



TFC

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE CÓRDOBA

RÍO

BUONTEMPO MARCO
JAIRALA IGNACIO
PEREZ WALTER

ASESOR:
DANIEL TORTOSA

20

20

AGRADECIMIENTOS

El proceso de producción de Río llevó un año y medio, contemplando el momento en que comenzamos a imaginar la historia y redactar el presente proyecto, hasta el momento del corte final y entrega de este trabajo final de licenciatura. A lo largo del trayecto compartimos el hacer diario con diferentes personas que aportaron sus experiencias y conocimientos, colaborando para que este proyecto sea posible.

Queremos agradecer al equipo técnico, Mati, Orne, Iván (alias Jimmy), Rodo, Julia, Emi, Juli y Eli quienes donaron sus honorarios para que Río pueda ser financiado.

A quienes creen en el cine queer y las ideas de jóvenes.

A Daniel Tortosa, quien nos acompañó en la carrera y durante todo el transcurso de Río, ayudándonos a reflexionar sobre nuestro tema.

A amigos, colegas y todos aquellos que aportaron de distintas formas a nuestro trabajo, en las tantas instancias del proceso.

A nuestras familias que además de apoyarnos a lo largo de la carrera fueron incondicionales en la realización de este trabajo final de grado.

Finalmente a la Universidad Nacional de Córdoba, institución pública y gratuita que nos cobijó durante un largo y arduo proceso de aprendizaje del oficio artístico audiovisual, que nos formó, también, como ciudadanos que deben apropiarse de valores humanos en pos de una mejor sociedad.

Cada palabra puesta en este TFC surge del afecto inherente que tenemos por todes les estudiantes, docentes y trabajadores que hacen posible que las aulas sean lo más inclusivas posibles.

INDICE

Ficha Técnica	
Introducción	1

VERTIENTE Y AFLUENTES

Conceptos preliminares	3
El cine queer. Concepto y enfoque.	6
La alegoría	11
Queer Pastoral	14
Temporalidad queer	18
Nuestra propuesta: Un río	24

LA CUENCA POR DONDE FLUYE LO QUEER

La creación del guión	26
El argumento	30
Las Caracterizaciones	30
Río Ceballos: tornar queer un paisaje serrano	32
Puesta en escena y cómo organizar los elementos con una lógica queer	37
Casting y ensayos	42
Fotografía: mirar de una manera disidente	47
El sonido de cuerpos queer en la tranquilidad de las sierras	53
¿Producir un corto queer o producir de manera queer?	55
La imagen queer: el criterio de la dirección de arte	59

MEANDROS Y REMANSOS

El río corre: el Rodaje	63
Organización del material	64
Encauzar las Aguas: el montaje	64
Temporalidad: Entre el falso lento y la escisión	66
El espacio y lo pastoral desde la isla de edición	68
La Alegoría. Relacionar las imágenes de una manera queer	69
Consideraciones finales	69

DELTA

Bibliografía y Fuentes de Información	77
Filmografía	78
Series de TV	79

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: RÍO

AÑO: 2019

PAÍS: ARGENTINA

DURACIÓN: 25MIN

REPARTO: IVÁN NICOLAI / FACUNDO CÁCERES ROJO

DIRECCIÓN: MARCO BUONTEMPO

ASISTENTE DE DIRECCIÓN: IGNACIO JAIRALA

MONTAJE: WALTER PEREZ

PRODUCCIÓN: ELIANA CAMPOS / IGNACIO JAIRALA

GUIÓN: MARCO BUONTEMPO

DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: MATÍAS SÁNCHEZ CÁCERES

ASIST-FOTOGRAFÍA: WALTER PÉREZ

GAFFER: JULIA MONTICH

SONIDO: ORNELLA TARICCO

ARTE: RODOLFO SAVID

INTRODUCCIÓN

A través de este escrito nos proponemos sistematizar las reflexiones y los procesos que tuvieron lugar durante el desarrollo del cortometraje titulado “Río” el cual presentamos como Trabajo Final de Carrera (TFC) de la Licenciatura en Cine y Tv de la Universidad Nacional de Córdoba.

Río es un cortometraje que se inscribe en la categoría de cine *queer*. Concepto complejo, en constante transformación, que involucra una apertura radical para su comprensión. En el primer capítulo: *Vertientes y afluentes*, le lector descubrirá los giros conceptuales que recorrimos en el proceso. Uno que comenzó por las categorías de homoerotismo y lo homosocial, conceptos que, por sus condicionamientos históricos, permitían ver formas de vinculación disidentes, pero de cierto modo matizadas, desdibujadas o disimuladas. En nuestra búsqueda, se viró a un concepto más contemporáneo y vinculado con la identidad, que tiene su propio campo de estudio en algunos países: la teoría *queer*. Siguiendo el estudio de Schnoover y Galt se extrajeron los conceptos centrales para diseñar una forma audiovisual consecuente con ésta. En los dos capítulos subsiguientes: *La cuenca por donde fluye lo queer* y *Meandros y remansos*, abordamos los criterios y las decisiones artísticas, área por área, que se tomaron siguiendo los conceptos descritos en el capítulo uno. Aquí se verá el desarrollo del proceso de realización en las etapas de preproducción, rodaje y postproducción, cada una con las dificultades de una producción independiente. Por último, en *Delta* están las conclusiones de esta

experiencia.

