cómo se estructura la forma en la que aman los varones gays.

Palabras clave: amor gay – producción cultural – Argentina

Agradecimientos

A pesar de la individualidad de la autoría de esta tesis, para realizarla conté con muchos apoyos. En términos económicos, mi beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) me permitió abandonar un trabajo en el mercado para dedicarme de manera exclusiva a la investigación. Fue por ser becario que pude comenzar a participar de las reuniones del proyecto de investigación que dirige Mario Pecheny en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. En las reuniones de los miércoles conocí mucha gente y me hice de varios amigos. Como el proyecto tiene una política de entradas y salidas muy fluidas, por él pasó mucha gente. Nombro solamente a quienes todavía siguen ahí y con quienes más he interactuado en estos dos años. Ana Mines, Anahí Farji, Emilia Villalba, Julián Ortega, Lucila Szwarc, María Victoria Tiseyra, Mariana Cerviño, Martín Boy, Matías de Stefano, Sandra Fernández, Santiago Cunial, Santiago Morcillo, Yasmín Mertehikian y Yosjuan Piña. Gracias a ellos por sus aportes y críticas incisivas y fundamentalmente el aliento para que siga investigando este tema poco habitual para las ciencias sociales argentinas. Compartiendo reuniones, comidas e incluso viajes, logré sentirme parte de ese lindo grupo, en donde lo *académico* a veces –por suerte– queda completamente desplazado por lo *humano*.

Mariana Palumbo merece un párrafo aparte. Con ella nos embarcamos juntos en los estudios del amor y hasta hemos organizado un círculo de estudio en la Universidad de San Martín. Agradezco su amistad, su nivel de obsesión y su persistencia analítica. Parte de las ideas de esta tesis emergieron de esas –por momentos disparatadas– charlas sobre el amor.

Otra fuente de apoyo muy importante fue la beca que obtuve para escribir la tesis en la Universidad de Kassel, en Alemania. El intercambio no solamente me permitió cumplir el sueño de vivir unos meses en otro país, sino que también de esta experiencia me llevo muy buenos recuerdos de muchas personas. Alexandra Bachtum, Eva Nothelfer, Patrick Eser y Stefan Peters nos recibieron con los brazos abiertos y estuvieron comprometidos tanto en ayudarnos como en que pasáramos un momento maravilloso. Con Camila Barón y Celina Fischnaller formamos una suerte de *familia* que enriqueció mi estadía en Kassel, y por consiguiente, estas páginas.

Marcelo Carnelli y, sobre todo, Karina Cardaci fueron un gran apoyo para mi estadía en Alemania, ya que facilitaron mi viaje allá, cuidando ellos mis responsabilidades docentes en la Universidad de Buenos Aires.

Siguiendo con las instituciones, el Instituto de Altos Estudios Sociales, de la Universidad de San Martín, forma parte de mi familia académica. Como me aconsejó Ariel Wilkis a la hora de postularme a la beca de Kassel: *enfatizó que sos NYC (nacido y criado) en el IDAES*. En esta institución, en la que hice el grado y la maestría, conocí mucha gente que con buenas intenciones y calidez humana me animó a seguir adelante, incluso en los momentos en que el amor era más fuente de problemas que de soluciones. Con Bárbara Mastronardi, Brenda Focás y Mariana Álvarez Broz hemos compartido unos muy divertidos viernes de oficina. Allí también conocí a Silvana Merenson, que siempre se mostró dispuesta a escuchar mis temas con el amor. De Mariana Heredia, quien fue mi directora de tesina en la licenciatura, aprendí muchas cosas, pero fundamentalmente a que nunca la sensibilidad humana debe abandonar nuestros análisis. Sebastián Pereyra, gracias a quien hoy en día sigo en el IDAES, pero del otro lado, se mostró siempre muy generoso tanto a la hora de escucharme y de evacuar dudas, como al momento de ofrecerme esas *changuitas de investigación*, que han ayudado considerablemente a mi situación económica.

Un compañero de la maestría me hizo notar que mi relación con ella era una suerte de montaña rusa: por momentos la odiaba, por momentos la amaba. Debo decir que *el amor fue más fuerte*, y estoy muy contento con el posgrado. En la maestría conocí profesores y profesoras muy dispuestos a leerme y sugerirme cosas referidas al amor, y su estímulo me ayudó a sortear esas (típicas) crisis de autoestima académica. En el taller de tesis, las lecturas cruzadas con otros compañeros enriquecieron versiones previas de este trabajo. Agradezco enormemente a esos compañeros que me acompañaron en diferentes momentos de la maestría: Hernán Maltz, Lucía Núñez Lodwick, Maximiliano Di Benedetto y Violeta Dikenstein.

A Mario Pecheny agradezco enormemente su buena predisposición, su humildad y su grandeza a la hora de corregir. A Sergio Caggiano, su buena onda, sus profundos comentarios y su constante aporte de estímulos para seguir cuestionando esa cosa llamada cultura.

Las *Hereje-Mónicas*, mi grupo de amigos gays, siempre me estimularon a seguir investigando. Se mostraron dispuestos a que los registrara en ese intento de dia-

rio de campo que llevé adelante unos meses, en el que quedaron todas nuestras *aventuras*. También fueron en estos años una fuente incansable de apoyo emocional, con quienes compartimos *reuniones de Tupper*, salidas bizarras, *domingos arriba*, risas y chicanas y McDonald's de la verdad. Carlos Silvestre, Facundo Rizzo, Lucas Martinnelli, Matías Sánchez, Sebastián Guastoni y alguna que otra *franquera*.

Otros amigos que, además de regalarme momentos hermosos, no escatimaron anécdotas que enriquecieron enormemente mis conocimientos sobre el amor son Alberto Longobardi, Alejandro Reinaldi, Cristian Czubara, Florencia Blanco Esmoris, Julio Gironelli, Luciana Rossini, Luna Rosato, Patricio Pascual y Valentina Zapico.

A mi familia también va mi agradecimiento, que nunca dejó de apoyar mis decisiones, como aquella que tomé allá por 2008, cuando decidí irme a vivir a Buenos Aires. Mi mamá, hermanos, cuñadas y sobrino y sobrinas son una invaluable red de contención permanente, que a pesar de las distancias, siempre están.

Finalmente, y no por ello menor, es mi agradecimiento a Juan Manuel, mi novio. Encontré en él un gran compañero de ruta. Sus tantas y tan diversas formaciones y su siempre bien predispuesto oído me escuchan y aconsejan, me tranquilizan y me animan a seguir. Gracias a su apoyo, su delicadeza y su inteligencia, me animo a soñar nuevos horizontes —obviamente en los que están contemplados él y Daifuku. El amor que de él recibo, a modo de energía emocional, es el que me impulsa a escribir estas páginas.

Índice general

Introducción. Escenas de amor entre varones

i. Pistas de un <i>cambio social</i> en curso.....	p. 8
ii. Problema de investigación.....	p. 9
iii. <i>Corpus</i> y metodología.....	p. 14
iv. Estructura de la tesis.....	p. 21

Capítulo I – Algunos puntos del conocerse

i. Sobre los <i>puntos</i> en el amor.....	p. 23
ii. Verse en persona: de lugares y no lugares.....	p. 24
iii. La virtualidad: multiplicidad de opciones y decepciones.....	p. 29
iv. Gestos eróticos: homo y hetero-erotismo.....	p. 33
v. El gesto amoroso como comunión.....	p. 39
vi. Etiquetamiento vincular o la pregunta por el qué somos.....	p. 44
vii. A modo de cierre: el conocerse como proceso.....	p. 51

Capítulo II – Mucho más que dos

i. La pareja como constelación.....	p. 53
ii. El <i>backstage support</i> de madres y padres.....	p. 54
iii. Hermanas y hermanos entre <i>fusión</i> y <i>fisión</i> familiar.....	p. 59
iv. Hijas e hijos para frenar y para unir.....	p. 64
v. <i>Primus inter pares</i> : las amistades de los <i>partenaires</i>	p. 69
vi. Terceros en discordia y la emergencia de los celos.....	p. 73
vii. Esas otras estrellas que conforman la pareja.....	p. 78

Capítulo III – De cosas que anudan

i. Recursos adherentes en clave ritual.....	p. 80
ii. La materialidad adhesiva de los objetos.....	p. 81
iii. El juego de pegar las partes.....	p. 86
iv. Discusión y reconciliación como forma de (re)ensamblar.....	p. 91
v. Tiempo compartido: el viaje como ritual.....	p. 96
vi. La pegatina imaginaria: aquello que puede ser.....	p. 102
vii. Recursos anudados: conformando un código compartido.....	p. 107

Capítulo IV – Último acto: el casamiento

i. La boda en clave de <i>canovaccio</i>	p. 109
ii. El matrimonio igualitario como cronotopo.....	p. 110
iii. La decisión de casarse como proceso.....	p. 115
iv. Algo pasado, algo único, en algún lugar especial: organizar una boda.....	p. 121
v. El mercado, el Estado y los particulares en las bodas.....	p. 127
vi. Entre lo nuevo, lo viejo y lo prestado.....	p. 133

Conclusiones – El *canovaccio* en la sociología del amor

i. Recapitulando.....	p. 136
ii. <i>Pero el amor, esa palabra</i>	p. 140
iii. Viejas y nuevas preguntas.....	p. 144

Referencias

i. Fuentes.....	p. 148
ii. Bibliografía.....	p. 150

Anexos

i. Noticia: “Cambio social. Avanza en el país la aceptación al amor gay”.....	p. 156
ii. Ejemplo de escena.....	p. 158
iii. Listado de códigos utilizados.....	p. 159

Introducción. Escenas de amor entre varones

i. Pistas de un *cambio social* en curso

Allá por abril de 2014, cuando estaba preparando mi plan de trabajo para postularme a una beca doctoral en CONICET, busqué *amor gay* en Internet. En la sección noticias de Google encontré una nota de *Clarín*, escrita por Gisele Sousa Dias (2013). Su grandilocuente título, que reproduzco en cursivas al igual que las citas textuales de las historias que analizo para que las comillas no interfieran el ritmo de lectura, llamó rápidamente mi atención: *Cambio social. Avanza en el país la aceptación al amor gay*. La nota fue escrita unos días después de que Pedro y Guillermo, protagonistas de la novela *Farsantes* que se emitía por Canal 13, se dieron el tan esperado beso. Con una gran repercusión en las redes sociales, otros programas de televisión y hasta revistas, el romance entre dos hombres como núcleo del segundo programa más visto de la televisión de entonces era síntoma de un *cambio social*. Sousa Dias atribuía que la aceptación del amor gay se relacionaba con dos hechos fundamentales. El primero, la reciente salida (casi masiva) del clóset de muchos famosos de todo el mundo. El segundo, la sanción en 2010 de la ley de matrimonio igualitario en Argentina.

Me sirvo de esta noticia, cuya copia se incluye en el anexo i, para introducir mi tesis de maestría. Este trabajo de investigación analiza historias de amor entre varones en diferentes producciones culturales (telenovelas, revistas, novelas y películas) que surgieron o proliferaron luego de la aprobación del matrimonio igualitario. La ley 26.618, aprobada en 2010, conocida como ley de matrimonio igualitario, habilitó a que dos personas del mismo sexo contrajeran matrimonio bajo la misma institución que lo habían hecho las parejas heterosexuales (Clérico y Aldao, 2010; Hiller 2012). Esta ley situó a la Argentina como el primer país de América Latina y el décimo en el mundo en consagrar este tipo de uniones (Clérico y Aldao, 2010; Hiller 2012). Entre marchas y contramarchas, la ley se terminó aprobando una fría madrugada de julio de 2010, ante una multitud que auguraba ansiosa el resultado en las afueras del Congreso de la Nación Argentina.

Concentrarme en la producción cultural que surge luego de este hito se relaciona con el hecho de que marca una transformación en la *ecología de la elección*.

Eva Illouz (2012), socióloga cultural especializada en emociones y amor en el capitalismo actual, acuña esta noción para definir al “entorno social que impulsa a la persona a optar por cierto rumbo en sus elecciones [del sujeto amado]” (p. 33). Este entorno “puede surgir de una serie de políticas deliberadas y elaboradas conscientemente o de una serie de procesos y dinámicas sociales que no se hayan planificado” (*idem*). El matrimonio igualitario es un ejemplo de una política que ayudó a modificar esa *ecología*.

Pero tal como sostiene Illouz, no solamente son los proyectos deliberados los que modifican el contexto en el que se estructuran las elecciones de pareja. Otros procesos menos planificados contribuyen a transformar el escenario ecológico. Ernesto Meccia (2006), exponente de la sociología de la homosexualidad en Argentina –campo que contribuyó a formar–, considera que la creciente visibilización de lo gay en los medios masivos de comunicación junto con la conformación de un segmento de mercado que atiende a los consumidores gays sirvieron para que desde el Estado se constituyera una *cuestión gay*. Estos procesos permitieron que hubiera mayor *tolerancia* social para con las parejas gays.

El fin de esta tesis no es analizar en toda su complejidad el *cambio social*. Tampoco se interesa por ver cómo han cambiado las representaciones del amor gay luego del matrimonio igualitario. Sitúo mi investigación en la intersección de dos tradiciones de investigación diferentes: los estudios sobre homosexualidad en Argentina (Boy, 2008; Leal Guerrero, 2011; Meccia 2006, 2011; Pecheny, 2003; Sívori, 2004) y los estudios sociológicos sobre amor (Bauman, 2013; Beck y Beck-Gernsheim, 2001; Giddens, 2004; Illouz 2009, 2012; Luhmann, 2008 [1982]). Con lo cual, propongo un análisis cultural de historias de amor gay que aparecieron en diferentes producciones culturales en la Argentina posterior al matrimonio igualitario, visto que ese hito ayudaría a modificar la *ecología de la elección*. Corolario de mi formación de maestría, esta tesis se proyecta en mi investigación doctoral. A continuación explico de qué manera.

ii. Problema de investigación

En abril de 2015, cuando comenzaba con mi beca doctoral de CONICET, nos reunimos con mi –por en aquél entonces único– director de investigación, Mario Pecheny. Gracias al pragmatismo que lo caracteriza, concordamos que mi tesis de

maestría debía concentrarse en un aspecto del proyecto original con el que obtuve la beca, dejando otras cosas para el doctorado. Ese primer plan de trabajo contenía, dentro de sus objetivos, el análisis de ficciones que incluyeran historias de amor gay. Con Mario acordamos que ese tendría que ser el eje de la tesis de maestría, ya que cerraba por todos lados: era algo relativamente acotado, era un objeto que bien cuadraría con la sociología de la cultura y al mismo tiempo me permitiría ir introduciéndome mejor en la sociología del amor. Como en 2014 había encontrado una revista de bodas gays (*Amor! Un buen plan*) que analicé para otras cuestiones, decidimos también flexibilizar la noción de ficciones, ya que eran historias no ficcionales las que se incluían en la revista.

Luego de esa reunión, me contacté con Sergio Caggiano, quien enseguida aceptó codirigirme en esta tesis. Cuando nos reunimos, algunas lecturas me habían llevado a pensar al amor desde otro lugar. En primer lugar, el carácter fragmentario del discurso amoroso que tan bien retrató Roland Barthes (2009) en su famoso *Fragmentos de un discurso amoroso*. A partir de ahí comencé a pensar al amor en una tensión entre dispersión y regularidad. Llegué a la reunión con Sergio con una idea que veníamos elaborando con mi amiga Mariana Palumbo: que el amor es una *formación discursiva*, tal como la entiende Michel Foucault (2015). O sea, un conjunto de enunciados dispersos en un sistema de regularidad, sometidos a diferentes tipos de reglas de formación. ¿Cuál es la potencialidad de pensar al amor como una formación discursiva? Que permite el análisis de un conjunto de discursos completamente diferentes entre sí. El amor es un fenómeno fragmentario, el cual nunca podrá asirse en su totalidad. Y esto se debe a su carácter de inspirador: océanos de tinta se han escrito –y se seguirán escribiendo– sobre este tema. Por lo tanto, lo disperso y caótico es una de sus particularidades. Pensar al amor como formación discursiva permite reconocer ese carácter fragmentario, al mismo tiempo que dar cuenta de la infinidad de materialidades discursivas que se generan a partir de éste. No obstante, mi tesis no es un intento (fallido) por el análisis de esta formación discursiva. Solamente la tomo como un postulado teórico que sirve para ordenar y sistematizar el caos amoroso.

Haberle expuesto esto a Sergio nos permitió pensar en el análisis de una *producción cultural*. Este concepto se relaciona con el punto anterior, dejando incorporar en su definición no sólo ficciones sino también otros discursos no ficcionales en

los que aparece el amor entre varones gays. Ahí fue cuando empezamos a pensar qué incluir en el *corpus*, que se detalla en el siguiente apartado. La noción de producción cultural fue un desplazamiento y sirve como síntesis para pensar en la multiplicidad de materialidades discursivas que produce la formación amorosa.

El segundo punto que tardé más en resolver es el *para qué* analizar esa producción cultural. Claro que tenía una prístina idea. Habiendo ya leído otro libro de Illouz (2009), que la había posicionado como experta en sociología del amor, algo me había llamado mucho la atención. La autora contaba de un trabajo realizado con otra colega, en el que al entrevistar a niños de entre ocho y dieciséis años, todos ellos podían describir con lujo de detalles cómo debería ser una cena romántica: en un restaurant a la luz de las velas (pp. 175-177). Esto lleva a Illouz a plantear cuán codificadas están las experiencias románticas, al punto de que los medios masivos de comunicación contribuyen a crear los guiones culturales en los que se enmarcan las experiencias amorosas. Decidí entonces hacer un análisis de los marcos culturales que estructuran las relaciones amorosas entre varones gays, a partir de la producción cultural, para luego, en el doctorado, pasar a ver cómo se adecúan estos marcos culturales en las propias experiencias de los varones de carne y hueso que entrevistaría.

Todo venía bien hasta que comencé el análisis de la producción cultural. Allí me di cuenta de dos escollos. Uno era que la dispersión era mayor que la regularidad. Trabajar con objetos disímiles atenta contra una de las premisas de la visión hegemónica de la sociología: la de la comparabilidad. Decidí continuar el análisis e iría viendo, a medida que avanzaba, cómo sistematizar toda esa información. Había abortado la construcción de unos marcos culturales tan cerrados para luego comparar con las historias de los informantes.

Un segundo punto implicó hacerme consciente de la influencia de la escuela de Frankfurt en el trabajo de Illouz. Habiendo cursado el seminario de *Culturas populares* dictado por Pablo Semán, entendí cuál cuestionamiento le cupo a la escuela de Frankfurt en los análisis de la cultura de masas. A saber, y a riesgo de simplificar demasiado, que toma a los consumidores como agentes desprovistos de conciencia, a quienes los medios les introducen su visión del mundo, y carentes de agencia, estos consumidores toman eso como la realidad que reproducen sin ánimos de crítica. No quiero sostener que esta sea la visión de Illouz ni de la escuela de Frankfurt en su conjunto, pero sí que a modo de tipo ideal, ese espíritu empaña sus análisis. Ahí

aborté completamente mi objetivo inicial y la tesis naufragó un tiempo, hasta que nuevamente divisé tierra. ¿Y cómo? Justamente continuando con el trabajo de campo y el análisis.

Del trabajo con el *corpus* emergió la potencialidad de esta tesis. En ella me propongo analizar y reconstruir marcos culturales que permean y estructuran en algún punto las experiencias románticas. Retomo la premisa de Valentin Voloshinov sobre el signo lingüístico que acompaña el trabajo de Raymond Williams (2009): la cultura no solamente refleja la sociedad, sino que también la refracta. Desde los estudios de la sexualidad, Gagnon y Simon (2005) proponen la teoría de los guiones sexuales (*sexual scripts*), y postulan que una suerte de libretos sirven para orientar a la acción de los sujetos¹. Uno de los problemas que contiene la idea de guion es que pretende codificar en toda su complejidad las prácticas que se encuadran en esa interacción, centrándose más en el sexo que en el amor. No pretendo insinuar que aquella teoría no sea rica y haya contribuido a entender la sexualidad desde una matriz sociocultural, pero sí me resulta problemático acuñar esas nociones sin problematizarlas para mi estudio. Por lo tanto, en vez de guiones, prefiero hablar de *canovacci*. Un *canovaccio* es una especie de hoja de ruta que se utilizaba en la comedia del arte italiana de los siglos XVI a XVIII (Stäuble, 1973; Moseley, 2016). A diferencia del libreto, el *canovaccio* solamente describía de manera sintética la sucesión de escenas, como una especie de ayuda memoria a partir del cual organizar la actuación, muy cercana a la improvisación. Esta forma de hacer teatro descansaba en la fijeza de los típicos personajes –por ejemplo, *Arlecchino*–, dejando lugar para que se improvise sobre la trama. La comedia del arte, entonces, descansa en un *canovaccio* que establece a grandes rasgos cuál es el curso de la acción, pero que da a los personajes la libertad en el cómo lograrlo.

Por lo tanto, me propongo en esta tesis reconstruir esos *canovacci*² del amor gay que más o menos orientan las prácticas amorosas. Claro que por los alcances de esta tesis, me refiero a los *canovacci* que estructuran las relaciones de amor en las historias analizadas. Una continuidad en esta línea de investigación podría ilustrar cómo las personas de carne y hueso usan, cuestionan y subvierten estos proto-

¹ Para un excelente uso de dichos postulados en una investigación sobre adolescentes de una ciudad del interior de la Argentina, véase Jones (2010).

² Respeto las reglas gramaticales de número de su idioma original, el italiano.

guiones. No obstante, para esa futura indagación, sigue siendo necesario ver cómo se estructuran en la producción cultural, en la que la sociedad se refleja y refracta.

Los *canovacci* están protagonizados por los *partenaires*. *Partenaire* es una noción extendida en el mundo de la danza clásica, utilizada en otras danzas y otras artes performativas, y refiere al compañero de otro u otra en una actuación. Opto por este término, por un lado, debido al carácter escénico de las historias de amor. Por el otro, porque permite reunir una gran cantidad de categorías de vínculos como novio, pareja, chico con el que me veo, contacto para conocernos, entre varias más, que se problematiza en el primer capítulo.

Una particularidad de los *canovacci* era el uso de máscaras que a simple vista permitían reconocer a uno de los personajes típicos, quienes reunían un conjunto bastante estable de características a la hora de desenvolverse en escena. Volviendo a aquél más reconocido, *Arlecchino*, como siervo, cumplía el rol del bufón y debía hacer reír. En estos *canovacci* amorosos, lo que caracteriza a los *partenaires* es la intimidad de su vínculo amoroso. En él conviven tanto el deseo erótico como el interés afectivo del largo plazo, tal como se analiza en el primer capítulo. Pero las historias de amor, si bien son protagonizadas por los *partenaires*, no acaban en ellos. Un bastante estable elenco de personajes acompañan la trama amorosa: padres y madres, hermanos y hermanas, hijos e hijas, amigos y amigas, terceros y terceras en discordia. Sus performances abarcan un amplio arco de resoluciones: de la contribución para la unión de los *partenaires* a la amenaza con romperla.

Además de esos otros personajes que aparecen en escena, también hay un conjunto de recursos escénicos con los que cuentan aquellos a la hora de hacer la función. Entre estos recursos, la escenografía ocupa un lugar preponderante: al punto de llegar a ser los vehiculizadores de los sentidos amorosos. De igual manera, otros recursos habituales en estos *canovacci* son aquellos momentos amorosos repletos de energía emocional que llevan de un lado al otro a la trama.

Y si de *canovacci* se habla, es necesario reconocer aquellos momentos culminantes, y esperables, de las historias de amor: las bodas. Como un *canovaccio* típico, en los casamientos entran en escena muchas cuestiones: la historia de la pareja, los sentidos y símbolos del amor, los otros personajes que aportan al festejo, otras cosas que ayudaron a pegar la pareja. Escena, en fin, que por haber sido tantas veces encarnada, no agota ese recurso de la novedad y ese aire de improvisación.

El *canovaccio*, como dije, es una especie de línea guía en la representación teatral. Éste resultaba un pedazo de tela –de donde deriva su nombre– que se colgaba en la pared del fondo del escenario. Sobre la tela se consignaba no una descripción *in extenso* de la obra, sino apenas un esbozo del orden de las escenas y sobre todo de las entradas y salidas de los personajes. Como demuestro a lo largo de la tesis, este concepto sirve para entender la puesta en escena del amor entre varones, ya que estas historias han solido estar menos estructuradas en guiones delimitados. El trabajo de Isabella Cosse (2010) muestra perfectamente cómo existía, en la Argentina de los años cincuenta y sesenta, un camino bastante preestablecido para que siguieran las parejas heterosexuales. Dado que en gran parte de la historia los amores entre varones no fueron aceptados del mismo modo, ellos debían buscar senderos alternativos, y muchas veces el costo de trazar otro recorrido era la vida misma (Melo, 2005).

iii. *Corpus* y metodología

El *corpus* está conformado por veinticuatro historias de amor entre varones, cuyo resumen se incorpora en las siguientes páginas. Todas estas historias aparecieron en alguna producción cultural posterior a la sanción de la ley de matrimonio igualitario en Argentina (julio de 2010). Las doce producciones culturales de donde extraje dichas historias son heterogéneas. A saber, tres películas independientes en las que se relatan historias de amor entre varones: *Hawaii* (2013) de Marco Berger; *Solo* (2013) de Marcelo Briem Stamm y *El tercero* (2014) de Rodrigo Guerrero. Dos ficciones literarias de escritores argentinos en la que se retratan historias de amor entre varones: *Vos porque no tenés hijos* (2011) de Osvaldo Bazán y *Avión* (2015) de Eduardo Muslip³. Dos telenovelas en las que los personajes protagónicos tenían vínculos íntimos con otros varones y que tuvieron éxito en la televisión de aire: *Farsantes* (2013 a 2014) y *Viudas e hijos del rock and roll* (2014 a 2015). La revista de organización de bodas gays, *Amor, un buen plan!*, cuyo único número data de 2014. Y el suplemento semanal *Soy*, sobre temas de diversidad sexual, del diario de alcance nacional *Página12*.

³ Las tres historias de amor de Sebastián, que se desprenden de *Vos porque no tenés hijos*, así como la de Pasajero, de *Avión*, corresponden a temporalidades previas a la sanción del matrimonio igualitario. No obstante las incluí ya que el recorte corresponde a la producción cultural aparecida en la Argentina posterior a aquella ley.

Resumen de historias de amor analizadas

Título	Partenaires	Fuente (Sección) <u>Género</u>	Resumen
1. <i>La boda de ensueño</i>	Ariel y Fernando	Amor! Un buen plan. (En primera persona). <u>Crónica</u>	Ellos se conocieron en una página de contactos. Luego comenzaron a verse a escondidas. Terminaron casándose, y formaron una empresa de <i>catering</i> .
2. <i>La boda fabulosa</i>	Omar y Leonardo	Amor! Un buen plan (Casamientos Reales) y sitio web <i>Fabulous Weddings</i> . <u>Testimonio</u>	Se desprende del testimonio aparecido en la revista y en el sitio web. Cuentan la importancia que tuvo Laetitia, la <i>wedding planner</i> dueña de <i>Fabulous Wedding</i> .
3. <i>Buenos Aires: de la única opción a la elección</i>	Josh y Aldo	Amor! Un buen plan (Casamientos Reales) y sitio web <i>Fabulous Weddings</i> . <u>Testimonio</u>	Se desprende del testimonio aparecido en la revista y en el sitio web. Es una pareja entre un salteño y un norteamericano. Se casaron en Argentina visto que en Estados Unidos todavía no era legal. Terminaron mudándose a Buenos Aires. Resaltan la importancia que tuvo Laetitia, la <i>wedding planner</i> .
4. <i>Buenos Aires y una boda diferente</i>	Michael y James	Amor! Un buen plan (Casamientos Reales) y sitio web <i>Fabulous Weddings</i> . <u>Testimonio</u>	Pareja de londinense que se conoció en un bar. Planearon un viaje a Uruguay y por casualidad googlearon “bodas gays Argentina”. Hicieron una videollamada con Laetitia y enseguida decidieron casarse.
5. <i>Un casamiento estratégico: entre el amor agápico y el erótico</i>	Alex y José	Amor! Un buen plan (Entrevistas). <u>Entrevista</u>	En la entrevista, Alex Freyre, militante de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), repasa cuáles fueron los motivos que los llevaron a casarse, dónde fue la propuesta, cómo fue el día de la boda.

6. <i>Casamiento y nietos para sus padres</i>	Ignacio y Enrique	Soy 2010 (<i>El día M</i> , de Cristian Alarcón). <u>Crónica</u>	La historia se incluye en una crónica de las personas con las que el autor se encuentra en la manifestación de apoyo a la Ley de Matrimonio Igualitario. Dos jóvenes de 23 años, que están casi viviendo juntos y piensan en casarse y tener hijos.
7. <i>El arte en el amor</i>	Daniel y Sebastián	Soy 2011 (<i>Por amor al arte</i> , de Daniel Link). <u>Crónica</u>	Narran formas artísticas en las que plasmaron creativamente su amor y describen brevemente su boda. Planifican la llegada de María Emilia.
8. <i>Cambio de paradigma</i>	Diego y Gustavo	Soy 2011 (<i>Todo beso es político</i> , de Diego Trerotola). <u>Crónica</u>	Se conocen en una tetera en un baño público. El cambio de paradigma se da porque el encuentro continúa fuera de aquél baño.
9. <i>'Me caso', 'No me caso'</i>	Diego y Norberto	Soy 2011 (<i>Todo beso es político</i> , de Diego Trerotola). <u>Crónica</u>	Una pareja no monógama, constituida desde hace trece años. Repasan sus rituales cotidianos, sus motivos para casarse y para no hacerlo, se definen como una pareja pública.
10. <i>Del erotismo a la amistad</i>	Mariano y J	Soy 2013 (<i>El amigo de la tele</i> , de Mariano Tobal). <u>Crónica</u>	El autor tiene un amor no correspondido con su amigo heterosexual. Superan esos primeros obstáculos y devienen mejores amigos.
11. <i>Compromiso pedía el chiquito</i>	Pablo y Gonzalo	Soy 2013 (<i>Como anillo al dedo</i> , de Pablo Ramírez). <u>Testimonio</u>	El hijo de Gonzalo pide a ambos que formalicen y se casen: allí podría considerar a ambos como padres.
12. <i>Unos osos muy diferentes</i>	Wenceslao y Ari	Soy 2014 (<i>Esposos último modelo</i> , de Adrián Melo). <u>Entrevista</u>	La entrevista reconstruye la historia de cada uno de ambos y su pareja. Ellos se conocen por Facebook y enseguida comienzan una relación, a pesar de sus casi 40 años de diferencia. Piensan en casarse.

<i>13. ¿Todas las parejas terminan igual?</i>	Guillermo y Pedro	Farsantes, Canal 13 (2013-2014). <u>Melodrama</u>	Julio Graziani, un abogado penalista, se enamora correspondidamente de su joven socio recién sumado al estudio: Pedro Beggio. Una veintena de escenas describen los avatares de la pareja: sus primeros acercamientos como compañeros y amigos, los celos de la esposa de Pedro, su falso embarazo. Guillermo es el primer hombre en la vida de Pedro y no a la inversa. Pedro muere asesinado por su esposa.
<i>14. El patrón patricio y el petisero chongo</i>	Segundo y Tony	Viudas e hijos del Rock and Roll, Telefe (2014-2015). <u>Comedia</u>	Segundo Arostegui, miembro de una familia aristócrata venida a menos, contrata a Tony como petisero para sus caballos. Segundo tiene actos fallidos con Tony. El petisero cuida a su patrón, quienes se enamoran y terminan casándose.
<i>15. Un encuentro, varias historias</i>	Manu y Julio	Solo, de Marcelo Briem Stamm (2013). <u>Thriller</u>	Estos jóvenes se conocen en un chat. Julio va a la casa de Manu, tienen sexo. Se ponen de novios por una noche de mucha tensión. Manu asesina a Julio cuando descubre que había matado a su ex.
<i>16. Corazón roto</i>	Manu, Horacio y Maxi	Solo, de Marcelo Briem Stamm (2013). <u>Thriller</u>	Manu le cuenta a Julio esta historia. Resulta que a su novio, Horacio, le gusta tener sexo con otras personas, por lo que comienzan a sumar terceros. El problema surge cuando Maxi enamora a Horacio y éste abandona a Manu por él.
<i>17. Amantes timadores</i>	Manu y Maxi	Solo, de Marcelo Briem Stamm (2013). <u>Thriller</u>	Manu y Maxi son una joven pareja que deciden tenderle una trampa a Horacio, un cliente de Manu. Manu se pone de novio con Horacio y luego incorporan a Maxi a su relación. El problema llega cuando Horacio se da cuenta, y Manu termina asesinandolos a los dos.
<i>18. Desafiendo la monogamia</i>	Franco, Hernán y Fede	El tercero, de Rodrigo Guerrero (2014). <u>Drama gay</u>	Fede conoce por chat a una pareja, de Franco y Hernán, con quien se encontrará para cenar y tener sexo. La historia se centra en la visita de un tercero a la vida de una pareja, que lo recibe de manera acogedora y propone repetir la visita.

19. <i>Dos por tres</i>	Franco y Hernán	El tercero, de Rodrigo Guerrero (2014). <u>Drama gay</u>	Franco y Hernán son una pareja de ocho años, con seis de convivencia. Tienen una relación consolidada. Buscaban sexo con un tercero, como forma de oxigenar la relación.
20. <i>Amor interclases</i>	Eugenio y Martín	Hawaii, de Marco Berger (2013). <u>Romántica gay</u>	Eugenio pasa unos días en la casa de veraneo de su familia. Allí va Martín a pedirle trabajo. Ellos habían sido amigos cuando niños y ahora se reencuentran de adultos, con la misma diferencia de clases con que se conocieron. Se teje una historia llena de tensión sexual, erotismo y camaradería.
21. <i>Un amor vizcachero</i>	Alejandro y Sebastián	Vos porque no tenés hijos, de Osvaldo Bazán (2011). <u>Novela</u>	Alejandro, un diseñador gráfico, se enamora de un misterioso cliente, Sebastián, un biólogo que investiga sobre la vizcachera. Las apariciones y desapariciones del biólogo se entienden cuando confiesa estar casado y tener una hija. La familia se convierte en impedimento para que Sebastián siga viendo a Alejandro.
22. <i>Un amor joven</i>	Alejandro y Matías	Vos porque no tenés hijos, de Osvaldo Bazán (2011). <u>Novela</u>	Alejandro conoce a Matías, un joven telemarketer de veinte años, en una fila de una empresa de celulares. Cambian sus teléfonos y empiezan a verse. El joven resulta asfixiante al mismo tiempo que refrescante para el cuarentón.
23. <i>El primer amor del no-lugar</i>	Alejandro y Rubén	Vos porque no tenés hijos, de Osvaldo Bazán (2011). <u>Novela</u>	A los quince años de Alejandro, conoce a Rubén, un policía con quien empieza una relación sexual en los baños de la estación de Flores. Rubén muere asesinado.
24. <i>Erotismo por las nubes</i>	Pasajero y Colorado	Avión, de Eduardo Muslip (2015). <u>Novela</u>	Pasajero está volviendo de Los Ángeles. En el aeropuerto ve a un Colorado que le gusta y con quien terminan teniendo sexo en el avión.

Tanto sobre el suplemento *Soy* como con las telenovelas, opté por realizar un recorte en el material a analizar. Para el caso del primero, seleccioné el número correspondiente a la sanción de la ley de matrimonio igualitario, como a sus respectivos aniversarios, hasta el de 2015 –año en que comencé el análisis y sistematización de la información. Para las segundas, trabajé con las escenas destacadas que ofrecen los sitios web de los respectivos canales en los que se transmitieron ambas ficciones: Canal Trece y Telefé. En la medida en que fue necesario, analicé otros capítulos de ambas telenovelas.

El primer trabajo con los datos, luego de delimitado el *corpus*, consistió en una descripción de los materiales. Allí, fui leyendo y viendo las películas, los libros, las telenovelas, la revista y los suplementos. Luego de ese primer acercamiento crítico, comencé el trabajo de resumen y transcripción de las escenas, historias, notas y comentarios. Una vez concluido aquel primer trabajo con el material en bruto, seleccioné las historias a analizar. Así, decidí cuáles incluir. Todas estas historias tenían la particularidad de retratar un vínculo íntimo entre, al menos, dos hombres y podrían ser relatadas a manera de narrativa. Ese fue el principal recorte: aquellas menciones a contactos amorosos entre dos personas que no pudieran ser expresadas de aquella forma, no serían incorporadas al *corpus*. Para condensar el sentido de las historias, agregué a cada una de ellas un título.

Las historias seleccionadas son heterogéneas: algunas son ficciones, otras no, y otras son ficcionalizadas. Algunas historias son más novelescas y otras más verídicas. Algunas no pueden desprenderse tan fácilmente del género discursivo al que pertenecen, otras podrían haber sido contadas por un informante clave. Algunas historias duraban un encuentro en un baño público, otras una veintena de episodios. Con todo, opté por incluir todas estas historias sin pensar en cuán reales serían, sino en cuán verosímiles resultaban. Pensemos en *Solo*, un *thriller* en el que uno de los *partenaires* termina matando al otro. Algo no muy distinto le ocurrió a Tommy, tal como describe y analiza Ernesto Meccia en diferentes trabajos (2008, 2011).

Un segundo momento del trabajo con el material consistió en la reconstrucción de escenas de cada una de las historias. Aquí ensayé la propuesta de la psicóloga social brasileña Vera Paiva (2006). Ésta consiste en llevar a los entrevistados a la reconstrucción de la escenografía con mayor cantidad de detalles posibles, con el fin de desentrañar en aquella puesta los aspectos del orden de lo contingente, lo indivi-

dual y lo estructural. Si bien Paiva lo propone para otros fines, ligados a la promoción de la salud, resultó muy útil este recurso metodológico. Así, armé las veinticuatro historias de amor a modo de narrativa, describiendo las diferentes escenas que la componían en los casos que correspondiera. Un ejemplo de estas escenas se incluye en el anexo ii.

Entre los inconvenientes a la hora de trabajar con datos cualitativos se encuentra el cómo analizarlos. Por eso decidí apoyarme en una de las herramientas informáticas disponibles, que permite la sistematización y análisis de diferentes materiales cualitativos. Con la ayuda del software, fui releendo por enésima vez cada una de las historias, y en esa lectura le iba asignando un código a los diferentes fragmentos. Algunos fragmentos quedaron sobrecodificados mientras que otros sin codificar. A medida que avanzaba con las historias debía volver a las precedentes para modificar la codificación: creando nuevas etiquetas, dividiéndolas, cambiándoles el nombre. El listado de códigos creados se incluye en el anexo iii.

Ya exportados todos los fragmentos con sus respectivos códigos, comenzó la ardua tarea de volver a analizar los fragmentos y escribir los capítulos que conforman la tesis. Cada uno de ellos, como se ve en el próximo apartado, responde a una pregunta en particular, y expone las posibilidades de conformación de esos *canovacci* que tejen las historias de amor entre varones gays.

Cabe aclarar cómo entiendo la potencialidad del trabajo con dicho *corpus*. Como adelanté, mi interés no es analizar la representación que hacen los medios de las historias de amor gay, tampoco tomar esas narraciones como fuentes históricas reales de la forma en la que la gente ama, sino como testimonios culturales de los supuestos que organizan las historias de amor. Esta forma de trabajar con el material se basa en la propuesta de Illouz (2012) cuando analiza, a partir de novelas como las de Jane Austen, la forma en que se estructuraba el romance y el cortejo en la época victoriana. En palabras de Illouz: “en mi propio recorte de estas novelas dejo a un lado su complejidad y densidad textual para prestar más atención al ‘sistema’ de supuestos culturales que organizan las prácticas amoroso-matrimoniales de la clase media descritas en el universo de Austen” (2012:36). A lo largo de esta tesis, entonces, me centro en el sistema de supuestos culturales que organizan y estructuran las historias de amor entre varones gays en la actualidad.

iv. Estructura de la tesis

La tesis se estructura en cuatro capítulos, que vienen a continuación de la presente introducción. Cada uno de los capítulos tiene una introducción y un cierre, con el objetivo de facilitar su lectura y reencuadre en la tesis. Por su parte, la introducción sirve además como pequeño marco conceptual. Así, postulo los principales conceptos que sirven para encuadrar cada parte de la tesis, y fundamentalmente, de dónde se desprenden las herramientas para el presente ejercicio.

En una primera versión del índice comentado de esta tesis, propuse una forma sensiblemente diferente de cómo la estructuraría. Allí ensayé un esquema que reprodujera una secuencia socialmente esperable de las relaciones amorosas, tal como sostiene Cosse (2010). Que esta secuencia sea esperable no implica que todas las historias de amor se adecúen a ella ni que todas desencadenen en el matrimonio. Pero el mismo análisis me llevó a darme cuenta de que el esquema debía ser apuntalado.

Cómo se conocen los *partenaires* es la pregunta que estructura al primer capítulo. Es decir, ¿se ven una vez y ya se conocen? ¿Y qué sucede con el conocerse virtualmente? ¿Se termina, acaso, alguna vez de conocerse? ¿Qué sucede con la figura del amor a primera vista? Por ello este capítulo analiza los *canovacci* del conocerse a partir de la noción de puntos de Alain Badiou (2012). Entiendo a ese conocerse como un proceso con diferentes puntos, y en el que se van jugando diferentes narrativas.

Mucho más que dos es el título del segundo capítulo. Aquí propongo entender las relaciones amorosas no a partir del vínculo entre dos personas, sino como un complejo entramado, una suerte de red. Siguiendo la propuesta de Bruno Latour (2008) sobre rastrear cómo se dan las asociaciones, analizo quiénes son esos otros personajes de los *canovacci* que conforman las parejas y cuáles son sus funciones en dicha trama narrativa. Este capítulo examina quiénes son esos otros que interfieren en el vínculo entre los *partenaires* y de qué manera se introducen en la pareja.

El tercer capítulo fue, originalmente, contemplado como parte del anterior. En ambos propongo recuperar esos otros actantes que juegan en las relaciones íntimas, pero que desde una perspectiva *protagonistocentrista* son ignorados. No solamente esos otros sujetos antes señalados cumplen un papel en estos *canovacci*, sino también los entes no humanos. Objetos y momentos son recursos escenográficos de estos *canovacci* que deben ser incorporados a la hora de problematizar el amor, ya que ellos son depositarios de un gran cúmulo de energía emocional, como sugiere Randall Co-

llins (2005). La pregunta de este capítulo es de qué otras cosas se valen los *partenaires* para anudar su pareja.

Y así como el inicio del vínculo es uno de los *canovacci* fundamentales de las historias de amor, como vemos en el primer capítulo; el cuarto y último se centra en otro episodio típico, pero de otro momento de la relación. A saber, el casamiento. Debido a su carácter particular en las sociedades modernas, y a que en el caso de los matrimonios entre personas del mismo sexo adquiere una clara connotación de subversión al orden heteronormativo (Fassin 2011), veo las diferentes líneas que componen este *canovaccio* en particular: entes humanos y no humanos, momentos, decisiones, repercusiones y demás. La pregunta que recorre a este último capítulo es qué tienen de específico las bodas entre dos varones para el análisis del amor.

Para terminar, vienen las conclusiones. Luego de recapitular lo visto en cada capítulo, propongo una explicación sociológica del amor. Para calmar la ansiedad de quienes lean esta tesis, sólo adelanto que no entiendo al amor sino a partir de su puesta en acto en *canovacci*. Las preguntas que quedan abiertas para futuras indagaciones coronan la tesis. Es momento, entonces, de empezar con las que sí respondo a lo largo de estas páginas.

Capítulo I – Algunos puntos del conocerse

i. Sobre los *puntos* en el amor

Como dije en la introducción, una primera versión del índice comentado de esta tesis seguía el esquema que Isabella Cosse (2010) utilizó en su libro. A saber, una secuencia socialmente esperable en las relaciones de pareja. ¿Y por dónde empiezan las parejas si no es en el mismísimo momento en que se conocen? El análisis del material, nuevamente, me enfrentó con una pregunta que había obviado. ¿Cómo es la temporalidad del conocerse? Y, en particular, ¿cuándo termina el *conocerse*? ¿Unos se conocen cuando se ven por primera vez, encarnando así la figura del amor a primera vista, tan bien descrita por Barthes (2009)? ¿O se terminan de conocer cuando expresan su amor, en aquello que Badiou llama una declaración (2012)? ¿O acaso se conocen al momento de tener relaciones sexuales, es decir en el sentido bíblico? ¿O al momento en que *formalizan* el vínculo íntimo?

Teniendo en cuenta esos interrogantes, es sensato problematizar el inicio del vínculo como un proceso con una direccionalidad definida. Entre idas y venidas, las historias de amor aquí analizadas se acercan más a las excepciones que Isabella Cosse contemplaba cuando aseguraba que lo esperable no implica que queden historias por fuera de esa secuencialidad. Entonces, este capítulo tiene como fin analizar el inicio de las relaciones, pero no entendiendo aquel proceso como la imagen de una línea recta, sino como una curva. Según la geometría euclidiana, la línea está formada por una sucesión infinita de puntos. Lo que caracteriza a la recta es la alineación de puntos en una misma dirección, mientras que la curva se define porque los puntos que la conforman no están alineados necesariamente en la misma dirección.

¿Cuál es el *punto* –valga la redundancia– de esta digresión sobre los *puntos*? Es que fue aquella noción acuñada por Badiou (2012) la que me sirvió para dar forma a este capítulo. El filósofo francés introduce este concepto al referirse sobre el significado de un niño en una relación de pareja: no es más que un punto. “Un punto es un momento particular en el que un acontecimiento se estrecha, en el que debe de alguna manera volver a jugarse, como si volviera bajo una forma desplazada, modificada pero que te obliga a ‘redeclarar’” (p. 52). Es decir, de volver a redireccionar, y con ello resignificar, aquella sucesión de puntos que formaban la historia de amor.