Esta tesis hace uso de las metáforas fluviales e hídricas para pensar el proceso de creación artística. Esto no sólo responde a un juego de palabras entre el título de la obra, la elección de la locación, las imágenes del corto y el escrito.

Pensamos al río como un signo de la fluidez, que aparece como una suerte de intersección entre nuestra percepción geografía cordobesa en la que nos encontramos insertos identificando, así, una particularidad local y la tendencia globalizante del mundo *gay* y la teoría *queer* que, según nuestro punto de vista, son teorías sobre las formas en que fluye el deseo en la sociedad. Por tanto, pedimos a quien lea esto que conecte con su deseo de acompañar el proceso de creación artística de quienes han realizado este cortometraje. •



VERTIENTES Y AFLUENTES.

“Río” surge de un deseo, una idea que brota con intensidad entre las rocas: ver una producción audiovisual en la cual podamos sentirnos representados como sujetos *queer* de una manera más específica y concreta. La intención inicial fue la de poder poner en pantalla una historia de jóvenes gay que habitan la provincia de Córdoba contemporánea; en la cual puedan plasmarse preguntas y conflictos que atravesamos en el día a día al comportarnos y vincularnos con otros. Preguntas que estuvieran presentes durante el proceso de realización y puedan trasladarse al espectador sin necesariamente ofrecerle una respuesta aleccionadora sobre modos de ser, sentir o vivir.

El interrogante que nos atravesó en un primer momento tuvo que ver con la gran cantidad de películas que tratan el tema de “salir del clóset” o *coming out*¹. Estas historias retratan cómo nos enfrenta socialmente el hecho de tener una experiencia individual que no coincide con la hetero-norma. Por lo general, la aceptación de la identidad sexual del protagonista implica la resolución del conflicto. Hay una “liberación” y un final feliz. Habiendo tantas películas sobre esta temática, nos preguntamos ¿Qué sigue luego de un final coming out? ¿Qué sucede cuando salimos del clóset, pero continuamos viviendo en una sociedad

que sigue estructurándose bajo la hetero-norma? ¿Qué mandatos de masculinidad (o machistas) nos siguen condicionando a pesar de que vivamos públicamente nuestra sexualidad? Estas preguntas son las que disparan la idea de realizar el cortometraje “Río” como trabajo final de carrera.

CONCEPTOS PRELIMINARES

Durante esta etapa inicial de indagación nos encontramos con conceptos como *erotismo*, *homo-erotismo* y *homosocial* e incluso *homosexual*, que problematizan los vínculos entre personas del mismo sexo, la cuestión del deseo en lo social y sus manifestaciones en diferentes bienes culturales y artísticos.

El término erotismo, del griego, *érōs*, en un principio designó al amor unido al deseo sexual. El término tiene una relación con la sensualidad, la sexualidad y la atracción entre seres humanos. El erotismo incluye expresiones faciales complejas, acciones corporales y manifestaciones verbales. Lo que significa que abarca señales sonoras o visuales especializadas y simbolizadas por el lenguaje. El erotismo puede adoptar mayor o menor tendencia a la sexualidad, en función de la intimidad y de la intencionalidad con que se emplee. Además, puede verse tanto en algo completamente sutil e inocente (miradas sostenidas en momentos inesperados, susurros, roces, etc.) como en algo profundamente íntimo y sexual. Por consiguiente, es posible decir que el erotismo es más un comportamiento cultural que sexual. Por ello varía y no es fijo. No es posible simplificar lo erótico a todo aquello relacionado con la sexualidad y con el acto sexual físico. Lo erótico debe

¹ “Salir del clóset” es el proceso de proclamar la identidad queer de uno. Puede entenderse también como el proceso de revelar la orientación sexual; comienza con autoconocimiento y se expande hacia los demás. Salir del closet marca un rito de iniciación a una identidad LGBTIQ+ (Gilbert H., 1992). Como vivimos en una sociedad en la que casi todos asumen que las personas son heterosexuales, Salir del clóset es un proceso sin fin; no importa cuantas personas sepan acerca de la orientación sexual de uno, habrá otros a quienes el individuo tendrá que salir (Rhoads, 1994).

ser leído en función de su contexto. No puede ser descontextualizado de la etapa en que la relación interpersonal se encuentra. Por ejemplo, fase de formación de pareja o fase ya íntima.

Cuando pensamos la posibilidad del erotismo entre dos personas del mismo sexo, por más que a las generaciones actuales en Argentina nos parezca algo cotidiano, no debemos olvidar que esto ha sido producto de un proceso histórico en el seno de la sociedad. Hay distintos tipos de relaciones eróticas entre personas del mismo sexo, que es conveniente analizar a continuación.