La idea de *puntos*, entonces, tiene el potencial de comprender los momentos particulares de las relaciones y recuperar el carácter procesual del conocerse. En este capítulo analizo algunos de esos puntos del conocerse, con el fin de reconocer momentos trascendentes en el inicio de la relación. Los primeros dos apartados son sobre aquellos momentos en que los *partenaires* entraron en contacto (de manera presencial y de manera virtual, respectivamente). Un tercer apartado corresponde a la expresión del interés en el otro a partir de lo que llamo *gestos eróticos*. Sigue otro apartado sobre gestualidades, pero ya *amorosas*; la distinción radica en dónde anclan esos puntos. Finalmente, el quinto apartado problematiza el *etiquetamiento vincular* o la pregunta por el qué somos. Como se ve a lo largo del capítulo, cada uno de estos puntos sirve para marcar un momento en aquél largo proceso que es el *conocerse*.

ii. Verse en persona: de lugares y no-lugares

En muchas historias de amor el conocerse se inicia cara a cara. Como en las sociedades modernas uno frecuenta muchos espacios, la posibilidad de encontrarse con alguien es grande. Sin embargo, un espacio común en el que se conocieron muchos de los hombres de las historias de amor aquí analizadas es el ámbito laboral.

Así fue como entraron en contacto Guillermo y Pedro, los personajes de la telenovela *Farsantes*¹. El último, y más joven de los dos abogados, va a los tribunales de San Martín a encontrarse con quien luego se convertirá en su socio. En ese escenario, luego de que el mayor de los abogados tuviera una audiencia, Pedro acepta trabajar en el buffet como socio de Guillermo. Establece algunas de sus condiciones: cincuenta por ciento en causas penales, cuarenta por ciento en el resto y no trabajaría los viernes. Estos dos hombres, entre quienes luego florecerá una historia de amor, se conocen por trabajo y en carácter de socios. La presunta simetría en el vínculo profesional luego será desafiada en otros aspectos. Por ejemplo, en la experiencia con otros hombres con la que ya cuenta uno de los dos, mientras que para el más joven de los abogados éste resulta un territorio novedoso.

Los protagonistas de otra historia de amor, y no casualmente de la otra telenovela analizada, *Viudas e hijas del rock and roll*, entran en contacto gracias al ám-

¹ A lo largo de la tesis, introduzco los fragmentos analizados en el cuerpo del texto. En primer lugar, y fundamentalmente, por una cuestión de estética y de fluidez de la lectura. En segundo lugar, porque descreo de la pretendida objetividad de incluir *verbatim*s, como si al introducir literalmente tal o cual fragmento no estuviéramos eligiendo *qué* hacerle decir a los datos. Como dije antes, uso cursivas y no comillas para referirme a las palabras textuales, ya que las segundas interfiere en el ritmo de lectura.

bito laboral. Segundo va con su padre a la estancia de una amiga a comprar unos caballos. Luego de saludarla, el joven aristócrata pide pasar al baño. Pero en el camino se topa con Tony, un petisero con un cuerpo musculoso. En una escena digna de novela, el petisero, sin ver a Segundo, se saca la camisa que ya estaba desabrochada y comienza a mojarse con la manguera. Al verlo escondido detrás de unos fardos, Tony le pregunta si necesita algo. El joven aristócrata tiene uno de los primeros actos fallidos que signará la relación entre ambos y que brindan toques de comedia a esta historia: dice necesitar un *caño* en vez de un *baño*.

Horas más tarde, Segundo revive mentalmente la escena por la que conoció a Tony, cuando éste lo llama para preguntarle por el camino para llegar a la estancia, adonde tiene que llevar los caballos. Segundo, luego del primer suspiro al atender el teléfono, termina tragando saliva ante la posibilidad de volver a encontrarse con el petisero al día siguiente. En esa visita, en la que Segundo se entera de que Tony no llevará más caballos porque sólo hacía un reemplazo, Segundo, de inmediato, le ofrece trabajo en la estancia. De ese modo podrán continuar la relación laboral.

Pero no solamente en las historias de novela los *partenaires* se conocen en torno al ámbito laboral. Manu y Horacio, protagonistas de una de las historias de amor de la película *Solo*, se ven cuando el segundo va a la oficina en la que trabaja el primero. Entre ambos se genera un clima de confianza, por lo que Horacio acepta ir a tomar el café que Manu le invita. Ambos se miran y sonríen nerviosamente. Esta historia tiene algunos aditivos. La versión que Manu le cuenta a Julio, otro *partenaire* de Manu la misma película, la única noche de novios que tuvieron, fue sensiblemente transformada. No incluye ni el hecho de que Horacio quería ingresar al país un dinero no declarado, ni que Manu y su novio Maxi (*Solo*), propusieron timarlo para sacarle más dinero. Manu sí invitó a tomar un café a Horacio, pero luego de que este súper nervioso cliente contara sus intenciones comerciales.

Otro cliente con quien se establece un vínculo amoroso es Sebastián, en la ficción literaria *Vos porque no tenés hijos*. El biólogo que investiga sobre la *vizcachera* –un tipo de hierba típica del noroeste argentino en la ficción de Bazán– va un viernes de noviembre a la casa de Alejandro, un diseñador web. El diseñador, apenas lo ve entrar, sabe de inmediato que la *vizcachera* se convertirá en un eje de su vida en los próximos meses. Lo que excita a Alejandro es el aspecto del biólogo, quien tiene el tipo de belleza imperfecta que tanto le gusta.

Martín y Eugenio, protagonistas de la película *Hawaii*, se encuentran –o mejor dicho, se reencuentran– una tarde de verano en la que el segundo golpea las manos en la casa del tío donde Eugenio está pasando unos días. Martín está buscando trabajo, como limpiar la pileta o cortar el pasto, solamente por unos días. Él se conforma con unos pesos por día, pues al fin del verano ya tiene apalabrado un trabajo en Capital Federal. Eugenio promete hablar con su tío para confirmarle a Martín, al día siguiente, si su tío acepta la propuesta. Todo parece que es una forma de patear el problema para el día siguiente, pero algo modifica la perspectiva de Eugenio para con Martín y con su oferta de trabajo. Ellos habían sido amigos cuando fueron niños. De pequeño, Martín se había bañado en esa pileta con un también pequeño Eugenio. Eugenio lo invita a pasar pero Martín se rehúsa. Se saludan y el joven iría al día siguiente a ver qué dice el tío de Eugenio. Al otro día, quien más ansioso está por que Martín comience a trabajar en la casa no es Martín, sino el mismo Eugenio.

El conocerse en persona por medio del trabajo puede relacionarse con la definición de lugar de Marc Augé (2014). El antropólogo francés explica que los lugares son esos espacios en los que un observador es capaz de reconocer fácilmente las relaciones sociales. Claro que la definición está referida al trabajo etnográfico en pequeñas aldeas. Volviendo a las historias de amor aquí analizadas de quienes se conocen en torno al ámbito laboral, podemos reconocer más o menos su posición en la estructura de clases. Abogados, patronos, petiseros, empleados administrativos y clientes de servicios financieros, inician un vínculo íntimo conociendo esa posición. Es decir que cuentan con alguna información sociológica sobre su *partenaire*. Aún más, estas interacciones agregan datos sobre el tipo de hombre con quien se interactúa, ya que el trabajo ha sido uno de los espacios a partir del cual tradicionalmente se construyó la masculinidad hegemónica (Connell, 2005).

Pero el verse por primera vez en persona no siempre implica conocerse en un lugar. Augé también proporciona la noción de aquellos espacios en los que no se pueden leer inmediatamente las relaciones sociales y que pueden pasar desapercibidos a los observadores. Son espacios de circulación, de consumo y de comunicación, más frecuentes en las grandes ciudades que en las aldeas. Como por ejemplo la fila en una empresa de celulares. Ahí es donde Alejandro, de casi cuarenta años, conoce a Matías, otro de sus *partenaires* en la novela *Vos porque no tenés hijos*, un joven de unos veinte años con quien cambian números de teléfono. El interés de uno por otro

podría pasar desapercibido para un observador externo, como quien atiende en la fila de la empresa de celulares.

El aeropuerto es uno de los espacios con que Augé ejemplifica el no-lugar. Y en ese escenario entran en contacto Pasajero² y Colorado, los protagonistas de la novela *Avión*. En el aeropuerto de Los Ángeles –de donde viene de visitar a su hermana– Pasajero ve a un Colorado alto, de unos treinta y pico de años, con una camisa escocesa. Cuando aparece en escena, Pasajero sale de su juego de adivinar quién es cada quién en la sala de espera del aeropuerto y comienza a contemplar al Colorado, que será su *partenaire* en el vuelo a Buenos Aires. Pasajero incluso se siente avergonzado por sus pensamientos y su erección al ver a Colorado, temiendo que los demás presentes puedan adivinar esos pensamientos.

Otro espacio de circulación en el que se conocen dos *partenaires* es la estación de trenes de Flores, por la que pasa Alejandro todas las semanas cuando va a casa de su padre. Desde dentro del tren, lo ve parado en el andén, *nítido, brillante y masculino*. En ese mismo instante aprende que *nunca más desoirá los llamados del sexo*. Es así que cruza miradas con Rubén, un policía de unos cuarenta años, protagonista de otra de las historias de amor de *Vos porque no tenés hijos*. Este joven de quince años va resolviendo en el transcurso de las siguientes semanas si bajará o no en Flores, hasta que finalmente lo hace. Y juntos van al baño de la estación, escenario prioritario en el que tiene lugar su historia de amor.

Finalmente, otros amantes se conocieron en establecimientos comerciales. Como por ejemplo el *pub* del *East London* en el que se ven por primera vez James y Michael –presentados en la revista de bodas *Amor!* y en la página de organización de bodas *Fabulous Weddings*–, quienes se terminarán casando en Argentina. O el boliche en el que Franco y Hernán, de la película *El tercero*, se conocieron. Esa noche, tal como un amigo de Franco le informó, dos chicos *estaban atrás* de él. Uno de ellos, Hernán. Al contarle la historia a Fede, Franco se regodea con haber elegido correctamente. Pero al punto que quiere llegar Hernán es al del *monito*.

El monito es un código entre ellos. Franco, en su borrachera de esa noche de boliche, comenzó a hacer gestos con su rostro e hizo una que se parecía a la cara de un mono. Esa cara desopilante conquistó a Hernán. El monito es mucho más que una

² Esta ficción, a modo de crónica, no incluye algunos nombres de personajes. Al narrador-protagonista lo identifico como Pasajero.

anécdota del cómo se conocieron, es una especie de moneda que se intercambia a lo largo de la relación, como por ejemplo, cuando se pelean. La reconciliación viene de la mano –o de la cara, para ser más preciso– del mono. Deviene así una suerte de reactualización constante de aquél momento constitutivo de la relación. La importancia del monito radica en encontrar en ese gesto algo que trascienda lo contingente y azaroso de la situación de conocerse en un boliche, mientras cada uno bailaba con sus amigos.

¿Hasta qué punto los no lugares no contienen información sobre la posición en la estructura social en la que se encuentran los *partenaires*? A decir verdad, cuando Alejandro ve a un policía en el andén de la estación de Flores, cuenta con más información sobre su posición social que la que cuenta Manu con un difuso cliente Horacio. ¿Debería, entonces, desestimarse el uso de esta distinción entre lugar y no lugar por su cierta vaguedad empírica? Lejos de abonar a la discusión sobre cuán útiles o no son los conceptos de Augé, pueden servir como fuentes de inspiración. Volviendo a la distinción entre lugar y no lugar, un aspecto sugerente es que mientras los primeros se nos muestran como objetivos para los observadores externos, los segundos pasan casi inadvertidos. En todas estas historias de amor, existe al menos un elemento común que la mera descripción de la acción por parte de un observador externo no podría atender. A saber, el interés erótico por parte de –al menos uno de– los sujetos de modificar el curso de la interacción. Ese interés erótico, que se traduce en un gesto erótico como veremos en los próximos apartados, sólo puede ser comprendido por quienes comparten un universo de significaciones similar.

Ese mismo gesto erótico es el que hace que lo contingente y azaroso del encuentro quede fijado, tal como sostiene Badiou (2012). Para el filósofo, eso que no es sino producto de una contingencia y del azar, como el encuentro de dos personas, quede ligado en una suerte de predestinación requiere que el amor sea declarado. Tomando prestado ese andamiaje conceptual, pensemos que una forma de superar lo contingente radica en una expresión de deseo. Como el cruce de miradas entre Pasajero y Colorado, o entre Alejandro y Rubén. Esas miradas hacen que esos *a priori* no lugares devengan lugares en esa trama amorosa.

Con todo, ¿es casual que en el encuentro cara a cara sea la mirada la que traduzca ese interés? ¿O se relaciona con algo más? La primacía de la vista por sobre los demás sentidos sirve para responder a esta pregunta. La figura del amor a primera

vista como punto de inflexión, como eso que le pasa a Segundo cuando ve por primera vez a Tony, o cuando Alejandro ve entrar en su departamento a Sebastián, no es sino producto de cómo el erotismo entra por los ojos. Al mismo tiempo, la vista puede servir para desafiar la dependencia del lenguaje y lograr *hablar* sin palabras. En el caso del amor entre varones, esto es fundamental dado que *a priori*, se supone que los demás varones con los que uno se encuentra son heterosexuales. El contacto visual aporta cierta información que cuestiona esa premisa y abre una ventana de posibilidad a otro tipo de interacción, en la que puedan conectarse los cuerpos.

A lo largo de este apartado he reflexionado sobre uno de los puntos del conocerse: el primer encuentro cara a cara. La multiplicidad de ámbitos en los que pueden verse por primera vez los *partenaires* de estas historias me llevó a recurrir a la noción de lugares y no lugares de Auge como anclaje teórico para reconocer con qué información cuentan los sujetos que entran en contacto. Los diferentes ámbitos impondrán reglas específicas de juego e irán demarcando posibles recorridos. Por lo pronto, ¿qué otras formas de entrar en contacto existen?

iii. La virtualidad: multiplicidad de opciones y decepciones

Una de las formas privilegiadas que tienen los *partenaires* gays de conocerse es a través de la virtualidad. Claro que esto no es exclusivo de la interacción homosexual, pero sí es una modalidad extendida ya que posibilita aumentar la cantidad de potenciales parejas con quienes entrar en contacto con fines eróticos. Si bien no todos los intercambios eróticos pueden ser encuadrados dentro de la matriz amorosa, sí –tal como veremos más adelante– se nutren de aquella.

Entrar en contacto de manera virtual con otras personas para fines eróticos es una práctica muy extendida en las grandes ciudades (Boy, 2008); y esto ha sido facilitado por el avance de Internet. Sin embargo, antes de la explosión cibernética sobre el erotismo virtual, las líneas telefónicas ofrecían un servicio similar. *La línea*, cada vez que Mati se va a trabajar, tienta a Alejandro, en la novela *Vos porque no tenés hijos*. Esa tentación se ve inflada por las charlas con sus amigos, Gonzalo y el Chaqueño, que lo mantienen actualizado sobre lo que se puede encontrar *online*.

La virtualidad descansa en una variedad de tecnologías, y la *línea telefónica* es una de ellas. Otra son las páginas de contactos, tales como MunHunt, GayDar, entre muchas otras. Como muestra Leal Guerrero (2011), fue tal la popularidad de

algunos de estos sitios webs que comúnmente se los conocía como *la página*. En estas páginas se suele establecer un primer contacto, en el que se intercambian fotos, y se conversa para luego pasar a otros medios de comunicación. Esto les pasó a Ariel y Fernando, protagonistas de una de las historias extraídas de la revista *Amor!*, que de la página pasaron a hablar por teléfono. Otro pasaje suele darse a Skype, en el que se pueden establecer videollamadas y permite complementar o prescindir de la escritura. Pero también los primeros contactos pueden establecerse por otros medios, como por ejemplo vía Facebook. Ari y Wenceslao, cuya historia aparece en un número de suplemento *Soy*, se hicieron amigos justamente por ser ambos miembros de un grupo de esa red social del Club de Osos, subcultura dentro de la comunidad gay que valora un tipo de masculinidad virilizada y uno de sus signos es el vello corporal (Enguix y Ardévol, 2010).

Ingresar en esos espacios de levante supone entrar en un mercado en el que se consume y consume el erotismo. A pesar de las diferencias entre una y otra tecnología, todas estas formas requieren la construcción de una especie de máscara de presentación. En un análisis sobre la construcción del *ethos* discursivo en salones de chats gays acuñé la noción de *corporalidades velcradas* (Marentes, 2017). Un cuerpo virtual cubierto de velcro requiere que se le añadan, con abrojos, aquellos atributos que sirven a los fines del intercambio erótico. A pesar de que esta imagen surgió para el análisis de los salones de chats, puede extenderse para toda forma de erotismo virtual. Illouz (2012) sostiene que esta forma de conocerse lleva a tener una mirada menos holista del otro sujeto, en detrimento de una acumulación de atributos. En otras palabras, la cantidad de atributos *abrojados* dificulta el conocimiento, en su totalidad, del sujeto con el que se interactúa.

Podría argumentarse que un antídoto ante esa tendencia se resuelve gracias a la incorporación de imágenes y contenido multimedia que permite recuperar de algún modo esa versión holista del otro. Si bien la virtualidad ha tendido a acercarnos cada vez más, desafiando las distancias espaciales, hay algo de la copresencia en el fenómeno amoroso que aún no puede suplirse por las tecnologías. De allí que el pasaje del conocerse virtualmente al conocerse físicamente esté lleno de tensiones, como iremos viendo en este apartado.

Una de las posibilidades que brindan las tecnologías virtuales del erotismo es mantener preservada la identidad real de los sujetos. A pesar de que, como consta en

la introducción, hubo una serie de cambios en la sociedad en la que se acepta más o menos la homosexualidad, la discreción sigue operando. Pecheny (2003) en un estudio sobre las identidades homosexuales, sostenía que visto el carácter secreto de ésta, la discreción era una forma de preservar a los sujetos. Esta discreción también puede entenderse como un capital erótico dentro del campo homosexual, que implica una negación y ocultamiento de la orientación sexual. El énfasis en la discreción tiene sus derivados, como el *onda nada que ver* (Leal Guerrero, 2011). Es decir, que la discreción adquiere el sentido de un atributo muy valioso en este intercambio erótico.

El carácter anónimo de la interacción erótica virtual permite ir salteándose algunos pasos en el camino del erotismo. Lo explícito del interés erótico en el intercambio virtual se refuerza por información ligada al *ethos* de los *nicknames* o apodosos virtuales (Marentes, 2017). El *nick* de Franco y Hernán, en la película *El tercero*, se resume en un DOSXTRES (*dos por tres*). Esta pareja chatea por Skype con un Fede bajo el nombre de camxcam (*cámara por cámara*). El signo de la multiplicación resume un cruce entre oferta y demanda, reforzando la gramática económica que estructura este campo (Illouz, 2012). La conversación entre la pareja y el joven incluye varias sesiones de videollamadas, en las que la cámara enfoca y amplifica aquello que se escribe.

Las imágenes que circulan por las sesiones de contacto virtual cumplen varias funciones. Por un lado, tiene el efecto de garante del sujeto de la enunciación (Maingueneau, 2002). Si en vez de aparecer Hernán y Franco en las videollamadas con Fede por Skype, hubiera aparecido siempre sólo uno de los dos, el DOSXTRES quedaría sospechado de haber enunciado algo que no era del todo real. También desempeñan el papel de aportar más información sobre aquello que se intercambian. En la película *Solo*, Julio le pasa una foto de su pene a Manu, quien le reclama que no le había enviado una imagen de su rostro, además de jugar a descreer que *todo eso fuera de él*. La tercera función, tal vez la más importante, es la de favorecer un intento de recomposición del sujeto luego de la enunciación –a modo de inventario– de cada uno de los atributos. Mostrar el cuerpo como un todo vendría a situar en esa escena virtual a un sujeto rearmado. Ahora, aunque las tecnologías como Skype que permiten videollamadas implican una suerte de copresencia virtual, el pasaje al conocimiento cara a cara supone un nuevo *punto* de ese conocerse.

Por ejemplo, Ariel y Fernando que luego de la página hablaron por teléfono, el día en que finalmente se conocen cara a cara *se miraron y listo*. En una especie de amor a primera vista, sienten que se conocían desde siempre y que quieren pasar juntos el resto de sus vidas. Para ellos, el pasaje a lo físico supuso una continuidad directa desde lo virtual, a pesar de que esos más de seis meses hasta que se vieron en persona lo vivieron con mucha ansiedad. ¿Sería una especie de amor a primera vista en el que la comunicación virtual ya hizo demasiado? Si bien la virtualidad los mantuvo conectados, la copresencia continúa jugando un papel fundamental: de otro modo, no habrían dilatado ese encuentro por más de seis meses.

Volviendo a cómo el erotismo virtual se saltea varios pasos, en el encuentro cara a cara se reculan algunos de ellos. Fede es siempre muy directo en la comunicación virtual vía el programa Skype sobre lo que haría con Franco y Hernán: primero practicarle sexo oral a ambos y luego hacer un trencito. En la computadora están dispuestos a mostrarse sus cuerpos desnudos y a jugar eróticamente. Ahora, la noche en que va a cenar a la casa de la pareja, se siente muy incómodo durante los primeros minutos. Prácticamente no habla, y es la habilidad de Franco la que le saca charlas, casi como con un sacacorcho. De hecho, Hernán bromea toda la noche con que toman vino para que Fede se anime a hacer todo lo prometido por Skype. Illouz (2012) atribuye que una situación habitual entre las personas que comienzan a contactarse por medios virtuales son los episodios de decepción ante la inadecuación entre la imagen proyectada en la virtualidad y aquella emanada en la copresencia.

Esa decepción puede llevar a que muchos opten por la satisfacción erótica autotélica (Illouz, 2012). Un componente central del erotismo virtual entre varones gays es el *histeriqueo*, una suerte de práctica de buscar por buscar. El *histérico* vendría a ser aquél que no concreta el encuentro cara a cara y permanece en la virtualidad. Claro que no es una identidad autoproclamada, sino una actitud peyorativamente señalada por aquellos que lo padecen. Leal Guerrero afirma que es una “práctica con entidad propia, que frecuentemente es ejercida como un fin en sí misma, pues se la considera más económica que la búsqueda del contacto cuerpo a cuerpo debido a las incertidumbres que la rodean” (2011: 100). El autor encuentra la positividad de esa práctica que es ejercida por todos los que interactúan en el campo y recupera la noción foucaultiana de *Aprhodia* para entenderlas. Es decir, una especie de erotismo que se autosatisface a sí mismo, un deseo que tiene como fin el desear.

Tal como se recupera del fragmento de Leal Guerrero, el *histeriqueo* se relaciona con la incertidumbre misma del pasaje de lo virtual a la copresencia. Ahora bien, y visto que las conversaciones se extienden por largo tiempo, ¿a qué se debe esa incertidumbre? Una respuesta viene de la mano de la decepción que uno puede enfrentar al darse cuenta de que con quien estuvo chateando no es tal en persona. Esta explicación podría relacionarse con el esquema de Theodore Kemper sobre poder y estatus (Bericat Alastuey, 2000). Uno de los pioneros en la sociología de las emociones, Kemper sostiene que las interacciones sociales se regulan en dos escalas: el poder y el estatus. Un desequilibrio entre una y otra escala generan emociones particulares. Por ejemplo, cuando uno le otorga al otro mayor estatus, entendido como un comportamiento voluntario orientado a la satisfacción de deseos y demandas, se genera, en términos extremos, vergüenza. Para el presente análisis, entiendo que la incertidumbre pueda venir por un exceso de estatus sobre la otra persona, a quien *sólo* se conoce por medios virtuales.

Pero otro rasgo de la incertidumbre del pasaje de lo virtual a la copresencia se relaciona con la otra escala analizada por Kemper. A saber, la del poder, en su clásica definición weberiana entendida como coacción. La insuficiencia de poder se traduce en un mayor miedo y ansiedad. Esta insuficiencia viene de la mano de la posibilidad de que el encuentro sea cancelado. Manu le confiesa a Julio que estuvo *a un gesto muy pequeño* de no ir a la esquina en la que se encontraron. O lo que les pasó a Ariel y Fernando, que por contratiempos que los afectaban, fueron postergando su encuentro.

En este apartado reflexioné sobre los primeros contactos virtuales. Si bien ofrecen y facilitan el encuentro erótico con otros varones gays –o al menos con interesados en intimar con otro varón–, abren nuevos interrogantes. ¿Será tan guapo como dijo? ¿Habrá química? La decepción es moneda corriente en los medios virtuales, y esto tal vez refuerce el placer el deseo con el fin de desear. La virtualidad es un *punto* que abre nuevos puntos, y que puede servir para saltarse otros, como los gestos eróticos que veremos en el siguiente apartado.

iv. Gestos eróticos: homo y hetero-erotismo

Para que el vínculo trascienda el mero encuentro entre dos sujetos, en las historias analizadas son necesarias algunas señales –nuevos *puntos*– que demuestren

que el interés que se tiene para con el otro es erótico-afectivo. Esta señal puede adquirir muchos matices, por lo que este apartado consiste en el análisis de sus diferentes formas. Las llamo a todas genéricamente *gesto*³ *erótico*, ya que incluyen no sólo palabras, sino también movimientos corporales y pequeñas acciones. De acuerdo a la clasificación de los gestos de David Le Breton (1999), los entiendo a partir de su función expresiva. Lo erótico sirve para caracterizar la intencionalidad del vínculo, en el que lo sexual sirve de condimento. Distingo *erótico* de *amoroso*, tal como veremos en éste y el próximo apartado.

El gesto erótico puede ser una especie de guiño o una forma de suavizar ese interés por el otro. Y muchas veces es individual y secreto, ya que esas verdaderas intenciones no pueden ser verbalizadas. Este tipo de gestos eróticos más individuales abundan en la historia entre Eugenio y Martín, en la película *Hawaii*. Como cuando el segundo está parado al lado del auto y Martín lo espera dentro de aquél. Los ojos de Martín se clavan primero en el torso desnudo de Eugenio para luego fijarse en la zona pélvica. Se excusa señalando que al tener la malla empapada, Eugenio mojará el asiento del auto.

Pero este espiar al cuerpo del otro también es una actitud de Eugenio para con Martín. Cuando le trae de la ciudad unos calzoncillos que no había usado, le dice que se los pruebe ahí mismo. Por el espejo de la cómoda espía cómo le quedaba el calzoncillo, y de paso relojea lo que será cubierto por la prenda interior. La fortaleza de estas pequeñas miradas espías radica en mantener en vilo la esperanza de que el otro también esté interesado eróticamente. Bajo un régimen sexual en el que se presupone la heterosexualidad y que condena el erotismo entre varones, es dable entender que estas miradas solamente se mantengan en soledad. Manejarse en el terreno de lo incierto resguarda al mismo tiempo que brinda esperanzas.

La esperanza se rodea de la posibilidad de que el interés erótico sea correspondido. Es también la satisfacción de confirmar que aquellos gestos del otro eran también eróticos. Valiéndome de la noción de Victor Turner (1988) sobre los ritos liminales, considero que el momento de confirmación de correspondencia y reciprocidad puede leerse en una línea similar. Es decir, como ritos de pasajes en el que las estructuras previas quedan puestas de cabeza y abren nuevas relaciones sociales. En

³ El trabajo de Palumbo (2014) sirvió de inspiración para este concepto.

el caso de Eugenio y Martín, termina con un beso en la boca, que signará un antes y un después. Eva Illouz (2009) se inspira en el planteo de Turner para entender cómo los momentos románticos contienen las tres fases de los ritos de pasaje: la separación, la liminalidad y la agregación.

A pesar del desenlace favorable en esta historia de amor, hay un tiempo en que parece que ese beso correspondido no llegaría jamás. Una noche ambos se duermen, ya borrachos, en la cama de Martín en el cuarto de las herramientas. A la mañana siguiente, Martín es el primero en despertarse y darse cuenta de que habían dormido uno al lado del otro. Eugenio, cuando se levanta de la cama, ya solo, se ofusca y parece arrepentirse de lo sucedido. Durante los días que siguen a esa noche, Eugenio se muestra cada vez más distante de Martín, alternando en tratarlo con indiferencia e ignorarlo. Martín se juega dos cartas para revertir esa situación. El primer intento fallido es cuando comienza a desnudarse delante de Eugenio, quedando con el cierre del pantalón bajo y dejando ver su calzoncillo. La excusa es pedir permiso para lavar la ropa en el lavarropas de afuera, adonde fue a buscarlo Eugenio para preguntarle por el veneno para ratas. La segunda carta fue aún más explícita. Mientras le saca unas hojas del pelo a Eugenio, y luego algo del ojo, aprovecha y le da un beso. Claro que este no será correspondido y allí se abre un nuevo capítulo en el que Eugenio busca a Martín. El punto aquí es entender cómo lo implícito de este gran juego erótico, que se compuso por al menos una decena de estos gestos, mantiene abierta la puerta de lo posible. Y cómo la correspondencia de aquél gesto puede conducir a la superación de las posiciones iniciales, como empleador y empleado y generar la igualación de los sujetos que conduce la liminalidad.

En otras historias, el gesto erótico es recubierto por un halo de humor. La historia entre Segundo y Tony, de la telenovela *Viudas e hijos del rock and roll*, está marcada por este humor. Pero ese era más el registro de la comedia para con los espectadores de esta tira televisiva que el código entre ellos. ¿De qué manera se logra? Pues a partir de los actos fallidos de Segundo, los que tienen un gran tinte erótico sexual. Este recurso ligado al doble sentido acompaña a esta pareja desde el momento en que se conocieron. Así fue cuando el joven aristócrata busca un *baño* y al ver a Tony pide un *caño*, en una referencia fálica. O incluso cuando lo contrata como petisero de la estancia. Segundo le dice que es porque tiene tan buen *culo*, y luego de que

Tony se muestre sorprendido, el patrón rectifica y le explica que lo contrata por su *vínculo* con los animales.

En estos ejemplos, el doble sentido está ligado a actos fallidos. Y esto podría relacionarse con la no explicitación de los intereses de uno y otro. Una vez que ya habían formalizado su romance, los chistes de doble sentido vienen ya de un lado consciente. En el casamiento, al momento de cambiarse los anillos, Segundo exclama *¡Qué dedos, eh!*, y señalando el tamaño de los dedos del petisero apela a una extendida creencia que fija una correspondencia entre el tamaño de los dedos y el del pene. Tony, por su parte, luego de ponerle los anillos, replica el comentario, *Ahí le entró*. El doble sentido, por medio de actos fallidos como de conscientes alusiones, recubre de humor los gestos eróticos en esta pareja.

Pero el humor no solamente alcanzaba esos momentos. Hubo otros momentos en los que, en guiño a los espectadores, se utilizaba el humor para encubrir otro tipo de gestos eróticos, a los que en otro trabajo llamé *eufemismo afectivo* (Marentes, 2016). Antes de explicar esta noción, veamos dos ejemplos. El primero se desprende de esta historia de amor. Cuando ya es declarado el interés de Segundo por Tony, y es sabido por ambos protagonistas que es correspondido, Segundo le regala al petisero una tarde de spa en un hotel cinco estrellas en Puerto Madero. Tony le agradece que lo hubiera llevado ahí, un tipo de lugar en el que nunca había estado. Segundo continúa planeando lo que harían esa tarde, ir a un parque de diversiones. Tony *acepta* el desafío de subirse al gusano loco y además confiesa que le gustaría que pasaran una noche juntos y que amanecieran uno al lado del otro. Un consternado Segundo va preguntando y Tony asintiendo: *¿En el hotel? ¿Vos decís en una cama? ¿Cucharita? ¿Vos atrás? ¿Sí, en la cucharita?* La respuesta de Tony es directa: *Donde sea más conveniente*. Segundo sale de la conmoción y sobresaltado le da una cachetada a Tony, diciéndole que pare un poquito.

Guillermo, en la telenovela *Farsantes*, le lanza una pequeña trompada a Pedro, cuando luego de haber discutido ese día en carácter de socios, le sugiere que dejen de trabajar juntos. El pedido del socio mayor se excusa con que las cosas de esa forma no pueden continuar. Después de agradecerle a Pedro que haya despertado en él un sentimiento muy lindo, le pide al *Chiquitín lindo* que se vaya a su casa. Luego le lanza una suave trompada, como un gesto de camaradería masculina, apropiada para con un socio.

Si bien en ambos ejemplos predominan las diferencias, el denominador común viene a ser la forma de expresión de ese afecto por medio del eufemismo. Según el diccionario online de la Real Academia Española de la Lengua, un eufemismo es una “manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta o franca expresión sería dura o malsonante” (RAEL, 2014). Lo que en ambos casos no se podría expresar era el verdadero interés de contactar al cuerpo del otro, dimensión invalidada entre los varones en un régimen heterosexista. Tanto Segundo como Guillermo se avalan de un código extendido entre los hombres, el de los gestos violentos, presente en el registro de la camaradería masculina, para alcanzar el cuerpo de Tony y de Pedro, respectivamente, pero camuflando los verdaderos intereses, de tinte erótico-afectivo.

El humor también puede ser usado como forma de romper el hielo. En la película *El tercero*, el Fede en persona se muestra mucho más medido y nervioso que el Fede virtual. El chiste que acompaña la cena de este trío se refiere a que el vino lograría desembarazar al joven. Ya terminada la cena, un incisivo Hernán procura romper el hielo con más chistes. Finalmente, son las carcajadas cómplices y en apariencia sin sentido que salen de la boca de Franco y encuentran eco en Fede las que sacan el encuentro erótico del letargo. De las risas pasan los besos, y de allí los tres van a la cama a hacer lo prometieron por Skype. La risa es la forma de devolver la velocidad al encuentro erótico, que tantos pasos se había salteado en su forma virtual.

Operando como una suerte de protección, el humor sirve para la preservación de sí. Uno queda menos expuesto cuando se dice en ese registro, pues en caso de que no se produzca el pasaje explícito a una relación erótica-afectiva, las risas aminoran la situación. El humor es, entonces, utilizado como un arma de erotismo. De allí que sea habitual, sobre todo en el caso de las mujeres heterosexuales, que se prefiera un hombre gracioso a uno extremadamente apuesto pero sin sentido del humor. Algo de eso le pasa a Manu cuando Julio, protagonistas de una de las historias de *Solo*, se las ingenia para chamuyarlo. Apenas suben al departamento en el que vive Manu, éste le cuenta a su invitado que no es propietario de ahí, sino que se lo paga el trabajo. *¿Qué diseñás?* pregunta Julio. *Muebles. ¿Vos qué hacés?* continua Manu. *Te miro* remata Julio. Una gran sonrisa se dibuja en el rostro del diseñador de muebles, que luego se acerca a Julio para comenzar a besarlo.

Podría pensarse que el humor es un registro presente en estas historias de amor, pero cabe diferenciar los contextos en los cuales emerge. En Segundo y Tony,

el doble sentido aporta frescura a sus diálogos, estableciendo guiños con los espectadores. Pero tanto en el trío como entre Manu y Julio, este registro está recubierto por otro componente. A saber, contaban con información sobre la alta probabilidad de la reciprocidad en el interés erótico-afectivo. Todos ellos entran en escena con el fin de tener sexo. La posibilidad de que dicha operación se abortara vendría por *No me gustás en persona* y no por *A mí no me gustan los hombres*.

Esto último podría haberle sucedido a Tony y Segundo, o –sin chistes de por medio– a Martín y Eugenio. Resulta, entonces, necesario distinguir los gestos eróticos en los que la probabilidad de su fracaso derive del no interés en tal o cual hombre de aquellos cuyo fracaso derive del desinterés erótico-afectivo en los hombres. Si a los primeros se los puede llamar *gestos homo-eróticos*, a los otros se los puede reconocer como *gestos hetero-eróticos*. Dos salvedades deben hacerse con respecto a esta distinción. En primer lugar, es fácil reconocer que la historia de Segundo y Tony está llena de *gestos hetero-eróticos*, mientras que la de Julio y Manu es un modelo de aquellos *homo-eróticos*. Sin embargo, ¿qué sucede con el tiempo? ¿Puede ser que el *hetero-erotismo* devenga *homo-erotismo*? Efectivamente, y tal como ejemplifica la historia de Eugenio y Martín, su relación pasa del primer polo al segundo.

La segunda salvedad que merece hacerse es sobre la fortaleza de lo no dicho, que puede teñir de *hetero-erotismo* una secuencia *homo-erótica*. Como vimos en el primer apartado, los cruces de miradas entre Alejandro y Rubén y Pasajero y Colorado corren un alto riesgo de que fracasara por el *No me gustan los hombres*. Sin embargo, ellos sabían que esas miradas decían lo contrario. Parece que la distinción entre uno y otro polo merece gradaciones. Con todo, esta caracterización del erotismo sirve a fines heurísticos y devuelve la posibilidad de recuperar la particularidad de la experiencia homosexual en su positividad, sin perder su especificidad⁴.

A lo largo de este apartado caractericé los gestos eróticos, aquellas acciones que permiten comunicar el interés erótico al otro. En estos gestos –de estas historias– el humor sirve como forma de preservación de sí, al mismo tiempo que puede operar como arma de seducción. Los eufemismos afectivos son otra estrategia que permiten ocultar los verdaderos intereses hacia el otro. De todos modos, fue necesario distin-

⁴ Otra salvedad, que excede a las historias de amor analizadas en esta tesis, vendría de la posibilidad de erotismo entre varones que se definen como heterosexuales, y que en tal o cual momento su deseo se vehiculiza hacia otro hombre.

guir entre los gestos *homo-eróticos* de los *hetero-eróticos*, ya que la posibilidad de que la respuesta a ese gesto sea negativa, difiere de la presencia o ausencia del interés hacia otros hombres. Los gestos eróticos son señales en un terreno minado de incertidumbre. Pero, ¿qué sucede cuando hay más certeza sobre la correspondencia?

v. El gesto amoroso como comunión

El calificativo *erótico-afectivo* se instaló en las ciencias sociales (García Andrade y Sabido Ramos, 2014), y hoy es habitual encontrar (algunas) mesas en congresos en los que se hace referencia al vínculo entre personas de aquella manera. Parecería que hablar de dos adjetivos permitiera pensar el pasaje de uno al otro, y que el guion que separa lo *erótico* de lo *afectivo* nos protegiera de caer en los tan poco simpáticos binarismos. Al mismo tiempo, calificar de manera compuesta libra del riesgo de englobar lo uno en lo otro (lo *erótico* como parte de lo *afectivo* o viceversa). Valiéndome de esta tendencia, distingo los gestos eróticos de los amorosos.

Por *gesto amoroso* entiendo una expresión del afecto, nuevamente, pudiendo ser pequeñas acciones, movimientos corporales o enunciados. La primera diferencia que encuentro con respecto a los *eróticos* radica en que aquí ya está más claro el interés erótico y afectivo en el otro. La segunda y más importante diferencia es que podría pensárselo más como un gesto de comunión con el otro y no de la mera satisfacción del propio deseo, como intentar conectar con el otro en una especie de compartir ese momento.

El gesto amoroso por excelencia en estas historias radica en un beso. Le Breton (1999), de hecho, considera que el beso como marca de afecto suele ser exclusivo de los amantes (p. 78). Como aquél tan esperado –por los espectadores y fanáticos de la telenovela *Farsantes*– entre Guillermo y Pedro. El joven de los abogados había pescado un resfrío la noche anterior cuando, bajo la lluvia, fue corriendo a la casa de su socio. Guillermo va a cuidar a su socio que está solo, ya que la esposa de Pedro quiere preservar su embarazo del estado gripal de su marido. Los socios aprovecharían ese encuentro, además, para adelantar trabajo. Guillermo, luego de haberle preparado unos té y dejar todo ordenado en la cocina, se recuesta junto a su socio dormido, quedando semisentado, así puede seguir leyendo los expedientes en los que trabaja. Un recién despierto Pedro se voltea y queda cara a cara con Guillermo. Luego acerca la boca y se funden en un beso.

Este beso, como tantos otros, vendría a insertarse en una cadena mayor, en la que suceden otras cosas, como que Guillermo cuidara a un enfermo Pedro. El beso, entonces, trasciende el mero momento puntual en el que tiene lugar. Si bien el beso en las dos telenovelas aquí analizadas como en la película *Hawaii* está hiperritualizado (Goffman, 1991), es necesario entenderlo como parte de una narrativa en la que este gesto amoroso es un episodio más. Por ello, el primer beso entre Tony y Segundo, de *Viudas e hijos del rock and roll*, no se entiende si no fuera por la proximidad existente entre ambos, cuando el petisero consuela el llanto del patrón, producto de la muerte de su yegua.

Consuelo y cuidado marcaron estos dos besos. Pero otro tipo de gestos amorosos, no necesariamente besos, se encuadran en esa lógica. Tony cuida a Segundo cuando enfermó y perdió temporalmente la vista. No solamente se fija que no le falte nada, sino también se esfuerza en levantarle el ánimo al patrón. Así, cuando Segundo *la ve negra*, el petisero le confiesa que admira cómo bailaba pop su patrón, y lo alienta a recuperarse para que le enseñe *esos trancos*. También lo defiende en algunas peleas de Segundo y su hermano, en las que el último lo acusa de ser *mariquita*.

Las caricias también pueden llegar a vehiculizar el consuelo, a modo de tranquilizar al *partenaire*. Pedro está muy preocupado por su futuro inmediato, cuando es buscado por la justicia por la muerte de su ex suegro. El joven abogado, ahora prófugo, quiere saber si existirá un tiempo para compartir con Guillermo, fuera de todos los líos que la trama traía aparejada. *Algún día, ¿vamos a poder estar juntos nosotros dos?*, es la pregunta que le hace a Guillermo. El *Por supuesto que sí. Estoy seguro* que ensayó el mayor de los abogados no convence a Pedro. Una caricia de Guillermo le recorre la parte inferior de la mejilla y Pedro finalmente se tranquiliza. De este modo, el gesto amoroso busca trascender el contacto físico en sí mismo. La caricia de Guillermo hacia Pedro intenta brindarle al último una sensación de seguridad, de certeza, de esperanza y de tranquilidad. Esa caricia opera condensando varios sentidos en el mismo gesto, de allí la importancia de entenderla en su trama narrativa.

También los gestos amorosos están presentes en los momentos de reconciliación luego de una pelea. Tony viene muy enojado con Segundo ya que éste actúa como si no fuera él. Se está dejando influenciar por su abogado como por su familia, en su disputa por la tenencia de los hijos con su ex mujer. Tony de hecho vio cómo el abogado del joven aristócrata intentaba avanzarle. Una vez que Segundo finalmente

se deshizo de esa mala influencia, va hasta la cocina adonde se encuentra el petisero. Tony primero se muestra ofendido y superado, hasta que por fin afloja y Segundo logra ser perdonado. *¿Y qué hace alguien cuando perdona a otro? Le da un abrazo.* Con esta frase, el patrón logra que Tony lo abrace, en un gesto amoroso que sella la reconciliación y deja atrás aquél conflicto.

Otro gesto de recomposición del vínculo es el beso –bastante preambulado– entre Eugenio y Martín, en la película *Hawaii*. Luego de que Eugenio haya rechazado el beso que Martín le dio mientras le sacaba las hojas del pelo, Eugenio se queda solo. Busca a Martín en sus pocos lugares y lo espera en su casa. Finalmente decide dejarle en uno de los lugares del joven rechazado el *ViewMaster* con el que jugaban de niños. Al encontrarlo, Martín vuelve a la casa de Eugenio. Toca la puerta de la sala sonriendo, mientras se tapa la cara con el *ViewMaster*. Eugenio le devuelve la sonrisa. Martín entra en la casa y se sienta. Eugenio se acerca y se agacha quedando a la altura de Martín, mientras lo va acariciando. Se dan, finalmente, aquel preambulado beso. Por medio de este gesto amoroso su vínculo se re-compone. En primer lugar, sucedió lo que todavía no se había dado: la demostración de amor correspondida. En segundo lugar, y al mismo tiempo, se reconcilian y dejan atrás el rechazo de Eugenio.

Además, los gestos amorosos sirven para que el otro sepa y se entere de que uno piensa en aquél. Tal fue el gesto que tiene Tony para con Segundo en Navidad. Segundo llega a la cocina porque le dijeron que alguien lo esperaba. Lo que le habían informado es que ese alguien no era *cualquier alguien*, sino Tony. El patrón se sorprende de verlo allí y lo hace aún más cuando éste le da un regalo a Segundo que le pide lo abra en su ausencia. El obsequio va acompañado de una breve carta. Lo que hizo Tony fue darle *un* y *el* presente. *Un* presente es la hebilla de cinturón acompañada de una nota de agradecimiento por aquellos momentos compartidos. *El* presente es la forma en que Tony se hace presente cada vez que Segundo vea la hebilla.

Los gestos amorosos son una forma de decir de otra forma. Las palabras pueden ir acompañadas de movimientos corporales, de acciones o incluso ser eludidas. Un extremo de los gestos amorosos, entonces, consiste en verbalizar aquello que se está expresando. Pedro viene de un muy mal día. Se enteró de que no sería papá, pues Camila le mintió sobre su embarazo. Cuando él atinó a dejarla, ella se tomó una botella entera de whiskey. Debido a ello, el joven abogado tuvo que retirarse antes

del estudio, dejando a Guillermo solo con el caso. Ya de noche Guillermo llama a su socio para contarle en qué había quedado el caso en el que trabajaron ese día, un divorcio de dos varones. Guillermo le confiesa a Pedro que quiere ayudarlo de algún modo y darle fuerzas. Continúa su declaración con *A veces que me gustaría estar con vos. Y me gustaría tantas cosas, pero no las voy a decir. No, no. Porque las decís y te quedás pegado*. El joven abogado no tiene el mismo recaudo y ese día no le preocupa en lo más mínimo *quedar pegado*. Entonces lo dice: *Bueno, lo digo yo. Porque aprendí a mirarte y a conocerte. Te quiero*.

Badiou (2012) sostiene que la declaración de amor no se da de una sola vez por todas. Por el contrario, “puede ser larga, difusa, confusa, complicada, declarada y re-declarada” (p. 47). Es por medio de aquella declaración de amor que se fija el azar y se da el encuentro amoroso: es decir, el experimentar el mundo a partir del dos, de la diferencia. Conuerdo con el filósofo francés cuando sostiene que esa declaración de amor puede ser un episodio de un encuentro mayor. Los gestos amorosos trascienden el momento en que tienen lugar y se enmarcan en una cadena de expresiones. Son un *punto* en ese proceso del conocerse.