En su libro *Between men*, Sedgwick (1985) explica la *homosocialidad*. Hace referencia al modo en que la sociedad patriarcal crea lazos entre hombres, uniones cercanas. De este modo se transfiere y mantiene el poder masculino. “Homosocial” toma el *homo* de homosexual, donde radica el potencial deseo erótico. Aquí la autora habla de deseo y no de amor. Estos lazos no solo permiten a los hombres transmitir el poder de uno al otro, sino también es un proceso de inclusión: algunos hombres entran, **otros no. Son excluidos.** Pensemos en los rituales de iniciación en las fraternidades universitarias, donde sólo pueden entrar hombres. La homosocialidad, permite el escrutinio vigilante, que determina si otros hombres cumplen las condiciones del patriarcado, es decir, si son válidos exponentes de éste. La homosocialidad refuerza la heteronormatividad por medio de pactos que se forman y deben mantenerse entre hombres, para propósitos del control social masculino. Aquí es donde entra la homofobia, ya que funciona en contra de

los hombres que no se apegan a las normas del patriarcado. El ser afeminado, por ejemplo. Estos individuos son castigados y excluidos, usualmente con violencia e incluso muerte. Relaciones apropiadas y adecuadas de heterosexualidad (con mujeres) son garantía de la conformidad con el patriarcado.

La homosocialidad tiene estrecha vinculación con lo homoerótico (Sedgwick, 1985). Puede generar un *bromance* o romance entre masculinos. Aquí dos hombres heterosexuales forman un lazo estrecho, especialmente cercano y afectivo, pero aun así no sexual- amoroso. Es posible observarlo, por ejemplo, en la *sitcom Friends* (1994) entre los personajes de *Chandler* y *Joey*. En muchos episodios podemos observar situaciones y escenas que no son homosexuales, pero está presente esa “fobia” a lo gay, sobre todo cuando se colinda con algo sexual y ellos manifiestan su miedo a parecer gay.

Por otro lado, otra forma de erotismo entre hombres es entendida bajo el término Homoerótico. Los discursos de este tipo comienzan a dar visibilidad *queer* en un momento histórico donde el fascismo y la homofobia eran evidentes. Se define, según Rodríguez González, como **prácticas sexuales entre personas del mismo sexo que no suponen la construcción de una identidad determinada** (2008, p. 203). El homoerotismo se refiere al amor y deseo entre personas del mismo sexo, especialmente manifestado en las artes visuales y la literatura. Siguiendo lo planteado por Jorge Luis Peralta (2017), en *Paisaje de varones*, el homoerotismo se define como una forma de expresión cultural no

necesariamente relacionada a la identidad homosexual. Resultaría anacrónico hablar de un espacio homosexual o gay, en períodos históricos donde esas identidades no se habían cristalizado todavía. En Argentina, el término homosexual se consolida en la década del cincuenta y el modelo identitario gay, entre los ochenta y noventa. El homoerótismo carga con el peso de clasificaciones modernas de amor y deseo que no existían necesariamente en otras épocas. Este concepto marca una tensión, un deseo sexual latente en los personajes que participan de la escena o secuencia.

Por su parte, David W. Foster (2003, p. 108), afirma que lo homoerótico presenta una fuerte carga de hipermasculinidad que rechaza los estereotipos afeminados. Encontramos, entonces, a machos convencionales, figuras viriles en apariencia, sin la amenazadora y disruptiva fuerza de lo afeminado.

Para lograr una mayor claridad entre estos dos conceptos, Foster analiza *La ciudad y los perros* (Lombardi, 1985) basada en la novela homónima de Mario Vargas Llosa. Aquí el personaje de Joaquín, debe educarse como un hombre “de verdad”, entonces va a la montaña a nadar y cazar. Los dos hombres jóvenes, pronto se encuentran en el juego de “te muestro la mía, si vos me mostrás la tuya”. Este incidente es Homosocial primero, donde la masculinidad de uno es confirmada mostrando de manera orgullosa la masculinidad propia en el falo dominante. Esta experiencia se vuelve amarga cuando Joaquín desea tocar el pene del otro hombre joven. Es rechazado con la brusca aserción de que “los hombres

no se tocan”. Es significativo para los hombres verse los unos a los otros, pero no tocarse. Ver y tocar, en este ejemplo, está dividido por una línea, donde “ver” no es acto erótico, pero lo segundo sí. La demanda de Joaquín de saber porque no se pueden tocar, no tiene respuesta. Los imperativos de la heteronormatividad no están acompañados de explicaciones. Tocar debe ser prohibido porque tocar es el primer paso hacia ejecutar un completo y realizado acto sexual. Las situaciones homoeróticas incluyen un deseo sexual y la no conformación de una identidad homosexual. Estas clasificaciones, por supuesto, están sujetas a revisión en cada caso.