El *Te quiero* puede incluso llegarse a utilizar como forma de amenizar una situación que se está descontrolando. Manu, tras atender el celular de Julio —en la película *Solo*— mientras este joven a quien acaba de conocer se está bañando, le pide a los gritos que se fuera de su casa. Manu teme por su vida. Ellos se conocieron por chat y pasaron juntos toda la noche. Julio esconde ciertas cosas, por lo que Manu piensa que podría ser un delincuente. Cuando Julio le aclara todo, primero en un registro desafiante y luego en otro de disculpas, Manu comienza a calmarse. Para que volviera a confiar en él, Julio le recuerda una promesa hecha unas horas antes: que podrían contarse siempre todo. Manu le dice que sí. Un abrazo y un beso sirven para separar el pasado de la pelea del presente de la reconciliación. El *Te quiero* de Julio da por terminada la escena. La expresión del sentimiento se encadena con otros gestos amorosos, con el fin de lograr recuperar la confianza que un llamado desafortunado hizo peligrar.

Otras veces, el gesto amoroso puede servir para hacer frente a una situación adversa, que no involucre directamente a los *partenaires*. En un momento de la cena en que la pareja conoce al joven, en la película *El tercero*, sale el tema de a quién es parecido cada uno: si a la mamá o al papá. Los parecidos de Franco se enmarcan en

la poca seriedad que lo caracteriza. Los de Hernán, satirizados por las bromas que su pareja, Franco, hace. Los de Fede quedan eclipsados por la trágica historia que traía el joven. Así, cuando comienza a contar que en el carácter se parece más a su mamá, él lo atribuye a que habían compartido mucho tiempo cuando él la cuidaba durante su depresión. A medida que la enfermedad y el suicidio de la madre de Fede se hacen presentes en la cena, Franco y Hernán se van acercando uno al otro. Primero cambian miradas. Luego Hernán toma la mano de Franco y se la lleva cerca de sí, sobre la mesa. Este gesto amoroso opera en la pareja como consuelo por la triste historia que su invitado les comparte. También la mirada tiene un implícito, una especie de agradecimiento por estar juntos, ya que el uno sería sostén del otro.

Tal como sucedía con el gesto erótico, la noción de gesto amoroso resulta apropiada con fines heurísticos, porque su sentido radica en la interacción de la que forma parte. En esa línea, no todo beso es necesariamente un gesto amoroso y puede convertirse en un gesto erótico. Para uno de los seminarios de maestría, sobre etnografía y trabajo de campo, teníamos que hacer una observación. Era la época en que empezaba la beca y quería probar *dónde ver* el amor entre varones. La observación fue en *Plop!*, una conocida fiesta gay de Buenos Aires. Esa noche me sorprendí por la importancia de los besos como indicador de parejas: que cada vez que veía dos chicos besándose, los registraba como un gesto amoroso. Hasta que en dos ocasiones en la misma noche me di cuenta de lo imprecisa que era mi interpretación. La primera fue cuando dos amigos que estaban bailando comenzaban a darse besos cortos en la boca. Pensé *Es un código compartido por este grupo de amigos*. Más tarde, me reencontré con dos chicos a los que había visto en la fila de ingreso al boliche. Los había caratulado como amigos, ya que nada de sus gestualidades ni movimientos corporales desafiaba el —me hago cargo de mi etnocentrismo— límite de la amistad. Cuando volví a verlos, ya dentro del boliche, estaban besándose apasionadamente.

Al menos dos preguntas me quedaron pendientes: ¿Existen diferentes tipos de besos? ¿Por qué reconozco las parejas a partir de los besos y no de otros gestos? Esas preguntas no han sido respondidas del todo. Sin embargo, y a los fines de este apartado, sí considero que el beso en sí mismo no dice nada. El beso es uno más de los microactos que conforman los gestos amorosos o eróticos. Porque de lo que no hay duda es que los besos también son gestos eróticos.

Volviendo a la distinción hecha al comienzo, ¿se puede pensar lo erótico y lo afectivo como dos calificativos que últimamente usamos juntos? ¿Hasta qué punto resulta útil la distinción? Nuevamente, para los fines analíticos, tomo a lo erótico como una vía de entrada a la sexualidad, en la que lo genital es sólo una de sus partes, mientras que lo afectivo sería una forma de regresar a la comunión, al Dos en términos de Badiou (2012). En términos empíricos, podría –y seguramente así sucede– darse la convergencia de lo erótico y lo afectivo en los mismos gestos. O un beso que comienza siendo más erótico puede derivar en una expresión de afectividad. Por lo tanto, ¿conviene mantener la distinción entre las gestualidades a riesgo de que derive en una diferenciación espuria? La base de la diferencia entre uno y otro gesto radica en el principio de uno y del otro. Mientras lo erótico se liga más con la individualidad, lo amoroso va en pos de la comunidad con el otro. A riesgo de simplificar, podría verse lo erótico como un monólogo y lo amoroso como una conversación. La satisfacción del deseo individual es la lógica que prima en el erotismo, figura bastante extendida en la imbricación entre modernidad y amor romántico. El intento por construir un lazo con el *partenaire* a partir de lo que ambos aporten a ese vínculo es la razón de lo amoroso.

El foco de estas páginas fue la reflexión en torno a lo que llamé gesto amoroso. Esos gestos, tal como los anteriores, tienen una función comunicativa central en la trama del vínculo íntimo del que forman parte. Con todo, difieren en sus fines, rosando lo amoroso el límite en la conformación de un diálogo y una comunión con el otro. El beso es el gesto amoroso por excelencia en estas historias, pero en sí mismo, poco dice, por lo que debe ser inscripto en la situación. Hay besos de reconciliación, de reencuentro, de consuelo, que dan tranquilidad, entre muchos otros. El beso, entonces, es otra forma del *punto* que es la declaración de amor. Ahora bien, ¿beso entre quiénes?

vi. Etiquetamiento vincular o la pregunta por el qué somos

Para empezar con este apartado, recupero una de las preguntas que había quedado abierta con los besos que se daban esos amigos en la Plop, tal como vimos en el apartado anterior. A saber, ¿cuál es el límite entre la *amistad* y el *noviazgo*? ¿Qué divide un tipo de vínculo del otro? ¿Hay gradaciones? ¿O son diferentes tipos de relaciones que, justamente, habría que *tipificar*? En estas páginas recupero esos inte-

rrogantes a partir de la pregunta por el *qué son los partenaires* de las historias que analizo en esta tesis. Para lograrlo me baso en las categorías nativas. Es decir, en los nombres de los vínculos que se fueron dando los amantes a lo largo de sus historias.

Valiéndose de su carácter de *socio* y *amigo* en la telenovela *Farsantes*, Pedro se anima a preguntarle al hermético Guillermo cuáles fueron las causas de su primer divorcio. Días después, la definición de su vínculo se pone en tensión cuando Guillermo le hace una escena a Pedro el día que lo va a cuidar. Siguiendo a Barthes (2009), la escena es entendida como un intercambio de cuestionamientos recíprocos. Resulta que el joven abogado le miente a su mujer, Camila, diciéndole que está solo. Eso molesta a Guillermo, quien no entiende por qué no puede contarle a su esposa que fue *un compañero de trabajo* a cuidarlo. Es decir, no era una información que *a priori* necesitara ser ocultada.

Aquello que sí debe ser ocultado es lo que pasa unas horas luego de esa escena: el beso entre ambos. Ese gesto amoroso, como dijimos, se inscribió generando nuevos conflictos entre ellos. La inmediata reacción de Pedro ante el beso fue la de aferrarse a que había sido un error. Uno de los conflictos radica en que Pedro no es consecuente con ese error. Cuando ve que un abogado de otro estudio *tiene un interés* en Guillermo, descuida sus tareas y tiene lugar una nueva discusión con su socio. El mayor de los socios le pide que se haga cargo de que descuidó sus tareas, cosa que Pedro niega. *Hacete cargo de algo* termina Guillermo. Pedro pide que no fueran básicos y que no mezclen las cosas. Un enojado Guillermo grita que no es básico y que las cosas estaban mezcladas. Luego de suspirar, el mayor de los socios le hace ver a Pedro cuán mezcladas estaban las cosas: Guillermo acepta que el beso había sido un error para Pedro, ahora, cuando a Guillermo otro hombre le demuestra interés, el joven abogado se pone celoso y descuida sus tareas.

Otro beso que mezcla las cosas fue el segundo primer beso de Segundo y Tony, de la telenovela *Viudas e hijas del Rock and Roll*. El petisero le confiesa que no hubiera querido eso, ya que la familia del patrón siempre fue tan buena gente con él. Segundo le pide que no mezclaran las cosas, a lo que acertadamente el petisero le hace ver que las cosas *ya* estaban mezcladas. En ambas historias, el beso sirve como parteaguas de la historia, dejando ver los intereses eróticos y afectivos. Estos hombres habían empezado un vínculo laboral, los abogados como socios, Segundo y Tony como patrón y petisero, respectivamente. ¿A qué se debe la mezcla de cosas?

Una de las respuestas se relaciona con la separación de esferas que supuso la modernidad capitalista, dejando los afectos en el ámbito privado —el hogar— mientras que aquellos no debieran contaminar la racionalidad instrumental que opera en el espacio laboral. Tal como demuestra Arlie Hochschild en varios de sus trabajos (2001, 2008), esta escisión no es sino una ficción moderna. De allí que la invasión del amor en el ámbito laboral pueda verse como una *mezcla* de lo que, se presupone, corresponde a la intimidad. Pero también es necesario recuperar la noción de liminalidad de Turner: luego de la separación en aquél rito de pasaje, las estructuras y posiciones previas son puestas en cuestión dando paso a un momento de igualación entre los amantes. De socios (Pedro y Guillermo) y patrón y empleado (Segundo y Tony), pasan a ser sujetos amantes poniendo en suspenso aquella jerarquización previa.

El lugar que ocupa un *partenaire* con respecto al otro, o la relación en la que se encuadra, sirve para definir las expectativas en torno a esa relación. Es decir, tal como viene viendo Guillermo, es inadecuado que un *socio* con el que se besó por error, le haga una escena de celos. Pero la escena de celos de Pedro puede entenderse con Turner: “el sujeto ritual [...] se halla de nuevo en un estado relativamente estable y, en virtud de ello, tiene derechos y obligaciones [...]; de él se espera que se comporte de acuerdo con ciertas normas dictadas por la costumbre y ciertos principios éticos vinculantes” (1988: 102). Luego del beso que mezcló las cosas, para Pedro la obligación de su *partenaire* es no vincularse eróticamente con otro hombre.

Las expectativas pueden corresponderse con un pragmatismo que emerge en tal o cual situación. La noche en que Manu y Julio (*Solo*) se conocieron por chat, al hablar por teléfono Manu confiesa que sólo *se deja* —ser penetrado— por su *novio*. Esto fue en primer lugar un punto de conflicto entre ambos, ya que Julio sospecha que Manu le miente sobre su soltería. Luego comprende que solamente deja ser penetrado por quien fuera su novio, y que de ser novios, Julio tendría la oportunidad de penetrarlo. *Bueno, dale. No sé, seamos novios*, responde Julio. Madurada en lo que duró, una sola noche hasta que Manu termina asesinando a Julio a la mañana siguiente, esta relación se basa en un noviazgo repentino. Duermen juntos esa noche porque para eso son *novios*. También por ser *novios* Julio deja a Manu ser el primer hombre en penetrarlo. Planean irse del país y tener una *vida nueva*, con *novio nuevo*. Y también aparecen celos cuando Manu declara que su amiga Vicky es la única persona en la que puede confiar.

Pero la transubstanciación de un *tipo* de vínculo al otro no siempre ni es pragmática ni consciente. A veces incluso puede sorprender a los mismos *partenaires*. En medio del encuentro sexual que tienen en el avión, en la ficción literaria *Avión*, Pasajero reflexiona qué cosas de Colorado lo excitan, como el hecho de que sea cuidadoso para no ser descubiertos por los demás pasajeros del avión mientras tienen sexo al mismo tiempo que da rienda suelta a su deseo. Más ganas tiene de compartir una cama, un cuarto de hotel, un desayuno o una oficina. Quiere que fuese un *amigo*, un *amante*, un *primo*, un *compañero de trabajo*, quiere que tenga cualquier rol que lo haga alguien cercano y presente en su vida. Pasajero suele despertarse después de su compañero de cama. Sus *amantes* o sus *parejas* se despiertan antes que él. Lo que toma por sorpresa a Pasajero es que en su catarata de pensamientos, a la que nos tiene acostumbrado en el relato, considere a Colorado, luego de ese encuentro sexual, como un *amante* o como una *pareja*. Siguiendo la propuesta de Luhmann (2008), quien entiende al amor romántico como una semántica específica de las relaciones íntimas, lo que aporta la especificidad de esa relación es la sexualidad.

A Alejandro también lo toma por sorpresa tanto Sebastián como Matías, en la novela *Vos porque no tenés hijos*, ya que lo invitan a que redefina sus *etiquetamientos vinculares*. La primera vez que lo ve, al entrar en su departamento como un *cliente*, Alejandro sabe de inmediato que Sebastián será algo más que un *quincealgo*. En dicha categoría entran todos aquellos con los que cambia número de teléfono y tiene un encuentro sexual: la mayoría de las veces no hay reencuentro. Sebastián, en cambio, tendrá apellido, historia, preferencias, ideología y necesidades. Con él importa más que si es activo o pasivo, como pasa con aquellos cuya existencia se basa en un número anotado a mano en algún papelito. Con encuentros y desencuentros, llega la invitación de Sebastián: ir al Norte juntos. Entre las cosas que empujan al diseñador gráfico a aceptar la propuesta está la idea de poder decir que *está con alguien*, que hay *alguien en el mundo que piensa en él*. Así cumplirá su deseo de estar quince días con la misma persona y evitar fuentes de distracción, como la línea telefónica y los *quincealgos* que habían sobrevivido a la señora de la limpieza.

Alejandro y Matías se conocieron en una fila de una empresa de celulares. De allí el diseñador se lleva a su casa el papelito con el número de teléfono del joven, a quien llama un sábado luego de conocer a Sebastián. Se encuentran en un bar y esa noche tienen sexo en la casa de Alejandro. A pesar de que el joven habla hasta en el

momento de mayor intimidad, el diseñador se siente leve, suelto y mejor que en años. Por una rara razón, el *pibe* sufre una mutación en su identidad: de *telemarketer* pasa a ser *Mati*. La transubstanciación de *Mati* sorprende a Alejandro, que no pensaba que un *telemarketer* tendría jamás posibilidades de *pasar del estadio del quincealgo*. Fue producto de esa transmutación identitaria que la racha de Alejandro cambia. *Mati* viene a ser el primero en mucho tiempo que se queda a dormir en la casa del diseñador, luego de haber tenido sexo. Lo más rupturista llega cuando el joven se va a trabajar: deja un vacío. Aparece ahí un espacio creado en la ausencia. Eso no es algo que pasa con un *quincealgo*, quien se va y listo. Pero eso, además de la fiesta de fin de año que el joven organizó en la casa del diseñador y el largo verano que compartieron, hicieron que su transmutación identitaria fuera incompleta. Es *Mati*, mucho más que un *quincealgo*, un divino, pero con las limitaciones que un *telemarketer* tiene para ofrecerle a un señor de cuarenta años. Dichas limitaciones empujan a Alejandro a aceptar la invitación de Sebastián, para sentir que alguien más que un *telemarketer* piensa en él.

¿Quién dijo que *Mati* solamente llegaría a ser un *telemarketer*? La noche en que recibe un llamado del Hospital Fernández por el accidente que tuvo su única familia —con la que no se llevaba para nada bien—, Alejandro queda atónito. Le cae la ficha recién cuando *Matías* le dice al taxista *Al Fernández*: por el tono de voz, por la urgencia de las palabras y porque *Mati* nunca fue tan *Matías* como cuando dijo *Al Fernández*. Tomar las riendas del asunto y actuar en consonancia hacen que el *telemarketer* sufra una nueva transmutación identitaria: de *Mati*, pasa a ser *Matías*. Abandona el carácter juvenil, el desparpajo de su edad y esa profesión exponente de la precariedad laboral para devenir en un hombre, serio y que orienta al desorbitado Alejandro. Lo que ayuda a esa transubstanciación es la cara del taxista, que al oír las palabras *Al Fernández* no los mira con el asco que otros choferes los miraban cuando subían borrachos a un taxi y se besaban. El reciente *Matías* también logra hablar con los médicos haciéndose pasar por el hermano menor de Alejandro, ya que éste no es capaz de articular palabras.

Como se ve en el ejemplo en que *Mati* deviene *Matías*, es necesario reconocer la importancia que pueden tener otros actores para intervenir en el *etiquetamiento vincular*. El taxista y los médicos son fundamentales en aquella transustanciación. Lo mismo le sucede a Pablo con Gonzalo, cuya historia aparece en uno de los números

del suplemento *Soy*. Ellos siguen siendo *novios* porque no se casan. El hijo de Gonzalo es muy tajante con el *novio* de su papá el día del padre en que no le da regalo a Pablo. Sólo si ellos se casan, el niño considerará a Pablo como un *segundo papá*.

¿Adónde nos llevan estas descripciones de *etiquetamientos vinculares*? Básicamente, a pensar en el amor. Antes de comenzar con esta tesis, dudaba de si integrar o no en el mismo *corpus* historias de levante de una noche, como la de Manu y Julio o la de Pasajero y Colorado, con aquellas más duraderas en el tiempo, en la que se genera una relación prolongada, como fue el caso de Segundo y Tony que terminan casándose. Tal vez, incluso, podría llegar a distinguirse las primeras de las segundas, e incluirse en el medio de ambas la historia de Alejandro y Mati. Pensaba que podría caracterizar a un polo como el erotismo y el otro el amor, y lo que estaba entre uno y otro sería una suerte de transición. Esto, entonces, me llevaría a reconocer una gradación en las relaciones, aplicando una suerte de esquema evolutivo en el amor. Podría pensar entonces que el amor está en un polo, y que lo que se cae antes, no es amor.

Si bien podría argumentarse a favor de aquella explicación, quedan abiertos interrogantes. La transición de un vínculo al otro, ¿es solamente unidireccional? ¿Hay vuelta atrás? ¿Qué margen de negociación existe? ¿El pasaje es solamente producto de la sedimentación temporal en la relación? Tales interrogantes hicieron que cuestionara mi esquema evolutivo del amor, tan presente en el sentido común (Swidler, 2001). Más que como una gradación de las relaciones, pienso a estos vínculos como una suerte de *topos* o lugares, tal como los entiende Barthes (2009), en los que uno se va parando para definir la relación. Usando una metáfora, estos topos son como piedras en las que uno se va parando para cruzar un arroyo. En sus relaciones erótico-afectivas, los varones van saltando de una piedra a la otra, y en ese pasaje los individuos se van reposicionando para establecer cuáles son las expectativas acorde con ese vínculo.

Podría aceptarse lo aquí expuesto y sostenerse que el amor romántico suele estar más presente en vínculos de *novios* que en *levantes* o *amigos con derechos*, entre los que convendría hablar de amor confluyente (Giddens, 2004). La propuesta del sociólogo inglés sirve más a fines heurísticos que descriptivos de la realidad, visto que ambos modelos son justamente modelos. El autor logró contraponer dos tipos de amor, más acordes a los cambios que se estaban viviendo en la modernidad tardía. El amor romántico, que hereda elementos del amor pasión, se caracteriza por la pre-

tensión de durabilidad en el tiempo y la idea de que existe una única persona especial para la otra. El amor confluyente, en cambio, es activo y contingente, basado en la autopreservación del Yo, por lo que dura mientras que genere satisfacciones individuales. El amor confluyente es una forma –entre otras– en las que se experimenta el amor romántico en la actualidad y no un tipo de amor diferente. ¿En qué sentido? La definición mínima⁵ del amor romántico supone la libertad del individuo de elegir con quién establecer un vínculo íntimo. En la medida que el amor contingente no hace más que reificar dicha premisa, la distinción de Giddens resulta espuria. El amor romántico ha seguido sirviendo en los últimos doscientos años como forma de codificar los vínculos íntimos (Luhmann, 2008), codificación que descansa en gran parte en la especificidad que la sexualidad aporta a esos vínculos, por lo que se vuelve a él para cotejarlos. O como le pasa a Pasajero, comparar a Colorado con una *pareja* o *amante*, luego de *solamente* haber tenido sexo en un avión. Por ello, el amor romántico va tiñendo los vínculos eróticos entre los sujetos, por lo que se reactivan rasgos de este complejo discurso en cada uno de estos lugares o *topos*. Volviendo a la metáfora del arroyo, el amor romántico vendría a ser el agua que va salpicando más o menos las piedras, tiñendo esos vínculos. Según esa salpicadura, se evalúa de una u otra manera el vínculo, adaptándolo a las expectativas correspondientes.

Además, en el mundo homosexual masculino, las fronteras entre uno y otro topo relacional son más porosas debido a la *hipersexualización*. Tanto Giddens (2004) como Illouz (2012) sugieren que la sexualidad masculina está asociada a la proliferación de encuentros que al carácter emotivo de éstos. En otras palabras, a la cantidad en detrimento de la *profundidad emocional*. Socializados bajo este imperativo cultural, es de esperar que los varones gays practiquen una sexualidad signada por la multiplicidad de encuentros, debido a que tienen sexo con sujetos socializados bajo el mismo imperativo erótico. De ello podría desprenderse la asociación entre homosexualidad masculina y promiscuidad. Por la connotación peyorativa de la promiscuidad, opto por hablar de *hipersexualización*. El contacto íntimo entre varones puede, entonces, ser una vía de entrada para establecer diferentes tipos vínculos. De allí que estudios sobre boliches gays (Sívori, 2004), salones de chats (Boy, 2008) y páginas de encuentros (Leal Guerrero, 2011) terminen reflejando la sociabilidad de

⁵ En el mismo sentido en que en ciencia política se habla de la definición mínima de democracia.

estos espacios, en los que el interés erótico es un componente más de las relaciones, y tal vez su motivo de ingreso.

Bajo la noción de etiquetamiento vincular, este apartado problematiza la cuestión del nombre de los vínculos. Esto permite dar cuenta que las fronteras entre una y otra denominación del vínculo son más porosas de lo que se presupone. Propuse la metáfora de las piedras con el fin de entender que en dónde uno se para para nombrar el vínculo, se va salpicando más o menos por la correntada del amor. La idea de la mezcla de las cosas puede entenderse a partir de la imagen de alguien con un pie en una piedra y otro en otra. Y así como pasa cuando uno cruza un arroyo, hay piedras más firmes que otras: *novio* implica una mayor institucionalización del vínculo que *levante*. Esta firmeza se traduce en los niveles de expectativas con respecto al vínculo. Por eso, el *punto* radica en cuándo se problematiza el etiquetamiento vincular.

vii. A modo de cierre: el conocerse como proceso

Este primer capítulo tuvo el objetivo de reflexionar en torno al proceso por el que se conocen los *partenaires* de las historias aquí analizadas. Ya no como un acto de una vez y para siempre, el conocerse es conceptualizado como un proceso lineal, pero no por eso recto. Esa linealidad curva descansa en la noción de *puntos* del conocerse: momentos que definen el trayecto de este proceso y, a modo de GPS, recalculan el recorrido. Entre estos puntos, cabe distinguir las formas en que entran en contacto por primera vez estos hombres. Cuando comienzan copresencialmente su contacto, cuentan con información, pero no necesariamente con toda. Esto lleva a que el interés erótico en el otro se dé por medio de un gran caudal de gestos.

Cuando se conocen virtualmente en espacios de contactos gays, pareciera ser que las cosas ya se apuraron. Uno sabe de antemano que aquel otro tiene interés erótico en otro hombre, a diferencia de un espacio cara-a-cara en el que puede operar el presupuesto de heterosexualidad. No obstante, el pasaje de lo virtual a la copresencia encuentra obstáculos distintos y respuestas para ellos (como por ejemplo, el *histeriqueo* como antídoto contra la decepción). Con todo, gestualidades expresivas acompañan las interacciones y sirven para agregar información a esos encuentros. La distinción entre gestos eróticos y amorosos permite recuperar diferentes formas de la comunicación (monológica o dialógica).

La pregunta por el qué somos conduce a la reflexión sobre un nuevo punto de los inicios de las relaciones entendidos como procesos. Esto deja ver que el amor está presente en muchas de las relaciones entre los *partenaires*, estén más o menos institucionalizadas. En esos etiquetamientos vinculares, otras personas ayudan a la resolución de incertidumbres. Como el taxista y los médicos que ayudaron a la transubstanciación de Matías. Queda, por lo tanto abierta una pregunta, ¿qué son entonces las parejas? Este interrogante se inspira en la pregunta de Latour (2008): cómo se da la asociación de aquello que llamamos social. Si tomamos a la pareja como algo dado, nos perdemos de vista su ensamblado. Por eso, es necesario recuperar esas otras cosas que sirven para ensamblar a las parejas: otras personas, objetos y momentos. En los próximos dos capítulos examino cómo al entender a las parejas como una red, se ilumina el detrás (y no tan detrás) de escena que contribuye a la conformación de aquello que se toma como dado. A saber, la pareja.

Capítulo II – Mucho más que dos

i. La pareja como constelación

En las narrativas de las parejas que analizo en esta tesis se hacen presentes otros actores. Esto pone en tela de juicio la extendida idea de que la pareja sólo se compone por dos personas. A lo largo de este capítulo propongo entender a la pareja a partir de una red con el fin de reconocer quiénes son los personajes de reparto que forman parte de estos *canovacci*.

La sociología pragmática francesa retoma de la lingüística funcionalista la noción de *actante*. Para dichas teorías del lenguaje, el *actante* disputa la centralidad que tenía el sujeto de las oraciones y retribuye la importancia que otros actores tienen para el sentido del enunciado. La sociología pragmática, con referentes como Luc Boltanski (2000) y Bruno Latour (2008) entre otros, propone recuperar en el análisis de lo social cómo otras entidades, incluidas las no humanas, se insertan en la trama de la interacción social y ayudan a resolver controversias.

Este capítulo se inspira en la propuesta de Latour (2008), quien al sentar las bases de la teoría del actor red, propone que la sociología tenga como fin rastrear las formas en que se da el ensamblado de aquello que llamamos comúnmente social. Es decir, no dar por supuesta la existencia de una entidad social específica, sino ver cómo se asocia aquello que *a priori* está sin ensamblar. Las ideas de Latour hicieron eco en este trabajo en el momento de pensar cómo es el proceso de génesis de las relaciones de pareja. En el primer capítulo he utilizado la metáfora de las rocas para entender la forma en que se nombran los vínculos, lo que nos llevó a ver que las parejas no están unidas de antemano. Y aquel primer momento, el del largo proceso del conocerse, con sus respectivos puntos, es uno de los procedimientos capaces de reunir lo social.

Valiéndome nuevamente de las metáforas, propongo la idea de constelación para entender a las parejas. La noción de constelación suele estar asociada a la propuesta de Walter Benjamin (véase, por ejemplo, Benjamin, 1989; Löwy, 2003). No obstante, apelo a esta figura en otro sentido. Cuando vemos un cielo estrellado, podemos reconocer ciertas constelaciones a partir de un número pequeño de estrellas. La constelación de Orión suele identificarse a simple vista, al menos desde nuestras

latitudes, a partir de las tres que componen el cinturón, conocidas como Las Tres Marías. Suponiendo que contamos con las condiciones propicias –cielo despejado, baja contaminación lumínica, entre otras–, nuestro ojo, luego de identificar a Las Tres Marías, comienza a acostumbrarse y puede ver estrellas con un brillo menor, que también forman parte de la misma constelación. Volviendo a las parejas, es fácil reconocer a las estrellas principales (los *partenaires*). Pero así como Orión no se reduce a Las Tres Marías, las parejas no se terminan en sus *partenaires*. Por el contrario, otros *actantes*, estrellas menores, encajan en esa red particular que llamamos pareja y pueden ser vistas cuando el brillo de los protagonistas no nos encandila.

El objetivo del capítulo, entonces, es reconocer cuáles son esas estrellas menores que conforman la constelación de la pareja. ¿Quiénes son esos otros personajes que componen los *canovacci*? ¿Tienen roles específicos? ¿Llevan a la unión de la pareja o, por el contrario, sirven para la disolución de ésta? El capítulo tiene cinco apartados, dedicado a cada una de las estrellas menores que tejen esta red. Claro que podría haber más, pero estos son los que emergieron en las historias aquí analizadas. Los primeros tres apartados analizan cómo se insertan madres y padres, hermanas y hermanos e hijas e hijos, respectivamente, en la constelación amorosa. Los últimos dos apartados están destinados a las y los pares: amigas y amigos, el cuarto, y terceras y terceros en discordia, el quinto y último.

ii. El *backstage support* de madres y padres

A la hora de recuperar aquellos otros actores que se involucran en mayor o menor medida en las historias de amor, la familia ocupa un lugar central. Debido a que el modelo familiar más extendido es aquél que da centralidad al núcleo compuesto por progenitores e hijos (Beck y Beck-Gernsheim, 2001), es habitual que quienes tengan peso en las tramas amorosas sean tanto madres y padres como los hermanas y hermanos. Este apartado está destinado a los primeros.

Un lugar importante que tienen los progenitores en las historias amorosas de sus hijos radica en cuánto y cómo apoyan dichas relaciones. El caso de Ignacio y Enrique, cuya historia aparece en un número de suplemento *Soy*, es paradigmático: ellos pertenecen a una generación en la que las uniones entre personas del mismo sexo son más habituales. Sus padres, por eso, no sólo apoyan su noviazgo, sino que también se sueñan abuelos. No solamente son los progenitores quienes juegan este

papel. La tía Betty los despertó a Ariel y Fernando, como cuenta su testimonio en la revista de bodas *Amor!*, luego de que se hubiera sancionado la ley de matrimonio igualitario en Argentina para contarles que ya era una realidad que podrían casarse. Aprovechó la ocasión para darles abiertamente todo su apoyo para que se casaran.

La madre de Hernán, uno de los *partenaires* de la película *El tercero*, también es un punto importante en su relación con Franco. Una disputa por el amor de la madre de Hernán tiene lugar durante la cena. Hernán acusa a Franco que no la quiere a su suegra. Franco retruca que son mentiras, que se siente celoso, ya que él sabe más cosas de ella que su propio hijo. Franco después establece un parangón entre la maldad de su pareja y su suegra: *Mala como tu mamá sos*, lo acusa, en un clásico cambio de género típico del *habla de las locas* (Sívori, 2004). La madre de Hernán sigue presente en la cena en la discusión que tiene Hernán con Franco: el primero acusándolo de no quererla por gorda.

Vimos, hasta el momento, cómo los progenitores brindan apoyo explícito a las relaciones homosexuales de sus hijos. La socióloga Arlie Hochschild (1990) acuñó la noción de apoyo detrás de escena (*backstage support* en inglés) para hacer referencia al apoyo, incluido aquél emocional, que se brindan los cónyuges a la hora de compatibilizar familia y trabajo. Haciendo un uso sensiblemente diferente de esta noción, puede entenderse que madres y padres a veces están tras bambalinas apuntando a los *partenaires* que protagonizan la escena. Otras veces, en cambio, el apoyo no es verbalizado. Como cuando la mamá de Wenceslao, como cuenta él en la entrevista que le hicieron en el suplemento *Soy*, sabía que todos los amigos de su hijo eran gays y aludía a ello constantemente pero de manera indirecta. Ella sabía que su hijo y alguno de sus amigos eran algo más que amigos, pero no necesitaba ponerlo en palabras. Seguía apuntando a su hijo, con gestos más que con palabras.

En otro momento en que madres y padres están muy presentes es aquél en el que sus hijos salen del armario –cuentan que son gays. Tal como demuestra Sívori (2004), debido al modelo de familia que impera en Argentina, heredero de la tradición mediterránea, el salir del clóset suele ser un *coming out* para el círculo íntimo, más que el intento de asumir una identidad sexo-política en la esfera pública. Las salidas del armario suelen darse cuando uno está formando parte de una relación erótica-afectiva, incluso bajo la modalidad virtual. El *partenaire* de Wenceslao, Ari, recuerda escuchar a sus padres hablar con los hermanos en la planta baja. La conver-

sación giraba en torno a que Ari no tenía novia y sobre aquel hombre, bastante mayor, que todas las noches iba a buscarlo. Desde la planta alta, el joven invitó a que conversaran todos juntos, preanunciando el almuerzo que organizó para la semana siguiente junto a su amiga y su novio. Ahí tiró la bomba: *Él es mi novio*.

Quienes se llevan una sorpresa similar fueron Inés y Emilio, madre y padre de Segundo en la telenovela *Viudas e hijos del rock and roll*, cuando él llega acompañado de Tony borracho a su casa, ya de madrugada. Inés y Emilio bajan con una escopeta porque piensan que se trata de la visita de ladrones. Al verlo tan borracho, le preguntan al hijo qué significa eso que está pasando: Segundo volviendo a su casa con el petisero, muy cariñosos entre sí y completamente borrachos. *Estamos celebrando un poquito, nada más. Estamos muy contentos. Estoy feliz. Estoy contento. Estoy más feliz que nunca en mi vida* dice un desinhibido Segundo. Cuando Emilio manda al petisero a dormir con la empleada doméstica, el joven aristócrata se pone firme y agarra a Tony del brazo para detenerlo. Finalmente, Segundo puede contarle a su mamá y su papá la verdad: ese petisero que está ahí es el amor de su vida.

El padre de Alejandro, a diferencia de los anteriores, entiende rápidamente que su hijo mayor es, según su definición, *no-reproductivo*. En la novela *Vos porque no tenés hijos*, dicho calificativo viene de la mano de la profesión del padre de Alejandro: como biólogo, reducía el amor y el sexo a la función reproductiva. Le pregunta si tiene alguna idea de por qué la naturaleza lo ha puesto en el mundo si no es para procrear. El dolido Alejandro siente que la pregunta es bastante desafortunada cuando él está atravesando el dolor de la infidelidad de su amor. *Andate a la puta que te re mil parió* le responde el hijo no-reproductivo a su padre.

Salir del armario puede servir, entonces, como una forma de superar barreras a la hora de vivir la homosexualidad. Segundo y Tony estarían más tranquilos a la hora de demostrarse su amor en la casa del primero, sin el constante temor a ser descubiertos. Como cuando el petisero comienza a bajar el mentón y acerca su boca al cuello de Segundo y debe esconderse debajo de la barra de la cocina porque justo llega Inés, la madre de Segundo. O cuando Fede, de la película *El tercero*, cierra rápidamente la notebook interrumpiendo la videollamada con Hernán y Fede porque su papá acaba de tocar la puerta de su habitación.

Pero una de las barreras más fuertes que deban soportar los *partenaires* es la homofobia que se vive en sus familias. Un caso paradigmático es el de la familia

aristocrática de Segundo. Una noche éste comparte una cena con Inés, Emilio y Lourdes, su cuñada. La conversación llega al tío Jacinto, un familiar *afrancesado* y un poco *aputasado*. Inés caracteriza la homosexualidad como una enfermedad y a continuación todos comienzan a hacer chistes al respecto. Un incómodo Segundo no deja de participar en las bromas, pero mezquinando las risas. El padre de Segundo agrega que con la dosis de perversión del tío Jacinto, la familia está completa.

La homofobia de la familia Arostegui, a la que pertenece Segundo, tiene su protagónico en la boda de éste. Por primera vez, cuando la celebración es interrumpida por la llegada de Inés y Emilio, que comienzan un homofóbico discurso desde sus paródicos personajes, diciendo que eso no era natural y que era una aberración. Por segunda vez, aparece ya en boca de Segundo, quien confiesa que esos últimos meses fueron de mucho crecimiento para él, al poder haber salido de sus pensamientos homofóbicos. Meccia (2006) reconoce prácticas homofóbicas internalizadas por parte de los varones gays. El caso de Segundo es un claro ejemplo de ello, ya que como miembro de una familia en la que este discurso era moneda corriente, era difícil deshacerse de él. La pregunta que cabe hacerse es, ¿cómo es posible que el *backstage support* conviva con la homofobia? La homofobia, en un contexto de heterosexualidad obligatoria, podría devolver al amor el carácter heroico que tanto se aprecia en obras clásicas como *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Aquí radica una particularidad del amor entre varones, que se diferencia del amor entre varones y mujeres. Si bien madre y padres están presentes en todas las relaciones amorosas, es por medio de aquella homofobia que el amor gay se vivirá en su carácter heroico.

Hasta aquí vimos la participación directa de madres y padres en las relaciones amorosas de los hijos: sea brindando apoyo, sea por medio del ejercicio de la homofobia, sea sirviendo de barrera para el romance. No obstante, existen otras formas en las que se involucran en las relaciones de los hijos. Una de ellas es por medio de los parecidos que siguen estando presentes en los hijos. Es de este modo que ingresan en la conversación entre Franco, Hernán y Fede. Hernán comienza acusando a Franco de ser muy parecido a su papá, habla hasta por los codos, al punto de que entre los dos acaparan toda la conversación. Pero en el plano físico, Franco es más parecido a la mamá, mientras que Hernán al papá. Franco, por su parte, sostiene que tiene un mix de ambos progenitores, incluso bromea con ser adoptado. El joven Fede es en lo

físico un calco de su padre: nariz, ojos, entradas y calvicie. Y en lo que respecta a su modo de ser, tiene más cosas de la madre: introvertido, tímido y poco hablador.

Otra manera de esta presencia de madres y padres en las relaciones de sus hijos es a través de recuerdos que éstos traen a colación. Eugenio, uno de los *partenaires* de la película *Hawaii*, invoca el momento en que el padre de él los había llevado a cazar, siendo todavía niños. Martín recuerda que a su madre le decían que iban a pesar, para que no se preocupara de que caminara con un arma en la mano. Eugenio rectifica el recuerdo: no era un arma, sino un aire comprimido. Por estar en una posición económica más favorable, Eugenio recuerda a su papá como un *grande* a la hora de darle una mano a quien la necesitaba. Así era que le había dado a la mamá de Martín, de una clase social más baja, ropa para que vistiera a su hijo. Martín ya de pequeño usaba la ropa de Eugenio, tal como veremos en el siguiente capítulo.

El joven Fede vuelve a evocar a su papá cuando Hernán reta a Franco por haber puesto remolacha en la comida, ya que como a nadie le gusta, se tiraría. Franco la usa para vestir el plato y luego se descarta. Después ironiza con que *hay chicos en Somalia que no tienen para comer*. Hernán, secamente, contesta que en Argentina hay muchos. Fede, para calmar la discusión entre ambos, cuenta que su papá le decía lo mismo sobre las galletitas surtidas que él no comía. Gracias a estas anécdotas que los *partenaires* se hacen algunas ideas de quiénes son sus padres, y al mismo tiempo, hijos de quiénes son sus *partenaires*.

Finalmente, la forma más extrema que entran en escena los padres es de la mano de la muerte. O en otras palabras, haciéndose presentes en su ausencia. Como el dolor que produjo la muerte de la madre de Fede, que en él sigue viva por algunas de sus actitudes. Esas cosas *que uno mama de pibe*. La estrechez de su relación se debía que era quien la cuidó durante los largos años que duró su depresión. Su padre, en cambio, tenía que trabajar todo el día. Algo que seguía vivo en Fede eran los miedos que tenía su mamá. Sobre todo los primeros meses luego de que ella acabara con su vida, él vivió un duelo teniendo mucho miedo. Como sensatamente entiende Hernán, con una depresión en la familia, el entorno se complica demasiado.

Tanto el papá de Eugenio como la mamá de Martín estaban muertos. El primero hacía unos años, y fue ahí que el tío compró esa casa para que quedara en manos de la familia. La segunda, en cambio, había muerto cuando Martín apenas tenía trece años. Allí él fue a vivir a Uruguay con su abuela. Cuando ella muere, él queda

en la calle ya que la casa pertenecía al último marido de su abuela, y el hijo de éste tenía que vender la propiedad. En ese momento regresa al pueblo.

A modo de resumen, cabe recuperar la centralidad que tienen madre y padres en las relaciones de parejas de los hijos. Este es uno de los primeros puntos que se encuentran en aquella red de la que se compone el amor. Vimos que una forma de esta presencia se relaciona con ese apoyo que dan a las relaciones de sus hijos. También por ser muchas veces la voces de la homofobia. Y pueden hacerse presentes de manera indirecta, por medio de evocaciones de sus hijos con respecto a sus orígenes. Parte central de la familia nuclear, madres y padres tienen una gran importancia en la vida de sus hijos. Los otros componentes de aquel núcleo primario son hijas e hijos, o sea, hermanas y hermanos de los *partenaires*. Si bien, como veremos, participan con *canovacci* similares, tienen otros recursos escénicos particulares.

iii. Hermanas y hermanos entre *fusión* y *fisión* familiar

Debido a la importancia de la familia nuclear como modelo hegemónico, este tipo de configuración es la que se incorpora en las historias de amor. Este apartado tiene como fin reflexionar sobre el lugar que ocupan hermanas y hermanos en estas tramas, para complejizar esa red amorosa de la que los *partenaires* no son los únicos actores. Pero antes de pasar a ese punto, caben unas palabras sobre la forma en que podemos ver a esas familias.

En un trabajo de licenciatura sobre el rol de la familia en la reproducción de la clase social, distinguía dos formas de conceptualizar esta institución (Marentes, 2013). Por un lado, una visión en la que opera una cierta armonía, en la que prima el consenso y pareciera que todos los miembros que la componen *tiran para el mismo lado*. Bourdieu explica que los mecanismos afectivos sirven para reforzar la *fusión* y así contrarrestar la *fisión* (2011). Esta imagen de la familia es la que apela Manu cuando le cuenta a Julio sobre su relación con Horacio, en la película *Solo*: a medida que iba pasando el tiempo, en su familia entendían que tenía una relación con otro hombre, *bastante normal*. O cuando Alex y José, *partenaires* de una de las historias de la revista de bodas *Amor!*, se casan en secreto, un secreto que es para toda la familia, como si fuese un conjunto indiferenciado.

Sobre los mecanismos afectivos que refuerzan la *fusión*, el ejemplo de Eugenio es paradigmático. Cuando Martín –su *partenaire* en la película *Hawaii*– trae a

escena el recuerdo del pulóver que el papá de Eugenio le había regalado, el ex propietario de aquella prenda le explica de dónde había salido. Resulta que la abuela de Eugenio le tejió a los tres hermanos, o sea a Eugenio y a sus dos hermanos, un pulóver con el nombre de cada uno en el frente. Pero el único que tenía el nombre completo era el de Eugenio, los otros dos decían *Santi* y *Flor*. ¿Pero acaso que uno tenga un pulóver con el nombre entero no mitiga ese corporativismo? Sobre este punto volveré en breve.

La familia, entonces, como un todo indiferenciado de sus componentes, a veces puede ponerse en contra de alguno de sus miembros, individualizarlo, incluso rechazarle el *backstage support*. Volvamos al ejemplo de Ari, incluido en un número del suplemento *Soy*, que vimos en el apartado anterior, cuando él había escuchado a sus padres y hermanos hablar sobre su supuesto amigo. Para Ari, fue un todo indiferenciado que actuaba de manera corporativa, opinando sobre su vida amorosa. Y decidió enfrentarse a ese todo con el apoyo de su amiga y de su novio. O lo que le pasa a Julio, que le cuenta a Manu que está solo: la poca familia que tiene está en la suya y él no les importa.

Hernán le había dicho a Fede que seguramente la enfermedad de su madre había complicado el contexto familiar en su conjunto. Y hasta aquí parece que el núcleo sigue siendo reforzado por la *fusión*. El joven Fede, uno de los *partenaires* de la película *El tercero*, sigue contando un poco más sobre la depresión de su mamá y por qué él había tenido que cuidarla tanto: no solamente porque el papá tenía que trabajar, sino también por la renuencia de su hermana de hacerse cargo. Ella siempre había estado con la mente en otro lado. Apenas pudo, se desentendió de todo y se fue. A decir verdad, tanto no se desentendió. Sino que responsabilizó a Fede y a su papá por el suicido que cometió su mamá. ¿Entonces, hasta qué punto hay *fusión*?

Para responder a aquel interrogante, cabe recuperar la otra visión de la familia. Entenderla como un conjunto de individuos agrupados, cada uno con su propio interés, y que muchas veces colisionan entre sí. Si la *fusión* descansaba en el consenso, la *fisión* se apoya en el conflicto. No es casual que parte de quienes enfatizan esta conceptualización sean autoras feministas, como Benería y Roldán (1987), que muestran la forma en que las mujeres están condicionadas al momento de desarrollar una actividad individual. Como deja ver el ejemplo de Fede, y en menor medida el de Eugenio, las dos formas de entender a la familia están presentes todo el tiempo. La

distinción analítica debe servir, entonces, como guía para reconocer en qué momento la *fusión* está desplazando a la *fisión*, o cuando, por el contrario, los miembros se ven más como enemigos que como aliados.

Uno de los *canovacci* específicos de los hermanos en las historias de amor suele ser la de descubrir y deschavar el verdadero interés de sus hermanos por sus *partenaires*. El caso de Segundo y de Nacho, hermanos en la telenovela *Viudas e hijas del Rock and Roll*, es paradigmático al respecto. Nacho es quien se encarga de los negocios familiares, tarea en la que falla visto las deudas que acumula esta otrora familia rica. Pero él no fue consultado por Segundo a la hora de contratar a Tony como petisero en la estancia. Nacho apenas ve el modo en que Segundo mira al nuevo petisero se da cuenta de que el interés de su hermano trasciende lo laboral. Cuando el padre de ambos cae del caballo que estaba mal ensillado, Nacho ordena a Segundo que despida a Tony, quién solamente fue contratado porque su hermano *se lo quería comer crudo*. A la mañana siguiente de este evento, los hermanos se encuentran en la cocina de la casa de Segundo. Nacho irónicamente le pregunta a su hermano si tenía hambre, ya que andaba con un vaso de leche en la mano. Él sabe que Tony no fue despedido, por lo que reitera la orden. Segundo se defiende diciéndole a su hermano que se ocupe de su familia. La respuesta de Nacho sorprende a su hermano: él se está encargando de que en su familia no haya pervertidos. Finalmente, amenaza con que si Segundo no despide a Tony, él le contara a Miranda, su cuñada, que su marido le está echando el ojo al petisero. La escena aquí descrita es un claro ejemplo en cómo las dos visiones de familia entran en tensión: las individualidades discuten, para preservar la familia libre de *maricotas*.

Otra escena de discusión entre estos hermanos se da otro día, en el mismo escenario: la cocina de la casa de Segundo. Éste ingresa llamando al petisero por su nombre. A quien encuentra es a su hermano que, impostando una voz femenina, le hace burla y repite *Tony*. La disputa llega a un punto de mayor violencia y se van de manos cuando Nacho comienza a insultar a Segundo. Los términos *maricota*, *invertido*, *comecarne*, *putito*, son proferidos indistintamente, con un gran contenido de odio. La pelea alcanza un nuevo punto cuando aparece Tony y Nacho comienza a cantar el estribillo de *I will always love you*, de Whitney Houston, apelando a la función de guardaespaldas que tiene el petisero. Nacho acusa a su hermano de tener un

chonguito para que lo protegiera y esto enfurece a Tony. Finalmente, el que termina pidiendo protección es Nacho y ruega a Segundo que le saque de encima el petisero.

Quien también es descubierto por su hermano es Eugenio, cuando aquél va a pasar un día al campo donde se está quedando el escritor. Después de que Santi se hubiera metido en la pileta, se sientan a tomar mates en unas reposeras. Eugenio mira a Martín y vuelve la mirada hacia otro lado. Santi se percata de la forma en la que Eugenio observa al empleado, sonrío y afirma que a su hermano le gusta. Eugenio se desentiende y Santi retruca: *Le diste trabajo porque te gusta. ¿Qué pensás? ¿Que soy boludo yo? ¿Qué vas a hacer? ¿Te lo vas a coger y después le vas a decir “Che, perdón. Te di trabajo porque me calentabas”?* Eugenio suspira y pide a su hermano que no lo vuelva loco y que pare. Santi pregunta si ya había pasado algo, pero enseguida adivina el desconocimiento de Martín sobre la orientación sexual de Eugenio. Luego de sonreír, Santi continua: *Y si te lo garchás y pasa el verano, ¿qué vas a hacer? Te lo llevás a Buenos Aires, a un Levi’s, le comprás un par de pilcha. ¿Te lo llevás a Palermo y lo mantenés? O lo mandás a laburar a una obra y lo esperás a las seis con unos mates bien calentitos en tu casa.* Eugenio, gritando, pide que pare.

¿Qué tienen en común Nacho y Santi, con respecto a Segundo y Eugenio? ¿Y qué cosas no? Algo de lo compartido es el hecho de que ambos son límites de los intereses secretos de sus hermanos. Bastó ver la forma en que miraron a sus *partenaires* para darse cuenta de las verdaderas intenciones de Segundo y Eugenio. Por compartir una especie de código de hombría común que se aprende en el ejercicio de la hermandad, reconocen en sus familiares cuando este código corre peligro. De todos modos, destacan las diferencias entre Nacho y Santi. El primero encarna la homofobia típica de la familia Arostegui, como vimos en el apartado anterior. Santi, en cambio, viene a ser una especie de entendido, en términos de Erving Goffman recuperado por Meccia (2006). Si bien burla a su hermano y lo molesta, el secreto está a salvo con él. Los entendidos, que en Goffman (2006) son llamados sabios, son aquellos que por alguna situación especial –en este caso el vínculo de hermanos– los lleva a estar informados acerca de la vida secreta de los individuos estigmatizados y simpatizan con ellos, sin ser poseedores de aquél atributo desacreditable –no son gays.

La figura del descubridor del secreto es llevada al extremo en la historia de Alejandro, en la ficción literaria *Vos porque no tenés hijos*. El joven de dieciocho años se está recuperando emocionalmente por la muerte de Rubén, el policía con

quién compartió intimidad en los baños de la estación de trenes de Flores. Algo que lo ayuda mucho en esa recuperación es sembrar verduras en la quinta de Ángela, la esposa de su padre. Ella se siente orgullosa de esos alimentos, por lo que le pone el nombre del hijo mayor de su marido a la ensalada que hizo con las verduras que había sembrado Alejandro. Cuando ella se acerca a la mesa y presenta a todos la *ensalada Alejandro*, el medio hermano de aquél comienza a gritar que pongan la carta del policía. Los dos amiguitos del niño de doce años, que están en la casa, se acoplan a él y juntos corean *La ensalada del mariquita*. A la pregunta del padre de ambos, el niño saca la carta y la muestra. Son hojas que alguna vez Alejandro escribió para *su policía pornógrafo*, que obviamente nunca le mostró. Estos papeles reúnen dibujos explícitos del show del baño, descripción de poses, olores y sabores. Los tres niños no dan respiro a Alejandro y corean *¡Alejandro es mariquita! ¡Es la novia de un policía!* Alejandro siente que su inescrupuloso medio hermano se sobrepasó: incluso podría haber mostrado la carta no sólo a los dos amigos presentes, sino a todos sus compañeros del colegio. Es claro que no solamente corre peligro el secreto de Alejandro con su medio hermano, sino que se termina, dejando de ser eso, un secreto.

Cuando pasamos de los hermanos a las hermanas, podemos encontrar que éstas tienen otro papel, más ligado al de confidente y compinche. Es decir, que se comportan más como aliadas. Segundo al ver a Tony hablando con una mujer y una niña se pone celoso. Irónicamente felicita a la mujer por lo trabajador que es su marido. El petisero y ella comienzan a reírse y explican que son hermanos. Además, ella aprovecha para agradecerle porque Tony se siente muy feliz trabajando en la estancia. Segundo no sólo se tranquiliza, sino que también se entusiasma con la hermana de Tony, luego de que ella le confiesa que su hermano se la pasa hablando de su patrón. Incluso se le iluminan los ojos cada vez que habla de Segundo.

Vicky, la hermana de Manu en la película *Solo*, también se mostró siempre muy compinche con su hermano. De hecho, ella arregla con su hermano y con el novio de aquél, Maxi, la estrategia para timar a Horacio, aquél cliente que pretende ingresar dinero al país. Y es la misma Vicky la que ayuda a Manu a esconder las muertes de aquellos dos. Planifica la manera en que Manu podrá escapar del país por un tiempo y le da todas las indicaciones: que no hable con nadie, que no mande mails, que entre ellos hablen en código, y que ella por ese tiempo sería Vicky, su amiga. Sería un secreto entre ellos, secreto incluso para sus padres.

Quien tiene un papel parecido a los hermanos varones es la hermana de Pasajero, en la novela *Avión*, a la que fue a visitar a Los Ángeles. Ella se había mudado recientemente a esa zona, luego de una de las tantas rupturas amorosas que caracterizan su vida. Mientras vienen hablando sobre el difuso conjunto de ex parejas de ella, se cruzan con un señor con bermudas y un trago en la mano. La hermana secamente le advierte que ni se le ocurra fantasear con una aventura en Los Ángeles. Lo que la hermana no previó es que Pasajero en realidad pensó que el señor de bermudas podría ser un candidato para ella y no para él. Podríamos decir que una hermana con tan poco tacto se encuentra a medio camino entre el descubridor y la compinche.

A lo largo del apartado hemos observado el papel que juegan hermanas y hermanos en estas narrativas amorosas. Para ello fue necesario distinguir modos de entender la familia: como *fusión* –cuando los miembros del grupo actúan en pos de un objetivo compartido– y como *fisión* –cuando priman las voluntades individuales. Este esquema sirve para distinguir cuándo los hermanos son enemigos y cuándo se comportan como aliados y nos lleva a ver que hermanos y hermanas entran a escena con diferentes *canovacci*. En el próximo apartado nos centramos en hijas e hijos.

iv. Hijas e hijos para frenar y para unir

Otros actores que cumplen papeles específicos en las relaciones amorosas entre los *partenaires* son los hijos y las hijas. Como representantes de la trascendencia, en las familias contemporáneas tienen cada vez más protagonismo. Beck y Beck-Gernsheim (2001) analizan la mayor importancia que tienen hijas e hijos en las familias, en las que se trata cada vez más de superar la asimetría generacional que había caracterizado a las familias de épocas pasadas. La hija o el hijo –hoy en día más que nunca– es la estrategia que tienen muchas familias para dar sentido a la vida de los padres, en un escenario de mayor individualización.

Teniendo aquél proceso de individualización como telón de fondo, los autores consideran que “la vieja regla de que ‘los hijos unen’, ya no tiene validez” (2001: 191). O sea, que ya la premisa de que hijas e hijos servían para cimentar las relaciones es puesta en tela de juicio. Claro que algunas observaciones son necesarias. En primer término, los autores están viendo estos procesos en países con economías desarrolladas, y sobre todo en Alemania. En segundo término, piensan en clases medias y medias altas, en las que se presuponen altos niveles educativos. Por último, se

refieren sobre todo a familias heterosexuales. Cuando se intentan aplicar las mismas lentes para observar la realidad que ahí se analiza, ésta muestra que deben hacerse unos ajustes ópticos¹. Al momento de recuperar lo gay como especificidad, hijas e hijos son recubiertos de otros matices.

Camila, la reciente esposa de Pedro en la telenovela *Farsantes*, estaba embarazada. Para ella, ese bebé que venía en camino era una bendición para la pareja. Y esta era la estrategia de Camila para mantener a Pedro ligado a su unión matrimonial. Como durante aquella cena que tiene lugar esa noche de lluvia en la que Pedro irá corriendo a la casa de Guillermo. Mientras el joven abogado está ausente y contemplando la lluvia romper contra el vidrio de la ventana, Camila no deja de hablar un segundo sobre el bebé. Ese mismo día había estado comprando cosas para su hijo. Al día siguiente, producto de la lluvia, Pedro enferma. Camila se va de la casa para preservar tanto su salud como la de su bebé.

Ese mismo es el día en el que tiene lugar el beso entre Pedro y Guillermo. Luego de aquél gesto amoroso, el joven de los abogados se aleja y se disculpa por lo acontecido. Inmediatamente, ambos toman actitudes diferentes para evaluar ese beso. Un consternado Pedro reconoce lo sucedido, mientras que un negador Guillermo lo minimiza y ensaya un *Aquí no ha pasado nada*. Pedro, agarrándose la cabeza, se arrepiente: *¡Ay! Mi mujer, mi hijo. Por Dios*.

Aquél beso mezcló las cosas entre ambos. Y es por esa misma imbricación que Guillermo le pide a Pedro que dejen de trabajar en el mismo espacio físico. Cuando el mayor de los abogados decide que vuelvan a trabajar juntos, Pedro le agradece. Luego agrega que de no ser por el embarazo de Camila, todo sería distinto. Guillermo, asintiendo, afirma que ya lo sabe. Como se ve hasta aquí, el hijo todavía no nacido, sirve como freno y limitación para dar rienda suelta al deseo individual de Pedro. No obstante, si se cambia el foco de visión, puede pensárselo como lo que mantiene unida a la familia heterosexual entre Pedro y Camila. Claro que la forma en que se relata la historia lleva a que se priorice la primera de las lecturas: Camila es retratada como histérica, insegura, celosa, y además mentirosa, ocultándole a Pedro que su embarazo había sido psicológico. Con todo, y visto que aquí se retoma el pun-

¹ Como se ve en otro trabajo sobre mujeres de clase media alta, con altos niveles educativos, los hijos siguen operando como freno a la disolución de la pareja (Marentes, 2013).

to de vista de los *partenaires*, cabe ver al hijo en esta historia como un freno para la relación entre los abogados.

Si bien pareciera que solamente a Pedro un hijo lo retuvo para entablar una relación con otro hombre, a su *partenaire* le había sucedido algo similar hacía veinte años. Cuando su ex pareja y ahora amigo Juan le recuerda aquél momento, Guillermo se defiende excusándose con que veinte años atrás era imposible, impensable que un hombre, con un hijo de apenas un año, estableciera un vínculo con otro hombre. Para el abogado, eran otras épocas que justificaban que un hijo fuera un freno al establecimiento de una pareja gay. De allí que se pueda inferir que Guillermo entienda bien la situación de Pedro cuando pensaba que su mujer estaba embarazada.

Otra hija que contribuyó a que el desenlace de la historia fuera tal es la hija de Sebastián, *partenaire* de Alejandro en la novela *Vos porque no tenés hijos*. Una de las motivaciones por las que el biólogo invitó al diseñador a viajar al Norte del país juntos era que se debían algunas charlas. Alejandro, veremos en el próximo capítulo, aceptó por otras razones. Cuando están en la iglesia en la que verán los retratos de los ángeles arcabuceros, Sebastián se confiesa. *Alejandro... soy católico, apostólico, romano, eso lo sabés, pero además soy casado y tengo una hija*. Claro que Alejandro no había esperado escuchar todo eso. Menos aún, todo seguido. Ahí Sebastián explica que por eso sus apariciones enigmáticas están tan relacionadas con sus más misteriosas desapariciones: como el día en que se vieron por trabajo y él escapó llorando de la casa de Alejandro luego de haberse besado. O en Año Nuevo, cuando llegó borracho y llorando a una fiesta que no lo habían invitado pero de la que se llevó al anfitrión. El primer impulso del diseñador, ante tamaña declaración, es la de gritar y salir corriendo de ahí. Pero se queda. Tal como le explica el biólogo luego, él está poniendo en contradicción su religión, su concepción de la sociedad y su paternidad para mantener una historia de amor con el diseñador. Ambos se aferraron a la idea que aquella confesión tendría remedio: pues el amor es más fuerte.

¿Podría, entonces, afirmarse que hasta aquí la hija de Sebastián fue un freno que la misma correntada del amor arrastró? Todo viaje, como veremos, incluye el antes, el durante y el después. Y es en ese después que la hija del biólogo juega un papel central. De regreso a Buenos Aires, Sebastián vuelve a desaparecer. Hasta el día en que la familia de Alejandro tiene el accidente y el consternado diseñador está en el Hospital Fernández. Matías, el otro *partenaire* y *amigo de Alejandro* para Se-

bastián, lo llama para informarle del accidente. El biólogo aprovecha para explicarle la situación a Alejandro y decirle que lo suyo llegó a su fin. ¿El motivo? El castigo de Dios. Resulta que al regresar del viaje la hija enfermó y debió ser internada en terapia intensiva. Para aquél biólogo católico, esa fue una señal de que con la familia no se juega; y de que si uno se va al camino del desenfreno y del vacío de las relaciones sexuales, Dios se lo cobra con sus seres más queridos. En esta trama narrativa, la niña, finalmente, sirvió para alejar a Sebastián de Alejandro.

Hijas e hijos, hasta ahora, pueden ser vistos como freno y límite al deseo individual de uno de los *partenaires*. Pero otra forma en que se insertan en las narrativas amorosas es en referencia al matrimonio. En una suerte de cadena secuencial, a la conformación de la pareja le siguen la convivencia, el matrimonio y los hijos². Y es ahí que nos encontramos con un paquete familiar con moño y todo. Hijo-matrimonio-familia funcionan como una cadena semiótica de sentido con más vigencia de la que habría presupuesto antes de comenzar esta tesis. Como muestra Cicerchia (1994), entre otros, el modelo de familia nuclear es bastante más reciente en la historia de la humanidad de lo que estamos dispuestos a aceptar. La fortaleza de aquél modelo, que lo sigue manteniendo en una posición hegemónica, radica en que se convierte en una matriz a partir de la cual analizar el resto de los modelos familiares. Volviendo al tema de hijas e hijos, se puede acusar a las parejas homosexuales de reproducir acríticamente el modelo heteronormativo, del que la familia nuclear es sólo un efecto. Pero, siguiendo la propuesta de Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1989), ver a los dominados por la carencia nos hace eliminar su agencia. Es decir, es necesario ver qué significa el matrimonio para los varones gays.

Fede, ya de mañana, está tomando una ducha. Uno de sus *partenaires* en la película *El tercero*, Franco interrumpe en el baño y le pregunta si puede quedar a mirarlo cómo se baña. El joven acepta y se termina de duchar. Cuando comienza a secarse pregunta a Franco si no habían contemplado con Hernán la posibilidad de casarse. Franco responde que no, que nunca se les había ocurrido. *Ah, viste que está bueno para algunas cosas. Podés adoptar y eso* replica el joven. Pero como Hernán ya tiene una hija, que no vive con ellos, por lo que eso ya está cubierta en esa pareja. Desde una lógica pragmática, Fede postula al casamiento como facilitador a la hora

² Casi en línea con la multiplicación, *el orden de los factores* no altera el producto.

de adoptar hijos. Entonces, ¿sigue siendo reproducir acríticamente los patrones hegemónicos si las mismas instituciones están diseñadas para ello? La respuesta podría ser sí. Pero si se pretende recuperar la positividad de la experiencia, podría sostenerse, como Eric Fassin (2011) que todas las uniones entre personas del mismo sexo sacuden, tal vez tímidamente, aquel andamiaje hegemónico, sobre todo cuando se recupera la propia historia de los sujetos.

Al analizar las historias de amor, muchas de las voces que reconstruyen la secuencialidad casi lineal de pareja–matrimonio–hijos se encontraban en el Suplemento Soy, entre las historias *reales* que aquí recupero. Ya hablamos de cómo Ignacio y Enrique eran apoyados por sus padres, quienes se soñaban abuelos, pero luego de casarse. O la historia de Daniel y Sebastián, que luego de su casamiento *no pasó casi nada digno de ser contado*, por lo que empezaron a planificar la llegada incierta de María Emilia.

Tanto Pablo como Gonzalo, que ya llevaban varios años viviendo juntos, se sintieron presionados por el hijo de Gonzalo, quien no desaprovechaba la ocasión para sugerirle a su padre como al novio de éste, que no estaban casados. Primero intentó convencer a Pablo que le regale el anillo a Gonzalo. Luego le dijo a su papá que le regale la propuesta de matrimonio a su novio. Finalmente, un día del padre se los dijo a ambos: sólo habría regalos para Pablo en ese día, si se casaban; antes no.

Otros que aportaban hijos a la vida del otro y a la pareja en su conjunto eran Wenceslao y Ari. En la entrevista que dieron a Soy, Wenceslao cuenta que había tenido un hijo adoptado, pero que ya había muerto. Ari, por su parte, también tenía un hijo. Su idea de familia era una que abarcara posibilidades futuras. Aquí vemos que el modelo nuclear típico deja paso al modelo ensamblado. Del mismo modo, la adopción se convierte en una posibilidad extendida a la hora de pensar en hijas e hijos. Con todo, el hijo forma parte del análisis de las historias de amor a la hora de pensar una familia. Lo que queda al descubierto es la no posibilidad de considerar a una familia sin hijas o hijos.

Este apartado mostró cómo son incorporados hijas e hijos en las historias de amor. A veces, son un freno para que dicha historia se desarrolle, sobre todo si vienen de matrimonios heterosexuales no disueltos. Otras veces, constituyen una secuencialidad lógica (pareja-matrimonio-hijos) que deviene la base de la familia. Estas formas en que hijas e hijos se entretajan en las historias de amor no son propias

de las parejas gays, pero sí tienen dos particularidades. Por un lado, más que un freno de disco, pueden ser un freno de mano, utilizado para detener la marcha en casos de emergencia. Por otro, en el marco del matrimonio igualitario, hijas e hijos entre dos hombres encuentran cierto alivio en una legislación más amigable, volviendo a unir.

v. *Primus inter pares*: las amistades de los *partenaires*

Cuando se sigue el rastro de esos otros que tienen un papel en la relación íntima entre los *partenaires*, además de la familia, aparecen las amistades. Ya no unidos entre sí por un vínculo de parentesco, las relaciones con amigas y amigos son una piedra basal en la vida de muchas personas. Pensemos, por ejemplo, cómo cotidianamente comenzamos a hablar de *amigos* y enseguida rectificamos que son *conocidos*, pues no logran reunir todo eso que un amigo tiene que tener.

Atendiendo a nuestra especificidad, en las relaciones íntimas gays los amigos pueden ser analizados desde otra perspectiva. A saber, si comparten o no aquél atributo que vuelve desacreditable (Goffman, 2006) a las personas gays, es decir, su orientación sexual. De ser los amigos también gays, la interacción amistosa se dará en marcos más o menos específicos. Por un lado pueden ser facilitadores de información: Gonzalo y el Chaqueño, los amigos de Alejandro en la novela *Vos porque no tenés hijos*, lo mantienen *aggiornado* sobre qué se encuentra en la línea telefónica.

Pero por otro lado, a veces los amigos pueden convertirse en la personificación de normas propias para ese conjunto de sujetos desacreditables³. En una de sus cataratas de pensamientos, Pasajero –protagonista de la ficción literaria *Avión*– recuerda a Irene. Ella era una vecina de sus padres, una mujer soltera de unos cincuenta años. Cuando él apenas era un joven estudiante secundario, Irene fue, según los recuerdos de Pasajero, su primer amor. Pero Irene, que ofició de profesora particular de matemática para el joven estudiante secundario, debió sufrir una transmutación identitaria cuando en un cumpleaños de un amigo de Pasajero había salido el tema de las primeras relaciones. Como ese ambiente era *inapropiado* para contar una historia con una mujer, Pasajero transformó a Irene en un profesor de matemática. Estos pares desacreditables establecían el límite de las historias íntimas tolerables: aquellas con mujeres no eran invitadas a ese cumpleaños.

³ Opto por esta expresión en vez de grupo, de acuerdo con la distinción realizada por Goffman sobre dicha categoría (2006).

Volviendo al planteo de Goffman, no solamente existen los amigos que comparten el atributo desacreditable, sino también aquellos otros que son conocedores del estigma y simpatizan con ellos, los sabios, o como los llama Meccia (2006), los entendidos. Mariano, con motivo de la muerte del actor de la serie *Glee*, recuerda en un número del suplemento *Soy*, que él también había tenido un amigo heterosexual en la secundaria, J. Su vínculo había comenzado como una cofradía entre machos, fingida por Mariano, quien en realidad deseaba que con J abandonaran la *pedra* de la amistad. Un rechazo innegociable inició una suerte de avances y retrocesos entre ambos, hasta que los dos cedieron. Mariano comprendió que J no lo miraría como él quería, J abandonó su homofobia. Actualmente, su amistad sigue en pie: J es el amigo *hetero* más loca entre las locas y Mariano la amiga loca entre los machos.

Otro entendido, y también amigo heterosexual, es Alberto, quien trabaja con Guillermo y Pedro en el estudio de abogados de la telenovela *Farsantes*. Alberto fue uno de los primeros en darse cuenta cómo el mayor de los abogados mira al socio más joven. Y fue él quien sigue a Guillermo cuando éste escapa de la boda entre Pedro y Camila. Apenas la jueza comienza la ceremonia, Guillermo da media vuelta y abandona el salón. Comienza caminando, acelera la velocidad y termina corriendo. Alberto le sigue el ritmo hasta que le grita para que se detenga. Un tierno abrazo los une, mientras un desconsolado Guillermo llora en el hombro de su amigo. Alberto, uno de los primeros conocedores del secreto de su amigo, sirve de *backstage support* en esta escena en que Guillermo *pierde* a Pedro.

De todas maneras, suelen ser las mujeres las mayores entendidas en las relaciones de amistad con varones gays, generando lo que Viola (2013) denomina *amistades cruzadas*. Había sido por el apoyo de su amiga que Ari, de una de las historias incluidas en el suplemento *Soy*, enfrentó a sus padres y hermanos en aquél almuerzo en que presentó a su novio. Guillermo encuentra, a su vez, complicidad en Gabriela, quien le guiña el ojo en la cocina de su casa, dándole fuerza para que se aventure en una nueva relación amorosa con otro abogado luego de la muerte de Pedro.

Pero la amiga que más presente está en la relación íntima entre dos *partenaires* es Vicky. Como ya hemos visto, es producto de una ficcionalización de la vida que Vicky pasa de ser la hermana de Manu en la película *Solo* para convertirse en su amiga. Sin embargo, Julio, en aquella relación de una noche, siempre cree que Vicky es la amiga de Manu. Ella es la que iría muy temprano al otro día, por lo que en un

momento Manu prefiere dormir solo esa noche. Cuando más entrada la noche ellos discuten, Julio adivina que Vicky tiene llaves. Para él, Vicky no es sino una excusa que pone Manu. Al no estar seguro sobre la hora en la que llegaría su amiga, Manu prefiere que su *partenaire* no esté presente en ese momento. Pero resulta que Manu sí sabe a qué hora irá Vicky: a las nueve y es muy puntual. Como es de madrugada y luego de que Julio le confiese que se imaginó siendo penetrado por Manu, éste ahora se da cuenta de que tienen mucho tiempo por delante. Invita a Julio a volver a subir, luego de haber estado a punto de echarlo.

Ya de regreso en la casa, luego de haber tenido sexo, Julio pide a su *partenaire* que diga a su amiga que no fuera. Él quiere que se queden así, acostados y acarameados, todo el fin de semana. Pero Manu no puede hacer eso con su amiga: ella está atravesando un problema con su familia y necesita del encuentro con él. Mientras Manu y Vicky vienen a ser fuentes de consuelo mutuo, ella deviene un freno para Julio: la amiga de su *partenaire* no hace más que robarle tiempo con él.

Manu quiere que Julio entienda la importancia de Vicky en su vida. Luego de haber cenado, ya muy entrada la madrugada, Manu explica que ella fue la única persona presente cuando había sido toda *esa mierda* con su ex novio, Horacio. Vicky se acercó a la casa en la que el desenlace tuvo su lugar, cuando Horacio decidió irse con el tercero con quien mantenían relaciones sexuales. Ella es la misma que lo tranquilizó y le dijo que todo pasaría, la que le daría fuerzas para seguir adelante. También abrió las puertas de su casa cuando él cayó con tres calzones y dos remeras. La misma Vicky que se acercó al baño con un champú cualquiera para que use Manu, mientras él se daba una ducha en medio de su angustia. Vicky lo consolaba con un *Todo va a pasar. Todo tiene solución.*

Era tal el aprecio que Manu le tiene a Vicky que sería la única en saber que Manu y Julio se irían juntos a otro país. Ella sugirió que se fueran en micro, ya que de ese modo sería más fácil sacar los dólares con los que Manu se quedó de su antigua relación. Ella es la única persona en la que Manu confía, cosa que pone un poco celoso a Julio. Vicky, además, sería la que se encargaría de eliminar las pruebas que inculparían a su amigo: el martillo con que asesinó a Horacio y Maxi y la ropa que llevaba ese día.

Quien sirve de consuelo a Segundo en la telenovela *Viudas e hijos del rock and roll*, luego de que tratara de suicidarse por no tolerar ser homosexual, es Miran-

da. Ella lo convence sobre lo buen padre que es y lo anima a que enfrente a su familia, ya que lo importante es su felicidad, y no la de sus padres. Miranda, con quien Segundo estuvo casada más de diez años, debe aprender que ahora que él está con Tony y que debe correrse un poco: como cuando quiere acompañar a su ex marido a conocer a su madre biológica. Tanto apoya la unión de Segundo con Tony, que es escogida como madrina en la boda de ellos. Miranda cambia de piedra en su relación con Segundo, pero sigue siendo una gran fuente de apoyo para él. Claro que esto no es exclusivo de las ex parejas heterosexuales: como ya hemos mencionado, Juan, el ex de Guillermo, llegó a ser un gran amigo y confidente para el abogado.

Los amigos no sólo están en las malas, sino que también se hacen presentes en las buenas. Es decir, que además de servir de consuelo para los momentos de angustia y dolor, están apoyando la celebración. Y de hecho, la lista de invitados a la fiesta de fin de año que organizó Matías en casa de Alejandro está llena de amigos de ambos. Claro que son más los amigos del *telemarketer* que los del diseñador, quien sólo invitó a Gonzalo y al Chaqueño. Aunque para ser más precisos, quien invitó a los amigos de Alejandro no fue el diseñador sino el mismo *telemarketer*. Gonzalo y el Chaqueño aceptaron enseguida ya que tienen muy buena relación con el *partenaire* de su amigo. Alejandro, sin importarle demasiado, sospecha que sus amigos quieren llevarse a la cama a Mati.

Las amistades pueden desempeñar diferentes papeles en la trama narrativa de los *partenaires*. Pueden ser compañeros de secreto y estigma y compartir el atributo desacreditable, y desde ese lugar facilitar información, al mismo tiempo que devienen la personificación de una especie de cartografía moral. Las amigas más que los amigos heterosexuales suelen ser compinches y confidentes. Y ellos se encargan de brindar ese apoyo al momento de consolar a sus amigos. Pero como la vida no se compone sólo de malos tiempos, son ellos con quienes se comparte la celebración de determinados momentos. Hasta aquí, en suma, la red del amor se compone de diferentes miembros de la familia (padres y madres, hermanos y hermanas, hijos e hijas) y de los pares fuera de aquél núcleo (amigos y amigas). Queda, entonces, ver el lugar que tienen esos otros pares que forman parte de la red: terceros en discordia, entre quienes los y las ex ocupan un lugar privilegiado.

vi. Terceros en discordia y la emergencia de los celos

De esta red de otros que forman parte del vínculo íntimo que estamos tejendo, se podría decir que termina de completarse cuando aparecen esos otros que disputan la centralidad amorosa de los *partenaires*. Tal como muestra Illouz (2009), aquello que caracteriza a los vínculos monógamos radica en la centralidad que adquiere el compromiso entre los *partenaires*, relegando los demás vínculos a lugares periféricos. Cuestionamientos a la monogamia vienen por limitar el deseo individual y no permitir la fluidez de las relaciones, bajo el mandato del único sujeto amado para toda la vida. Volviendo al esquema anterior, la crítica más extendida puede entenderse como una norma que prohíbe el desplazamiento de quienes forman el compromiso central. Lo que recorre a todo el capítulo es que nunca existe una pareja como vínculo exclusivo entre dos personas, sino que consiste en un complejo entramado entre varios entes, humanos y no humanos –como veremos en el próximo capítulo– en el que dos no son sino los protagonistas.

Por eso, quienes mejor muestran los límites de aquél esquema interpretativo son esos terceros en discordia, en el que los ex suelen ocupar un sitio privilegiado. Y tal como vimos con los padres, los ex, esa categoría difusa, aparecen muchas veces en las historias por medio del recuerdo. Así fue que Wenceslao, en el suplemento *Soy*, al contar del tiempo que vivió fuera del país, recordaba que había trabado amistad con un grupo de extranjeros entre los que había algunos brasileños. Se enamoró de un par y de ahí salió su primer novio, su primer gran amor, quien luego sería personaje de muchas de sus novelas. Ari, su actual pareja, por lo pronto recordaba que su primer novio fue un docente de cuarenta y cinco años cuando él tenía diecisiete. Y fue por estar en esa relación que salió del clóset, tal como vimos antes.

La otrora pareja de Guillermo de la telenovela *Farsantes*, Juan, no sólo está presente en los recuerdos de Guillermo, sino que también va a apoyarlo al momento de enfrentar una causa penal. Allí comienzan juntos a rememorar tiempos pasados y Juan le señala a Guillermo que él era el único ex suyo que no lo odiaba: tanto Ana, su ex mujer, como Maxi, un ex amante, declararon contra el abogado en el juicio. Guillermo se ataja con que seguramente fue por portarse bien. Juan pone en duda aquello: tal vez sea porque él no es rencoroso.

Un ex que constantemente sale del pasado es Horacio, quien fue novio de Manu, en la película *Solo*. La historia que se le cuenta a Julio incluye a Horacio, un

hombre un poco más grande que Manu, que está interesado en abrir la pareja. Juntos salen a bailar y conquistan otros chicos. También juntos se meten a lugares para tener sexo. El problema llega cuando Maxi, un joven que conocieron en un bar, conquista a Horacio, al punto de llegar a poner en jaque la centralidad del vínculo íntimo entre aquél y Manu. Finalmente, Horacio deja a Manu por Maxi. Julio consuela a Manu: él había tenido un montón de Horacios, pero nunca tuvo a ningún Manuel. Los Horacios son apelados como un ítem del aprendizaje amoroso: ese cúmulo de experiencias pasadas de las relaciones que nos llevan a conocer –y por ese conocimiento, a trazar– mejor las reglas del juego amoroso. Manu agradece la buena predisposición de Julio para consolarlo. Y le confiesa cuál fue el precio que pagó Horacio por haberlo dejado: diez mil dólares. *Soy bueno hasta que me joden* es como se define él, quien pudo encontrarle un valor monetario a la traición su ex.

Otro amor pasado que invade los pensamientos de Pasajero en la novela *Avión* es un brasileño que fue su pareja sexual una noche en Uruguay. Recuperando la noción de aprendizaje, fue gracias a aquél brasileño que Pasajero entendió el sentido de *viralata*: en Brasil se usa dicho calificativo para referir a perros de la calle que tienen condición mestiza. ¿Cómo llegaron a aquél término? Por la apreciación del brasileño: un rubio con rasgos nórdicos que tenía un pene bastante oscuro, casi negro. *Algo negro tiene que haber en mi familia, soy viralata* había dicho el brasileño entre risas.

Los ex ocupan un capítulo importante de las historias amorosas, no solamente por ser un aporte fundamental del aprendizaje amoroso, sino también por el complejo lugar que ocupan. Podría pensárselos como personajes difíciles de constituir, en el sentido de que sus participaciones en escena suelen estar menos codificadas. En otras palabras, se tienen ideas más o menos claras de lo que se espera de un levante, de un novio o de un marido, pero eso no sucede con los ex. Al haber ocupado el lugar central de aquella diada, en el marco del mandato de la perdurabilidad de las relaciones íntimas, quien fue desplazado de ahí habita ahora un espacio confuso en esa red. Y muchas veces los ex son la causa de los celos.

A lo largo de su única noche compartida, el celular de Julio suena varias veces. Él se pone nervioso y trata de ocultárselo a Manu, quien se sorprende por el horario de dichas llamadas y mensajes de texto. Julio, finalmente, tiene que contarle quién es ese alguien que lo contacta a altas horas de la madrugada cuando él se en-

cuentra en medio de una cita: es alguien del chat con el que se encontraron una vez y no pasó de ahí. Bueno, más o menos no había pasado de ahí. El hombre del chat sigue llamando a Julio para repetir aquél encuentro sexual. Julio le confiesa a Manu estar cansado de, cada vez que conoce a alguien, tener que contar la misma historia. Y siente, sin equivocarse, que será Manu la última persona que escuchará esto.

Guillermo y Pedro, luego de aquél beso que mezcló las cosas entre ellos, terminan discutiendo cuando el joven de los abogados le hace una escena de celos a Guillermo. Matías, un abogado de otro estudio con el que trabajan en un caso, mira con otros ojos a Guillermo. Pedro se da cuenta de eso y por ello descuida sus tareas: no se encarga del Turco y es Guillermo quien termina atendiéndolo. Una vez que el Turco abandona el estudio, Pedro y Guillermo comienzan a discutir por los errores cometidos por el primero. El más joven de los abogados le exige a Guillermo tener esa conversación en privado, ergo, sin la presencia de Matías. Cordialmente Guillermo le pide que se fuera y, en un gesto de interés que excede el plano profesional, quedan en hablar por teléfono esa misma noche. Ya solos en la oficina, Guillermo acorrala a Pedro, quien se niega a confesar haberse puesto celoso de Matías. Esa escena de celos se inscribirá en un *stand by* de la relación entre ambos *partenaires*.

Otro abogado que oficia de tercero en discordia es el abogado de Segundo, en la telenovela *Viudas e hijos del rock and roll*. Él se está divorciando de su ex mujer, Miranda, y la familia Arostegui le exige a ella que pague más de lo que le corresponde. Segundo comienza una disputa legal con Miranda, y por momentos parece que no habrá vuelta atrás. A decir verdad, Segundo no quiere tanto ni mucho menos llevarse mal con su ex mujer y amiga, pero está bastante influenciado por el abogado. Y aquél no sólo hace peligrar su relación con sus hijos, sino también con Tony, ya que le tira onda a Segundo. Incluso llega a augurar cómo sería su pareja: *dos potencias juntas*. En el momento en que Segundo decide despedir a su abogado y arreglar con Miranda por las buenas, el profesional se va robándole un beso. Tony los ve y se esconde en la cocina, adonde irá el patrón a buscarlo. Allí le explica cómo habían sucedido las cosas, le pide disculpas y se reconcilian en un abrazo.

Pero en este vínculo íntimo, quien mayormente ensaya el papel de celoso suele ser Segundo. Ya vimos cómo actuó cuando conoció a la hermana del petisero. Ahí la amenaza tenía cara y cuerpo, no así otras veces. Cuando le lleva el regalo de navidad a su patrón, Tony le cuenta que pasará esa noche con familiares y amigos. Se-

gundo le pregunta por quiénes son los amigos, le pide que se cuide, que no se fie tanto de los amigos de la infancia, ya que no son iguales a cuando eran niños. Tony desestima el planteo: está tan interesado en el regalo, que éste sirve como fin a la escena de celos.

Ese tercero en discordia que termina robándole el *partenaire* a Manu, Maxi, fue el blanco de los celos y las discusiones en el último tiempo de su relación. Luego de haber tenido sexo, están los tres en la cama. Horacio va al baño y Manu aprovecha para interrogar a Maxi sobre qué estaba haciendo con su novio. Maxi responde con un *No te pongas celoso*, que acompaña con un beso. Esto irrita más a Manu y le pide que se vaya. Este tercero comienza a levantarse, pero vuelve a la cama cuando Horacio regresa del baño y ordena a Manu que cambie las sábanas: esa noche dormirían los tres juntos. Los celos de Manu alcanzan su punto máximo un fin de semana que la pareja se toma lejos de la ciudad para intentar recomponer su relación. Manu, contento, regresa de hacer compras en el pueblo y va camino a la habitación contando que consiguió una película. Al llegar al cuarto, ve que Horacio está encima de Maxi. La película es desplazada por el enojo de Manu: *¿Qué hace este acá? ¿Cómo vino? ¡¿Estamos en la concha de la lora y te las arreglás para traerte a este pelotudo?!* Las cosas, tal como responde Horacio, deben ser como a él le gustan, a pesar de que a Manu ya no le gusten más.

Hasta ahora nos hemos concentrado en aquellos terceros que disputan la centralidad del vínculo amoroso. Sin embargo, una de las particularidades de estas historias de amor es que habilitan la presencia no solamente de terceros, sino también de terceras. Como sostiene Meccia (2006), la discreción, que sirve de eufemismo de ocultación del atributo desacreditador –la homosexualidad– hace que, para usar el término de Sullivan (1996), estos varones sean *virtualmente normales*. De allí que esas terceras intenten avanzar sobre algunos de los *partenaires*: *a priori* son heterosexuales hasta que se demuestre lo contrario.

Una silenciosa guerra por Pedro se da entre Guillermo y Camila. Si bien el mayor de los abogados llega a la vida del primero cuando el compromiso con Camila ya estaba avanzado, ambos sienten propia esa batalla. Camila ya viene bastante celosa del lugar en que Pedro pone a Guillermo: lo idolatra, lo sigue en todo y no deja de nombrarlo. Finalmente, cuando Pedro da el sí con Camila, ella siente que ha ganado la guerra y no desaprovecha la ocasión para hacérselo notar a Guillermo. Como

aquella noche en que en el estudio celebran el aniversario de casado de otro de los socios. Guillermo finalmente se hace presente. Entre todos los que se acercan a saludarlo, un borracho Pedro le halaga el saco. Atrás llega su esposa, lo agarra de la mano y se lo lleva a bailar con ella. En un gesto de guerra, Camila le hace saber a Guillermo que su esposo está con ella. El mayor de los abogados, mirándolos, no soporta la situación y abandona la celebración.

Segundo actúa de manera similar, pero expresando abiertamente sus celos. Lola es una fotógrafa, conocida de Segundo, que descubre en Tony un atractivo modelo con mucho potencial. Cuando el patrón se entera que la sesión de fotos tiene lugar en su estancia, va de inmediato para allá. El problema es que los encuentra muy próximos el uno al otro, con una cercanía que desafía la relación fotógrafa-modelo. Ofuscado, al salir de la caballeriza Segundo escupe la camioneta de Lola.

A lo largo de este apartado he puesto el foco en los terceros que hacen peligrar la centralidad del vínculo amoroso, momento en que el *canovaccio* ordena haga su aparición la escena de celos. Pero esos terceros pueden ser tanto varones como mujeres. Los ex, a su vez, suelen ser incorporados a lo largo de las historias como un punto a partir del cual diferenciar el vínculo actual. Y de hecho, es por eso que constituyen parte central del aprendizaje amoroso. Con todo, existen otros ex que solamente son recuperados en carácter de un pretérito anterior, que poco se vincula con el tiempo presente.

vii. Esas otras estrellas que conforman la pareja

En este capítulo analicé esa constelación de estrellas que forman las parejas, entendidas como una red. De allí que fuera necesario recuperar el lugar que otros actores aportan al vínculo íntimo entre los *partenaires*, y que tanto actantes, cumplen funciones específicas con respecto a la pareja. En esa línea, se podría establecer una clara distinción entre estos otros que son parte de la familia nuclear y aquellos pares que no están incluidos en ésta.

Los primeros familiares observados son madres y padres, quienes muchas veces aparecen en escena, o detrás de ésta, brindando apoyo al vínculo de sus hijos. En esa muestra de *backstage support* hay madres y padres que amenizan la homosexualidad de sus hijos. Pero no siempre y no todos los progenitores cumplen este rol. Otra veces, por el contrario, son la voz encarnada del discurso homofóbico, proyec-

tándolo desde el seno familiar. De allí que muchas veces el amor gay recupere el carácter heroico que lo caracterizó en algunas versiones: oponiéndose a la voluntad de los padres.

Otros familiares que se insertan en las tramas amorosas son los hermanos. Y su papel es el claro ejemplo de cuando la familia opera a partir de la lógica de la *fusión* o de la *fisión*. En el primer modelo, los individuos son aliados que tiran para el mismo lado. En el segundo, son enemigos que buscan el desarrollo personal en detrimento de lo colectivo. Lo característico de los hermanos de los varones gays es que ellos son los primeros en darse cuenta de las verdaderas intenciones eróticas de sus hermanos con sus respectivos *partenaires*: como si su función fuera la de detectar cuándo se rompe el código viril.

Bajando la línea de descendencia, hijas e hijos aparecen en las tramas narrativas de dos formas. Una es como freno a las relaciones entre varones, sobre todo cuando sus padres vienen de uniones heterosexuales. La segunda, como incentivo para la pareja, como forma de mantener enlazado el vínculo entre *partenaires*. No obstante, aquello que merece la pena ser rescatado es el lugar que ocupan hijas e hijos a la hora de pensar en una familia: son condición *sine qua non* de tal institución.

Quienes quedan por fuera de la familia y aparecen en escena con participaciones más que especiales son los amigos, a los que llamé *primus inter pares*. A veces, estos amigos comparten el estigma con los *partenaires*, a saber, son gays. De ese modo, vienen a facilitar información, al mismo tiempo que enseñan normas morales en ese mundo. Otra vez, los amigos, pero más que nada las amigas heterosexuales, son entendidos, o sea que saben y apoyan a los *partenaires* en su homosexualidad. Mujeres heterosexuales y varones gays suelen ser muy compinches entre sí, dando lugar a esas amistades cruzadas (Viola, 2013).

Los últimos pares que aparecieron fueron los terceros en discordia, principales dadores de celos en estas relaciones. Este *canovaccio* tan extendido reúne tanto a terceros potenciales y actuales como a terceros pasados y –volviendo a la metáfora de las rocas– pisados. Pero al mismo tiempo puede incluir a varones y mujeres, ya que uno de los atributos más valiosos en el mercado de intercambios eróticos entre varones suele ser la discreción. Con ello, los varones más discretos, *virtualmente normales*, pueden ser pretendientes ideales de mujeres heterosexuales.

Finalmente, y habiendo repasado las funciones que cumplen esos otros en esa red de estrellas que llamamos pareja, trazamos un mapa diferente del vínculo íntimo entre los *partenaires*. Sin embargo, así como en el cielo no solamente vemos estrellas, podemos reconocer otros cuerpos celestes, que pasan por las *parejas* y que tienen una vida relativamente más corta que las estrellas, pero no por eso dejan de aportar al ensamblaje de las parejas. El próximo capítulo, entonces, está dedicado a esos otros cuerpos celestes que mucho sirven a la hora de mantener unidas a las parejas: algunos objetos especiales y momentos particulares, como los viajes.

Capítulo III – De cosas que anudan

i. Recursos adherentes en clave ritual

Valiéndome de la noción de la constelación, en el capítulo anterior reconstruí esa red de estrellas que llamamos pareja. Todas esas estrellas, incluidos los *partenaires*, son personas que se insertan de una u otra manera en la trama. Y como el cielo no está compuesto solamente de estrellas sino también de otros cuerpos celestes, en este capítulo queda analizar esas otras cosas que sirven para anudar y pegar las partes de ese ensamblado en las historias que analizo en esta tesis.

Dos autores guían este capítulo: Randall Collins (2005) y Victor Turner (1988). Collins propone una teoría de los rituales de interacción, en la que el eje está puesto en la situación como producto y posibilidad de una cadena mayor de interacciones. Realiza una interesante síntesis entre dos tradiciones sociológicas: el análisis del ritualismo de Durkheim y el modelo interaccionista de Goffman. Para Collins, lo que se juega en los rituales de interacción es la energía emocional que en éstos se consume pero que también producen. Parte central de esa energía emocional radica en la creación y carga de símbolos rituales. Los objetos sagrados, entonces, tienen un lugar privilegiado en esa cadena de interacciones.

El modelo de Turner de los ritos de pasaje se estructura en el reconocimiento de sus tres fases: la separación, la liminalidad y la agregación. Quien retoma la propuesta del antropólogo escocés para pensar el amor es Illouz en *El consumo de la utopía romántica*. Lo que propongo aquí es sumar esta propuesta sobre rituales al esquema ensayado por Collins. Claro que Turner se centra en los ritos de pasajes, pero no por ello deja de ser una fuente de inspiración para analizar en dicha clave ciertos episodios en las relaciones de pareja.