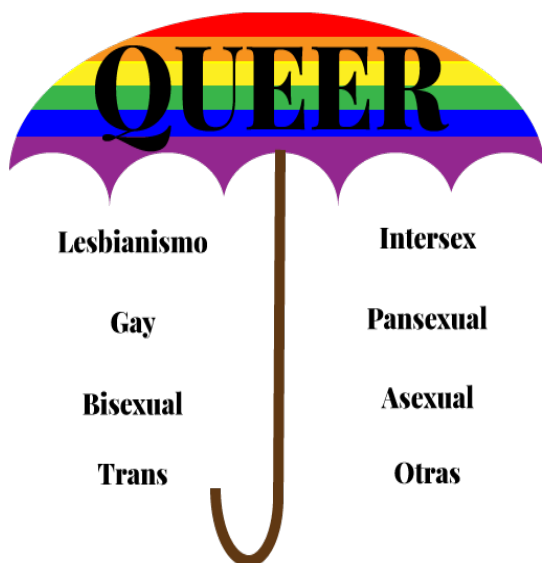
En el filme *Un chant d'amour* (Genet, 1972) nos encontramos en un claro ejemplo de homoerotismo, pero estando presente una importante carga emocional asociada a lo erótico, se convierte en una descripción romántica que puede clasificarse también como queer. Como dice Guillermo Núñez Noriega (1999, p. 91), en *Sexo entre varones*: “No es la conducta erótica con otro varón lo que hace al individuo ‘homosexual’, (según el discurso vigente en México), sino el gusto de hacerlo, el hecho de que se busque y encuentre placer”.

Teniendo en cuenta estos conceptos, nos preguntamos: ¿Qué modelos con relación a vínculos posibles entre hombres podría ofrecer un cortometraje realizado en la Córdoba de finales de la segunda década del siglo XXI? Época donde vemos que ha habido un avance en torno a la presencia de identidades LGBTIQ+ en los medios de comunicación y plataformas (ejemplos hay tanto en el ámbito global como en el

ámbito nacional). Los conceptos descritos sirvieron para encaminar nuestro trabajo final y realizar propuestas preliminares. Lo que rescatamos para nuestra realización, de lo enunciado anteriormente, puede enumerarse en los siguientes puntos:

Durante el transcurso de nuestras vidas atravesamos instancias de homosocialidad, homoerotismo y finalmente homosexualidad, adscribiendo finalmente a una identidad determinada. Este es un proceso que también atravesaría a los personajes del cortometraje, con sus relaciones dadas dentro del marco de una sociedad heteronormada.

Lo erótico como lugar clave para enmarcar tensiones en el relato. El lugar del cuerpo como manifestación del deseo más allá de su concreción en el acto sexual. Los pequeños gestos y miradas, la proximidad física, el privilegio del sentido del tacto son posibles de ser traducidos a las imágenes visuales y sonoras y por tanto pueden guiar decisiones estéticas en torno a la puesta de cámara, el *découpage* (Aumont, 2013, p. 46) y



la puesta en escena.

Con el surgimiento de cada vez más historias LGBTIQ+ en el cine, realizadas por directores de distintas nacionalidades, surgió el concepto de Cine Queer. Este abarca las distintas disidencias sexuales, englobándolas. A continuación, definiremos el concepto y explicaremos por qué decidimos estructurar nuestra tesis alrededor de lo queer.

EL CINE QUEER. CONCEPTO Y ENFOQUE.

Definir el significado de un término, en este caso *queer*, es siempre una buena manera de comenzar un proceso creativo para luego cuestionarlo, ponerlo en juego y replantearlo. Éste es un término “paraguas” –o hiperónimo– representativo de la vasta matriz de identidades que están por fuera de las normas de género heterosexual y monógamicas mayoritarias (Heartland Trans* Wellness Group, 2018). Intentaremos ser más claros haciendo uso de la publicación anónima “*Queers read this*”² (Anónimo, s. f.) que sentimos identifica nuestra visión:

QUEER!

¿Realmente tenemos que usar esa palabra? Es un problema y cada persona gay tiene su propia opinión. Para algunos significa extraño, excéntrico y misterioso. Eso está bien, nos gusta eso. Pero algunas niñas y niños homosexuales no. Piensan que son más normales que extraños. Y para otros “queer” evoca esos horribles recuerdos de adolescente sufriendo. Queer es, a la fuerza, agridulce y pintoresco

² Esta publicación anónima encontrada en la web dice ser un panfleto distribuido por personas queer distribuida en una Marcha del orgullo gay de Nueva York. Más allá de si su origen es apócrifo o no, sus palabras nos interpelan y son pertinentes a la luz de este trabajo.

en el mejor de los casos --- debilitamiento y dolor en el peor. ¿No podríamos simplemente utilizar “gay” en su lugar? Es una palabra mucho más brillante y ¿No lo es sinónimo de “feliz”? ¿Ustedes militantes, cuándo crecerán y superarán la novedad de ser diferente?

Bueno, sí, “gay” es genial. Tiene su lugar. Pero cuando muchas lesbianas y gays despertamos por la mañana nos sentimos enojados y disgustados, no gay. Entonces hemos elegido llamarnos a nosotros mismos queer. Usar “queer” es una forma de recordarnos cómo somos percibidos por el resto del mundo. Es una forma de decirnos a nosotros mismos que no tenemos que ser personas ingeniosas y encantadoras que mantienen sus vidas discretas y marginadas en el mundo heterosexual. Usamos queer como hombres gays que aman a las lesbianas y lesbianas amando ser queer.