Habiendo ya aclarado con *quiénes* pienso en este capítulo, debo explicar con *qué* lo hago. Ya adelanté que se trata de esos otros cuerpos celestes que pululan por las constelaciones. Pero debido a su materialidad diferente, me valgo de una –otra– analogía para este capítulo. Una de las preguntas que recorre a la sociología desde sus orígenes es cómo se mantiene unido eso que está, *a priori*, separado. La metáfora viene del lado del pegamento, es decir, cómo se adhiere eso que sirve para anudar las relaciones. A lo largo de estas páginas pienso en ese anudar a partir de cosas –en un

sentido amplio— que se hace eco en las *parejas*. Objetos, juegos, viajes, discusiones e imaginación son el núcleo del capítulo.

Tomo esas cosas como recursos adhesivos, es decir, como ayudas y medios de los que se valen los *partenaires* para unir esa pareja. La particularidad de éstos, retomando la propuesta de la sociología pragmática, es dejarlos hablar, escucharlos. Es decir, no ver sólo cómo son recorridos por los *partenaires*, sino también qué cosas hacen estas cosas en las narrativas, cómo traducen esa energía emocional, qué habilitan que suceda y qué no. Cada uno de los cinco apartados analiza la forma en que estos recursos ayudan (o no) a anudar y adherir las partes: objetos, juegos, discusiones, viajes e imaginación.

ii. La materialidad adhesiva de los objetos

Tal como sugiere Latour (2008), en ese ensamblado de lo social es necesario recuperar aquellos otros entes que sirven a la asociación. En el capítulo anterior analicé a esos entes humanos que conforman la constelación de la pareja. En este apartado me centro en entes no humanos, como objetos, que se inscriben en las tramas narrativas de las parejas actuando de uno u otro modo. Volviendo a la metáfora de los pegamentos, los objetos son un tipo especial de adhesivo en las relaciones de parejas.

Entre los objetos con mayor presencia se encuentran los libros. Wenceslao, por ejemplo, prepara un libro sobre Ari y su relación con él, como cuenta en la nota del suplemento *Soy*. Eugenio da a Martín, su *partenaire* de la película *Hawaii*, unos libros viejos para que se entretenga en sus ratos libres. Los libros vienen a ser una suerte de objeto comunicativo: contienen palabras. Y esto puede, a su vez, generar temas de conversación. Martín y Eugenio meriendan en un silencio incómodo hasta que Eugenio señala algo en el diario que lee: ahí comienzan a conversar y el silencio abandona la escena.

Otro objeto comunicativo es la servilleta en la que Guillermo escribe su axioma sobre las parejas: *Todas las parejas terminan igual*¹. Apenas se lo dice a su socio en medio de una cena, Pedro ríe y desafía a Guillermo sobre si está seguro. El mayor de los abogados no duda y plasma esas palabras en una servilleta. Unos meses más tarde, cuando su historia de amor ya está encaminada, atienden un divorcio entre

¹ La importancia de esta frase trasciende a los *partenaires*. Cuando Pedro es asesinado por su esposa, las fanáticas de la telenovela *Farsantes* usan la frase para protestar contra los guionistas por el asesinato. Véase Aguirre (2005).

dos hombres. Debido a una pelea entre los divorciantes, Guillermo calma a uno de ellos y Pedro al otro, a quien le dice la frase que su socio le había regalado en una servilleta. Al contárselo a Guillermo, éste se rectifica y modifica la frase: *No todas las parejas terminan mal*.

Detebencil, un producto para matar piojos, es el mensaje que le da Rubén al quinceañero Alejandro cuando se entera de que tiene ladillas y no *la peste rosa* – forma en la que se conocía a la epidemia de VIH/sida en los ochenta– en la novela *Vos porque no tenés hijos*. Las ladillas prueban que Alejandro no es la única persona con la que tiene relaciones sexuales Rubén. *Detebencil* es más que un remedio: es una de las pocas palabras que salieron alguna vez de boca de Rubén hacia el joven, a lo largo de ese año que compartieron sexo en el baño de la estación de Flores.

¿Solamente se trata de objetos comunicativos? ¿O acaso estos tienen la función de decir cosas? Tal como propone la sociología pragmática, la importancia de incorporar objetos al análisis de lo social es entender el sentido que éstos traducen en aquella relación. Al recuperar lo que dicen en las tramas entre los *partenaires*, se los escucha y se observa la forma que tienen de adherir esas piezas que conforman aquél agregado llamado pareja.

La *vizcachera*, un tipo de hierba típica del noroeste argentino en la ficción de Bazán, es uno de los temas que une a Alejandro con Sebastián. Sobre ello investiga el biólogo que va a la casa del diseñador para que le haga un sitio web. Alejandro, apenas lo ve entrar, sabe que la *vizcachera* se convertirá en eje de su vida en los siguientes meses. Sebastián viaja a aquella región de la Argentina para ver si encuentra esa planta. Invita a Alejandro al viaje así podrán compartir eso que en Buenos Aires no tienen: tiempo. El tema de la *vizcachera* está presente incluso cuando están desnudos y Alejandro no quiere otra cosa más que tener sexo con el biólogo. El encuentro de Sebastián con la presuntamente extinta *vizcachera* lo hace celebrar y comparte el hallazgo con su *partenaire*: se abrazan, besan y olvidan de que minutos antes el biólogo confesó estar casado y tener una hija.

Otra de las funciones que tienen los objetos es servir de pruebas² *objetivadas* de alguna verdad. Es decir, por ser algo externo a los *partenaires*, que no controlan en su totalidad, aportan información valiosa ayudando a resolver una controversia.

² La noción de *prueba* es muy extendida en la sociología pragmática francesa, y sirve a la hora de pensar en la objetivación de los argumentos en las disputas. Por ejemplo, en Boltanski (2000).

Ya muy de madrugada, el celular de Julio no deja de sonar. Primero fueron unos mensajes, luego, mientras bailan, una llamada interrumpe su danza. Manu, su *partenaire* en la película *Solo*, quiere saber qué sucede, pues si a él alguien lo llama a esa hora piensa que es grave y atiende. Julio, por su parte, insiste con que no es nada y propone seguir bailando. Pero el celular vuelve a sonar. Julio ahora sí contesta y grita que no lo llamen más. Oliendo a gato encerrado, cuando su *partenaire* se baña y el teléfono suena nuevamente, Manu atiende. Al enterarse de la mentira de Julio, Manu exige explicaciones. De allí que el celular se convierta en *la* prueba que expone a Julio y su mentira.

A Manu también lo descubre un bolso que oficia de prueba. Ya de día, mientras esperan que llegue Vicky, Manu y Julio toman un café. El primero le da un bolso y lo deja en frente de su *partenaire*, mientras sonríe y sigue tomando de su taza. Siguen hablando y Julio revisa el bolso, donde encuentra los dólares que Manu se cobró de su ex, pero también ropa manchada con sangre y un martillo. Ante la pregunta de Julio sobre qué había hecho, Manu la subestima y dice que no se preocupe por eso, que luego Vicky se encargaría de limpiarlo.

Las pruebas que arrojan el celular y el bolso son profundas en una escena íntima (Barthes, 2009). Pero las pruebas no solamente revelan información a los *partenaires*, sino que también pueden servir para descubrirles los secretos a otros. Alejandro vivió su amor con Rubén en soledad, pues no podía contárselo a nadie. La forma que tenía de contarle era por medio de cartas y dibujos. Claro que no contemplaba dárselos a nadie. El problema fue que su medio-hermano menor, con apenas doce años, la encontró y la mostró delante de su papá. Los papeles contenían dibujos explícitos del show del falso baño –escenario de su amor– y descripciones de poses, olores y sabores. Esta era la prueba del amor de Alejandro con Rubén. Pero también era la prueba de la homosexualidad de Alejandro. Sin que él quisiera, fue convidada a ese almuerzo en que se reveló su sexualidad, como vimos en el anterior capítulo.

En ocasiones, los objetos pueden actuar incentivando el acercamiento erótico entre los varones. Las bebidas alcohólicas, gracias a su poder de desinhibición, relajan a los *partenaires* y les facilita su contacto físico. A lo largo de la cena, Franco y Hernán bromean con el vino que toman, que si bien puede emborrachar a Franco, serviría para que el joven Fede, de la película *El tercero*, se relaje y pueda llevar a cabo todo lo que prometió durante sus sesiones de erotismo virtual vía Skype.

Como entre los tres ya habían hablado de las cosas que harían, el vino no hizo sino agilizar los trámites. No obstante, quienes también logran desinhibirse por haber tomado alcohol son Eugenio y Martín. De tardecita y en silencio comienzan a tomar cervezas en el jardín. Eugenio va a buscar otra cerveza a la heladera, pero se entretiene con la computadora. Cuando sale, se da cuenta de que Martín ya está acostado. Borracho, lo va a buscar al depósito que oficia de su habitación, para contarle que había más cervezas. Luego de zamarrearlo y tocarlo en distintas partes del cuerpo para despertarlo, se rinde y se acuesta al lado de Martín, a quien termina abrazando.

Los objetos también pueden ayudar a pegar esa relación por ser depositarios de energía emocional. Como sostiene Collins (2005), en los rituales de interacción, los objetos son cargados con energía emocional, producto del mismo ritual. Veámoslo con un ejemplo. Segundo se encuentra triste porque su relación con Miranda, debido al arreglo de divorcio que su familia le obliga a exigirle, está pasando por el peor momento. El patrón le confiesa al petisero, *partenaires* en la telenovela *Viudas e hijas del rock and roll*, que lo único que lo hace sonreír en esos días son las fotos que se sacaron en una cabina en el parque de diversiones el día que pasaron juntos en un spa. Allí se divirtieron mucho y celebraron que Tony volvía a los brazos de Segundo, luego de que otro hombre, otrora amigo del patrón, se lo disputó. Las fotos, entonces, no hacen otra cosa que traer al presente los vestigios de aquél momento compartido: reponen en esta nueva interacción aquella energía emocional de una interacción pasada. A modo de metonimia, estas fotos ponen en escena la felicidad que caracterizó esa tarde romántica.

Un desconsolado Eugenio, luego de que Martín se fuera cuando aquél le dijera que el beso entre ellos era un error, va al cuarto de las cosas viejas de la casa a buscar algo entre sus pertenencias. En una caja llena de juguetes y cosas de su niñez encuentra unas diapositivas circulares, de las que van en el ViewMaster, que también está en la misma caja. Como aquél aparato no funciona, pasa las diapositivas en un proyector. La cinta, que se llama *Hawaii*, incluye imágenes de aquél lugar. Eugenio se detiene en una foto de dos ananás y recuerda que esos ananás eran los que Martín había recordado unos días atrás cuando se encontraban en la pileta. Arregla el ViewMaster y lo deja en el monte donde vivía Martín antes de empezar a trabajar para él. Cuando Martín encuentra el objeto, decide regresar a lo de Eugenio. Toca la puerta de la sala sonriendo, mientras se tapa la cara con el juguete. Presente en su

niñez, el ViewMaster sirve para reconciliar a estos *partenaires* que se habían alejado, reuniendo a la pareja. Siguiendo a Collins (2005), el ViewMaster es un objeto sagrado en esta pareja: pues condensa historia compartida desde niños.

Entre los artículos personales, la ropa ocupa un lugar privilegiado, pues ésta cubre nuestros cuerpos. Cuando se piensa en las relaciones de pareja, usar la ropa del otro *partenaire* podría ser visto como recubrirse con la capa más externa de la piel del otro. Eugenio y Martín, a lo largo de su historia, están unidos por la ropa que comparten. En uno de los primeros días de trabajo en la casa, Martín pide darse una ducha. Eugenio le sugiere que se diera el baño dentro de la casa, ya que el de afuera no tiene todas las comodidades. Mientras su reciente empleado se baña, Eugenio revisa tanto la cómoda como su bolso, de donde saca un poco de ropa suya. Luego le grita desde afuera que tiene algo de ropa ahí, por si quiere verla. Eugenio se excusa con que era ropa de su padre, para que no use la misma vestimenta de trabajo, ahora que está limpio. Otro día de mucho calor Eugenio logra convencer a Martín que se meta *un poquito* en la pileta, ya que estuvo todo el día al sol. El empleador le presta una malla suya para que se bañen juntos. Cuando están saliendo de la habitación, observa en voz alta que son muy parecidos físicamente.

Eugenio, a los pocos días, viaja a la ciudad donde tiene que hacer unos trámites. Martín queda al cuidado de la casa. El cuidador se mete en la habitación de Eugenio, en donde encuentra una remera de él. La huele y se la pone. Con esa remera puesta, se queda dormido en la cama de su *partenaire*. El regreso de Eugenio está marcado por más ropa: trae un bolso lleno de ropa de todo tipo para que se la pruebe. Se trata de cosas que él guarda y que nunca termina usando.

La historia de Eugenio y Martín nos muestra una de las características de los textiles, entendidos en un sentido amplio. A saber, el tejido. La ropa sirve a la hora de anudar, de tejer, la relación entre ambos. Y al mismo tiempo, teje las historias de vida de ellos y en diferentes temporalidades. Martín recuerda que cuando era niño usaba un pulóver rojo que tenía escrito *Eugenio* en negro, a la altura del pecho. El padre de Eugenio le dio a la madre de Martín un montón de ropa de su hijo. La diferencia de clases en el origen se reitera en la relación entre ambos *partenaires*. Toda esta ropa que el adulto Eugenio da al adulto Martín, al mismo tiempo que teje y adhiere esta historia, recuerda a ambos que pertenecen a estratos diferentes.

A lo largo de este apartado mostré cómo los objetos se insertan en esa red llamada pareja, trayendo diferentes sentidos. En ese proceso, éstos tienden a anudar y adherir más las partes que conforman los vínculos íntimos: comunican, traducen, aportan pruebas, acercan pero a veces también separan. Y eso no solamente a los *partenaires*, sino también que puede extenderse a esos otros actores. Ciertos objetos, con mayor nivel de energía emocional, colaboran como un pegamento más fuerte a la relación. Ya habiendo visto la dimensión material del adhesivo, en los próximos apartados analizo esas otras cosas que ayudan al ensamblado.

iii. El juego de pegar las partes

Las parejas también pueden anudar esa red por medio de juegos, entendidos en un sentido amplio. Porque no todo puede ser serio todo el tiempo, son necesarios momentos de ocio y distensión. Los juegos aportan esa cuota de oxigenación en los vínculos íntimos entre los *partenaires*, permitiendo que se genere un código en común que oficia de pegamento en este ensamblado. El objetivo del apartado es ver cómo surgen esos juegos, qué efectos producen y qué cosas habilitan.

En uno de sus primeros almuerzos en carácter de socios, Pedro y Guillermo – *partenaires* en la telenovela *Farsantes*– van a comer a un restaurant y ordenan el menú que se ofrece para el almuerzo. Al pedir la cuenta, y luego de que Pedro sintiera haberle realizado un comentario desafortunado a Guillermo, se dan cuenta de que no se les cobra el precio del menú. Llamam al camarero y piden hablar con el encargado del restaurant. Éstos se escudan con que llegaron pasadas las 15 horas, momento en que finaliza dicho menú, cosa que discuten los abogados. Lejos queda el comentario desafortunado de Pedro y los socios, sin haberlo planeado, comienzan una jugarreta. Enumeran todos los aspectos en los que el local incumple con el código de contravención. Se van complementando y fijan el precio de la multa que debería pagar el restaurant de recibir una inspección. En ese juego empieza a tejerse una complicidad entre los *partenaires*, una especie de código compartido.

Segundo y Tony, en la telenovela *Viudas e hijos del rock and roll*, generan otro juego que opera como código compartido. Una noche el petisero sigue a su patrón a bailar a un pub gay, donde lo ve desplegar todo su talento escénico. Cuando Segundo está momentáneamente ciego, el petisero va a cuidarlo casi todos los días. Y entre esos cuidados intenta levantarle el ánimo: le confiesa que lo admira en todo

lo que es capaz de hacer, como el baile sensual de aquella noche en la que dio *unos trancos jormidables*. El comentario surte efecto, el patrón se siente mejor y le promete que le enseñará a bailar cuando vuelva a ver. Pasado un tiempo, ya habiendo recuperado la vista, Segundo va a la estancia y luego de una conversación en la que le pide a Tony que lo espere un tiempo más, recibe un reclamo. Tony le dice que no cumplió con su promesa de enseñarle a bailar. Segundo se sorprende para bien con la capacidad del petisero para sacarle una sonrisa hasta en los peores momentos y dice que el baile es como un juego. Pero el primero que le enseñará es el del *teto*³.

La idea de juego puede servir como eufemismo afectivo. En el caso del *teto* es mucho más explícito que eufemístico. De todos modos, esta modalidad es habitual en la historia de Segundo y Tony. Como el día en que el primero desafía al petisero con ir a un parque de diversiones, a quien le da miedo subirse a la montaña rusa y otros juegos. El patrón termina diciéndole que le van a gustar los juegos, sobre todo el del gusano loco.

Franco y Hernán se conocieron en un boliche hace unos cuantos años. Resulta que Franco hizo una de sus gracias que conquistó a Hernán de inmediato: *el monito*. Según recuerda Hernán, su *partenaire* en la película *El tercero*, devino objeto de su deseo luego de que aquél hiciera una simpática cara de un monito. Para Franco la cosa no es tan clara ni recuerda cómo fue que le hizo tal cara. Hernán se lo atribuye a que estaba borracho y por eso le hizo *el monito* por primera vez la noche en que se conocieron. En la cena que comparten con Fede, Hernán anima a Franco a que lo vuelva a hacer. Mientras lo convence para que lo haga delante de un invitado, le van explicando al joven qué es y de dónde salió *el monito*. Cuando finalmente hace la cara, ambos espectadores ríen. Fede confiesa que él también hubiera caído rendido ante ese simpático *monito*. Tal juego, en la pareja de Franco y Hernán, deviene una especie de moneda: cada vez que pelean, la reconciliación viene con el mono. Pero en esa mesa en la que se ensayaba un trío, Fede es convidado a uno de los códigos compartidos de la pareja. Ser espectador del juego del mono lo convierte al mismo tiempo en un nuevo participante.

Más tarde durante la misma noche, Franco y Hernán cantan un dicho: *Qué difícil ser bebé, ecco si, ecco sa*. Al terminar de entonarlo, comienzan a reír. Explican a

³ La invitación a jugar al *teto* con alguien es un chiste vulgar. Se espera que el otro pregunte cómo se juega, y la respuesta sea *Vos te agachás y yo te la meto*.

Fede que es una boludez, como lo del *monito*. El joven responde que tienen como un repertorio. Hernán asiente y sostiene que luego de ocho años es necesario inventar cosas porque si no uno no se divierte con nada. ¿Qué quieren decir las palabras de Hernán? Tal como sostiene Illouz (2009), el modelo amoroso contemporáneo implica una fusión, bastante compleja y antitética, entre un modelo pasional y de mucha intensidad emocional y uno más comunicativo y con ciertos rasgos de racionalidad instrumental. El primero de los modelos es el que aporta la energía emocional del enamoramiento, también llamado limerencia: estado mental involuntario asociado al amor romántico. Dicho estado mental no dura para siempre, como todos alguna vez hemos experimentado. El repertorio de juegos y códigos que, como explica Hernán, tienen para no aburrirse, es una de las formas en que las parejas vuelven a pegar aquello que se une muy fuerte en determinado momento –como cuando se ven por primera vez–, pero cuyo pegamento se ve deteriorado por el paso del tiempo.

Desde aquélla óptica, también se puede pensar al juego a partir de la noción de *dispendio* o *gasto improductivo* acuñado por Georges Bataille (1987 [1933]). Iluminemos este punto a partir de dos ejemplos. Eugenio y Martín, de la película *Hawaii*, se meten en el arroyo, en el que juegan a flotar. ¿Por qué sería un dispendio esta acción? En términos productivos, ni Eugenio sigue escribiendo la novela a la que se dedica ni Martín avanza con arreglar la casa, para lo que originalmente fue contratado. Sin embargo, tal como sostiene Bataille, este juego no puede entenderse en clave utilitaria, ya que allí sólo es un gasto, guiado por el principio de pérdida. Por el contrario, es el mismo ejercicio de ese gasto que sirve para anudar la trama entre estos dos *partenaires*.

Manu y Julio, de la película *Solo*, están parados en el *living*. El primero propone ir a la cama. Julio lo detiene, con sus ojos entrecerrados mirando al piso. Abraza a Manu y comienzan a bailar un lento, así desnudos cómo se encuentran. Manu juzga como *grasa* dicha actitud y Julio promete que siempre va a ser así. Ese baile que de la nada aparece en la única noche de novios que tiene esta pareja, propone algo diferente. Inserta en la trama una temporalidad que escapa a los fines netamente sexuales del objeto de la visita de Julio a casa de Manu.

Uno de los ejemplos que utiliza Bataille (1987 [1933]) para explicar el principio de pérdida del dispendio es el de la competencia. Quienes ensayan juegos en esa línea son Eugenio y Martín. Primero preparan el aire comprimido, el mismo que

usaban de pequeños para ir a cazar con el padre de Eugenio. Ponen una lata arriba de un tronco y juegan a derribarla. Comienza Eugenio, errándole a la lata. Se excusa en que como es viejo el aire comprimido, la mira está desalineada. Pero a diferencia de su *partenaire*, Martín sí le pega a la lata. En seguida apuesta por quién le da más veces al objetivo.

Otro día, al salir del arroyo, corren una carrera. Eugenio hace trampa pero de todos modos Martín lo pasa. El primero se detiene a mitad de camino apenas fue pasado por su *partenaire*. Se excusa con que no vale la carrera, pues él debió detenerse por cómo se le había acelerado el corazón: le dio miedo y se detuvo. Invita a Martín a sentir sus latidos, dejando que él apoye la mano en su pecho. Y para que su *partenaire* sienta bien el aceleramiento de su corazón, Eugenio pone una mano encima, presionándola más contra su cuerpo. ¿Qué es lo que se disputa? Martín y Eugenio compiten por aptitudes asociadas a la masculinidad hegemónica: precisión a la hora usar un arma y mayor destreza física (Connell, 2005; Alison, 2007). Aquí radica una de las particularidades de las parejas gays: se compite por lo mismo, por atributos que presupone su identidad de género. Si bien todas las parejas rivalizan en distintos ámbitos, en aquellas gays se es *un igual* que compite *por lo mismo*.

Una última forma de juego es aportada por Pasajero, quien moviliza la metáfora del juego para describir su encuentro erótico-afectivo con Colorado en el avión. Luego de que su *partenaire*, en la ficción literaria *Avión*, se baje el cierre y saque su miembro del pantalón, Pasajero comienza a prestar más atención. Pasajero va viendo cómo se despereza el pene de su *partenaire*, cómo crece de tamaño y cómo lo mueve. Todo iluminado por la luz de lectura del avión, que enfocaba a Colorado como si fuera un actor de teatro. Cuando llega al punto máximo de su erección, comienza a mover su pene como si fuera un juguete. Pasajero se pregunta si está siendo invitado a jugar y cuál será su parte en dicho juego. *Como los niños, Colorado invita a otros a jugar, lo estimula la presencia del amiguito delante de sí, pero está mirando sobre todo su propio juguete*, piensa Pasajero.

Decidido a participar, Pasajero aporta su propio juguete tras bajarse el cierre y empujando el pantalón hacia abajo. Quiere seguir al pie de la letra los pasos de compañero de juego y decide prender la luz de lectura. Pero en vez de encender la suya, elige la del asiento de al lado, para ser iluminado indirectamente. Siente que son chicos con sus juguetes, con el propio y con el del amiguito. Es una sensación que los

aísla del resto del avión. Aquí nuevamente sirve la noción de ritos de pasaje. Un momento de separación del resto del avión los aparta por completo y entran en un juego que sirve como agregación, el tiempo de la liminalidad.

La metáfora de niños jugando le sirve para reflexionar sobre sus encuentros sexuales, más allá de este en particular. Dos chicos que juegan con sus juguetes, que espontáneamente hacen amistad, que ningún recuerdo firme del uno perdurará sobre el otro y que se aislarán. A los niños, quienes los separan de sus compañeros espontáneos de juegos son los mayores. En cambio, ahora es el mismo Pasajero el que aparece y desaparece en los juegos con sus compañeros.

A medida que avanza el encuentro entre ambos, Colorado hace cosas y Pasajero, tal como un niño, imita paso a paso lo que su compañero de juego propone. Colorado se baja el slip, Pasajero también. Luego de haberle practicado sexo oral, Pasajero se reincorpora en su asiento. Colorado se masturba más rápidamente, lo propio hace Pasajero. Primero acaba el que propone y luego el que acepta la invitación.

El apelar a la metáfora del juego para entender los encuentros eróticos-afectivos sirve para entender a estos en una serie mayor de encuentros que trascienden a tal o cual episodio como el del avión. Como sostiene Collins (2005), las interacciones presentes se relacionan con situaciones pasadas, logrando así una cadena de interacciones. Y es por aquél juego que se pueden ver los papeles que cada uno detenta. Colorado, más decidido, propone, avanza y de algún modo establece las reglas del juego. Pasajero, más tímido, acepta la invitación y espera por las nuevas propuestas de su *partenaire*. La metáfora del juego, por último, permite amenizar el carácter tabú del encuentro erótico durante un vuelo.

Como una temporalidad ligada al ocio, a la distensión y lo no productivo, los juegos son momentos que sirven de unión para las parejas. Permiten oxigenarla, devienen en una suerte de código compartido y pueden incluso llegar a conformar un repertorio. Estos tiempos pueden ser vistos como lo que Bataille (1987 [1933]) llama gasto improductivo o dispendio, regidos por el principio de la pérdida. La función no es sino la de anudar más las partes de la pareja. Y un ejemplo de este dispendio se ve en las competencias, momentos en que las partes rivalizan entre sí. Apelar a la metáfora del juego es otra forma de reconocer en los vínculos íntimos espacios de distensión. Otros tiempos que sirven para unir a los *partenaires* son aquellos en los que peligra la continuidad: sobre las discusiones trata el próximo apartado.

iv. Discusión y reconciliación como forma de (re)ensamblar

Muchas veces hemos escuchado la frase *no todo es color de rosa*. Ese enunciado sintetiza que no siempre todo es perfecto y hermoso, sino que también se viven momentos de tensión y dolor. Esto aplica muy bien al fenómeno amoroso. Discusiones y reconciliaciones son otros momentos de las relaciones que sirven como punto nodal en las tramas de las parejas, que muchas veces sirven para *fortalecer* la unión entre los *partenaires*. Y por eso ocupan un lugar privilegiado entre los *canovacci*. Su análisis es el objetivo del apartado.

Para que emerja un problema de pareja, es necesario que los *partenaires* estén en algún punto unidos. Como vimos en capítulos anteriores, el beso entre Guillermo y Pedro, de la telenovela *Farsantes*, hizo que su vínculo se apoye en distintas piedras. Luego de ese beso tiene lugar la escena de celos de Pedro, cuando otro abogado demuestra tener intereses eróticos para con Guillermo. Allí ensayan este *canovaccio* y discuten acaloradamente, poniendo todo sobre la mesa: el beso, el error del beso, los celos, el otro abogado y la mezcla de cosas. Lo que permite ilustrar esta discusión es aquél momento clave de las peleas: la desagregación de aquello que más o menos se venía anudando. Esta discusión entre los abogados lleva a que Guillermo plantee dejar de trabajar físicamente en el mismo espacio. Sería lo mejor para ambos.

Manu y Julio, en esa larga y única noche de noviazgo en la película *Solo*, también tienen sus momentos de rispidez. Luego de haber tenido sexo por primera vez, todavía en la cama, Manu *acaba de recordar* que al día siguiente muy temprano va su amiga Vicky, por lo que prefiere dormir solo. Termina su explicación con un *no te jode, ¿no?* Su *partenaire* ensaya un *Está bien* hasta que Manu bosteza. Allí comienza el reclamo monológico de Julio: *Mirás el reloj, el bostezo. Es como típico todo eso. Me podrías haber dicho si no que estás volviendo con tu novio y él vuelve de viaje mañana. O si no que tu viejo puede entrar en cualquier momento. O que tenés un examen de la facu, mañana y por eso necesitás que me vaya. No sé, son todas como historias posgarche, ¿viste? ¡Qué casualidad que todas cuándo aparecen! Después de tener mi verga en el culo. ¿No? Después de decirme que soy hermoso y toda esa, como, mentira de putos.*

El planteo de Julio se encuadra en que Manu no es tan distinto a todos los otros hombres con los que supo tener sexo. La actitud de su *partenaire* se inscribe en una cadena de interacciones pasadas que le dejaron un sabor amargo a Julio. Él con-

tinúa y adivina que Vicky tiene llave y como Manu no sabe en qué momento puede llegar su amiga, es mejor que Julio se fuera. Su *partenaire* le pide que no se enoje y le da un beso, antes de decirle que otro día hablarían. *¿Cuándo?* pregunta enseguida Julio. El planteo se encuadra en la misma lógica, inscripto en una serie de situaciones pasadas en la que escuchó el impreciso *después hablamos*. La escena de sexo que unió a los *partenaires* fue proseguida por una discusión que los separa: Manu tiene que bajar a abrirle, sobre todo después de haber sido empujado por Julio contra el sillón. Las discusiones hacen peligrar aquello que venía caracterizando el momento previo: la unión. Parece que las discusiones también pueden ser vistas como un rito de pasaje con las fases que las entiende Turner (1988), en el que la separación supone el primer punto.

Tomado prestado el esquema de Turner (1988) sobre los ritos de pasaje, sólo como una imagen que sirve para ilustrar las etapas de la discusión. Consciente de los riesgos que tiene tomar esta propuesta para fenómenos como el aquí analizado, sólo me sirvo de sus fases como inspiración. Un primer momento supone que se desagregue, es decir, que se separe aquello que estaba más o menos unido. La segunda, la liminalidad, supone una suspensión de las estructuras previas y la homogeneidad de los sujetos. Claro que si algo se está rompiendo, es difícil encontrar allí comunidad. En esos momentos de rupturas se ve que el sujeto amado deja de ser el centro de la relación, pierde todo aquél brillo que lo caracteriza y se convierte en uno más. Eso es lo que le pasa a Julio con Manu, quien entiende su actitud a partir de una secuencia de interacciones pasadas con otros hombres. Eso convierte a Manu en uno más.

El tercer momento de los ritos de pasaje serían la reagregación, o visto desde las discusiones, la reconciliación. El pasaje supone aquí volver a unir aquello que se había roto por un tiempo determinado. Ya en la escalera, Manu le está yendo a abrir a su otrora *partenaire*. Julio se disculpa por haberlo tratado de ese modo y se excusa con que esa noche se ilusionó con que durmieran juntos. Agrega que tiene muchos problemas, y sintió que de quedarse esa noche, trataría de que Manu fuera el primero en penetrarlo. *Pero, ya no somos más novios, ¿no?* responde un desorientado Manu y finalmente accede a que pasen juntos la noche. Sellaron su reconciliación, su reagregación, con un apasionado beso.

Un nuevo episodio de discusión tiene lugar entre Manu y Julio cuando el primero atiende el celular del otro y escucha a un hombre diciendo que está listo para

entrar. Julio vuelve del baño y es increpado con un *quién sos*. Manu grita que llamaría a la persona de seguridad. Julio primero lo desafía con que hasta hacía un rato le había dicho que estaban solos y no tenían vecinos. Su planteo va *in crescendo* explicándole a Manu, en un tono desafiante, que él sabe muchas cosas de su *partenaire* pero que no es lo mismo a la inversa, y que de haber querido, ya le habría robado. La tensa escena necesita un guiño para pasar al tercer momento, el de la reagregación, el de la reconciliación. Y es ahí cuando Julio ensaya un tono de arrepentimiento, abandonando el registro desafiante con el que había venido discutiendo. El arrepentido Julio explica a Manu que quiere quedarse con él y le pide disculpas por haberse equivocado. Concuerdan que ya no hay vuelta atrás y que al día siguiente viajarían. El beso y el abrazo preanuncian el *Te quiero* de Julio.

En las discusiones, para volver a unir a los *partenaires* y para sacarlos de aquel lugar de *uno más en el mundo*, muchas veces se necesita recular, volver para atrás, arrepentirse. El ejemplo de Julio es paradigmático, cambiando no solamente lo qué dice, sino también cómo lo dice. Otras veces, ese gesto de arrepentimiento es movilizado por otros *actantes* de la trama narrativa. Como vimos más arriba, el ViewMaster es el objeto que sirve para reunir a Eugenio y Martín. Ese juguete de la infancia traduce el arrepentimiento del primero y es por él que Martín vuelve a encontrarse con su *partenaire*, en la película *Hawaii*.

Tony presencia cómo el abogado de Segundo le tira onda a su *partenaire*. El petisero de la telenovela *Viudas e hijos del rock and roll* se dirige a la cocina, adonde Segundo –luego de haberle dicho a su abogado que renunciaba a su representación– va a buscarlo. *Dos potencias juntas* le dice el petisero a Segundo, que fue la frase con la que el abogado se le insinuó. El patrón le pregunta si estuvo escuchando y Tony responde que lo vio que había estado escuchando y que le parece que le gustan las cosas que le dice *el sinvergüenza ese*. Segundo responde que vio a Tony escuchando y que le hubiera gustado que él se quedara a ver cómo *echó casi a patadas* al abogado, poniéndole un final a todo. La cara del petisero es la de alguien que cree y no cree tanto, pero que la ternura lo puede.

¿Cómo se vuelven a reunir estos *partenaires*? Segundo comienza a acariciarle el torso a Tony en la que dibuja el mapa de la casita que le había contado. *Entre las dos sierras*, señalando cada uno de los pectorales, *con ese laguito en el medio*. Continúa la metáfora pasando por distintas partes del pecho del petisero, hasta que éste

reconoce estar aflojando y no sabe cómo volver a creerle. Segundo le explica que había dejado de ser ese sujeto amado especial, para convertirse en uno más; pero no cualquier uno más, sino un Arostegui más, un espécimen de aquella familia aristocrática. Sellan su reconciliación con un abrazo. En esta discusión, el arrepentimiento viene no solamente de movilizar –en el cuerpo del petisero– una idea compartida, sino también de reconocer que se recupera la diferencia del sujeto amado. Segundo vuelve a dejar de ser uno más, y fundamentalmente, uno más de ese clan familiar que tanto le avergüenza.

Hasta aquí, las escenas de discusión y reconciliación analizadas contienen todos los elementos que sirven para reensamblar la pareja. Tomando el esquema de Victor Turner, se reconocen los tres momentos de los ritos de pasaje: la separación, la homogeneización y la reagregación. En el paso de la segunda a la tercera fase se encuentra el arrepentimiento de alguno de los *partenaires*. Pero como dije en la introducción de esta tesis, mi propuesta no es entender el fenómeno amoroso sólo en la regularidad, sino también en la dispersión. Por eso, nos quedan dos matices de las discusiones que la sacan de aquél esquema antes señalado.

En la ya consolidada relación de Franco y Hernán, en sus ocho años de novios y sus seis de convivencia, la noche en que reciben para cenar a Fede –el otro *partenaire* en la película *El tercero*–, la velada está llena de rispideces y tensiones entre aquéllos dos. Cuando cuentan la historia del *monito*, un amigo le había dicho a Franco que tenía dos que gustaban de él por lo que debía decidir con cuál se quedaba. Hernán ironiza *¿Qué te hacés la diva, boludo?* El relato continúa y Franco dice que no recuerda muy bien cuándo hizo el *monito*. Según Hernán, era porque estaba borracho, lo que para Franco es siempre una excusa de su *partenaire*. Sarcásticamente, Hernán responde *Y si, no sé por qué*.

Más tarde en la cena tiene lugar el intercambio por la remolacha que decoraba el plato pero era un desperdicio de comida. También se tensa la discusión cuando hablan de sus familias y a quién se parecen. Lo mismo sucede cuando Fede halaga el buen estado en el que se encuentra Franco, quien responde que corre todos los días de ocho a diez de la mañana. *Es lo único que hacés. Corrés. Es verdad. Porque trabajar, nada*, desliza a modo de reclamo Hernán. Todos esos comentarios entre los *partenaires*, a modo de chicanas, sirven como forma de descomprimir ciertos descontentos de algunos aspectos del uno con el otro, bajo un manto de humorada y de

no mucha trascendencia, como las discusiones que vimos hasta ahora. Estas chicanas, que operan a modo de micro discusiones, también se inscriben en que hay un espectador más: Fede. A diferencia de las discusiones anteriores, aquí no parece peligrar la continuidad del vínculo, por el contrario, son estos pequeños saltitos que dan dinamismo a una pareja de unos cuantos años.

Una última mención merece la discusión que tienen Manu, Maxi y Horacio. Luego de encontrar a Horacio y Maxi en la habitación juntos, Manu le pregunta a su novio Maxi, en otra de las historias de la película *Solo*, por qué no confía en él, cuando él le dijo que esperara su aviso. Horacio comienza a levantarse de la cama y Maxi intenta calmarlo: *Está todo bien. Ahora nos repartimos lo que nos corresponde y listo. Tranquilo que no te va a pasar nada.* Horacio comienza a insultar a Maxi y se va encima de él, como para golpearlo. Manu sale corriendo a la cocina y agarra un martillo. Vuelve a la habitación y comienza a pelear con Horacio, quien está maltratando a su novio Maxi. Lo mata a martillazos. Cuando Maxi quiere irse, Manu lo detiene: ellos se irían juntos de ahí. *No, pará chabón, estás loco* responde Maxi tratando de juntar el dinero. Comienzan a empujarse y pelearse y Manu comete su segundo asesinato. Esta discusión carece del momento de reconciliación, por lo que no puede entenderse como forma en que vuelve a pegar el vínculo de pareja. Por el contrario, termina disolviendo dicha unión, cuando sólo uno queda vivo.

A lo largo de este apartado abordé cómo las discusiones pueden ser entendidas en tanto forma de aunar las partes de la pareja. Para ello, me serví del esquema propuesto por Turner para caracterizar a los ritos de pasaje. Las peleas suelen tener sus tres mismas fases. La primera es la separación, en la que se rompe aquello que estaba unido. La segunda es homogeneidad, en la que el sujeto amado deja de ser especial y se convierte en uno más. La tercera es la reagregación, la reconciliación entre los *partenaires*. Para que uno vuelva a distinguirse del resto es necesario algún guiño: puede ser el mostrar señales de arrepentimiento, puede que éstas vengan por un objeto o por otro signo. Con todo, existen otras formas de discusiones que no se adaptan a este modelo: las chicanas o micro discusiones y aquellas que rompen para siempre a la pareja. A veces, para evitar esa ruptura, se apela a otro momento bastante ritualizado de las parejas, los viajes, tal como analizo a continuación.

v. Tiempo compartido: el viaje como ritual

Illouz (2009) analiza los viajes bajo el cariz de las fases de los fenómenos rituales que retoma de Turner. La autora reconoce que en los viajes son claramente distinguibles los tres momentos señalados por el antropólogo escocés: la separación, la liminalidad y la agregación. Partiendo de aquél esquema, en este apartado me detengo en cada uno de los momentos, a los que llamo el antes, el durante y el después. El objetivo es ver cómo estos momentos rituales sirven o no para unir a las parejas.

¿Cuándo comienza realmente un viaje? Nuevamente como con el conocerse, puede ser un proceso largo, por lo que debe ser inscripto en la trama que lo contiene. Michael y James estaban planeando hacer un viaje a Argentina y Uruguay con sus amigos. Estos protagonistas de una de las historias que se retrata en la revista de bodas *Amor!*, hacía un tiempo habían hablado de casarse. En medio de la planificación de su viaje por Sudamérica buscaron en Google *bodas gays Argentina y el resto es historia* dice su testimonio en la página web de *Fabulous Weddings*. Aquello que comenzó siendo planeado como un viaje de ocio con amigos terminó uniéndose legalmente a esta pareja.

Manu y Horacio planearon pasar un fin de semana diferente en una casa fuera de Buenos Aires. Al llegar al destino, un enojado Horacio, *partenaire* de Manu en la película *Solo*, pregunta para qué necesitaban ir y estar solos en el medio de la nada. *Para ver qué carajo hacemos con este noviazgo. Me tenés hartos con tus aventuritas y chonguitos, ¿sabés? Y vos vas a pagar* responde un más enojado Manu. En clave de la separación, estos *partenaires* realizan un viaje para poner a prueba su relación, escapándole a la cotidianeidad de su vínculo. A diferencia del caso de Michael y James que terminaron uniéndose, esta pareja se disuelve luego de aquella escapada.

Pero la planificación del viaje puede comenzar con mayor antelación, incluso como *brainstorming*. Acostados en la cama, Julio (*Solo*) con la mano de Manu en su pecho, propone que se fueran *a la mierda, lejos de toda la gente maldita*. Luego de vacilar un poco, Manu sugiere Cataratas. Julio continúa armando planes a futuro en clave de ideas; su *partenaire* hace lo propio, pero hablando en serio. Julio propone decirle a Vicky, la amiga de Manu, que les gestione un pasaje, él ofrece todo el efectivo que tiene en su billetera. Manu ríe y aclara que habla en serio, que se pueden ir al día siguiente. Ya estaba decidido, se iría por Cataratas y luego cruzaría la Triple Frontera. Cuando Julio entiende que no es chiste, intenta frenarlo exponiendo sus

reparos a tal improvisada idea. Reparos que cuestiona Manu. El irse *lejos de todo* implica que la pareja se separe de la cotidianeidad y de otros aspectos ordinarios.

Hasta ahora se habló de los viajes como si no tuvieran una dimensión material, como si fuesen sólo ideas que se llevan a cabo por las voluntades de los *partenaires*. Uno de los reparos de Julio era el dinero: no contaban con una suma suficiente para embarcarse al día siguiente camino a Cataratas. Manu está tranquilo en ese aspecto, ya que de su anterior novio se quedó con una plata que le debía. El viaje que esta pareja está planeando puede verse como consecuencia de una relación anterior. Julio acepta la propuesta y se sorprende que su *partenaire*, con cara de bueno, termine de ese modo. Manu responde que es bueno hasta que lo joden e incentiva a Julio con que al día siguiente podrían estar en Cataratas en un hotel costoso, haciendo una vida nueva. *¿Novio nuevo?* pregunta Julio, *Novio nuevo* responde Manu.

La planificación, un poco desorbitada, del viaje a Cataratas de esta reciente pareja sirve para unir e ir hilvanando más su historia. Volviendo a la idea del adhesivo, el planear juntos hacer un viaje, pega más el vínculo entre ellos. Aún más, cuando Manu explica que el dinero viene de su relación anterior, opera anudando más su relación con Julio: el fin de aquella historia marca el comienzo de la otra. La organización conjunta del viaje es una clara diferencia del viaje a la casa que hacen Manu y Horacio. La pregunta de este último sobre por qué necesitaban ir deja ver que ha sido arrastrado a ese destino.

No siempre los viajes de las parejas son planificados como viajes de a dos. Sebastián, en la novela *Vos porque no tenés hijos*, tiene que ir unos quince días al norte del país por su investigación sobre la *vizcachera*. Invita a Alejandro para que vayan juntos, así en el largo viaje desde Buenos Aires a Jujuy pueden charlar de todo. *¿Qué lleva a que Alejandro agarre viaje?* En primer término, sería una forma perfecta para que el diseñador deleve el misterio de ese cliente que aparece y desaparece como por arte de magia. En segundo término, sería un modo de escaparse de Matías, otro *partenaire* en la misma ficción, que le está resultando casi tan asfixiante como los cuarenta grados del verano porteño. En tercer término, sería la oportunidad para conocer en directo los ángeles arcabuceros —que tanto le habían gustado por fotos—, que estaban en una iglesia del noroeste argentino *Ese toque artístico serviría para disimular que los principales incentivos eran la excitación y la curiosidad* piensa Alejandro. Y por último, Alejandro aceptaría la propuesta de su *partenaire* porque

le gusta la idea de poder decir que está con alguien, que hay alguien en el mundo que piensa en él. Pero, ¿a quién le diría esto? ¿A Matías, el *telemarketer* del que se escapa? ¿A sus amigos? No interesa a quién, pero sí importa que se lo pueda decir a alguien, lo cual refuerza la idea esbozada en el capítulo anterior que las parejas son mucho más que dos.

Alejandro usa a los ángeles como coartada, como excusa. Es la forma en la que evita confesarle a Sebastián que lo único que quiere es tener la oportunidad de pasar quince días con la misma persona y no pensar en otras distracciones eróticas. Sebastián conoce de arte y conoce a los ángeles, por lo que aumenta el riesgo de Alejandro de enamorarse de un hombre como él. Esto es el último empujoncito que necesita el diseñador para aceptar la invitación de viajar al norte. Otra vez cree que es apto para la vida en sociedad, para relacionarse con los demás y hasta para enamorarse. Tanto como en las historias de más arriba, el viaje supone la separación de la pareja de otras cosas –como pueden ser otras parejas. Además, implica que estos *partenaires* refuercen su vínculo y puedan incluso enamorarse, cosa que para Alejandro es necesario para vivir en sociedad.

Ya en Tilcara, Alejandro no puede dejar de contemplar la postal que tiene en frente: unos cerros de fuertes rojos, amarillos y naranjas. Y la postal *humana*: un Sebastián que acaba de salir del baño, mojado y envuelto en una toalla blanca. Para el diseñador, el biólogo siempre es excitante. Alejandro siente que esa imagen compuesta por el paisaje y por su *partenaire* es la portada de un folleto que promete la felicidad. Al diseñador le gusta pensar que él es el primer hombre en un territorio virgen, tanto cuando se refiere al paisaje de Tilcara como al cuerpo de Sebastián.

De camino a una iglesia en la que verían pinturas de ángeles arcabuceros, el diseñador siente que Sebastián es el hombre de su vida. Y algo que lo seduce aún más es el desconcierto generado entre los ángeles y las huidas repentinas del biólogo. El interior de la iglesia es el escenario de la confesión de Sebastián: *Alejandro... soy católico, apostólico, romano, eso lo sabés, pero además soy casado y tengo una hija*. El diseñador no esperaba escuchar eso, menos todo junto y menos aún que lo diga el señor con el que estuvo teniendo sexo maravilloso en la última semana.

Pero la confesión del biólogo no termina ahí. Alejandro es el primer hombre con el que ha tenido relaciones sexuales. Explica los calvarios que su culpa le hace vivir cada vez que se encuentra con el diseñador. Y se siente contra la espada y la

pared: no quiere luchar contra todo lo que cree y contra los valores en los que fue educado, pero tampoco puede seguir luchando contra todo lo que siente. Alejandro escucha toda la disculpa que le resulta de una cursilería inconmensurable, sobre todo la frase de la espada y la pared. De todos modos, lo deja pasar por estar enojado y porque lo único que quiere hacer en ese momento es salir corriendo.

Se abre ahora un nuevo capítulo en el viaje de Alejandro y Sebastián: creer que el *soy católico, apostólico, romano, casado y con una hija* del biólogo tiene remedio, ya que el amor es más fuerte. Sebastián grita que están muy altos, a cuatro mil metros de altura sobre el nivel del mar, cosa que encanta a su *partenaire*. Se abrazan y besan en la inmensidad del *techo del país*. De repente, el biólogo sale corriendo y desde una cuesta comienza a gritar muy excitado. Es tanta la excitación que el llanto y la risa se funden en uno. Cuando Alejandro lo alcanza puede verlo por sus propios ojos: finalmente había encontrado la supuestamente extinta *vizcachera*. Disfrutan así del mejor momento que jamás compartirían. El viaje al noroeste de la Argentina está lleno de momentos: la ilusión de Alejandro por emprender tal aventura, la felicidad de los primeros paisajes, el enojo de la confesión y la alegría del hallazgo de una de esos objetos que con gran fuerza sirve para unirlos: la *vizcachera*.

Guillermo y Pedro comparten un viaje de trabajo, el que también sirve para unirlos. Los abogados de la telenovela *Farsantes* van a un campo de la provincia de Buenos Aires a resolver un problema entre dos hermanos. La discusión entre sus clientes adquiere ribetes no previstos y deben pasar la noche allí porque se desata una tormenta que inhabilita los caminos para regresar a la ciudad. Sin señal en sus celulares, quedan incomunicados de sus familias. Esa larga noche que comparten, sirve para que hablen de cosas y se conozcan más. Por ejemplo, ahí Guillermo le cuenta que nunca fue a bailar a una disco. A la mañana siguiente, el mayor de los abogados se despierta y se da cuenta de que Pedro no está en su cama. Cuando mira por la ventana, lo ve muy feliz cabalgando. Luego, mientras desayunan en la cocina, Guillermo insiste en irse lo más rápido posible. A mitad del camino de regreso paran a almorzar. Ya vuelven a tener señal en su celular y ven las muchas llamadas perdidas de sus cónyuges. Priorizan compartir la comida y luego responder las llamadas. Guillermo sugiere que una de esas noches, con los demás miembros del estudio, salgan a bailar.

Ya de noche en su casa, Pedro se encierra en su habitación para hablar por teléfono con su socio, quien se encuentra en su habitación. El joven abogado pregunta

si verdaderamente la pasó tan mal con él en el campo. Con una sonrisa tierna, Guillermo explica que no es su compañía ni el viaje lejos lo que le molesta, sino el campo en sí mismo. A pesar del campo, logró divertirse. Luego de enumerar todo lo que no le gusta del campo, Guillermo termina dejándole en claro a Pedro que la pasó muy bien con él. El viaje de trabajo que enfrentaron estos socios tiene el efecto de anudar la relación, pasando por todas las fases rituales. La separación, ayudada por no tener señal en su celular. El momento liminal, en el que comparten, incluso a disgusto de Guillermo, charlas y momentos en el campo. Y la agregación, cuando se llaman por teléfono y declaran haber pasado juntos un lindo momento.

Los viajes de Ariel y Fernando, en la historia que se encuentra en la revista de bodas *Amor!*, han sido una suerte de táctica. Michel De Certeau (1996) apela a la noción de táctica para definir aquello que hacen activa y perspicazmente los sujetos, del lado de la agencia, para desafiar las normas, en este caso heterosexistas, de las instituciones que imponen sus estrategias. Entonces, para poder estar juntos, movilizaron una serie de tácticas, entre las que los viajes a escondidas de sus familias, servían para que ellos sintieran, con cada encuentro, que estaban cada vez más juntos.

Un último aspecto que debe ser atendido es el escenario de los viajes. Illouz (2009) encuentra que la naturaleza bucólica de los viajes románticos tiene mayor importancia para sus entrevistados que los destinos exóticos, ligados a viajes lujosos. Este tipo de viajes sirve como “suspensión teatralizada de [las] restricciones [propias de la vida cotidiana]” (p. 194). Con todo, debe separarse lo natural de lo bucólico para entender diferentes tipos de viajes, con contenidos simbólicos particulares.

Cataratas es el destino al que planean ir Manu y Julio, un poco movilizados por la vía de escape que supone la Triple Frontera. Al noroeste de la Argentina invita Sebastián a Alejandro, también movilizado por el tema de la *vizcachera*. Alex y José, cuyo testimonio se encuentra en la revista de bodas *Amor!*, por otro lado, terminan casándose en Ushuaia, solos, ya que allí se les había dicho que podrían casarse. Las Cataratas, el noroeste argentino y Ushuaia devienen escenarios de estos viajes amorosos, pero no solamente por su costado romántico. Así como Illouz reconoce el poder de la industria del turismo en la creación y venta de destinos, habría que ver cómo se logra que ciertos destinos nacionales movilicen el deseo amoroso.

Lo bucólico, entendido como ligado a la vida rural y más tradicional, puede reactualizarse en estas historias en los viajes no tan lejos de la Ciudad de Buenos

Aires. Como el que emprenden Manu y Horacio para mejorar su relación, o el de Guillermo y Pedro, al quedar varados en el campo. *El medio de la nada* es un destino relativamente cercano a la capital del país y aquí no se moviliza un encuentro con grandes fenómenos de la naturaleza. Sino, por el contrario, la tranquilidad que la llanura pampeana ofrece a quienes escapan de la vorágine del centro económico del país. El campo, tal como señala Leal Guerrero (2011), también deviene en una metáfora de una masculinidad argentina, que se relaciona con la imagen del gaucho.

Por último, existen destinos sobredimensionados de cliché romántico. París deviene así la apoteosis de la cursilería romántica. Y fue en ese lugar en el que Alex se arrodilló, cortó una flor y le preguntó a José si se casaría con él. Alex necesitaba su entusiasmo para juntos dar la lucha política. La capital de Francia también es el escenario que elige el hijo de Gonzalo para que Pablo y su papá, *partenaires* de una de las historias del suplemento *Soy*, se vayan, en caso de casarse, de Luna de Miel, pues es un lugar que les encanta. Los escenarios de los viajes son un telón de fondo que enmarcan, significan y sobredeterminan la escena que se está desarrollando.

Viajar juntos sirve a muchos *partenaires* para fortalecer su unión. En este apartado analicé esas escapadas como formas de salir del tiempo de lo cotidiano, distinguiendo en los tres momentos del viaje: el antes, el durante y el después. Cada una de estas tres etapas puede servir a la hora de aunar a la pareja, ya sea planificando conjuntamente, ya sea por todo aquello especial que se vive en el viaje, o por la evaluación que se hace de ese tiempo compartido. Con todo, es necesario distinguir los destinos, ya que estos movilizan sentidos específicos: la belleza de la naturaleza, la tranquilidad bucólica del campo, la sobredeterminación romántica de otros escenarios. Pero también sintetizan otras motivaciones de por qué hacer un viaje: trabajo, cercanía o placer. Ese placer, a veces, es vivido de manera adelantada cuando se moviliza otro de las cosas que une a las parejas: la imaginación.

vi. La pegatina imaginaria: aquello que puede ser

En *Por qué duele el amor*, Illouz (2012) destina una parte del libro a analizar la imaginación romántica. Es decir, aquello que forma parte de lo que podría o debería ser en el fenómeno amoroso. Para esta autora, la imaginación opera de dos maneras. La primera, como una emoción anticipativa que permite comenzar a sentir amor por otra persona incluso antes de haber llegado al encuentro. La segunda, dando for-

ma a las evaluaciones que las personas hacen de sus relaciones. La imaginación romántica, tan codificada por los medios masivos de comunicación, tienen la potencialidad de generar decepción, cuando uno compara lo que –por ejemplo– ve en las películas con lo que le sucede en su vida cotidiana.

Mi objetivo en este apartado es volver a pensar en la importancia de la imaginación romántica, retomando algunos de los postulados de Illouz de manera crítica. La idea es comprender cómo esa imaginación, entendida como la capacidad de movilizar y *vivenciar* imágenes, puede servir como otro de los adhesivos de la pareja. Una de las claves es recuperar la experiencia de la homosexualidad, para ver hasta qué punto dicha imaginación romántica tiene sus límites cuando se intenta replicar el esquema que funciona para parejas heterosexuales.

Illouz reconoce que una de las fortalezas de la imaginación romántica es la de conectar lo potencial e imaginario con lo real. La clave en ese pasaje radica en que cada vez más la imaginación romántica se preocupa por lo cotidiano y lo mundano, diferenciándose de aquellas historias en que lo imaginario radicaba en el paraíso o en el infierno. Podríamos decir que lo imaginario romántico contemporáneo es más cercano a lo probable, a aquello que es factible de suceder. Lo imaginario en este punto, entonces, puede ser definido como el territorio de lo posible. Y es en esas posibilidades que Segundo imagina cuál será la conversación que tendrá con Tony, su *partenaire* en *Viudas e hijos del rock and roll*. Luego de haberse visto por primera vez, esa misma tarde Tony lo llama a su celular para preguntarle por el camino a la estancia, adonde tiene que llevar unos caballos el siguiente día. Frente al espejo, Segundo ensaya una conversación que tendría con el petisero, intentando un tono cordial. El ensayo se debe a que debe ocultar sus intereses eróticos.

Muchas de las posibilidades de lo imaginario en las historias de amor aquí analizadas conecta con lo real, pero con lo erótico real. Cuando Tony es contratado para trabajar en la estancia, le agradece al patrón prometiéndole que le cumplirá en todo. Al oír ese *todo*, Segundo queda con los ojos desorbitados, repasando qué comprende esa palabra. La charla avanza y Tony vuelve a decir algo que despierta nuevas posibilidades en la mente de Segundo: *De mi va a tener todo, patrón*. Segundo responde, jocosamente, pidiendo un nuevo abrazo de bienvenida, mirándolo de reojo.

Las posibilidades, no obstante, pueden ser abortadas cuando chocan con lo real. Segundo es extorsionado por su hermano: si no despide al petisero, le contará a

la mujer de Segundo sobre los verdaderos intereses para con Tony. El joven aristócrata va a la estancia a despedir a Tony, quien está bañando a uno de los caballos con el torso desnudo. Segundo, mientras se acerca, habla en voz alta, repasando lo que le dirá al petisero para echarlo. Al chocarse con el musculoso torso del petisero, Segundo aborta la charla que venía ensayando en voz alta. Tony le da un mate, pero antes lo prueba porque recién había cambiado la yerba. La mirada del patrón se dirige a la bombilla y al juego generado en torno a ella. Finalmente, decide no despedir a Tony.

Como terreno de lo posible, la imaginación anima a algunos *partenaires* a hacer cosas que hasta ese momento no habían hecho. Julio *flasheó*⁴ que de quedarse esa noche en la casa de Manu y dormir juntos, buscaría a Manu para que lo penetrara, para que sea el primero en hacerlo. El *flash* de Julio, de la película *Solo*, es comunicado en aquél momento en que Manu lo está echando de su casa y sirve para que éste se arrepienta. Por ese *flash* vuelven a ser novios. Ya de nuevo en medio de los besos y abrazos, Manu sugiere que fueran a la cama. Su *partenaire* prefiere seguir en el sillón, ya que en ese lugar, cuando lo veía a Manu, Julio pensaba *Quiero que sea él*.

Hernán apela a la imaginación, a partir de una descripción, para acelerar las cosas con el joven Fede, el otro *partenaire* en *El tercero*. Mientras fuman un cigarrillo en el balcón, señala un departamento en un edificio de enfrente y le asegura al joven que en media hora la pareja de aquél departamento estará teniendo relaciones sexuales. Y agrega *Todos deberíamos estar garchando en media hora*. Fede pregunta si ese *todos* significa todo el mundo. *Sí, todo. Hombres, mujeres, animales, todos a la misma vez*. Fede concuerda con la belleza de la imagen. La imaginación, entonces, es movilizadora como forma de recrear una imagen que invita a la concreción sexual.

Como dijo Illouz, la imaginación tiene que conectar con lo real. De ahí que parte de la elaboración de esas imágenes se desprenda de cierta evidencia presente. Cuando Alejandro ve entrar a su departamento por primera vez a Sebastián, quien luego sería uno de sus *partenaires* en la novela *Vos porque no tenés hijos*, sabe de inmediato que el biólogo será una categoría diferente de hombres, no será un *quin-cealgo*. Sebastián tendrá apellido, historia, preferencias, ideología y necesidades. ¿En qué se basa Alejandro para enseguida imaginar que con ese cliente trascendería tanto el vínculo comercial como el encuentro sexual en sí mismo? En la forma en que se

⁴ El verbo *flashear* puede significar delirar, imaginar, gustar en demasía.

miraron, en los movimientos corporales de uno y el otro y en la gran cantidad de horas que pasaron hablando. Finalmente se besan, pero no tiene el desenlace que imaginó el diseñador: Sebastián sale corriendo de la casa de Alejandro, llorando.

Pero no son sólo los *partenaires* quienes se valen de estas imágenes posibles a partir de lo real para caracterizar los vínculos. Santiago, el hermano de Eugenio, se da cuenta de cómo su hermano mira a Martín. Se sonríe y comienza a enumerar las posibilidades de cómo continuaría el vínculo íntimo de Eugenio y Martín, *partenaires* en la película *Hawaii*. Una alternativa es que luego de que pase el verano, se lo lleve a Buenos Aires a *Levi's* y le compre ropa. Otra es que se lo lleve a vivir a su casa al barrio porteño de Palermo y lo mantenga. La última alternativa sería que lo mande a trabajar a una obra de construcción y a las seis de la tarde lo espere con unos mates bien calentitos. En consonancia con Illouz, esas imágenes que se recrean apelan a ciertos guiones culturales –en nuestro caso, *canovacci*– más o menos estructurados: Eugenio mantiene a Martín o lo manda a trabajar y lo espera en la casa. Estas alternativas precodificadas se basan en evidencia real: Martín y Eugenio no tienen el mismo nivel socioeconómico y eso está presente en cualquiera de los escenarios ideados por Santiago.

Al ver a Colorado en el aeropuerto de Los Ángeles, Pasajero se lo imagina en la cama, sin ropa y con una erección. Vuelve en ese momento a sentir su erección. Comienza a pensar los chistes sobre el *Gran Cañón del Colorado* que le haría. Ya en el avión, asiento de por medio, Pasajero ve que su *partenaire*, de la novela *Avión*, saca un libro. Ensaya mentalmente una conversación, en la que le diría a Colorado que el autor del libro que acaba de sacar de la mochila es de origen libanés. También le diría otras cosas, muchas de las cuales no serían del todo verdad. *Lo más sincero sería la voluntad de acercarse a Colorado*.

Conectando lo real con lo posible, la imaginación entendida como esa capacidad de recrear imágenes, tienen en nuestras historias un alto componente erótico-afectivo. Esas posibilidades siguen teniendo asidero y consistencia en el escenario en el cual están parados los *partenaires*, pero se juegan en el límite de lo posible con otro hombre. Partiendo de un contexto en el que todos son *heterosexuales* hasta que se demuestre lo contrario, es entendible que aquí radique una de las particularidades de la imaginación amorosa gay. Illouz (2012) sostiene que la imaginación consiste en una práctica cultural organizada e institucionalizada. La autora enumera las cinco

características de la definición sociológica de imaginación. La primera se relaciona con una organización social que moviliza diferentes imágenes por género. La segunda, “está institucionalizada (o sea, se activa o circula mediante ciertos género y tecnologías culturales de naturaleza impresa o visual), además de referirse a ciertos dominios sociales institucionalizados, como el amor, la esfera doméstica o el sexo” (p. 272). Tal como señalamos, las posibilidades que reconstruyen los *partenaires* se asientan en la esfera erótico-afectiva. La tercera característica refiere a un contenido cultural sistemático y bien delineado, que descansa en fórmulas narrativas trilladas y en clichés. La cuarta característica se relaciona con los efectos sociales de la práctica de la imaginación, como cuando se tiene la sensación de que la vida amorosa propia es gris. La quinta característica “se plasma en las prácticas emocionales: las emociones anticipativas y ficcionales vinculan la vida emocional con la vida real de ciertos modos específicos” (*idem*).

Debido a estas características, sobre todo a las últimas dos, la visión de la autora sobre la imaginación romántica es bastante crítica. Para ella, termina sucediendo que al comparar lo que se ve con la propia vida amorosa, ésta sufre una fuerte devaluación emocional. Ahora bien, si se cambia el foco con el cual se mira y juzga la imaginación, podemos entender cómo opera uniendo a la pareja. Una de estas formas es cuando se reconstruyen mentalmente escenas ya del orden de lo imposible. Guillermo, de la telenovela *Farsantes*, comparte con su familia y sus amigos una cena en su casa. Se levanta de la mesa y va a la cocina a cortar pan. Allí se encuentra con el fantasma de Pedro, muerto hace unos meses. Tiene lugar la charla de despedida, la conversación que nunca pudieron tener, básicamente porque Pedro había sido asesinado. El fantasma de Pedro logra reconfortarlo y sacarle una gran angustia de encima, cuando convence a su *partenaire* que *sólo está del otro lado del camino*. Al mirar a la mesa, Guillermo tiene una mirada cómplice con Gabriela, su amiga. La imaginación logra así volver a traer al presente aquello que no puede venir por otros medios. Para Collins (2005), los pensamientos forman parte de las interacciones, ya que reconstruyen cadenas de interacción previas que se conectarán con otras nuevas.

Otra escena imposible tiene lugar en la habitación de Segundo, el día en que Tony le da el regalo de navidad. Parado junto a la ventana, Segundo comienza a leer la carta que acompaña al regalo. A medida que avanza la lectura, es el mismo Tony reflejado en la ventana el que lee la carta. Esta escena es musicalizada por la canción

de Madonna, *Secret*. Al terminar la carta, Segundo le confiesa al reflejo de Tony que lo ama y este responde que también lo ama. El patrón continúa con que quiere casarse con él, y el *petisero* responde *Casémonos*. El *Te quiero romper la boca* de Segundo es contestado con un *Rómpala*. Ambas escenas imposibles no pueden desprenderse del género telenovela en el que se inscriben. Son las mismas ficciones televisivas las que permiten estas conversaciones imaginarias. Con todo, en ambas se ve cómo moviéndonos en el terreno de lo imposible se anuda la pareja. En ese anudar, las imágenes no reales ligan más a los amantes, al menos en dicho plano.

Finalmente, otra forma en que la imaginación une a las parejas es cuando esos guiones culturales creados por los medios de comunicación son imposibles según las experiencias propias de los *partenaires*. Alejandro, en sus quince años, estaba viviendo una especie de *shock* al entender que su interés y el de Rubén, –antiguo *partenaire* del diseñador en la novela *Vos porque no tenés hijos*– el policía que vio en la estación de Flores eran recíprocos. Alejandro sabía cómo sería el encuentro con Rubén. El joven *bajaría de un salto del tren con un Rubén mirándolo sólo a él. Se acercarían y hablarían muy despacio. Caminarían por alguna calle de Flores. ¡El joven hasta sabía los tonos que usaría el policía! Lo mismo pasaba con los temas de los que conversarían. Seguramente Rubén lo haría reír con cuatro o cinco anécdotas tontas. La joven sonrisa tendría su correlato en el brillo de la mirada del policía, en un destello de lujuria y paz que modificaría para siempre la vida de Alejandro.*

Siguiendo a Illouz, podemos decir que este joven de quince años tenía una imagen bastante codificada de cómo debiera ser un encuentro amoroso. Pero el día en que bajó del tren, esa imagen se desvaneció. El policía, sin decirle ni una palabra, le señaló la *casucha* que oficiaba de baño de caballeros y allí fueron. *Sin gemidos ni promesas, el más animal de los deseos se hizo carne en el más animal de los lugares. Para el joven, el desgarró, el dolor, fueron nada comparados con la libertad conseguida.* Para Alejandro, el encuentro no fue tal como esperaba. Pero de todos modos, sintió más libertad de la que tenía. ¿Sintió entonces decepción? Lejos de eso, el joven experimentó un primer amor diferente, en un contexto en el que de otro modo hubiera sido impensable. El amor entre varones no tenía muchos lugares, por lo que la imaginación sólo podría servir para embellecer aquella tetera, escenario del amor entre Alejandro y Rubén durante más de un año.

La imaginación de lo imposible, de lo improbable, de lo no tan conectado con lo real, puede llegar a ser una forma más de unión de las parejas, otro de los pegamentos que solidifican ese vínculo. En el terreno de las posibilidades, la imaginación conecta lo real con experiencias erótico-afectivas, que puede servir para achicar la distancia entre los *partenaires*. Esto lo puede llevar a animarse a más, de acelerar el momento sexual o a hacer una lectura pormenorizada de ciertos signos presentes en los encuentros. Con todo, a lo largo del apartado propuse entender esa imaginación en su clave social –a veces siendo comunicada, a veces no y a veces imaginando esa comunicación– que logra ensamblar a los miembros de las parejas.

vii. Recursos anudados: conformando un código compartido

La pregunta que iniciaba este capítulo puede ser formulada del siguiente modo: ¿cómo se pegan y anudan las parejas? Partiendo de un esquema de pareja de *mucho más que dos*, mostré a lo largo del capítulo la forma en que ciertos recursos adhesivos sirven para pegar y ensamblar esas partes. El análisis se centró en algunos objetos que traducen cosas a los *partenaires*, en momentos de ocio y juego que oxigenan la relación, en momentos un poco más tensos como las discusiones que pueden llegar a reunir a la pareja, en los viajes como tiempo de síntesis de la pareja y hasta de la conexión con lo posible y lo no tanto como es la imaginación.

Cada una de estas partes fue problematizada en su especificidad en los respectivos apartados. Ahora es momento de trazar las líneas de conexión entre todas ellas. La primera y más importante es el ver que las relaciones de pareja se unen más valiéndose de estos recursos, que sirven para ensamblar eso que *a priori* no está unido. Uno de los efectos de ese pegamento es la sedimentación de un código compartido, una especie de gramática propia de la pareja que se nutre de estos recursos. Esa gramática es utilizada cuando habla la pareja.

¿Sólo los *partenaires* conocen esa forma de hablar? Retomando el capítulo anterior, la pareja es mucho más que los *partenaires*. De ese modo, la forma en que habla la pareja tiene –por lo general– dos oradores principales, pero no por eso se cierra el diálogo a las demás personas que tejen esta red. De hecho, como he señalado en cada apartado, estos recursos también son validados y contestados por esos familiares, amigos y ex que conforman este cuadro amoroso.

Un último punto que merece mencionarse es el poder de entretener temporalidades que podemos ver a partir de esas cosas que anudan. Como postula Collins (2005), las interacciones no significan sólo por su situación actual, sino que por la cadena de interacciones en la que se insertan. De aquellas pasadas tenemos conocimientos; de aquellas futuras, expectativas. El capítulo nos dejó ver cómo se tejen las distintas temporalidades. En dicho ejercicio, los *partenaires* no son sino una parte – necesaria pero no suficiente– de este entramado que estamos analizando.

Queda ahora una nueva pregunta, ¿hacia dónde van estas parejas? Teniendo ya los elementos que necesitábamos, nos movemos al siguiente *canovaccio*. Estamos en condiciones de hacer la prueba de poner en acción todos los elementos hasta ahora recuperados: los puntos, los momentos y los otros. Pero por ser un *canovaccio* sumamente ritualizado –o hiperritualizado en términos de Goffman (1991)– debemos movernos con cuidado. El siguiente capítulo, entonces, se centra en un punto al que arriban algunas parejas: el casamiento.

Capítulo IV – Último acto: el casamiento

i. La boda en clave de *canovaccio*

Muchas películas, novelas y telenovelas terminan con una típica escena final: el casamiento. La figura de ese momento de culminación del amor está bastante asociada a las narraciones amorosas. En dichas historias se refuerza la idea de que el casamiento es el desencadenante natural del amor, el punto de llegada, como si una vez que se arriba ahí, todo irá bien. Lejos de problematizar esa idea –que excede a los fines de este trabajo–, en este último capítulo pongo en ejercicio el modelo conceptual que abrió la tesis, para ver no el después de la boda, sino el cómo se preparan para esa escena los actores de las historias que aquí analizo.

En la introducción expliqué que analizaría a lo largo de la tesis los *canovacci* de las historias de amor entre varones. Llegamos a un punto en que es necesario recuperar aquella noción para poder entender en esa clave la escena del matrimonio. A diferencia de un libreto teatral, el *canovaccio* resultaba un pedazo de tela –de donde deriva su nombre– que se colgaba en la pared del fondo del escenario. Sobre esta tela se consignaba no una descripción *in extenso* de la obra, sino apenas un esbozo del orden de las escenas y sobre todo de las entradas y salidas de los personajes. Podría verse que allí radicaba una gran libertad de improvisación para los intérpretes, pero eso debe ser relativizado. Lo que sí estaba bastante estructurado era el personaje. Un elenco de caracteres relativamente estable hacían la comedia del arte italiana: *Pantalone*, *Arlecchino*, *Brighella*, entre otros. Estos personajes, caracterizados por sus máscaras que los hacían reconocible para el público, acompañaban a los enamorados.

Propongo pensar el matrimonio entre varones como un *canovaccio* específico de estas historias de amor y fuertemente ligado con los cambios producidos en la sociedad argentina en los últimos años. Así, reconstruyo este momento no como una simple apropiación y réplica de los casamientos heterosexuales, sino como un *canovaccio* de reciente construcción escénica, que todavía está viviendo una fase de adaptación al género. En última instancia, pensemos que las bodas entre dos hombres no tienen una historia tan larga en nuestro país.

Mi objetivo, en estas páginas, es dar cuenta de la forma en que las bodas entre varones deben armar un *canovaccio* propio para celebrar el casamiento. Las bodas

heterosexuales acompañan a este capítulo como fondo del telón¹ que se utiliza en la escena, como forma a partir de la cual evaluar la especificidad y positividad del matrimonio entre dos hombres. Si bien, como veremos, hay cosas que aplican para todas las bodas, hay aspectos que no pueden desentenderse del hecho de que son personas del mismo sexo quienes se están casando. Esto hace que se trate del análisis de un *canovaccio* que se debate entre lo nuevo, lo viejo y lo prestado.

La pregunta central de este capítulo es por la especificidad y particularidad de la puesta en escena de dicho *canovaccio*. De ella se derivan los demás interrogantes: ¿cuáles fueron sus condiciones de posibilidad? ¿Qué hace que los *partenaires* decidan casarse? ¿Cómo se prepara la celebración de dicho evento? ¿Quiénes son esos otros actores que ocupan un lugar protagónico en estas bodas? Recuperar el carácter escénico de las bodas sirve para rastrear simbolismos ligados al amor y a sus condiciones de existencia. Por allí comenzamos.

ii. El matrimonio igualitario como cronotopo

En un trabajo anterior (Marentes, 2015) comparé, en clave de géneros discursivos, la revista de bodas gays *Amor* con revistas de novias heterosexuales. Algo que llamó mi atención al momento de analizar la primera de las revistas fue la centralidad que adquiriría el matrimonio igualitario como un cronotopo, en términos de Bajtín (1989). En este apartado del capítulo destinado a las bodas, recupero aquella figura desarrollada por el filósofo del lenguaje para entender cómo se introduce esta ley en las historias analizadas, qué efectos produce y cómo se la valora.

Para realizar dicha tarea, primero es necesario definir aquella noción. El concepto de cronotopo es definido como la correlación esencial de las relaciones espacio-temporales (Bajtín, 1989). Es decir, que lo cronotópico permite situar al discurso en una temporalidad y en una espacialidad específica. Si bien Bajtín acuñó esta noción para el análisis de la literatura, puede ser entendida para otros discursos ya que define una representación de mundo en su relación con el cruce espacio y tiempo (Arnoux, 2008), tal como hace Arnoux en su análisis del discurso latinoamericanista

¹ En clave teatral, hablo del fondo de la tela que sirve de telón, sobre la que se pinta una nueva escena.

de Hugo Chávez. Apelar al cronotopo es la forma de entender las condiciones de existencia de ciertos discursos, como por ejemplo, la revista *Amor*².

La ley se sancionó en julio de 2010, acarreado muchos debates en la esfera pública sobre qué significaba que dos personas del mismo sexo se casaran. Quienes defendían al matrimonio igualitario, sostenían que el Estado vendría a reconocer cosas que ya estaban pasando: es decir, que dos hombres o dos mujeres convivieran. Así vivían Daniel y Sebastián, de una de las historias del suplemento *Soy*, en *las mieles de la homosexual cohabitación*. Juntos, y antes de que el matrimonio igualitario fuera ley, armaron un libro con los textos de uno y las fotos del otro, *Diario de un reciencasado*, que fue expuesto en varios eventos.

Ariel y Fernando, en cambio, no habían hecho ningún libro. Pero sí soñaban. Para ellos hablar de matrimonio era la forma de soñar despiertos. Fernando, *partenaire* de una de las historias de la revista *Amor!*, llegó a proponer una fecha tentativa de casamiento: 12/12/12. Hablar de esa fecha imaginaria era una forma de unir y sedimentar su vínculo. Casarse era solamente un sueño, porque todavía la ley no se había sancionado, y aún lejos estaban los debates públicos en torno a ella. Pero un día de 2010, ese sueño se hizo realidad. Y la tía Betty los despertó con mucho entusiasmo para contarles que era ley el matrimonio igualitario en Argentina. En esa llamada informativa, Tía Betty aprovechó y les dio todo su apoyo para que se casaran.

Alex y José³ fueron protagonistas del suceso que abrió la mente de los argentinos: el matrimonio igualitario, tal como cuenta Alex en la entrevista que dio a la revista de bodas *Amor!*. Ellos, por haber sido la primera pareja de varones que se casó en Argentina, sienten una carga simbólica para con la sociedad. Aunque lo viven con mucha responsabilidad, tienen que dar el mensaje de que ellos no son los únicos que pueden casarse. Por el contrario, lo simbólico radica en lo ordinal: la primera de una larga serie. Alex y José sienten que fue un momento en el que se necesitaba reforzar el consenso social, de ahí que su amor resultara estratégico.

Mientras que el matrimonio entre personas del mismo sexo, antes de su sanción, fue algo inexistente para Daniel y Sebastián, para Ariel y Fernando era un sue-

² En esta tesis también apelo ese cronotopo para la selección del *corpus*: la producción cultural que apareció en Argentina luego de la aprobación de dicha ley.

³ Alex Freyre y José Di Bello, luego de unos años se divorciarían. Volverían a estar en el ojo de los medios cuando se los acusó de que se casaron no por amor, sino por conveniencia. A expensas de esa discusión y de otra información sobre la ahora extinta pareja, a lo largo de la tesis recupero la historia que Alex cuenta a la revista *Amor*.

ño. Alex y José, en cambio, lo caracterizan como *el suceso que abrió la mente de los argentinos*. Si bien puede resultar exagerada esa descripción, sí es cierto que el debate parlamentario sobre la ley de matrimonio igualitario alcanzó ribetes poco habituales para la sociedad en su conjunto, tanto por las discusiones en el recinto, los intercambios de opinión en los medios de comunicación y las manifestaciones públicas de ambas posiciones. El escenario de la marcha a favor de la sanción de la ley no fue sino la plaza de los Dos Congresos, en frente al palacio parlamentario. Ahí, como tanta otra gente, Ignacio y Enrique se hacen presentes la tardecita del 14 de julio. Estos jóvenes de veintitrés años, cuya historia aparece en un número del suplemento *Soy*, se conocen hace tres y prácticamente viven juntos. Piensan tener hijos, pero luego de casarse, cosa que harían pronto.

Este es uno de los ejes del debate en la arena pública: la familia. Lo que sigue operando desde ambos sectores, quienes luchan por que se apruebe la ley que permite que dos personas del mismo sexo se casen y quienes se oponen a dichas uniones, es el matrimonio como forma de constituir una familia y que ése sea el espacio en el cual tener hijos. Hay una secuencialidad lógica que deviene un núcleo discursivo muy poderoso: amor–matrimonio–hijos=familia. Desde ambos sectores se sigue dando por hecho que el matrimonio es la estructura para conformar una familia, y que por ésta se entiende dos adultos con hijos. Tal como señalé en el capítulo dos, suele argumentarse que se construyó un modelo de homosexualidad normativo que replica las normas del patrón heterosexual. Esto es lo mismo que decir que las parejas gays son reproductoras de la heteronormatividad. Más allá de mis argumentos sobre por qué considero tal crítica espuria, sí es necesario señalar que las nociones de *familia* y de *hijos* continúan ligadas. En esa lógica, el matrimonio se convierte en un rito de pasaje que permite la constitución de aquél modelo familiar hegemónico.

Volviendo al escenario donde tiene lugar la manifestación de apoyo al matrimonio igualitario, la historia de Diego y Norberto es significativa. Ellos, cuya historia aparece en el suplemento *Soy*, están en pareja desde hace trece años, ya conviven y todo. Nunca pensaron en casarse ni mucho menos. Desde el escenario, Diego agita su bandera de activista, empujado por la ovación y el entusiasmo colectivo. Un notero le pregunta si se casaría. Diego, sin dudar, le responde que sí, que hace doce años que está esperando ese triunfo.

Uno de los efectos inmediatos de la aprobación de la ley es la efervescencia colectiva. Esto se traduce en una repentina valoración positiva de Diego para con un posible matrimonio con Norberto. Diego caracteriza la sanción de la ley como un cambio de paradigma en las relaciones entre personas del mismo sexo, así también en la forma en que estas relaciones se vinculan con la sociedad en su conjunto. Fue tal el cambio de paradigma que, en medio de la movilización, le dan ganas de casarse; ganas que, una vez vacía la plaza, se van. El cambio de paradigma también se traduce en el encuentro entre Diego y Gustavo, otro *partenaire*. Ellos se conocen en una tetera. Cuando salen de ahí, siguen hablando y se despiden con un beso en la boca, algo novedoso en la gramática de las teteras.

Apelar a la noción de cronotopo permite reconocer la espacialidad y la temporalidad de los discursos. Pero al mismo tiempo, en ese movimiento, nos habilita a observar cómo es introducido el matrimonio igualitario en las historias. En el suplemento *Soy*, Pablo cuenta que, a los quince días de la sanción de la ley, era el cumpleaños de Gonzalo, su pareja desde hace unos años. Como él no sabía que regalarle, le preguntó al hijo de su *partenaire* cuál pensaba que sería el mejor regalo para su papá. *Un anillo de compromiso* respondió el niño.

El matrimonio igualitario, entonces, podría ser pensado como un recurso escénico de reciente incorporación a los *canovacci* de amor gay contemporáneo. Guillermo y Pedro se enfrentan a él a partir del divorcio de dos clientes. Todo parece que será sencillo y que el divorcio no será más que un trámite para los abogados de la telenovela *Farsantes*, hasta que los *divorciantes* se agarran a las piñas luego de que uno se enterara de que el otro ya está en pareja. Los abogados los separan y Guillermo liga una piña. Pedro fuma un cigarrillo en el patio en compañía del *divorciante* que preguntó si su ex estaba en pareja. En la charla sobre las historias de amor, el abogado le comenta la frase de su socio: *todas las historias de amor terminan mal*. Guillermo, mientras tanto, permanece adentro de la oficina con el otro *divorciante*, deschavándolo de que hacía mucho tiempo engañaba a su ex y acusándolo de *pillo*. Cuando se calma la escena y los socios charlan de lo sucedido, Pedro le cuenta sobre la frase que tomó prestada de él. Guillermo se rectifica, diciendo que al reescribir su libro la cambiaría por *No todas las historias de amor terminan mal*⁴.

⁴ El matrimonio igualitario en esta historia aparece a partir del divorcio, o sea, de su fracaso. Tal como mostré en otro trabajo (Marentes, 2016), *Farsantes* tiende a reproducir más la heteronorma en el

Si bien la institución matrimonial es de larga data y ha sido reactualizada a lo largo de los años, no por ello deja de ser blanco de debates. Es bastante habitual que los *partenaires*, cuando comienzan a apoyar su vínculo en una roca más firme, comenten qué opinan sobre el matrimonio. Wenceslao, por ejemplo, siempre estuvo en contra del matrimonio como institución –tal vez por su relación con la Iglesia Católica, en la que fue sacerdote. No obstante esa opinión, sí estaba a favor del matrimonio igualitario. Ari, su *partenaire* en una nota en el suplemento *Soy*, cuenta la enorme frustración que sintió cuando salió la unión civil. Era como si el matrimonio de *primera categoría* fuera sólo para los heterosexuales, mientras que los homosexuales se tendrían que conformar con esa suerte de matrimonio *de segunda*.

En esas opiniones se juega la dimensión política de la unión legal entre dos personas del mismo sexo. Volviendo a la idea de que el matrimonio igualitario haya devenido un recurso escénico fundamental de los *canovacci*, es necesario destacar una de las particularidades de dicha figura: su carácter político. Tal como se ve en las opiniones, pero en todas sus apariciones, esa ley contiene siempre un componente político. Decir que el matrimonio es político no es solamente reactualizar el lema feminista de que lo personal es político; sino reintroducir en eso político la contestación. Cuando se habla de heteronormatividad, tal como la entiende Pecheny (2008), se hace hincapié en que sea la heterosexualidad obligatoria la vara a partir de la cual se midan el resto de las relaciones, incluidas las eróticas-afectivas. Que dos personas del mismo sexo estén habilitadas legalmente a casarse no implica que se *heteronormalicen* y que puedan ser absorbidas por esa institución. Significa, por el contrario, que están contestando a la heterosexualidad obligatoria disputándole una de las instituciones que tradicionalmente fue su monopolio⁵. En dicha contestación, el matrimonio igualitario ayuda a modificar la ecología de la elección amorosa (Illouz, 2012).

El cronotopo, entonces, da información sobre el espacio y el tiempo. Con respecto al primero, la espacialidad de la ley es el Estado-Nación argentino. A este país vinieron Josh y Aldo a casarse, ya que el matrimonio igualitario todavía no había sido legalizado en Texas, Estados Unidos, de donde era Josh. Como cuentan en el

momento en que borra la especificidad gay. Si bien Guillermo en esta escena rectifica su frase, su historia de amor termina con Pedro muerto.

⁵ Esto tampoco quiere decir que una vez que dos personas del mismo sexo se puedan casar ya se termina la disputa. Por el contrario, el matrimonio sigue excluyendo otras formas de vínculos eróticos-afectivos, como por ejemplo los de más de dos personas.

sitio web de una empresa organizadora de bodas gays, la pareja vivía allí, y contempló que el escenario de su casamiento sea Argentina por dos motivos. El primero, porque aquí era legal; el segundo, porque es de donde era Aldo.

Sobre el tiempo del matrimonio igualitario, ya dije que se sancionó en julio de 2010. Sin embargo, algo que habilita la figura cronotópica es la apertura de una temporalidad futura. Volviendo a la noción política, el matrimonio puede ser visto como un paso fundamental, pero uno más, en una larga cadena de luchas. Alex juzga que si bien se hicieron muchos avances, todavía queda un largo camino. Como por ejemplo, la posibilidad de que la sociedad en su conjunto repiense la institución matrimonial, y que la fidelidad sea un acuerdo entre las partes y no deba ser el Estado quien la juzgue.

Caracterizar al matrimonio igualitario como cronotopo, como hice en este apartado, permite pensar cómo se introduce en las historias de amor. Dicha figura lleva a que se reconozca el cruce entre espacio y tiempo: Argentina de 2010. Pero ese 2010 es resultado de luchas pasadas y un punto de inflexión en las batallas que se proponen seguir dando. Lo característico, entonces, del matrimonio igualitario radica en que es un *canovaccio* que trae siempre a escena ese costado político entendido como contestación, y que abre camino a que dos personas del mismo sexo se casen. Siguiendo a Illouz (2012), esto es un ejemplo del cambio en la ecología de la elección amorosa. Sobre esa base, abordo la decisión de casarse en el siguiente apartado.

iii. La decisión de casarse como proceso y sus puntos

Gary Becker (1974) es reconocido por comenzar a hablar de *mercado matrimonial*. Con este concepto, el economista intenta reconocer la lógica económica que caracteriza las relaciones amorosas, a partir de la gramática de la oferta y la demanda. Eva Illouz (2012) critica la noción de mercado de Becker por diferentes cuestiones, entre ellas porque supone que los individuos son libres de entrar a este mercado y hacer elecciones racionales. La socióloga propone, en cambio, la noción de campo de Bourdieu, que supone “que los agentes cuentan con recursos desiguales para competir en determinado ámbito social” (p. 74).

El objetivo de este apartado es problematizar la decisión de casarse. Tal como sugieren estudios sobre la historia del matrimonio, es relativamente reciente en el devenir de la humanidad que la gente se case por algo tan fluido y tan poco predec-

ble como es el amor (Coontz, 2006). De hecho, para muchas culturas hubiera sido una locura que una de las instituciones fundamentales del orden social –como es el matrimonio– se dé por algo tan efímero –como es el amor. De acuerdo con el modelo economicista, recupero la noción de decisión por casarse. Ahora bien, siguiendo a Illouz, analizo dicha elección desde una perspectiva crítica en base a dos aristas.

La primera de ellas radica en que la decisión no es algo que se toma de una vez por todas. Por el contrario, retomando la noción de puntos de Badiou (2012) tal como hice en el primer capítulo, ilumino el carácter procesual de dicha decisión, en la que interfieren tanto *partenaires* como otros agentes. La segunda arista que retomo para analizar la decisión, estrechamente relacionada con la anterior, es la de la *multi-causalidad*. A saber, los *partenaires* que deciden casarse no lo hacen solamente por amor, o solamente por interés económico, sino por muchas y varias cuestiones que pueden sumarse y contradecirse. Focalizar en la decisión radica en la centralidad que ésta tiene para el amor romántico. Esa compleja configuración emocional descansa en la libertad de los individuos a la hora de establecer con quien conformar una unión. Bajo dicho esquema se pasó de un modelo de arreglos matrimoniales a uno en el que prima la voluntad de los propios sujetos sobre con quién casarse. Si bien la decisión siempre está condicionada, al menos cuando se refiere al casamiento en las historias analizadas, sigue siendo un espacio en el que se ejercita la agencia.

Cuando la tía Betty los llama para informarles que el matrimonio igualitario es ley, Ariel y Fernando –cuya historia se incluye en la revista de bodas *Amor*– sienten que su sueño está abandonando dicha forma para convertirse en una posibilidad real. Ahora, al cortar la comunicación, entre risas recuerdan aquella otrora disparatada idea de Fernando, de celebrar su boda el 12 de diciembre de 2012. Aquél momento fue uno de los puntos en la decisión de casarse, la llamada de tía Betty era otro. En ese momento sentían que era imposible que tomaran la *decisión* de hacerlo, tal como lo habían soñado. Eso era otro punto.

Uno de los primeros puntos donde comienza la decisión de casarse es la propuesta⁶. Con fuerte carácter simbólico, resulta un primer paso en la conformación de la unión matrimonial. Protagonistas de una de las historias de *Amor!*, Alex y José

⁶ En Argentina la propuesta de matrimonio suele ser menos ritualizada que en otros países. Por ejemplo, existe una gran cantidad de videos en YouTube de *partenaires* de Estados Unidos en los que la proposición del casamiento adquiere un peso simbólico muy grande. Agradezco a Lucila Szwarc haberme facilitado algunos de esos videos.

tuvieron una propuesta muy *cursi*. El escenario fue la sobredeterminadamente romántica París, y Alex se arrodilló, cortó una flor y preguntó a José si se casaría con él. Esta propuesta reunía todos los elementos de la utopía romántica (Illouz, 2009): un escenario romántico, el gesto de agacharse, el cortar una flor y entregársela al otro como forma de comunicar el deseo por compartir su vida.

Cuando Wenceslao y Ari fueron entrevistados, hacía muy poco tiempo que habían anunciado que se casarían. En esa entrevista del suplemento *Soy*, ellos cuentan que fue una decisión tomada con mucha naturalidad, casi como decidir qué comer al mediodía. Entre idas y venidas de charlas y amor que anudaron más su relación, Ari finalmente lo propuso: *Con vos me casaría*. La propuesta aquí cambia el sentido original: no es formulada como una pregunta, sino como una afirmación, utilizando el verbo en condicional, lo que da espacio a la probabilidad. ¿Por qué sería formulada así la propuesta? Para la autopreservación del yo en caso de ser rechazado. Si Ari hubiera preguntado: *¿Te casarías conmigo?*, las respuestas admitidas habrían sido *Sí* o *No*⁷. En cambio, en el modo en que lo hizo, sólo fue retrucado por Wenceslao, quien sí preguntó si hablaba en serio. Esta manera de modificar *la* propuesta confirma el peso simbólico que sigue teniendo aquella tradicional fórmula como interrogante. La forma que adquiere el amor romántico en la actualidad, con una mayor reflexividad sobre las subjetividades, lleva a que se prioricen los mecanismos que protejan a aquél individuo de quedar muy expuesto (Illouz, 2012). Por lo tanto, esto también se traduce a la hora de proponer matrimonio.