Queer, a diferencia de GAY, no significa HOMBRE.

Y cuando se habla con otros gays y lesbianas es una forma de sugerir que cerremos filas, y olvidemos (temporalmente) nuestras diferencias individuales porque nos enfrentamos a un enemigo común más insidioso. Sí, QUEER puede ser una palabra dura pero es también un arma astuta e irónica que podemos robar de la las manos del homófobo y usarla contra él.

Con esta cita queremos resaltar que “lo gay” se encuentra en conjunto con otras disidencias expresivas, sexuales y afectivas. Queer engloba a todas. Entonces, los films que expresan estos distintos modos de ser disidentes resultan igualmente valiosos como referencias audiovisuales, estéticas y formales.

El concepto Queer permitió el surgimiento de la pregunta clave: ¿Qué características estéticas y narrativas debería tener un cortometraje, producido por nóveles realizadores cordobeses, para poner en tensión la masculinidad residual en subjetividades queer? ¿Qué relatos existen actualmente que puedan

considerarse en una categoría de cine queer y que sean susceptibles de tomarlas como referencia para la creación de nuestra obra? Es decir, que nos interesó asumir un proceso de creación que pudiera aportar nuevas formas de pensarnos e identificarnos como sujetos por fuera de la hetero-norma y que, al mismo tiempo, ponga en juego nuestra creatividad y los saberes adquiridos a lo largo de la carrera.

Elegimos el libro de Schoonover & Galt (2016) *Queer cinema in the world* porque entendemos que la disidencia forma parte de la cartografía mundial y, al mismo tiempo, de la local. En la filmografía del libro encontramos películas de diversas nacionalidades y culturas. Consideramos importante para realizar un cortometraje queer hacer uso de una visión global y transcultural de lo queer. A la vez este texto nos permitió identificar las similitudes de los aspectos formales que se utilizan al retratar las disidencias, dentro de un corpus vasto y diverso. De este modo, pudimos decidir dentro de una gran cantidad de recursos estilísticos.

Partiendo de la lectura de este texto, primero describiremos las características generales del Cine Queer teniendo en cuenta la perspectiva socio-semiótica que aplican Schoonover y Galt. Los autores intentan vincular el dispositivo cinematográfico con los términos *queer* y *mundo*. Este último, entendido tanto en su forma de “hacer mundo” a partir de las representaciones que posibilita el cine, y al mismo tiempo, cómo esas representaciones juegan en el contexto de un espacio “glocal” (es decir en la articulación de escalas -global y local-). Es por esto que ellos ponen los discursos

cinemáticos de múltiples géneros y formatos a dialogar con su contexto de producción y de circulación. Además, ponen en relación la forma cinematográfica con otros sustratos discursivos, como críticas de los filmes, estudios académicos, significantes particulares de cada cultura o país e incluso datos geopolíticos o históricos. Nos parece de gran valor su aporte para pensar nuestra producción como parte de un universo de discursos que ofrecen representaciones alternativas de la sexualidad y el deseo. Si consideramos a lo *queer* como aquello que se opone a lógica binaria hetero-patriarcal, no es insensato pensar que el cine *queer* no tiene características fijas (a modo de una “esencia” a priori). Sino que se reescribe, articula y negocia constantemente en diferentes contextos. Es por esto que el autor no lo encasilla con las estrictas normas de un género audiovisual. Lo que continúa a este párrafo es una adaptación surgida de la atenta lectura de esta propuesta teórica y algunos aportes de otros autores.

Podemos comenzar afirmando que los filmes *Queer* construyen formas disidentes de ser en el mundo y éstas tienen valor político. Pensar de una forma *queer* en el mundo tiene el potencial de reconfigurar modos dominantes establecidos. Al elaborar nuevas historias *queer* del mundo, el cine *queer* ofrece alternativas a aquellas incrustadas en el capitalismo, en los nacionalismos o a las que son “heteronormadas”, forjando escalas disidentes de afiliación, afección, afecto y forma. Al contar estas historias se habilitan diferentes formas de ser en el mundo y más aún, se crean diferentes mundos posibles con las que las personas

queer pueden identificarse. El cine *queer* es un proceso continuo activo, incompleto y contestatario, no está ceñido a una cartografía establecida.