La cotidianeidad de la propuesta de Ari radica en el escenario. Él lanzó esta frase en casa de Wenceslao, mientras tomaban mates amargos con limón. Collins (2005) sugiere que el análisis de las situaciones tenga no sólo en cuenta el escenario en el cual tiene lugar tal o cual interacción, sino también cómo tal interacción se relaciona con otras interacciones previas y cuáles son las condiciones de posibilidad de dicha situación. Por eso este punto en la *decisión* de casarse de esta pareja debe ser entendido en otros rasgos que la caracterizaban. La distancia llevó a que las cosas se precipitaran. Ari vivía en Santo Tomé, en la provincia de Santa Fe, donde estudiaba y trabajaba, con toda su vida armada ahí. Como él se animó a cambiar de vida y de

⁷ El *No sé*, *Tal vez más adelante* o el mismo silencio son entendidas como negativas.

perspectiva, que incluía que él se mudara a Buenos Aires, donde residía Wenceslao, eso los llevó a comprometerse.

Ni uno ni el otro pensaban en casarse, pero finalmente se dio. Wenceslao es una persona grande, de más de setenta años. Ari, de menos de la mitad de su edad, una persona madura. Para estos *partenaires*, las experiencias pasadas de cada uno implican que vivan con otra perspectiva: comenzaron a pensar al matrimonio como una *realidad libre*. La realidad se opone al efecto soñado que tenía el matrimonio para Ariel y Fernando. Lo libre, a la idea de que el compromiso y el casarse cierran las posibilidades de desarrollo individual de los *partenaires*.

Así como la distancia apuraba la decisión de que Ari y Wenceslao se casaran, Pablo y Gonzalo, del suplemento *Soy*, tenían otra presión: el hijo de Gonzalo. Este niño de once años cada vez que podía les recordaba que no estaban casados. Así fue cuando Pablo le preguntó qué regalarle al padre por su cumpleaños: un anillo de compromiso. Cuando se acercaba el cumpleaños de Pablo, le aconsejó a su papá – esta vez sin ser consultado– el mismo regalo. Esto tomó por sorpresa a ambos *partenaires*, quienes hasta entonces nunca habían hablado de casarse.

En aquél almuerzo en que los abogados responden con una jugarreta por el intento del restaurant de cobrarles de más, Guillermo y Pedro, de la telenovela *Farsantes*, conversan sobre bodas, ya que el más joven está próximo a casarse con Camila. Cuando éste le pregunta a su socio sobre cómo había sido su boda, él responde que fue una boda *como corresponde*, sin invitados. Para Pedro esto era muy triste, pues cuando uno está enamorado de verdad quiere compartir ese momento con todo el mundo. La respuesta de Guillermo fue implacable: *Yo no estaba enamorado de verdad*. Un silencio coronó la mesa, hasta que se dispuso la discusión con el camarero y el encargado. Aquello que entraba en tensión eran dos formas de pensar los motivos del casamiento: por amor o por otra cosa.

Unos días después de aquel episodio, Guillermo ayuda a Pedro con un caso que termina dando una cantidad importante de dinero para el estudio. Van a cenar como forma de celebrar dicho triunfo. Esta es la cena en la que Guillermo después escribirá su famosa frase que predice el futuro de las parejas. Al mayor de los abogados le sorprende que Ana, su mujer, esté ayudando a Camila, la futura esposa de Pedro con la boda, hasta que se entera que la colaboración de Ana es sobre las bebidas alcohólicas. Aparece en la cena el alcoholismo de ella y cómo actúa Guillermo. Él se

casó con ella, veinte años atrás, cuando Fabián –hijo de Guillermo de otro matrimonio– era un bebé. El abogado estaba solo y ella lo ayudó, lo sostuvo, sostuvo la casa y atendió a su hijo. Por eso Guillermo le está muy agradecido, ahora es el turno de él de sostenerla a ella, porque la quiere. Un sorprendido Pedro pregunta si la quiere. Guillermo lo desafía con que su sorpresa es porque él no dijo que la amaba. En esta comida compartida, vuelven a aparecer las dos formas de entender las decisiones por casarse: Pedro continúa sorprendiéndose que su socio no se haya casado por amor, sino por algo más pragmático como es darle un hogar a su hijo.

El matrimonio termina siendo estratégico a la hora de planificar una familia, que implícitamente contempla tener hijos. Fede, en la película *El tercero*, le pregunta a Franco si, con Hernán, no habían pensado en casarse. *No, la verdad que no. Nunca se nos ocurrió*, responde un sorprendido Franco. Para el joven el casamiento sirve para algunas cosas como adoptar y demás. Hasta aquí he señalado dos de los motivos por casarse: uno más romántico, el formar una unión *para toda la vida* con la persona que se ama; otro más pragmático, como marco institucional más propicio para encuadrar la familia. Veamos otros motivos.

Representantes del primer matrimonio entre varones celebrado en Argentina, Alex y José sienten que su casamiento era estratégico a la hora de reforzar el consenso social. La propuesta tan romántica en París se relacionaba con que Alex necesitaba el entusiasmo de su *partenaire* con la idea de casarse, para juntos poder dar la lucha política. *Era una especie de propuesta-invitación para cambiar de algún modo las cosas*, resume Alex. Aquí se puede ver que el motivo central para casarse tiene que ver con la lucha política, ligado al ideal del amor agápico: ese modo de amar que se relaciona con la trascendencia, con el más allá. Si bien algo de este modelo se encontraba con gran fuerza en el camino de la religión (Boltanski, 2000), también está presente en las luchas políticas.

Fue ese compromiso político de la madrugada de la sanción del matrimonio igualitario que Diego responde a un notero que había estado esperando doce años para poder casarse con Norberto. En ese momento era verdad, era un deseo de casarse incentivado por la celebración colectiva de una jornada inolvidable en la historia de las luchas políticas del movimiento de diversidad sexual. A Diego, autor de una crónica aparecida en el suplemento *Soy*, le vino el deseo de casarse cuando subió al escenario y sintió todo ese calor de la multitud que acompañaba los festejos por la

sanción favorable de la ley de matrimonio igualitario. Tanto en los motivos estratégicos de Alex como en el deseo instantáneo de Diego —que al otro día desistiría de legalizar su unión con Norberto— se vislumbra un compromiso que excede a los dos *partenaires* y que se extiende más allá de esos límites.

También existe la pluralidad de razones que llevan al casamiento. Es decir, cuando son varios los motivos y todos tienen un peso importante en esa decisión. Daniel y Sebastián cuentan en el suplemento *Soy* que se casaron por las mismas razones sentimentales que cualquier pareja: por amor y por la imposibilidad de vivir el uno sin el otro. Pero también se casaron por frivolidad, ellos querían una fiesta. Finalmente, se casaron porque de ese modo podían amplificar aquello iniciado con aquél libro que habían hecho juntos, cinco años atrás. La decisión por el matrimonio viene de la mano de aquello que se espera socialmente, pero también reactualiza los códigos propios de la pareja, en un movimiento que permite aportar creatividad a un rito bastante estandarizado.

Otro de los puntos de la decisión de casarse se relaciona con aquél momento en que dicha decisión debe confirmarse. Ya frente a la jueza, Tony *acepta* por esposo a Segundo, en la telenovela *Viudas e hijos del rock and roll*. Luego de un tragicómico accidente en el que aparecen los padres de Segundo en la celebración intentando interrumpir el curso de la boda, Segundo acepta por esposo a Tony. Este acto del habla con claro carácter performativo (Austin, 1982) es otro de los puntos de la larga decisión por casarse: su confirmación por parte de los involucrados. Es recién luego de aceptar que la jueza puede conferirle a los *partenaires* el estatuto de esposos.

Por último, volviendo a la idea de que la decisión es una línea con muchos puntos, en el que la propuesta, el motivo y la confirmación son sólo algunos de ellos, cabe destacar cuando aparecen otras decisiones derivadas de aquella de unirse legalmente. Josh y Aldo, *partenaires* de una de las historias de la revista de bodas *Amor!*, debido a que el matrimonio entre personas del mismo sexo todavía no era legal en todos los estados de Estados Unidos, tenían que decidir también dónde hacerlo. Y sobre todo, con qué ayuda podrían contar. Michael y James, cuya historia también aparece en *Amor!*, pensaron en casarse pero no querían una tradicional boda británica, que ya la misma idea los estresaba. De casarse, entonces, tenían que decidir dónde hacerlo. Llegan al casamiento por el viaje que estaban planeando hacer por Argentina y Uruguay, luego de buscar en internet *bodas gays Argentina*.

Iluminar el carácter procesual de la decisión de casarse permite centrarse en cómo los distintos momentos sirven de puntos de apoyo para los próximos. Claro que algo fundamental del elegir casarse es el motivo, pero como vimos, existen más de una razón para hacerlo y hay decisiones que contemplan varias motivaciones al mismo tiempo. La propuesta y la confirmación de esa decisión podrían pensarse analíticamente como puntos extremos de dicho proceso, en el que tal vez algunos puntos intermedios lleven a tomar otras decisiones, como por ejemplo, en qué país casarse. Ya iniciado el proceso del ritual, queda pendiente la organización de su celebración.

iv. Algo pesado, algo único, en algún lugar especial: organizar una boda

Las parejas deciden casarse por diferentes razones. Entre ellas, Daniel y Sebastián remarcaban una ligada a lo frivolidad: se casaron porque querían hacer una fiesta. Las celebraciones de bodas pueden también ser pensadas como ritos de pasaje, ya que es el momento que marca el cambio de estado civil: de ser *soltero* se pasa a estar *casado*. El objetivo de este apartado es iluminar ese momento en particular en el que es *celebrado el amor* y compartido con más personas, con aquellas que se consideran importante en la trama narrativa de los *partenaires*. Para ello, me detengo en tres pilares de la boda: su organización, su carácter singular y su escenario.

Una de las imágenes que está asociada a la celebración del matrimonio es lo costoso, no sólo en términos de dinero sino también de tiempo, de su organización. Los protagonistas de la telenovela *Farsantes*, Pedro y Guillermo, se sientan a almorzar, mientras el joven abogado está hablando por teléfono con Camila, su futura esposa. Al cortar, se disculpa con su socio diciéndole *Casamiento, preparativos*. Un ácido e irónico Guillermo acepta la disculpa dándole su más sentido pésame a Pedro. Éste queda desencajado ante tal comentario de su socio.

Debido a lo cercana que estaba la boda de Pedro, su organización es un frecuente tema de conversación entre los *partenaires*. En aquella cena en la que Guillermo escribe en la servilleta su famosa frase, el mayor de los abogados le dice que Pedro es el único novio que conoce que a pocos días de celebrarse la boda no está harto con su planificación. El joven abogado se lo atribuye a que él es especial. Guillermo concuerda y continúa: *Vos no sabés la cantidad de parejas que yo he visto en los lugares donde compran los regalos de casamiento, que van a elegir, que el novio va detrás de la novia con cara de "Ya no doy más, flaca. Por favor agarrá la ensa-*

ladera, la aspiradora, me quiero ir de acá". *Quieren suspender la fiesta*. Luego de estos comentarios, no es inapropiado concluir que la visión de Guillermo sobre la organización de las bodas es pesada, tediosa, al punto de llegar a querer suspenderla.

Esta imagen también está presente en la idea que Michael y James tienen sobre las bodas británicas. Ellos ya habían hablado de casarse, pero el solo hecho de pensar en una tradicional boda británica los estresó. Michael y James, cuya historia ilustra la revista de bodas *Amor!*, querían celebrar su amor, pero de una manera diferente a como se hacía tradicionalmente en su país. Podría pensarse que el placer y el goce de la fiesta no son proporcionales al gasto de energía que la preparación de la boda insume.

Parados en el otro extremo están Alex y José, quienes se casaron en Ushuaia. Como cuentan en la entrevista para *Amor!*, habían viajado solos, sin la compañía ni de familiares ni amigos. Tampoco contaban con mucho dinero. Comprometidos, entre sí y con la lucha, habían dedicado todo su tiempo a la militancia. Luego de recursos judiciales, estaban haciendo el último intento, que creían que valdría la pena. Su energía puesta allí le robó tiempo a la organización del festejo: era tal el nivel de improvisación que no sabían ni con qué ropa se casarían.

Hochschild (2012) destina un capítulo de su libro sobre la tercerización del sí a la organización de bodas. En dicho libro analiza cómo se da un proceso de comercialización de la vida íntima en las sociedades contemporáneas, en las que hasta llega a contratarse a especialistas para que le busquen un nombre al hijo por nacer. Hochschild comienza su planteo sobre bodas con la idea de que antes era un acontecimiento familiar muy importante la organización de dicho evento, sobre todo para la novia que era aconsejada y asistida por su madre, su suegra, sus hermanas y amigas, entre otras. Dicha red de apoyo servía para contener a la novia en la planificación del casamiento, para quien hubiera sido muy pesado encargarse de todo ella sola.

Debido a diferentes procesos, como el hecho de que las mujeres trabajen más tiempo fuera de su casa, que hijas y madres no residan en la misma ciudad y que las empresas necesitan un compromiso mayor por parte de sus empleados, entre otros, organizar la boda como se hacía anteriormente resulta imposible. Ahora, cada vez más, comienza a contratarse un especialista en la planificación de tal evento, el cual se encarga de la totalidad de su organización. Las *wedding planners*, agentes fundamentales en las bodas tal como veremos en el siguiente apartado, alivianan el peso de

la organización que viene con el casamiento. La visión negativa sobre los preparativos de la fiesta de Guillermo así como el estrés que les da el sólo hecho de pensar una tradicional boda británica a Michael y James sirven para justificar esta tercerización de la planificación. Incluso la improvisación de Alex y José, quienes dedicaron más tiempo a la militancia, encuentra eco en la contratación de los *wedding planners*.

Lo que se juega en la planificación de la boda es la necesidad de que la boda salga perfecta, que se relaciona con la importancia que tiene dicho ritual. Cuando Segundo llega a la estancia en donde se casaría con Tony unas horas más tarde, el patrón se horroriza al verlo todavía con ropa de trabajo. El petisero de la telenovela *Viudas e hijos del rock and roll* no se había vestido aún porque estaba esperando a su *partenaire*. Un muy ansioso Segundo recuerda que está por llegar todo el mundo. *Bueno, ya me voy a vestir. No esté nervioso* responde Tony, para quien la boda sería algo lindo. *Es algo lindo, pero también es algo importante* sentencia Segundo y pide al petisero que esté a la altura de las circunstancias.

Josh y Aldo, de una de las historias que ilustran *Amor!*, no recuerdan del mismo modo su boda y menos aún estar tan nerviosos ese día como estaba Segundo. Como ellos fueron de aquellos quienes contrataron a una *wedding planner* recuerdan haber oficiado en su boda como muñequitos de torta: lo único que tenían que hacer era estar ahí donde Leti, la organizadora, les dijera que tenían que estar. El haber tercerizado la planificación y organización de dicho evento sirvió para que esta pareja se dedique a eso que se supone que debe pasar en las bodas: disfrutar. En uno de los ejemplos que utiliza Hochschild (2003) para describir su teoría sociológica de las emociones, cita a una novia que al momento de casarse no se sentía feliz, que era el sentimiento *apropiado* para dicho acontecimiento. La felicidad en ese momento sería, en términos de la autora, una de las reglas del sentimiento. La contratación de una *wedding planner* puede alivianar dicha planificación y garantizar su disfrute.

En este escenario en el que las bodas se convierten cada vez más en costosos eventos y en el que participan cada vez más actores ofreciendo su *expertise*, se arriba a una cuestión fundamental: cómo sortear la estandarización de la boda. Al devenir un producto relativamente estable, las bodas tienen que traducir a lo largo de ella alguna particularidad de la pareja que se está casando. Recordemos que la piedra basal del amor romántico es la individuación, que nos hace únicos; por lo que en la

medida en que el casamiento se relacione con ese sentimiento, debe poner en escena las individualidades que abandonan la soltería.

La forma en que se agrega eso único y característico de la pareja en aquel momento es por medio de la puesta en acto de aquellos símbolos propios de la pareja, que han venido tejiendo a lo largo de su historia. Cuando Segundo manda a Tony a cambiarse, le pide que no lo vea: pues por la tradición, si un novio ve a su futura esposa con el traje de bodas antes de la celebración del evento, les traerá mala suerte. Segundo se da cuenta de que su versión de la superstición no funciona, ya que aquella distingue entre los géneros, por lo que lo modifica ahí en el momento diciendo que no tiene que ver al otro novio. Tony responde jugando y sacándose la mano de la cara y Segundo le da una cachetada, excusándose en que él es muy supersticioso. Y como un clavo saca otro clavo, había que responder a la tradición con otra: Segundo le pide a Tony que se toque un testículo, para que no les traiga mala suerte. Como su *partenaire* no entiende muy bien, Segundo aprovecha y le toca el bulto. Esta escena, desprendida de su propia narrativa, nos muestra a un desesperado Segundo que avanza sobre Tony. Pero tal como vimos en el primer capítulo, el *eufemismo afectivo* es un código compartido entre ellos.

Reactualizar el código compartido es la forma que tienen las parejas de poner en funcionamiento esa gramática propia. Y esta es la manera en que las bodas se desestandarizan y logran recordar que es *tal* pareja la que se casa. Daniel y Sebastián, quienes habían escrito un libro sobre su experiencia de convivencia, pusieron el día de su boda un pequeño televisor en el que exhibían fotos de la historia de su cohabitación. Como cuenta Daniel en una crónica en el suplemento *Soy*, las imágenes servían para decorar el evento, pero también reactualizaban ese código compartido: el libro que tanto ayudó a unirlos y uno de los motivos por el cual decidieron casarse.

Hacer la diferencia de una boda no es algo que solamente dependa y recaiga en los hombros de los *partenaires*, sino que también es un punto de confluencia entre ellos y quienes ayudan y/o se encargan de la organización de la boda. Omar y Leonardo, cuya historia ilustra *Amor!*, están más que agradecidos con el equipo de su *wedding planner* que estuvo en cada uno de los detalles para hacer la diferencia. Esa singularidad puede venir de la mano de pequeñas ideas –usar tal música en un momento, cambiar las rosas por otras flores– o cosa mayores –arriesgarse a que el vals

sea una cumbia. Lo que de todos modos se pone en escena ahí es la desestandarización de las bodas, un género de eventos relativamente estable.

Omar y Leonardo, en el testimonio que escribieron para la página web de la empresa organizadora de bodas que contrataron, no escatiman en ovaciones y halagos a dicha empresa. Ahí agregan que todo el proceso de la boda, desde el comienzo hasta el fin, fue increíble. Llegamos a un punto en el que confluyen dos de las ideas hasta aquí desarrolladas: el proceso de organización y la originalidad del evento. Seguramente Omar y Leonardo hayan hablado con el equipo que organizaba el evento sobre su pareja, sus marcas y demás. Ahí, supongo, deberían haber contado algo de ese código compartido que se traduciría en la celebración. De todos modos, la planificación de la boda, a veces, puede llegar a servir como uno de los momentos que sirve para unir a las parejas, tal como caractericé a los viajes y a las discusiones en el capítulo anterior. En ese ejercicio de planificar conjuntamente una boda, ayudados o no por otros, más allá de ser un evento que demanda mucha energía, puede ser otro de los momentos que anuda y ensambla más la pareja. Y ese momento sobrecargado de energía emocional, que será bien recordado por los *partenaires* y no solamente por ellos, es un terreno propicio para el surgimiento de otros objetos rituales, depositarios de esa energía (Collins, 2005).

Como uno de los *canovacci* más ritualizados de la historia amorosa, el escenario en el que se ensayan las bodas adquiere también mucho protagonismo en este evento. A fines de 2011, *Qué más decirte*, la empresa de *candy bar* para eventos privados de Ariel y Fernando –protagonistas de una de las historias de *Amor!*–, participó en una exposición. De ella rescataron un sitio web de un espacio para eventos que conocieron ese día. Días después de esa exposición, una mañana en su casa, se metieron en la página de dicho lugar. Todavía no sabían aún que evento querían hacer, pero sí sabían que se trataba de uno muy grande. De ese sitio, pasaron a otro, y de ahí a otro, en esa navegación continua a la que nos tiene acostumbrado Internet. Llegaron a la página de un lugar que les fascinó tanto al punto que decidieron conocerlo. El mismo día en que visitaron este salón de eventos en Canning entregaron la seña para reservar el 12 de diciembre de 2012, esa virtual fecha de casamiento que habían propuesto cuando soñaban despiertos.

El lugar los atrapó al punto que fue uno de los incentivos para comenzar a planificar su boda. Ariel y Fernando estaban reservando el lugar para celebrar su

amor con sus afectos, sin que todavía esa gente lo supiera. Tal como analicé en el apartado anterior, la decisión de casarse es un largo proceso que puede tener varios puntos. En la historia de estos *partenaires*, conocer ese lugar en Canning fue un punto determinante: decidieron el lugar en el que se casarían incluso antes de hacer pública su decisión. Las decisiones se derivan unas en otras, por lo que después del lugar, eligieron quién lo ambientaría y quién sería el fotógrafo encargado de retratar su boda. Ahora, sólo les quedaba ponerse a trabajar a ellos y a su empresa para materializar la boda de ensueños.

Josh y Aldo también pasaron por lo mismo a la hora de elegir un lugar en donde casarse, solamente que lugar aquí refiere a ciudad. Después de hacer una pequeña búsqueda en Internet, concluyeron que Buenos Aires era el lugar más práctico donde casarse. Como ninguno de los dos vivía allí, no sabían muy bien por dónde comenzar. Y empezaron contactando a una empresa dedicada a la organización de bodas, que les dio todas las recomendaciones para poder aprovechar y disfrutar de la ciudad como turistas, incluso cuando contaban con tiempo y dinero limitado.

En esa semana que duró su estadía de bodas en Buenos Aires, lograron formar recuerdos que durarían el resto de sus vidas. La ciudad aportó insumos que serían capitalizados y actualizados en su gramática de pareja. Del mismo modo que Ariel y Fernando quedaron fascinados con el salón en Canning, esta joven pareja se enamoró de Buenos Aires. Llevando unos meses de casados, se mudaron a la ciudad en la que tuvo lugar su boda. La capital argentina deviene un espacio sobrecargado de simbolismo en esta pareja, quienes cada vez que pasean por Puerto Madero, reviven la sección de fotos para su boda, que tuvo ese barrio como escenario.

Organizar una boda no es tarea sencilla ya que es la celebración de un rito de pasaje bastante importante para nuestros tiempos: se abandona la soltería y se celebra la unión con esa otra persona. La imagen que se tiene de aquella organización se relaciona con algo pesado y desgastante, que por eso habilita se contraten personas expertas en dicho campo para no opacar el disfrute que supone el casamiento. El peso de la boda radica en el mandato de desestandarizar esa celebración, en la que tiene que quedar plasmado el carácter de los novios de algún modo, para que la boda no sea una más entre otras. A veces, el peso de la planificación puede dar lugar a un momento de mayor unión y ensamblado de la pareja, y puede ser que sea la misma planificación la que aporte nuevos símbolos a la vida conjunta. El escenario de la

celebración también tiene un rol protagónico, llegando a convertirse en uno de esos símbolos. Ahora nos queda ver cómo este *canovaccio* que son los casamientos requiere de la participación de otros actores.

v. El mercado, el Estado y los particulares en las bodas

En el segundo capítulo, sobre otras personas que forman parte de las relaciones íntimas, puse el foco en actantes que conforman la constelación o red de estrellas llamada pareja. Ahí enfatiqué la importancia de los familiares, los amigos y los ex a la hora de conformarse un vínculo amoroso entre dos *partenaires*. En este apartado propongo un análisis similar, pero me concentro en personajes que adquieren un lugar relevante en el ritual de la boda, es decir, cómo son estos caracteres en ese *canovaccio* en particular. Para ello, retomo algunos puntos del análisis de la revista *Amor!* en su comparación con revistas de novias heterosexuales (Marentes, 2015).

Quienes en seguida aparecen en escena al momento de que los novios den el *sí* son aquellos profesionales relacionados con el mercado de bodas. Entre éstos se pueden encontrar *wedding planners*, organizadores de eventos, ambientadores de espacios, fotógrafos, decoradores y una gran cantidad de etcéteras. Debido a su multiplicidad y diferencia, los llamo genéricamente agentes de bodas. Ahora bien, ¿por qué agruparlos a todos bajo esa categoría cuando entre ellos prima la diferencia y la multiplicidad? Como veremos a lo largo del apartado, la puesta en escena de estos agentes de bodas los lleva a presentarse a partir de una serie de rasgos particulares.

Al visitar el salón de eventos en Canning, Ariel y Fernando, ese mismo día, entregaron la seña para reservar el salón. Y algo determinante en esa elección, aunque sería más preciso decir alguien, fue Juan, el responsable de aquel espacio. Él les dio total libertad y tranquilidad para que los *partenaires* hicieran el evento con el estilo y la forma que quisieran. Sería como si el salón viniera también con esos dos bienes intangibles. Un día después de haber hecho esta reserva, estos *partenaires* cuya historia se recupera de la revista de bodas *Amor!* debían seguir planificando la boda de ensueños. Llamaron a Lorena para que ambientara el lugar. Desde el primer momento entendió lo que los futuros esposos querían y aparte de eso les aportó su buen gusto. Mariano e Ismael fueron los siguientes en ser convocados: además de ser amigos de los *partenaires*, eran los fotógrafos perfectos para retratar esos momentos únicos. Claro que esta pareja ocupa un lugar especial, pues como dueños de una em-

presa de *candy bar*, ellos pueden ser agentes de bodas, pero no de la suya, aunque también hayan trabajado en ella.

Omar y Leonardo son los primeros tres *partenaires* que recupero en que los agentes de bodas están sobrerretratados: sus testimonios, al igual que los de las dos siguientes parejas, fueron extraídos tanto de una sección de la revista *Amor* aportada por *Fabulous Weddings* –una empresa dedicada a la organización de bodas gays– como del sitio web de la empresa. Esta empresa fue fundada por Laetitia Orsetti luego de la sanción de la ley de matrimonio igualitario. Lo novedoso del servicio que ofrecen es la organización de bodas para personas residentes en otros países que se casan en Argentina. En un momento en que el matrimonio entre personas del mismo sexo no era legal en muchos países, casarse en Argentina devino un buen negocio.

Esta pareja chilena recuerda cada consejo que le dio el equipo de trabajo de Laetitia. Fue por trabajar en grupo que su boda contó con cada uno de los detalles necesarios para hacer la diferencia. Gracias a las personas que trabajan en *Fabulous Weddings* todo el proceso de organización de la boda fue increíble: desde el comienzo hasta el fin. Lo que sorprende a Omar y Leonardo es cómo muchas pequeñas grandes ideas brindadas por el equipo de trabajo convergen en una boda diferente.

Cuando se encontraron con Leti (el diminutivo de Laetitia), el nerviosismo de Josh y Aldo⁸ quedó en el pasado. Debido a su contagiosa buena energía y su amplia experiencia en bodas como en la vida porteña, esta joven pareja enseguida confió en su *wedding planner*. Ella contempló hasta el más pequeño de los detalles, dándole los *tips* adecuados para que con un tiempo y un dinero limitado, disfruten a pleno esa semana en Buenos Aires. Leti había prearreglado toda la documentación que necesitaban para que ellos se casaran, lo único que los *partenaires* debían hacer era estar donde ella les indicara. Por todo eso, y mucho más, Josh y Aldo recordarán a Leti no sólo como su *wedding planer*, sino como una gran parte de su boda.

Tal como vimos en el apartado anterior, esta pareja quedó tan enamorada de Buenos Aires, la ciudad de su casamiento, que a los meses de unirse en matrimonio, se mudaron a ésta. Al pasear por Puerto Madero, se les viene a la cabeza la sección de fotos que tuvo lugar en aquél barrio. Parte de estas fotos se incluye en la sección

⁸ Tanto el testimonio de esta pareja como el de la próxima, aparecieron en inglés en el sitio web de *Fabulous Weddings*: <http://www.fab-weddings.com/>. Por ese y otros rasgos, como el asesoramiento técnico y legal, es claro que el servicio apunta a parejas extranjeras –no solamente del mismo sexo– que quieran casarse en Argentina.

*Casamientos Reales*⁹ de *Amor!* y otras se encuentran en el sitio web de la empresa. Algo que llamó mi atención la primera vez que vi esas imágenes era que los dos novios estaban vestidos íntegramente iguales, como si lo igualitario del matrimonio alcanzara un estado apoteótico. Dos razones, al menos, encuentro para que esto suceda. La primera se relaciona con el ideal de armonía estética de una pareja al momento de casarse. En una entrevista que se le hace Tito Samelnik en *Amor!*, dueño de *Matices* –una conocida casa de moda porteña–, el diseñador destaca que uno de los beneficios de casar a dos hombres es *poder jugar con la armonía de la pareja*¹⁰. En la elección del traje, entonces, se pone en acto el compañerismo y el mutuo asesoramiento. La segunda de las razones se relaciona con una historia narrativa de la homosexualidad. Se actualiza así una de las figuras que caracterizó la narrativa de los amores entre varones, en la que opera una plena confusión entre los amantes casi a modo de mimesis. Como cuando la madre del rey persa Darío confundió al amante de Alejandro Magno con él. Su respuesta fue: “No te preocupes, madre, éste también es Alejandro” (Melo, 2005: 33).

Michael y James conocieron a Leti y a su equipo por medio de una videoconferencia. Luego de aquél encuentro virtual, en un par de semanas, estaba todo organizado. Para estos *partenaires*, Leti es como una vieja amiga: divertida, inteligente, glamorosa y atenta. Fue tal el aprecio que estos hombres ingleses sintieron por su *wedding planner*, que a dos años de su matrimonio y con motivo de otro viaje a Argentina, la visitaron. Haberla visto fue hermoso, ya que ella es una lección de amor y felicidad. Michael, al autor del testimonio presente en el sitio web, explica que no cree que haya una persona que cuadre tanto para su trabajo como Leti: ella, en verdad, está enamorada del amor.

Ahora bien, haciendo eco de las palabras de Michael, ¿es una condición *sine qua non* estar enamorado del amor para ser agente de bodas? Para responder a esta pregunta es necesario reconocer tres características de los agentes de bodas. Tal como decía Leateitia Orsetti en una entrevista aparecida en *Amor!*, lo que se compra cuando se contrata una *wedding planner* es delegar en alguien lo estresante de la pla-

⁹ *Casamientos reales* es una sección típica en las revistas de novias, en las que se incluyen testimonios y fotografías de bodas no publicitarias, que realmente existieron.

¹⁰ La armonía es algo que los agentes de bodas buscan en todas las celebraciones. En una entrevista que le hacen a una especialista en ceremonial y protocolo en el número 48 de la revista de novias *Nubilis*, esta agente de bodas exige coherencia entre los distintos elementos de la fiesta.

nificación, para que no obstaculice el disfrute. Está claro que se vende un servicio: la organización del evento, la ambientación del salón, el diseño de un vestido, la toma de fotografías, etc. Pero tanto quienes compran como quienes venden, al menos en las revistas de bodas que analicé, destacan aquellos aspectos más inmateriales y abstractos de aquél servicio. Se compra la tranquilidad de que todo irá bien, la perfección en los detalles, la alegría de organizar una fiesta, la certeza de que se retratará exactamente la felicidad.

Para entender ese pasaje, hay que ver cómo se vende aquello. En dicho reportaje, al igual que otros actores que comercializan este tipo de servicios, Leti, como la llaman sus clientes, enfatiza que no es una transacción, sino una ayuda, un acto desinteresado como el amor que lleva a los novios a casarse. En esa transacción hay una puesta en escena de un *ethos* avocado y comprometido con su trabajo, habitual en la retórica de ciertas profesiones y sobre todo en las ocupaciones del sector servicios. Ahora bien, en el caso del servicio de bodas, en los que se mercantiliza al amor, no puede quedar por fuera. El *leitmotiv* que subyace en este sector es que el amor que se celebrará en ese gran día también es un condimento presente en el servicio que se vende: como si el amor de quienes se involucran en estas actividades reforzara el amor que se juran los novios ese día. El énfasis en el amor y en el placer de lo que se hace es otra forma de actualizar la dicotomía, muy extendida en la utopía romántica, entre amor desinteresado y utilitarismo.

La respuesta a la pregunta que quedó abierta es sí, estar enamorado del amor para ser agente de bodas es una estrategia de venta del propio servicio. Por último, y por ese compromiso y –fundamentalmente– amor puesto al trabajo, los agentes de bodas se construyen a sí mismos como observadores y analistas del amor. Esto los lleva a ser voces legitimadas a la hora hablar de bodas, parejas, matrimonios y sus crisis. De ahí que el dar consejos esté a la orden del día. No solamente aquellos referidos a la fiesta, en la que tiene que traducirse algo del código compartido de la pareja que transmita la personalidad de los novios, sino también sobre qué hacer ante la crisis de una pareja.

Hasta aquí nos concentramos en la personificación del mercado en las bodas, por medio de sus agentes. Sin embargo, para que el casamiento tenga validez debe ser certificada por el Estado, quien tiene en nuestro país la potestad de legalizar las uniones. De allí que cobren importancia en este *canovaccio* tanto jueces como em-

pleados estatales. Los jueces, como representantes del Estado, son los autorizados de unir legalmente a dos personas. Por ese motivo, deben ser quienes pregunten a los novios si están seguros de hacerlo, bajo la fórmula *acepta por esposo a*. Una vez que ya dieron el *sí*, la jueza que casa a los partenaires de la telenovela *Viudas e hijos del rock and roll*, Segundo y Tony, los autoriza a que se besen: es decir, que pongan en escena ese amor antes declarado.

Michael y James recuerdan que su ceremonia civil fue, en sí misma, simple pero emotiva. Parte de ese carácter más sentimental se relaciona con que no necesitaron al traductor a la hora de entender las palabras de la jueza. Ella dijo cuán orgullosa estaba de que en Argentina el matrimonio entre personas del mismo sexo fuera legal, pero de una manera abreviada: *el matrimonio es matrimonio*. Cuando Alex y José, cuya historia aparece en *Amor!*, estuvieron ante la jueza que los autorizó a casarse, la felicidad de ellos y la del colectivo les recorrió todo el cuerpo. Si bien la escena frente al juez puede parecer demasiado burocrática, es necesario hacerle –valga la redundancia– justicia y recuperar su centralidad: es allí donde se valida legalmente el matrimonio, lo que da paso a la fiesta que se estuvo preparando desde hace un tiempo.

Como pruebas del amor de dos personas, es necesario que haya testigos-padrinos de las bodas. En el caso de Segundo y Tony, ellos eligieron a la ex esposa del primero y a la pareja actual de ella, a la empleada doméstica que se hizo amiga de Tony y al otro empleado de la estancia. Es habitual que el elenco de padrinos se arme en base a los afectos. Pero, ¿cómo se logra cuando éstos no viven en el país? Josh y Aldo se quedaron tranquilos, el paquete que le compraron a Leti venía con testigo local y traductor certificado. Lo único que hicieron ellos fue llevarles barritas de chocolate a los empleados del registro civil, que los guiaron en todo el papelerío.

De la comparación de la revista *Amor!* con revistas de novias heterosexuales surge una diferencia sobre el escenario en el que se retratan los casamientos reales. Las bodas heterosexuales, bendecidas por las religiones, son selladas bajo la mirada de Dios en su casa. Lo que sacraliza a las parejas homosexuales es el reconocimiento estatal. De allí que el Registro Civil sea un escenario predilecto en estas historias de amor. El cronotopo del matrimonio igualitario culmina ante esta dependencia del Estado (o en la personificación del juez). La presencia estatal explicita lo político del matrimonio entre personas del mismo sexo. Y ese Registro Civil es el que se ve en las fotos de Omar y Leandro y de Josh y Aldo.

Finalmente, otros que entran en escena pero que no me detendré demasiado debido a su escasa participación en estas historias de amor analizadas, son esos particulares que celebran el amor. Josh, cuando para frente al Registro Civil en el que se casó con Aldo, recuerda estar en el hall de la mano de su reciente marido y ser aclamado por los transeúntes que los animaban a besarse. Estos extras de la escena, no hacen más que reforzar el carácter celebratorio que se supone tiene el casamiento.

¿De dónde viene esa celebración? En los momentos en que la jueza que casa a Camila y a Pedro, en la telenovela *Farsantes*, los declara marido y mujer, ellos, como es esperable en ese ritual, sellan su unión con un beso. Ese beso es replicado por muchas de los presentes en el salón. Lo mismo sucede cuando Segundo y Tony se besan, ya siendo esposos. Como si ese beso tuviera un efecto contagio en los invitados, éstos reciclan ese amor celebrado y lo replican. En términos de Collins (2005), en los rituales de interacción, y sobre todo en aquellos que están tan ritualizados como la celebración de las bodas, se crea energía emocional, que sirve para retroalimentar otras interacciones. De allí que la celebración de los transeúntes como los besos contagios en esas bodas, puedan ser vistos como efectos de la energía emocional desprendida de aquella situación en particular, en la que el amor se pone en acto.

Así como los *canovacci* de la comedia del arte italiana tenían un conjunto de personajes establecido con sus propias características, el *canovaccio* boda gay contemporánea tiene los suyos. Entre ellos, se encuentran en gran medida los agentes de bodas, que se involucran vendiendo un servicio, pero que por entrar en dicha transacción, quedan impregnados del amor que se celebrará ese día, lo que los lleva a vender servicios cada vez más intangibles. Como vimos en el apartado anterior, la caracterización de la planificación de una boda como pesada, es la condición de posibilidad de estos personajes –imagen que seguramente ayudan a sostener. La personificación del Estado es otro de estos caracteres presentes en el *canovaccio*, que sirve para legalizar la unión entre los *partenaires*. Por último, los asistentes que reciben y retroalimentan de amor a los recién casados son otros actores de estos rituales.

vi. Entre lo nuevo, lo viejo y lo prestado

Recuperando el objetivo del capítulo, sobre la especificidad de las bodas gays en clave de *canovaccio*, hemos visto que en ellas participan los *partenaires* y sus actores de reparto, que se valen de ciertos recursos que posibilitan que dicha escena

sea llevada a cabo. Pero para poder entender estas bodas en su especificidad, ha sido necesario recuperar las condiciones de existencia de éstas: es decir, la sanción de la ley de matrimonio igualitario. Cada vez que se pone en escena una boda entre dos hombres o dos mujeres, esa historia política se cola entre los actores, aún a expensas de sus protagonistas.

Una vez sancionada la ley, se abre la posibilidad de que las personas del mismo sexo se casen entre sí. Ahora, ¿por qué habría de casarse la gente? En el largo proceso de la decisión, volví a la noción de puntos que usé para caracterizar el cono-erse en el primer capítulo. Que los *partenaires* decidan casarse trae aparejados otras actuaciones y otros momentos, variables y sentidos que se perderían si se toma a la decisión como un acto que se toma una vez y que ahí termina. El proceso de la decisión moviliza sentidos del amor y del matrimonio que hacen al *canovaccio*.

Visto que se trata de un tipo particular de contrato, la boda se celebra. Pero no solamente en aquél sentido jurídico, sino que también, porque sintetiza un ritual de pasaje, es habitual que haya una fiesta en donde se celebre ese amor. Se abrió ahí otro de los momentos prototípicos de la boda: la organización del festejo. El tercer apartado sirvió para ver cómo se asocia a la planificación de la boda con un gran gasto de tiempo y energía, aunque a veces planear el festejo pueda ser otro de los momentos que ayudan a anudar la pareja.

Así como *Pantalone* y *Arlecchino* eran dos de los caracteres recurrentes de la comedia del arte, el *canovaccio* del matrimonio aporta al menos tres personificaciones claramente delimitadas que acompañan a los *partenaires* —o enamorados— en la puesta en escena del casamiento: los agentes de bodas, los jueces y empleados estatales y los asistentes a la celebración. Cada uno de ellos interpreta un papel específico a partir de cierta estructuración de sus rasgos: estar enamorados del amor los primeros, la capacidad de legalizar la unión los segundos y hacerse eco del amor que allí se celebra los últimos.

Cabe, finalmente, preguntarse por lo nuevo, lo viejo y lo prestado de este *canovaccio*. El carácter novedoso, como hemos visto, se relaciona con el hecho de que dos personas del mismo sexo puedan casarse. La sanción del matrimonio igualitario seguirá, más allá de sus ya siete años de vida, dándole un carácter novedoso a las bodas gays. Eso se cola y emerge en cada representación escénica de esas bodas. El

carácter rupturista de aquella ley se observa en la sacralización del registro civil como escenario de las fotos de bodas.

Lo viejo viene aportado por la continua interpretación de que el matrimonio sigue siendo el modelo para formar una familia, entendida esta como núcleo de dos padres con hijos. Como sostiene Cosse (2010) en su investigación sobre las parejas en los años sesenta, el casamiento era el hito, para el Código Civil, que habilitaba la formación de una familia (p. 116). Si bien el matrimonio no es condición *sine qua non* de la conformación de una familia, debido a que ésta sigue –necesariamente– incluyendo la presencia de hijos, casarse es una forma de facilitar su encuadre legal. Como vimos, la secuencialidad lógica amor–matrimonio–hijos=familia continúa operando como un núcleo discursivo muy poderoso.

Finalmente, lo prestado es el recurso más extendido en este *canovaccio*, y el que al mismo tiempo aporta ciertas bocanadas de aire fresco. Me refiero como lo prestado a todas aquellas cosas que se usan en las bodas heterosexuales pero que aquí se resignifican y se llenan de especificidad. Como por ejemplo, la armonía estética de la pareja llevada al extremo: no solamente da coherencia a la pareja, sino que también reactualiza la narrativa de la homosexualidad. El servicio brindado por *Fabulous Weddings* también se encuadra en esta línea: agentes de bodas que alivianan a los novios, pero que facilitan a personas del mismo sexo de otros países que se casen en Argentina. Por último, algo prestado viene del mandato de originalidad de la boda, eso que ayude a desestandarizarla. Y como vimos, el recurso más extendido es la puesta en acto del código compartido que sirvió para unir a la pareja y que muchas veces es característico de la experiencia amorosa gay. Eso que viene de la sedimentación del vínculo, es puesto en funcionamiento de una manera creativa y novedosa, para que quede claro que la escena que verán los espectadores de esa obra, tiene un *canovaccio* que viste algo nuevo, algo viejo y algo prestado.

Conclusiones – El *canovaccio* en la sociología del amor

i. Recapitulando

Antes de exponer las conclusiones propiamente dichas, es necesario hacer un repaso por los diferentes capítulos, con el fin de resumir lo hasta aquí visto, con énfasis en las discusiones conceptuales derivadas de las historias analizadas, y menos en las descripciones y análisis del *corpus* construido. El primer capítulo se intitula *Algunos puntos del conocerse*. El fin de aquél es poner en cuestión la típica pregunta de cuándo se conocieron los *partenaires*. La idea de proceso me lleva a criticar aquella visión, para la cual el conocerse es un momento. Recupero la noción de *puntos* de Badiou (2012) y la intersecto con la definición de línea de la geometría, para ilustrar que el conocerse no es sino una sucesión de *puntos* en los que se vuelve a estrechar y reconfirmar el vínculo íntimo. La línea curva deja ver que no existe una única direccionalidad en ese proceso y que los *puntos* pueden modificar el curso que venía teniendo el vínculo.

Entre los puntos del conocerse distingo dos formas de entrar en contacto por primera vez: una presencial y otra virtual. Verse por primera vez en persona trae a escena diferentes ingredientes a la interacción, en la que los *partenaires* comienzan a tener una idea del otro. Debido a dónde se vieron por primera vez, recupero la distinción entre lugar y no lugar de Augé (2014) para dar cuenta de cuándo se tiene más información del otro como un sujeto situado socialmente que cuando sólo se presumen sus intereses eróticos.

La virtualidad es otro de los puntos del conocerse y ahí se juegan los límites de la copresencia. Es decir, es más frecuente que los varones que busquen otros varones con los que tener un contacto erótico–afectivo declaren esos intereses y las conversaciones virtuales se hagan eco de ello. Sin embargo, el otro de los límites es el paso a la interacción cara a cara, en el que se baja la velocidad del impulso erótico y se toman nuevos recaudos. Frecuente en esos pasajes es la experiencia de la decepción, lo que hace que se retrase el paso al encuentro físico.

Un tercer punto de este proceso del conocerse radica en los gestos eróticos, aquellas acciones que permiten comunicar el interés erótico al otro. Debido a que son un terreno minado por la incertidumbre, se apelan a diferentes mecanismos que miti-

guen lo incierto. Por ejemplo, el humor puede servir como forma de preservación de sí, al mismo tiempo que puede operar como arma de seducción. En esa línea están los eufemismos afectivos, otra estrategia que permite ocultar los verdaderos intereses hacia el otro. De todos modos, es necesario diferenciar los gestos *homo-eróticos* de los *hetero-eróticos*, ya que la posibilidad de que la respuesta negativa a ese gesto es distinta si el *partenaire* no tiene interés en tal o cual hombre que si no tiene interés erótico en los hombres.

Los anteriores se emparentan con otros gestos, los amorosos. Mientras lo erótico puede ser entendido como un monólogo, lo amoroso está más cercano al diálogo y a la comunión. De todas maneras, para caracterizarlos, los gestos amorosos deben ser inscritos en la secuencia de interacciones de la que forman parte. El beso es el gesto amoroso por excelencia en estas historias, pero en sí mismo, poco dice, por lo que debe ser situado. Así hay besos de reconciliación, de reencuentro, de consuelo, que dan tranquilidad, entre muchos otros. Los gestos amorosos, por ese carácter dialógico, pueden ser entendidos como un punto central en la declaración de amor, en que el *Te quiero* es otro gesto habitual.

El último punto del capítulo es la pregunta por el *qué somos*, que llamo etiquetamiento vincular. Las fronteras entre una y otra denominación del vínculo son más porosas de lo que se suele presuponer. Para ilustrar ese pasaje entre tipos de vínculos recurro a la metáfora de cruzar un arroyo. Hacerlo implica ir parándose en una u otra piedra. Cada una de éstas sería un tipo de relación, con sus respectivas lógicas y expectativas. La idea de la mezcla de cosas puede entenderse a partir de la imagen de alguien con un pie en una piedra y otro en otra. Y así como pasa cuando uno cruza un arroyo, hay piedras más firmes que otras: *novio* implica una mayor institucionalización del vínculo que *levante*. El amor viene a ser la correntada de agua que nos salpica más o menos, dependiendo la piedra en la que nos paremos.

El etiquetamiento vincular nos mostró cómo a veces necesitamos de personas diferentes a los *partenaires* para definir el vínculo, lo que permite pensar en esos otros que también forman parte de la pareja. Este tema es abordado en el segundo capítulo, llamado *Mucho más que dos*. A partir de la idea de que la pareja es una red, y valiéndome de la metáfora de la constelación, el capítulo responde quiénes son esos otros que forman parte de esa red y qué función cumplen en la puesta en escena de las parejas.

Comienzo a trazar esa red centrándome en la figura de madre y padres. Los progenitores de los *partenaires* suelen ir del explícito –aunque no necesariamente– apoyo del vínculo de sus hijos al total rechazo. A veces, el rechazo trae a escena la homofobia que puede existir en el núcleo familiar. Cuando se oponen a que sus hijos formen uniones con otros hombres, los *partenaires* reflatan el carácter heroico del amor romántico, típico de algunas historias de amor famosas. También vimos cómo, incluso no tomando partido por el vínculo íntimo de sus hijos, madre y padres aparecen de manera indirecta: por su ausencia, por los parecidos o por recuerdos.

Otros miembros de las familias que tienen un lugar importante en esa red son hermanos y hermanas. Al introducirlos, recorro a dos formas de entender la familia y las relaciones entre sus componentes, que van de la *fusión* a la *fisión*. Cuando el péndulo se sitúa en la primera, ligada al consenso, los hermanos pero sobre todo las hermanas, devienen compinches. Por el contrario, cuando el movimiento se ancla en la *fisión*, la imagen que se refleja es la de enemigos que intentan preservar sus intereses particulares. En esa línea, muchas veces son los hermanos quienes descubren los secretos amorosos de sus hermanos, ya que peligra el código de hombría compartido.

Últimos miembros de las familias contemplados, hijas e hijos vienen a veces a ser frenos para el desarrollo del vínculo íntimo de su padre con su *partenaire*. Esto, sobre todo, sucede cuando vienen de uniones heterosexuales no disueltas aún, y ahí los padres recurren a ellos como frenos de mano para detener el avance de su vínculo. Otras veces, en cambio, hijas e hijos aparecen formando parte de una secuencialidad lógica (pareja-matrimonio-hijos) y éstos son la condición necesaria para la definición de familia.

Fuera del círculo familiar, los primeros pares que aparecen en las parejas son las amistades, presentes tanto en las malas como en las buenas. Aquí es necesario recuperar el esquema de pares que acompañan a los sujetos estigmatizados (Goffman, 2006). De ser *iguales*, pueden no sólo facilitar información, sino también encarnar la personificación de una cartografía moral. *Entendidos* serían aquellos amigos heterosexuales, y aquí suelen ser las amigas las principales encarnaciones de estos caracteres como compinches en un juego de amistades cruzadas (Viola, 2013).

Finalmente, el capítulo cierra con los terceros en discordia, categoría que incluye a algunos muy especiales: los ex. Estos son los encargados de introducir la escena de celos, harto extendida en los *canovacci* amorosos. Tanto varones como

mujeres pueden interpretar este papel, facilitado por la discreción que acompaña a muchos de estos varones. Aquellos que vienen del pasado sirven como forma de comparar y diferenciar el vínculo actual con aquél y de donde se obtienen los recursos necesarios para el aprendizaje amoroso.

La pareja, ya entendida como red, no se compone sólo de otros actores. En ella juegan también un papel importante otros actantes que ofician de recursos para los *partenaires* a la hora de anudar y ensamblar su vínculo. Bajo el título de *De cosas que anudan*, este es el tema del tercer capítulo. A lo largo de esas páginas analizo cuál es el poder adhesivo de ciertas cosas de las que se valen las parejas para unirse y ensamblarse.

Comienzo por las cosas más materiales, esos objetos que se meten en la trama de las parejas para anudar el vínculo. Éstos pueden ser usados para comunicar y traducir aquello que los *partenaires* no pueden decir y también pueden aportar pruebas. A veces, no obstante, sirven más para separar que para unir. De todos modos, cuando los objetos adquieren mayor nivel de energía emocional, pueden convertirse en objetos sagrados para la pareja, interactuando no solamente con los *partenaires*, sino con esos otros que conforman esa red.

El segundo orden de cosas analizadas son los juegos, ligados a la distención y a lo no productivo. La potencialidad de estos momentos es la de oxigenar el vínculo entre los *partenaires* y lograr consolidar una suerte de código compartido. A veces, incluso, se llega a conformar un repertorio de éstos. Ligados a la lógica batailliana del dispendio o gasto improductivo, los juegos tienen un gran potencial de pegamento en las tramas.

Del ocio y la distención pasamos al drama de la discusión y la reconciliación como otros momentos que sirven para anudar más a las parejas. Basándome en el esquema de ritos de pasaje de Turner (1988), caracterizo a las discusiones por sus tres fases: la separación de aquello que se estaba uniendo, la homogeneización de los *partenaires* en la que se vuelven uno más entre otros y la reconciliación en la que se reagregan. Este último pasaje requiere un guiño o una señal de arrepentimiento para llegar a la fase superadora. No obstante, al ser tanto lo que se pone en juego en esas peleas, hay parejas que no llegan a la tercera fase.

Irse de viajes es uno de los recursos que utilizan las parejas y que sirve muchas veces como forma de reforzar el vínculo íntimo. El viaje comprende tres mo-

mentos: el antes que es cuando se planifica, el durante y es donde se vive esa experiencia alejados de lo cotidiano, y el después, o sea, los efectos de ese tiempo compartido. En cada uno de estos momentos se pueden reforzar más las parejas o incluso llegar a romperse. Un aspecto que merece ser tenido en cuenta es el telón de fondo de la escena, ya que los distintos destinos movilizan sentidos específicos.

El último recurso del que se valen los *partenaires* para anudar su relación es la imaginación. Cuando ésta se acerca a cosas imposibles e improbables, se da la posibilidad de que surja un gran pegamento para dicha pareja. Pero también en el terreno de lo más real y probable la imaginación sirve para adherir las partes: cuando unos se animan a más o cuando se acelera el momento sexual. Con todo, es necesario volver a situar esa actividad imaginativa en clave de la experiencia de la homosexualidad, ya que tal vez las posibles decepciones sigan siendo mejor que otras cosas.

Último acto: el casamiento es el título del capítulo final. Caracterizado como un *canovaccio* típico de las historias de amor, la pregunta que recorre las páginas de este capítulo es por lo específico de la puesta en escena de las bodas gays. Allí entiendo esta actuación en su clave reciente, pues no hace muchos años que dos personas del mismo sexo pueden casarse en nuestro país. En esa línea, recupero a lo largo del capítulo lo nuevo, lo viejo y lo prestado en las bodas gays.

Para comenzar con dicha tarea es necesario entender cuáles fueron las condiciones de posibilidad de su existencia como *canovaccio*. Y ahí radica su costado más novedoso: la sanción de la ley de matrimonio igualitario. Pienso a este suceso como un cronotopo bajtiniano, el que permite entender cómo se introduce esta acción política en las historias de amor entre los *partenaires*. La riqueza de dicha conceptualización radica en que obliga a recuperar el tiempo y el espacio –y sus relaciones– como variables fundamentales a la hora en que dos hombres se casen.

Cambiando el escenario jurídico, lo que se habilita ahora es que dos personas tomen la decisión de casarse. Para entenderla en su profundidad, vuelvo sobre el esquema de los puntos que conforman el proceso del conocerse. Entre los puntos más importantes de la decisión aparecen los motivos por los cuáles casarse, si por amor, si por pragmatismo, si por militancia, si por varias de esas cosas a la vez, entre otras. La pluricausalidad puede estar en el medio, en el que la propuesta y la confirmación del casamiento no son sino los extremos de dicho proceso decisivo.

La organización de la boda suele ser otro episodio del *canovaccio* y uno caracterizado a partir de su pesadez. Suele vérsela como algo que insume mucha energía, llegando a suponerse que no será compensada por la alegría del festejo. La boda implica una nueva puesta en funcionamiento de la gramática de la pareja para desestandarizarse. Para algunos *partenaires*, las bodas sirven como otros de los momentos de ensamblaje, de los que extraen nuevos objetos rituales. El escenario de la celebración deviene en otro símbolo, que traduce en las parejas nuevos sentidos.

Finalmente, las bodas necesitan no sólo dos *partenaires*, sino también otros actores que aportan a ella. Del lado del mercado aparecen los agentes de bodas, quienes ofrecen un servicio que sirve para eliminar lo estresante de la organización de la boda. Por parte del Estado, los jueces y los empleados del registro civil dan sacralidad legal a la unión entre los *partenaires*. Del lado particular, aquellos asistentes al festejo, consumen y refuerzan la energía emocional que se produjo en este ritual.

ii. *Pero el amor, esa palabra...!*

Ya habiendo recapitulado los temas desarrollados a lo largo de la tesis, es momento de extraer conclusiones. Cada vez que presento un trabajo en algún congreso, cuento a un o una colega mi investigación o incluso cuando lo digo por ahí entre civiles no académicos, me es exigido que haga algo que no estoy en condiciones de hacer: definir al amor. Trato siempre de escapar, con una salida un poco cobarde pero tan cliché como mi objeto de estudio, diciendo que entiendo por amor aquello que mis informantes entienden por él. Dejo abierta así muchas puertas valiéndome de aquella frase, casi tan cliché como el amor, de *recuperar el sentido que los actores dan a sus prácticas*². Es hora de animarse un poco y explicar qué entiendo por amor.

Leyendo *Amor líquido* de Bauman (2013) me di cuenta de algo que me ha venido haciendo ruido desde hace un tiempo, cuando empecé esta investigación en curso sobre el amor. A saber, muchos autores, sobre todos aquellos que hablan del amor desde una visión teórica sin mucha fundamentación empírica, como Zigmunt Bauman (2013), Badiou (2012) y Erich Fromm (1981 [1957]), y en menor medida Beck y Beck-Gernsheim (2001) y Giddens (2004), lo hacen a partir de una imagen

¹ Esta frase es de *Rayuela* de Julio Cortázar.

² Para no herir sensibilidades, debo aclarar que no utilizo despectivamente el término cliché. Por el contrario, lo celebro y considero que tiene un gran potencial explicativo, que muchas veces los y las científicos sociales, por hacernos los y las *cool*, lo desaprovechamos.

del amor como una esencia, como una entelequia, como algo que está por fuera de los individuos³. Muchas veces, incluso, se llega a esa definición de lo que es el amor por su contraparte, eso que no es. Eso me llevó a pensar que al definir al amor no solamente estamos diciendo *lo que es*, sino también *cómo debería ser*. Cualquier intento de definir aquél sentimiento, entonces, lleva una norma moral, una prescripción amorosa. El ejemplo extremo y muy bien conocido por todos es el *Si te pega no te ama*. ¿Qué se dice con esa frase? Que el amor no admite la violencia, por lo tanto, si un *partenaire* golpea al otro, eso definitivamente no es amor⁴. Claro que con esto no quiero justificar la violencia de género ni mucho menos, como persona de este mundo también tengo mis posiciones éticas y políticas, solamente pretendo ilustrar el carácter prescriptivo de la definición del amor. El segundo carácter asociado con aquél radica en su positividad: nadie pone en duda que el amor sea algo bueno. A lo sumo, tal o cual modo de amar nos hace mal, pero no el amor. ¿A quién se le ocurriría decir que el amor es algo malo? Ni los más críticos del amor romántico (feministas y poliamorosos entre ellos) odian al amor, sólo una de las formas que alcanzó y que más se extendió, por eso muchos se embarcan en aventuras para alcanzar ese ideal de amor. Mi objetivo, aquí, es dar una interpretación del amor, tratando —ése es el mayor desafío— de no replicar esa prescripción de lo que el amor debiera ser.

En la introducción apelé a la idea foucaultiana de formación discursiva para pensar el amor. Esto tiene el potencial de enfrentarnos con una gran dispersión fragmentaria de materialidades textuales y que todavía sigamos hablando del *amor*. Por lo tanto, la única forma en que podemos asir el amor es cuando este es dicho, en un sentido amplio. O sea, cuando éste es actuado. Y lo que propuse hacer en la tesis fue reconstruir los *canovacci* del amor entre varones gays; esa es la llave para entender sociológicamente al amor.

Cuando Giddens (1995) propone su teoría de la estructuración en aquél intento por superar la dicotomía entre agencia y estructura, dicotomía que acompañó a las ciencias sociales a lo largo de gran parte de su historia, recurre a una analogía: la teoría de Saussure de la lengua. El padre de la lingüística moderna entendía a la len-

³ Por eso, los trabajos de Illouz (2009, 2012) resultan central para una investigación sociológica sobre el amor.

⁴ Los trabajos de Mariana Palumbo (2014, 2016) muestran límites de esa interpretación. Al observar los primeros noviazgos adolescentes, la autora reconoce que entre estos jóvenes convive el amor y la violencia en una misma tensión constitutiva.

gua como un sistema de signos y al habla como la puesta en funcionamiento individual de dicho sistema de signos. Los hablantes podrían elegir los signos lingüísticos –o palabras– de dicho sistema para hacer eso, hablar. Giddens (1995), si bien critica algunos de los postulados de Saussure, continúa su teoría a partir de aquella base.

Algo que se omite en dicho esquema es una de las críticas más importantes que desde el marxismo se le realizó al estructuralismo saussuriano. Bajtín (1982) entendía que los individuos no eran libres de usar ese sistema de signos tal como planteaba Saussure. Por el contrario, existían restricciones a la hora de ejercer el habla o la *parole*; restricciones que se debían a la pertenencia de los sujetos a una esfera en particular de la praxis social. La pertenencia a esos campos se veía en un conjunto de enunciados relativamente estables que se producían ahí, también conocidos como géneros discursivos. Las restricciones vienen no sólo del lado del tema, sino también de la estructura y del estilo.

Por lo tanto, entiendo al amor ligado como esa estructura, como ese sistema de signos y acciones que *sólo* existe cuando se pone en funcionamiento. Es decir, cuando es hablado y actuado por los sujetos sociales. Pero que se ponga en funcionamiento no quiere decir que se es libre de actuarlo de cualquier manera, sino a partir de las mismas restricciones genéricas. Ahora bien, ¿qué quiere decir esto? Cuando para un taller de tesis armé el índice comentado de ésta –que luego sufrió casi tantas adaptaciones como Romeo y Julieta–, me proponía reflexionar en torno a dos formas de entender el amor puesto en escena.

La primera de ellas, de la que hablé al pasar en la tesis, es la noción de figuras analizadas por Barthes (2009). El problema de éstas es que suele prescindir del contexto, casi como si en cualquier momento se pudiera poner en escena tal o cual figura. La segunda de ella viene del trabajo de Illouz (2009) que retoma los marcos culturales goffmanianos que encuadran las interacciones. Esta línea está íntimamente emparentada con el trabajo de los guiones sexuales, del que fundamentalmente me alejé por el carácter más rígido del *script* o libreto. Valiéndome de la digresión sobre la puesta en acto del amor a partir de un conjunto relativamente estable de enunciados, propongo entonces una tercera forma de pensar esas actuaciones: la del *canovaccio*.

A diferencia de las figuras, los *canovacci* están situados en un escenario establecido, con sus reglas más o menos fijas. Y éstos se valen de muchos recursos –entre ellos las figuras– para encarnar su presentación. Según Barthes (2009), como el

discurso amoroso es un discurrir de enunciados, las figuras no son de nadie. Están ahí, a disposición del enamorado para que las utilice cuando la necesita. Por dicho carácter individual, las figuras así entendidas son un recurso, entre tantos otros, de los que las parejas se valen para interpretar tal o cual *canovaccio*.

La principal distinción que establecí con los *scripts* es que estos suponen un nivel mayor de sistematicidad y dan menos lugar a la improvisación. Al fin y al cabo, salirse de libreto puede ser muy costoso. El *canovaccio*, por el contrario, al dar cierto margen de improvisación, permite que las representaciones escénicas sean siempre, en algún punto, diferentes, ya que lo mínimo de las líneas guías de la escena dejan más espacios para lo novedoso. Podría decirse a este esquema que dar tanto lugar a la improvisación es casi como pensar que los sujetos son libres de usar a voluntad el sistema de signos, replicando la crítica que se le hizo a la teoría saussuriana. Sin embargo, y como vimos, el *canovaccio* se permite cierta improvisación no porque quienes lo llevaban a cabo eran dotados de una creatividad divina. Por el contrario, porque lo definido, lo más estructurado era su personaje, en término de funciones. *Arlecchino* debía hacer reír, y por ello se valía de tales o cuales recursos para hacerlo. Volviendo al caso del amor, cuando se ponen en escena los *canovacci*, los protagonistas tienen internalizado, incorporado como *habitus* en términos de Bourdieu (1991), esas líneas guías que los van a orientar en su performance amorosa.

Entonces, así como para Bajtín los sujetos no hablan por fuera de los géneros discursivos, el amor no puede ponerse en escena por fuera de los *canovacci*. La analogía con el modelo bajtiniano permite, al mismo tiempo, rescatar más matices del amor puesto en acto. La definición estricta de género discursivo es un conjunto de enunciados relativamente estables. De allí que durante mucho tiempo se haya puesto el foco en cómo se construyen esos géneros, cuáles son los enunciados que siempre están presentes y sobre qué hablan tales o cuales sujetos. Sin embargo, algo que se suele pasar por alto es el carácter *relativo* de esa estabilidad. Es decir, aquello que se sale de las normas del género y que habilitan nuevos sentidos discursivos.

En síntesis, la noción de *canovacci* permite entender la puesta en acto del fenómeno amoroso. Como una estructura simbólica, el amor no existe sino en situación, en interacciones en las que se lo actúa. La riqueza del *canovaccio* radica en varios puntos. El primero es que, a modo de ayuda memoria, *marca la cancha*, establece un mínimo sobre qué tratará la puesta en escena. Y como la puesta en escena

amorosa no solamente implica a los *partenaires*, invita a otros a que se sumen al escenario, para poder ayudar a definir y resolver la trama. Al mismo tiempo, un conjunto de recursos específicos sirven a los personajes para que lleven a cabo su *performance*: objetos, figuras, momentos, cosas. El segundo de los puntos, y en estrecha vinculación con el anterior, es que para que la escena no se salga de aquellos límites apenas esbozados, se necesita cierta estructuración: son los personajes con un conjunto de rasgos precisos los que encarnan el papel, sin salirse del *canovaccio*. Eso permite que la obra, a pesar de ser una puesta en escena siempre diferente, contenga aspectos similares. El tercer punto se basa en que el amor no existe por fuera de su puesta en escena; es decir, no se ama por fuera de los *canovacci*, tal como los sujetos no hablamos por fuera de géneros discursivos. En esos *canovacci*, entonces, se juega tanto la estabilidad como lo relativo de esa estabilidad. En esta tesis, puse el esquema del *canovaccio* en funcionamiento a la hora de hablar de las bodas entre varones, en la que se reconocen todos aquellos aspectos. Queda, finalmente, como es típico en este género discursivo que son los resultados de las investigaciones, mencionar las líneas que se desprenden y las preguntas abiertas para futuras indagaciones.

iii. Viejas y nuevas preguntas

Como dije en la introducción, el punto de partida original de la tesis era armar un esquema interpretativo de cómo se estructuraban las historias amorosas entre varones gays, para reconstruir esos marcos culturales y luego, al ir a entrevistar a gente de carne y hueso, cotejarlos. Como vimos, apelé a la noción de *canovaccio* porque encontré en ella un recurso analítico más potente a la hora de lidiar con tanta dispersión y fragmentación. Por ello, esta tesis de maestría resulta un *punto* clave en el proceso de la investigación doctoral en la que me encuentro.

Para empezar, los *canovacci* sirvieron para entender la escena de una manera más compleja y rica que lo hacía antes. Ya no considero que las parejas se reduzcan solamente a dos personas. Como se desprende del análisis, la puesta en acto del amor requiere de otras personas para sostener su *performance*. Los padres y las madres, los hermanos y las hermanas, los hijos e hijas en caso de que tuvieran, los amigos y amigas, los y las ex y terceros y terceras en discordia, entre muchos otros, forman parte de un elenco de personajes que se van inmiscuyendo en la trama narrativa de modo tal que sin ellos, la pareja no es pareja. El desafío radica aquí en cómo preguntar por

ellos, debido a la fortaleza de la estructura discursiva de la pareja como un dos. Y en relación con los ex, algo que queda sugerido en la tesis que merece análisis es el aprendizaje amoroso, ese saber que vamos teniendo e incorporando a partir de relaciones pasadas. Que sea un aprendizaje no implica que sea acumulativo ni evolutivo, pero sí la pregunta por aquél puede hacernos entender de qué recursos amoroso se valen los sujetos para enfrentar sus relaciones.

No solamente hay otros actores presentes en las parejas, sino también recursos más estables que otros. El objetivo será comenzar a reconocer esos momentos y esas cosas que unen más a la pareja y que se convierten en el adhesivo que logra mantenerla unida. El desafío aquí radica en pensar no solo en los momentos bellos que comparten los *partenaires*, que también pueden estar esos otros de antes, sino también en intentar asir los episodios críticos, cuando parece que la relación acaba. La pregunta que queda abierta es qué otra cosa, además de objetos, juegos, discusiones, viajes e imaginación se valen las parejas para ensamblarse.

Otro desafío abierto con esta tesis es aquella idea de que el amor está presente en todas esas relaciones erótico-afectivas, aunque en algunas más que en otras. Mi objetivo no es entonces clasificar de antemano *esto es amor, esto no es amor*. Por el contrario, ver cómo en las diferentes relaciones se juegan las cartas del amor, cómo algunos son más empapados por esa correntada y cómo otros, gracias a sus impermeables o a una destreza a la hora de saltar de piedra en piedra, se mojan menos. Es decir, ¿por qué algunos vínculos terminan en parejas y otros no? En esa primera pequeña ronda de entrevistas, muchos varones me contaban que conocieron a alguien como para tener sexo y luego eso derivó en un noviazgo. Otras (muchas) veces, en cambio, el sexo acabó cuando al menos uno de ellos había acabado, y luego cada uno siguió con su vida como si nada. El recurso es el mismo, el resultado es distinto. No busco en la tesis de doctorado tipificar quiénes son los sujetos más propicios a enamorarse luego de un encuentro sexual y quiénes los menos. Mi interés, en cambio, radica en ver de qué se valen esas parejas para continuar, cuáles son las puestas en escenas del ritual amoroso que ayudan a emprender una continuidad, entendida como un proceso con muchos puntos.

Quedan, finalmente, algunas reflexiones en torno a la especificidad gay de las relaciones amorosas. En primer lugar, algo que merece la pena ser estudiado es cómo sigue siendo el amor el que muchas veces nos empuja fuera del clóset. Es decir, que

lo contamos a nuestro círculo íntimo justamente por estar con alguien, sea física o virtualmente, sea una simple fantasía o con quien ya se fue tejiendo la pareja. A partir de aquellas primeras entrevistas como de observaciones, suele aparecer constantemente que es el sentimiento amoroso el que nos abre la puerta del clóset. Como se puede objetar, hay veces que no salimos, sino que nos sacan. Pero incluso cuando nos expulsan del armario, suele estar relacionado a un mensaje que nos encontraron en el celular, a una llamada que oyeron, a un chisme que alguien dijo, pero que se encuadra en un vínculo con alguien. Las preguntas que quedan abiertas se refieren a cómo opera el amor ahí: ¿es que el sentimiento es tan fuerte que necesitamos contarlo? ¿Replicamos el esquema del amor heroico que nos hace enfrentarnos contra la adversidad? ¿O acaso será que el amor produce tanta energía que nos desborda y va dejando rastros? El amor, sin dudas, es una de las llaves que abre ese clóset.

En relación con ese arroyo que cruzamos, la sexualidad entre los varones gays aporta una de las particularidades amorosas. Sí, sé que existen muchas mujeres que practican una sexualidad más parecida al modelo de acumulación de experiencias y que hay varones que se embarcan en encuentros sexuales recién cuando conocen muy bien a la otra persona y sienten algo por ella. Eso lo entiendo. No obstante, sigue operando la doble moral sexual, que caracteriza a los varones como hipersexualizados. Puede objetarse que aquél modelo quedó tan obsoleto como el de varón proveedor, una vez que en la mayoría de los hogares trabajan varones y mujeres. Pero así como incluso en hogares de dos proveedores perdura y se movilizan resortes de aquél esquema que parece extinto en las estadísticas, es cierto que los varones siguen siendo empujados al campo de intercambios erótico-afectivos con modelos diferentes a los de las mujeres. En la explicación de por qué duele el amor, Illouz (2012) entiende que parte del sufrimiento amoroso se debe a esos mandatos eróticos diferentes, sobre todo cuando las mujeres intentan replicar –sin tanto éxito– el modelo masculino. ¿Qué pasa, entonces, cuando entran a ese mercado sujetos socializados bajo el mismo mandato? ¿Serán *más* felices las parejas? ¿O, por el contrario, los engaños serán moneda más corriente? ¿Llevará esto a que estén más extendidos los arreglos de abrir la pareja?

En línea con lo anterior, y algo que se esbozó en esta tesis, es el tema de la competencia. Claro que en todas las parejas existen competencias. Muchas veces, varones y mujeres compiten entre sí por quién tiene un mejor salario. O quién recibe

más amor de sus hijos. En dicha competencia, se juegan mandatos de género particulares. Los varones fueron asociados al ámbito productivo y las mujeres al doméstico, por lo que la batalla que se disputa es en el terreno del otro. ¿Qué pasa cuando compiten dos *partenaires* varones? De hacerlo en el ámbito económico, un terreno tradicionalmente *masculino*, juegan en la misma cancha. Pero esa competencia también se puede extender a otros ámbitos, como el erótico. Como varones, se interesan eróticamente en otros varones, que a su vez se puede interesar en ellos. Entonces, ¿qué pasa en dicha competencia? Si bien estas son sólo preguntas, analizar el modo en que aman los varones gays tiene que recuperar su especificidad con el fin de evitar caer en la miopía heterocéntrica, que solamente puede ver cómo es reproducida la heteronorma. Y al mismo tiempo, tiene que matizar la pretendida promesa de semejante *cambio social*.

Referencias

i. Fuentes

Novelas:

- Bazán, Osvaldo. (2011). *Vos porque no tenés hijos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Muslip, Eduardo (2015). *Avión*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.

Películas:

- La Noria Cine/Universidad del Cine (Productores) y Berger, Marco (Director). (2013). *Hawaii* [Película]. Argentina: La Noria Cine/Universidad del Cine.
- TLA Releasing/Artymania/Swift Productions (Productores) y Briem Stamm, Marcelo (Director). *Solo* [Película]. Argentina: TLA Releasing/Artymania/Swift Productions.
- Twins Latin Films (Productores) y Guerrero, Rodrigo (Director). (2014). *El tercero* [Película]. Argentina: Twins Latin Films.

Publicaciones sobre diversidad sexual

- *Soy, Página 12* (16 de julio de 2010) Título del suplemento: Sí.
- *Soy, Página 12* (15 de julio de 2011) Título del suplemento: Bodas de papel.
- *Soy, Página 12* (20 de julio de 2012) Título del suplemento: Resuelta.
- *Soy, Página 12* (19 de julio de 2013) Título del suplemento: Amigas son los amigos.
- *Soy, Página 12* (18 de julio de 2014) Título del suplemento: Superamigos.
- *Soy, Página 12* (17 de julio de 2015) Título del suplemento: Fumando espero.

Revista de bodas

- *Amor! Un buen plan* (2014).

Sitio web

- Fabulous Weddings [empresa de organización de bodas] <http://www.fab-weddings.com/>

Telenovelas

- Segade, Mario y Aguirre, Carolina (Guionistas) y Barone, Daniel y Bechara, Jorge (Directores). (2013-2014). *Farsantes*. [Telenovela]. Buenos Aires: Canal Trece.

- Korovsky, Ernesto, Frejdkes, Silvina, y Quesada, Alejandro (Guionistas) y Ardanaz, Mariano, Pérez, Javier y Sánchez, Diego (Directores). (2014-2015). *Viudas e hijos del rock and roll*. [Telenovela]. Buenos Aires: Telefé.

ii. Bibliografía

- Aguirre, Carolina (25 de octubre de 2015). Sí, yo maté a Pedro. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1839236-si-yo-mate-a-pedro>
- Alison, Miranda (2007). Wartime sexual violence: women's human rights and questions of masculinity. *Review of International Studies*, 33(1), 75-90.
- Arnoux, Elvira (2008). *El discurso latinoamericanista de Hugo Chávez*. Buenos Aires: Biblos.
- Augé, Marc (2014). *El antropólogo y el mundo global*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Austin, John (1982). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Badiou, Alain (2012). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Bajtín, Mijaíl (1982). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). México: Siglo Veintiuno.
- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barther, Roland (2009). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bataille, Georges (1987 [1933]). La noción de gasto. En *La parte maldita* (pp. 25-43). Barcelona: Icaria.
- Bauman, Zygmunt (2013). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, Ulrich y Beck-Gernsheim, Elisabeth (2001). *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona: Paidós.
- Becker, Gary (1974). A theory of marriage. En Theodore Schultz (Ed.), *Economics of the family: marriage, children, and human capital* (pp.299-351). Chicago: University of Chicago Press.
- Benería, Lourdes y Roldán, Martha (1987). *Las encrucijadas de clase y género. Trabajo femenino, subcontratación y dinámica de la unidad doméstica en la Ciudad de México*. México: El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (1989). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 177-191). Buenos Aires: Taurus.

- Bericat Alastuey, Eduardo (2000). La sociología de la emoción y la emoción en la sociología. *Papers. Revista de Sociología*, 0(62), 145-176.
- Boltanski, Luc (2000). *El amor y la justicia como competencias*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico*. Madrid, Taurus.
- Bourdieu, Pierre (2011). Estrategias de reproducción y modos de dominación. En *Las estrategias de la reproducción social* (pp. 31-50). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Boy, Martín (2008). Significaciones y uso del espacio virtual en hombres gays de Buenos Aires. En Mario Pecheny, Carlos Fígari y Daniel Jones (Comps.), *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina* (pp. 73-94). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Cicerchia, Rircardo (1994). Familia: la historia de una idea. Los desórdenes domésticos de la plebe urbana porteña, Buenos Aires, 1776-1850. En Catalina Wainerman (Comp.), *Vivir en familia* (pp.49-72). Buenos Aires: UNICEF/Losada.
- Clérico, Laura y Aldao, Martín (Comps.) (2010). *Matrimonio Igualitario. Perspectivas sociales, políticas y jurídicas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Collins, Randall (2005). *Interaction ritual chains*. Princeton: Princeton University Press.
- Connell, Raewyn W. (2005). The Social Organization of Masculinity. En *Masculinities* (pp. 67-86). Los Angeles: University of California Press.
- Coontz, Stephanie (2006). *Historia del matrimonio: cómo el amor conquistó el matrimonio*. Barcelona: Gedisa.
- Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Enguix, Begonya y Ardévol, Elisenda (2010). Cuerpos “hegemónicos” y cuerpos “resistentes”: el cuerpo-objeto en webs de contactos. En Josep Martín y Yolanda Aixelá (Coords.), *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas* (pp. 333-350). Madrid: Institución Milà y Fontanals.

- Fassin, Éric (2011). A Double-Edged Sword: Sexual Democracy, Gender Norms, and Racialized Rhetoric. En Judith Butler y Elizabeth Weed (Eds.), *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism* (pp. 143-158). Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, Michel (2015). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Fromm, Erich (1981 [1957]). *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Buenos Aires/Barcelona: Paidós.
- García Andrade, Adriana y Sabido Ramos, Olga (2014). Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea. En Adriana García Andrade y Olga Sabido Ramos (Coord.), *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea* (pp. 11-35). México: Universidad Autónoma Metropolitana
- Gagnon, John y Simon, William (2005). *Sexual conduct: the social sources of human sexuality*. New Brunswick: Aldine Transaction.
- Giddens, Anthony (1995). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Giddens, Anthony (2004). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra Teorema.
- Goffman, Erving (1991). La ritualización de la femineidad. En Yves Winkin (Comp.), *Los momentos y sus hombres* (pp. 135-168). Barcelona: Paidós
- Goffman, Erving (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude (1989). Dominocentrismo y dominomorfismo. En *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología en la literatura* (pp. 95-124). Nueva Visión: Buenos Aires.
- Hiller, Renata (2012). En las faldas de O'Donnell: discutiendo los alcances del "matrimonio igualitario" en Argentina. *Sociedade e Cultura*, 15(2), 359-368.
- Hochschild, Arlie (1990). *The second shift. Working parents and the revolution at home*. New York: Avon Books.
- Hochschild, Arlie (2001). *The time bind. When work becomes home and home becomes work*. New York: Holt Paperbacks.
- Hochschild, Arlie (2003 [1983]). *The managed heart*. Berkeley: University of California Press.

- Hochschild, Arlie (2008). La frontera de la mercancía. En *La mercantilización de la vida íntima. Apuntes de la casa y el trabajo* (pp. 49-70). Buenos Aires/Madrid: Katz.
- Hochschild, Arlie (2012). *The outsourced self. Intimate life in market times*. New York: Metropolitan Books.
- Illouz, Eva (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Katz.
- Illouz, Eva (2012): *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*, Buenos Aires: Katz/Capital Intelectual.
- Jones, D. (2010). *Sexualidades adolescentes: amor, placer y control en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: CICCUS/CLACSO.
- Latour, Bruno (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Le Breton, David (1999). Cuerpo y comunicación. En *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (pp. 37-101). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Leal Guerrero, Sigifredo (2011). *La Pampa y el Chat. Aphrodisia, imagen e identidad entre hombres de Buenos Aires que se buscan y encuentran mediante internet*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Luhmann, Niklas (2008 [1982]). *El amor como pasión. La codificación de la intimidad*. Barcelona: Península.
- Maingueneau, Dominique (2002). Problèmes d'ethos. *Pratiques*, 0(113/114), 55-67.
- Marentes, Marentes (noviembre, 2013). «Ni consenso ni conflicto». Notas sobre el lugar de las mujeres con estudios superiores en las familias y en la reproducción social. *VIII Jornadas de Estudios Sociales de la Economía*. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.
- Marentes, Marentes (noviembre, 2015). Revista de novios gays: continuidades y rupturas en clave de géneros discursivos. *8vas. Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Marentes, Marentes (octubre, 2016). Amor gay en dos ficciones televisivas. Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma. *III Simposio "Pensar los*

- afectos. Cono Sur. Humanidades y Ciencias Sociales ante un desafío común*”, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Argentina, Buenos Aires.
- Marentes, Marentes (2017). Corporalidades velcradas: la construcción de *ethos* discursivos en salones de chat gays. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, en evaluación.
- Meccia, Ernesto (2006). *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- Meccia, Ernesto (2008). La carrera moral de Tommy. Un ensayo en torno a la transformación de la homosexualidad en categoría social y sus efectos en la subjetividad. En Mario Pecheny, Carlos Fígari y Daniel Jones (Comps.), *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina* (pp. 21-46). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Meccia, Ernesto (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- Melo, Adrián (2005). *El amor de los muchachos. Homosexualidad & Literatura*. Buenos Aires, Ediciones Lea.
- Moseley, Roger (2016). The emergence of music play. In *Keys to play. Music as a ludic medium from Apollo to Nintendo* (pp. 120-177). Oakland, CA: University of California Press.
- Paiva, Vera (2006). Analisando cenas e sexualidades: a promocao da saúde na perspectiva dos direitos humanos. En Carlos Cáceres, Gloria Careaga, Tim Frasca y Mario Pecheny (Eds.), *Sexualidad, estigma y derechos humanos: desafíos para el acceso a la salud en América Latina* (pp. 23-51). Lima: FAS-PA/UPCH.
- Palumbo, Mariana (2014). *Las dinámicas de la violencia contra las mujeres y el amor en los primeros noviazgos juveniles en el Área Metropolitana de Buenos Aires*. (Tesis de maestría no publicada). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Palumbo, Mariana (2016). Noviazgos juveniles. Amor y violencia en las primeras relaciones de noviazgo en jóvenes heterosexuales de clase media del Área Metropolitana de Buenos Aires (2012-2014). *Argumentos. Revista de Crítica Social*, 0(18), 284-309.

- Pecheny, Mario (2003). Identidades discretas. En Leonor Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 125-147). Buenos Aires: Prometeo.
- Pecheny, Mario (2008). Introducción. Investigar sobre sujetos sexuales. En Mario Pecheny, Carlos Fígari y Daniel Jones (Comps.), *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina* (pp. 9-17). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Real Academia Española de la Lengua (2014). *Diccionario de lengua española, 23ª edición*. Consultado en <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Sívori, Horacio (2004). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Sousa Dias, Gisele (08 de septiembre de 2013). Cambio social. Avanza en el país la aceptación al amor gay. *Clarín*. Recuperado de http://www.clarin.com/sociedad/Cambiosocial-Avanza-aceptacion-amor_0_989301156.html.
- Stäuble, Antonio (1973). Nuovi studi sulla commedia dell'arte. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 35(2), 325-333.
- Sullivan, Andrew (1996). *Virtually normal: an argument about homosexuality*. Nueva York: Vintage Books.
- Swidler, Ann (2001). *Talk of love. How Culture Matters*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Turner, Victor (1988). Liminalidad y *communitas*. En *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* (pp. 101-136). Madrid: Taurus.
- Viola, Liliana (19 de julio de 2013). Culo y calzón. *Soy, Página12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3019-2013-07-19.html>.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.

Anexos

i. Noticia: “Cambio social. Avanza en el país la aceptación al amor gay”

Sociedad – Tendencia

Cambio social. Avanza en el país la aceptación al amor gay

“Farsantes” es el segundo programa más visto de la TV. La ley del matrimonio gay y la salida del closet de famosos, las claves.

Por: **Gisele Sousa Dias** | Clarin.com – Sábado 08 de septiembre de 2013

Tags: amor gay – parejas gay – cambio social – Matrimonio Igualitario

Las relaciones entre personas del mismo sexo no siempre tuvieron una gran aceptación en las telenovelas. Existían, claro, pero sus historias de amor nunca llegaban a ser el centro de una trama; mucho menos, a desplazar al romance entre el galán y la heroína heterosexual. Pero algo viene cambiando afuera, en la vida real, para que esa tolerancia se haya derramado en una novela de televisión abierta que ya genera fanatismos. Es lo que pasa con “Farsantes”, la tira que protagonizan Julio Chávez y Benjamín Vicuña, donde las barreras de género parecen haber empezado a diluirse: lo que captura ahora no es una historia morbosa de amor gay, sino una historia de amor, a secas.

“Farsantes” no está en el *prime time* tradicional, a la hora de la familia sentada a la mesa: arranca cerca de las 23 y sin embargo ya es el segundo programa más visto de la televisión. Y ese fervor popular ocurrió el lunes, el día en que ellos –Guillermo y Pedro– se besaron por primera vez. En Twitter –según la medición de Social Monitor–, el hashtag #Farsantes tuvo picos de 2.500 comentarios por minuto: hombres y mujeres pidiendo que se besaran, por favor, ya. La televisión retransmitió el beso todo el día posterior, fue tapa de revistas, obsesión en Facebook y el capítulo fue visto casi 60.000 veces más en la web.

¿Qué cambió, entonces, para que creciera la aceptación de las relaciones gay y para que haya tantos espectadores pidiendo más de un romance entre dos hombres? “La revolución femenina fue el motor para que se elasticen los bordes, no sólo en lo que respecta a los derechos de la mujer. Al diluirse los márgenes –que delimitaban qué está bien, qué está mal–, hay menos expectativa de esos ‘formatos correctos’ y se habilitan formas sexuales diferentes”, explica la psicóloga y sexóloga especializada en género, Adriana Arias. “El mandato sociocultural que exige ser heterosexual porque ésa es la base de la familia y de la sociedad se fue corriendo y, como consecuencia, empezó a haber menos censura, menos condena social y más integración de lo que antes el mandato mostraba como lo enfermo”.

Después, llegó la hora de los papeles: y en 2010 Argentina hizo punta en América Latina con la ley de matrimonio gay. “El cambio profundo tiene que ver con la mayor visibilidad, que fue muy empujada por la ley”, dice Esteban Paulón, presidente de la Federación Argentina LGBT. “La ley funciona, no sólo en términos de dere-

chos concretos, sino como un legitimador de una práctica que no tenía aval legal pero tampoco simbólico. Es por eso que se incrementó la visibilidad en cada casa, en cada grupo de amigos, en cada familia”. Eso –sigue– sumado “a la mayor visibilidad de las referencias positivas: famosos y artistas, incluso hétero, empoderando a gays a salir del clóset abrieron un nuevo plafón social para esa tolerancia”.

Es que, mientras las leyes se iban adaptando –ya hay 15 países en el mundo que permiten que las parejas gays se casen– la salida del clóset de algunos famosos dieron otro empujón: en 2010, Ricky Martin contó que era homosexual y tuvo, luego, dos hijos por vientre de alquiler. En abril de este año, la cantante brasilera Daniela Mercury (tiene 5 hijos) dejó a su segundo marido y se casó con una periodista. En el mismo mes, el jugador de la NBA Jason Collins escribió en una revista: “Soy un pivote de la NBA de 34 años, soy negro y soy gay”. Y hace dos semanas, el protagonista de la serie “Prison Break”, Wentworth Miller, contó al mundo lo mismo.

“La sociedad cambió la ley y la ley cambió a la sociedad. Maduramos como ciudadanos como para reconocer la igualdad de derechos para todas las parejas y eso se convirtió en una herramienta para un cambio cultural que ya está ocurriendo”, opina María Rachid, miembro de la Mesa Nacional por la Igualdad. “La gente, además, se dio cuenta de que todos los desastres vaticinados por sus oponentes no ocurrieron”.

Esa mayor aceptación fue tal vez lo que permitió a la tevé correrse de uno de los pocos estereotipos de gay que mostraba: el de la mariquita de ropa ajustada, el peluquero, el afeminado sensible, el escandaloso, híper sexual y promiscuo. Sobre eso, César Cigliutti, referente de la Comunidad Homosexual Argentina, dice: “A mí no me ofende que se muestre a un gay como una mariquita, yo lo soy. Hay gays mariquitas y gays más viriles, hay lesbianas machonas y otras más femeninas: no hay un solo gay posible. Lo malo del molde es cuando está asociado a algo negativo”. Se refiere a que “la mariquita” suele mostrarse, por ejemplo, como alguien cobarde. El martes, después de #el beso –otro hashtag que hizo estallar las redes sociales– la CHA sacó un comunicado: celebraban la “visibilización de un acto de amor”.

En “Farsantes”, entonces, la clave del cambio no parece ser qué tipo de gay muestran sino lo que les pasa. “Es que, cuando no concretan no es por histeriqueo vacío, sino por los miedos: miedo al impacto que puede tener en sus familias hacer visible lo que les pasa, a lastimar a un hijo o a una esposa. Es lo que se pone en juego cuando uno es más grande, menos idealista y piensa más en las consecuencias de jugarse por lo que siente”, dice Paulón.

Carolina Aguirre, una de las guionistas de Farsantes, habla de eso: “Queríamos narrar como si este tipo de historias se vinieran contando hace mucho en la tele, por eso enseguida despejamos el factor gay. No queríamos usar la tensión de ser descubiertos: preferíamos ir hacia otro lado más verdadero y sensible. Farsantes es, ante todo, una historia de amor. Segundo, una historia gay. Pero en ese orden”.

ii. Ejemplo de escena

La siguiente escena forma parte de la historia de amor 22. *Un amor joven*, extraída del libro *Vos porque no tenés hijos*, de Osvaldo Bazán.

Matías, el telemarketer

Alejandro había quedado confundido con la huida repentina de Sebastián. Aprovechó ese sábado para ir a ver una muestra de arte. Encontró en un bolsillo el número de teléfono de Matías, un joven telemarketer de unos veinte años. Se habían conocido en la fila de la empresa de celulares, y ese día el joven tenía una mochila. Era una pequeña mochila que pretendía ser un osito beige, cierres, logros de banda pop, colores y figuritas.

Alejandro llamó al telemarketer y quedaron en encontrarse por Palermo para tomar algo. Matías lo recordaba a Alejandro como *el gordito*. Al verlo llegar, *casi saltando con su estilo vintage, su camperita combinada de marrón y celeste y la capucha con piel y su mochilita osito*, Alejandro entendió que se estaba convirtiendo en un vampiro chupándole la juventud al telemarketer.

Matías buscó ese trabajo de telemarketer porque necesitaba cambiar su vida, algo que Alejandro no estaba entendiendo muy bien. Matías habló del mundo, la vida, más allá y más acá, introduciendo en su discurso palabras en inglés. Mientras Alejandro pensaba que había algo generacional en Matías que lo había inquietado y le había hecho pensar dónde había estado él cuando pasó todo. Como si el joven telemarketer estuviera parado en un lugar de la vida al que nunca llegaría Alejandro.

Matías seguía. Él no había estudiado inglés. Aprendió el idioma debido a la exposición a los productos culturales. Y su mejor maestra de inglés fue la mismísima Kylie Minogue, con su libro de texto original: *Fever*, álbum de la australiana de 2001.

Después fueron a la casa del gordito, luego de haber comprado preservativos en el kiosco. El telemarketer no tenía, y si Alejandro no hubiera insistido, no habría usado.

iii. Listado de códigos utilizados

Abandono	Edad
Amigos	Enamoramiento
Amor no correspondido	Expresión de amor
Amores pasados	Familia
Arrepentimiento	Familiares
Casamiento [Agentes]	Final
Casamiento [Decisión]	Gesto erótico
Casamiento [Organización]	Imaginación
Casamiento [Sueño]	Inicio
Celebración	Juego
Celos	Matrimonio Igualitario
Chamuyo	Momento Romántico
Chistes sexuales	Monogamia
Clase Social	Nombre Vínculo
Coming Out	Objetos
Confesión	Ocupación
Conocerse [Otros]	Reconciliación
Conocerse [Trabajo]	Religión
Conocerse [Virtual]	Sexo
Continuidad	Tríos
Convivencia	Verdad
Definición de amor	Viajes
Discusión	