En torno a una definición clara de *Cine queer*, podemos vincular la perspectiva de *Queer cinema in the world*, con la que presenta el libro *Queer images*, escrito por Benschhoff y Griffin (2006). Ellos, en concordancia, describen lo problemático que es acorralar el término *queer* en definiciones marcadas y delimitadas para catalogar filmes. Primero, afirman que un audiovisual es *queer* cuando contienen personajes *queer* en papeles principales o secundarios, ya sea explícitamente o escapando a los códigos de censura antiguos y actuales. Dentro de esta definición un filme debe contener personajes LGBTQ+, y, a su vez, comprometerse con aspectos *queer* de manera significativa (no de formas discriminatorias o peyorativas). Otra definición posible, continúan estos académiques, implica a la autoría. En ella, los filmes dirigidos por personas que se identifiquen a sí mismas como disidentes serían considerados dentro de esta categoría. Otra aproximación a la demarcación del concepto buscó catalogar a lo *queer*, en función de las audiencias y los consumos culturales. Pertenecen entonces, a esta categoría, aquellos filmes observados y apropiados por personas *queer*. Éstos son vistos desde una perspectiva y una posición subjetiva *queer*. Finalmente, también se plantea que el acto mismo de experimentar películas, los procesos psicológicos de mirar e identificarse con distintos personajes, puede ser pensado como *queer*. Los espectadores son alentados a identificarse

con -y a menudo ver a través de los ojos de personajes centrales: mujeres, gente de color e incluso *queers*. El autor considera que el cine no es un simple depositario de representaciones LGBTIQ, sino que es un medio flexionado de una manera *queer*. Por ejemplo, en hollywood, el punto de vista de cámara pide a los espectadores adoptar la perspectiva de varias personas, a veces en la misma escena. Pocos miembros de la audiencia pueden identificarse o verse reflejados perfectamente con los cuerpos en pantalla. Los autores retoman también la teoría de Laura Mulvey y el uso del término “*Transvestite*” para describir cómo los filmes de Hollywood exigen que una espectadora femenina se identifique y adopte una posición en el discurso alineada con el personaje masculino y la mirada del hombre. Si bien estos debates pueden ser criticados, resaltan que la película hollywoodense exige una cierta movilidad de género. No todos los filmes activan un espacio bisexual, pero el aparato cinematográfico constantemente alude a este potencial. El cine produce identificación *queer*, deseo y figurabilidad como una característica propiamente constitutiva del medio, afirman Schoonover y Galt. Esto es importante para pensar al cine como un medio que contiene una dinámica que empuja contra las sexualidades y los géneros normativos. Esta identificación puede pensarse como *queer*, ya que implica una forma diferente de mirar a la cotidiana, de un espectador no *queer*.

Sin embargo, los autores concluyen que ninguna de estas definiciones logra hacer una delimitación marcada y concluyente sobre lo que puede pertenecer

o no a la categoría. Cineastas *queer* pueden hacer películas sin contenido que remita directamente a esta temática. Heterosexuales pueden realizar obras que traten aspectos importantes de la vida *queer*. Pongamos por ejemplo a la película *Some like it hot* (Wilder, 1959), donde el personaje de Osgood Fielding III manifiesta que no le importa que su amor sea en realidad un hombre y aun así declara su amor por él. Entra en la categoría de *queer*, pero no se puede saber si fue realizada por un director disidente. Aún más difícil sería saber si hay una mirada *queer* detrás de este final, en una época con una división de tareas fordista, donde el director no tenía tanta influencia en la autoría. Lo mismo podría pensarse de *Fresa y Chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea (director del cual muchos teóricos han escrito sobre su sexualidad, siempre discrepando) o de *The Children's Hour* (1961) de William Wilder. Estas imágenes retomadas por la cultura *queer* han sido importantes y significativas y continúan siendo relevantes hasta el día de hoy.

Todas estas definiciones tentativas, sólo logran aproximarse, pero no abarcan la totalidad, tornándose problemáticas, generan límites difusos. Por su parte, Schoonover y Galt en lugar de “acorrallar” una definición de cine *queer*, proponen una aproximación “promiscua” al término: insiste en un corpus vasto. *Queer cinema in the world* se niega a ceder la categoría de “lo *queer*” a las acusaciones de que la apertura es igual a la vaguedad conceptual y disipación de poder (dilución de lo *queer* como fuerza activa). La amplitud es necesaria para no determinar de antemano

qué tipos de películas, modos de producción y recepción podría calificar como queer o hacer “trabajo” *queer* en el mundo.

Existe una pregunta abierta por los lugares donde puede encontrarse lo *queer*, esta apertura del término entiende a la fuerza de lo queer como activa en todo el campo del cine. Por ello, dicha propuesta se niega excluir o diferenciar entre representaciones positivas y negativas de la vida queer, o estipular modos particulares de identificación *queer* para los realizadores de películas. Incluso pueden formar parte aquellas películas experimentales que hablen de formas políticamente coherentes y ofrezca introspección relevante de la vida de las personas queer.

Se afirma que el cine queer no puede depender de personajes, directores, representaciones ni audiencias. Es necesario especificarlo en cada filme. Pueden entrar en la categoría o tomarse en consideración melodramas homofóbicos, videos de arte moderno, películas de atracos de mala calidad y videos feministas. La radical apertura sobre la cuestión de cómo se verían las películas queer y dónde pueden ser encontradas es importante para los autores.

Una producción *queer*, de acuerdo con Schonoover, requiere estar alerta de las implicancias: comprender que generamos representaciones y éstas posibilitan modos de ser y de vivir. Al hacer un filme *queer* tenemos la posibilidad de cuestionar las políticas y valores de nuestra sociedad, pudiendo entonces generar otros mundos posibles. Este planteo toma una forma distinta para cada cultura. Cuando hablamos de “nuestra sociedad” nos

referimos tanto a su sector conservador, que genera discriminación, como así también a aquellos miembros del colectivo LGBTIQ+ que puedan sentirse interpelados. Por ejemplo, podemos retomar al documental *Fabulous! The Story of Queer Cinema* (Ades & Klainberg, 2006) y el análisis que realiza del filme *The living End* (Araki, 1992). Éste último trata la historia dos chicos enfermos de SIDA se rebelan contra la sociedad. El resultado del test positivo se transforma en amargura y sublevación. Comienzan a robar y hacer sus propias leyes. Este tipo de representación ofrece una alternativa de acción, de enojo contra la sociedad y posibilita una forma de luchar contra quienes los dejaron de lado. Los autores afirman que el cine posibilita el registro del entrelazado de lo privado con lo público. Lo que sucede en las políticas, afecta lo que ocurre en nuestra cama. Las políticas infunden el sexo. Pensemos en la inacción del gobierno con el auge del SIDA, plasmado en el filme *120 battements par minute* (Campillo, 2017). Se ponen en tensión las políticas nacionales en términos de discriminación y la precaria educación sexual, que generan que les *queers* se tengan que vincular de otra forma. Esto incluye todo lo que deriva del entramado negligente, desde el modo de tener sexo, las muertes precoces e incluso la creación de vínculos en la militancia.

El planteo de Schonoover y Galt nos permite comprender que nuestra propuesta debe articularse en relación con otros discursos ya que no existe en un “vacío”. Estamos influidos por obras audiovisuales tanto internacionales, nacionales y cordobesas. Vale la pena destacar esto ya



Fotograma del filme *Dakan*

que entendemos que lo *queer* en el cine es una modalidad que articula “modos de ser *queer en distintos contextos*” con modos de narrar audiovisualmente.

Es conveniente aclarar que los autores afirman que los individuos “somos *queer* localmente”. Los factores locales de cada cultura posibilitan distintas formas de definir lo *queer*. Por ello plantean que no analizan todas las formas de ser *queer* posibles, presentan algunas, pero hay muchas más. Del mismo modo, el término resuena, es adaptado, transformado y repudiado en diferentes espacios y tiempos, en incontables formas. Nosotros adherimos a esta posición, ya que localizar la conflictiva relación de lo “*queer*” en cada comunidad del mundo es una labor imposible. De este modo, encaramos a *Río*, como un relato que va a estar en relación con nuestras propias vivencias de lo *queer* en Córdoba, Argentina. Es una visión posible de muchas otras.

Atendiendo a la cinematicidad del cine *queer*, es posible ver que lo disidente, concede al cine una forma *que habla* diferente en el mundo. Podemos encontrar recursos en el orden de lo pastoral, lo alegórico y maneras disidentes de vivenciar el tiempo, entre otras. Hemos seleccionado éstas tres para recuperarlas en el proceso de realización de *Río*. A continuación, veremos en detalle cada una.

LA ALEGORÍA.

Los autores recuperan la raíz etimológica de la palabra alegoría. Alegoría es literalmente hablar de “otra manera” en público. De la palabra griega *allegoria* combina *allos* (otro, diferente) con *agoreuein* (hablar abiertamente en la asamblea). Ésta deriva de *ágora* (asamblea pública). Alegoría es un texto o discurso que dice una cosa en público, pero significa otra. Habla a viva voz y en voz baja. Dice una verdad sin decirla directamente en el

ágora, en la esfera pública, en el escenario del mundo. Hay un significado diferente, escondido en lo dicho, otra cosa, algo más. Esto permite reimaginar los términos de la representación.

La alegoría, en un primer momento, permitió a los filmes hablar de temas ocultos o *closeted* para ganar acceso dentro del escenario mundial, esquivando temas prohibidos y censurados. Mediante el montaje, la yuxtaposición o confrontación de situaciones pueden decir algo y articular otra cosa por debajo, hablar de un tema más amplio. Schoonover y Galt, proponen el ejemplo de la película *Tarde de perros*. En ella, cuando el ladrón (Al Pacino) habla con su amante y tienen una conversación telefónica, un plano permite ver que, en realidad, tal comunicación no era “íntima”, sino que estaban siendo grabados por la policía. Esta “revelación” mediante el montaje, permite hacer un análisis más amplio de la situación *queer* global: la falta

de intimidad.

La relación entre el espacio público y el privado es central para las vidas queer. En esto surge la popularidad de las historias sobre *coming out*, que persisten en el cine gay. La estructura narrativa de éstas se erige en el hecho que el protagonista se presente al mundo público como gay. Mientras que la instauración de la pareja heterosexual se considera convencionalmente como una función básica de la narrativa heterosexual (la trama de Cenicienta, por ejemplo, que concluye con matrimonio y el felices por siempre), uno podría imaginar que el asunto de la narratividad *queer* es la fabricación del “sujeto gay” que sale del clóset cada vez más. Schoonover pertenece al grupo de teóricos que critica la preeminencia de las historias *coming out* y las piensa como un modelo de homosexualidad propio de occidente. Encontramos como ejemplo a *Beautiful thing* (MacDonald, 1996) o más recientemente *Yo soy simón/Love, Simon*



Imagen del filme Weekend

(Berlanti, 2018) como películas que tratan el *Coming out*. La narrativa *coming out* es limitante, ya que sigue un modelo de publicidad³ *queer* en el contexto global. Esto quiere decir que muestra modos de ser que no pueden ser replicados por otras culturas y naciones. La narrativa *queer*, toma formas más complejas de ser públicamente *queer* en el resto del mundo. Es aquí donde entra la alegoría, como recurso que le permite hablar de estos temas y hacer críticas, de una forma oculta, en la esfera pública, sin correr peligros de censura o represalias incluso peores.

La alegoría puede ser una forma central de narración *queer*. En el final de *Dakan* (Camara, 1997), los personajes Manga y Sori se alejan de su pueblo, sus familias y sus vidas en un futuro invisible. Siendo una pareja gay africana, *Dakan* se niega a representar un futuro para ambos, el filme no muestra esa vida que tendrían juntos. Se narra de este modo, un problema político. Se crea una alegoría sobre la identidad guineana en la cual Manga y Sori no tienen otra opción que caminar fuera de cuadro en el final, porque allí, en su pueblo, no hay lugar para ellos. Mediante esta supresión de información, se exige al espectador que la imagine, y en esa actividad, imaginar un mundo distinto, donde otras políticas puedan ser posibles y haya espacio para *queers* expresándose a la vista en el mundo. Esta alegoría, transmite que la homosexualidad no es parte de Guinea, país de origen del filme. Mediante el recurso alegórico, (la omisión

o elipsis) se habla entonces de contextos más amplios, de la situación en la nación con respecto a parejas del mismo sexo, la historia y prácticas LGBTIQ+ en el país e incluso permite ahondar en circunstancias de homofobia.

En la película *Sud pralad/Tropical Malady* (Weerasethakul, 2004) observamos al principio la historia de Keng, un soldado, y Tong, que mantienen un deseo de uno por el otro y viajan alrededor de ambientes rurales. Hacia el final Tong se va y deja a Keng en el pueblo. Luego la narrativa cambia y se cuenta la historia de un soldado en la jungla. Otra historia comienza. Se desconoce si sigue siendo Keng el soldado que está en la jungla. Hacia el final del filme, el soldado se encuentra con un tigre en la oscuridad. Se miran directo a los ojos a lo largo de varios planos, el personaje se mantiene quieto, no huye y quizás se deja devorar. Lo que resalta Schoonover en este ejemplo es el uso alegórico de la estructura narrativa y el tigre. En el lenguaje informal tailandés (slang), “tigre” – *seua bai*– es la palabra que se usa para designar a hombres bisexuales. La atracción irresistible del hombre al tigre es una alegorización del deseo disidente, no-normativo. El tigre le dice “Una vez devoré tu alma, no somos ni animales ni humanos”. Esta escena amenazante, con el tigre que emerge al final de la película, permite interpretar que la misma historia ocurre dos veces, primero en el espacio público (Tong y Keng en el pueblo rural) y luego en el privado (en la soledad de la jungla). Se genera, entonces, un díptico en la estructura narrativa, una especie de espejo, formado por ambas historias que construyen eventos alrededor de una

3 El término en inglés usado en el libro es *publicity*. El autor utiliza este concepto de manera ingeniosa para criticar ciertos modelos que intentan “vendernos” modos de ser homosexual al estilo de los países dominantes, como EEUU.



Imagen del filme *Tropical Malady*

estructura de deseo *queer*.

Para fines operativos continuaremos poniendo ejemplos de Alegoría en los siguientes apartados, cuando hablemos de la película *Hawaii* (Berger, 2013) o *Prora* (Riethauser, 2012). Nos interesa detenernos a reflexionar de las distintas formas que puede tomar la alegoría, ya sea contenida en un animal simbólico (*Sud pralad*), un espacio, (*Hawaii*) o el montaje, que devela con un plano, una situación de falta de intimidad (*Dog day Afternoon*). Esto nos motiva a estar atentos a los distintos recursos y elecciones que pueden generar una alegoría en nuestro trabajo final de carrera.

QUEER PASTORAL⁴

En el capítulo del libro titulado *Registros de pertenencia*, los autores exploran cómo el afecto se construye en las obras de cine queer. Lo *queer* no siempre es fácil de capturar en el film y no puede ser reducido a un montaje de personas dando cuenta de su “desviación” sexual o besándose en protestas por los derechos LGBTIQ. La expresión *sentimental queer* aúna formas de amor, nostalgia e intimidad que varían según el contexto y culturas. Algunas

⁴ Este concepto debe entenderse como sinónimo del término castellano “rural”, en la medida en que remite a un espacio con menor presencia de la civilización humana. Este término, analizado por múltiples autores, no remite a una acepción foucaultiana de poder pastoral – el cual hace referencia a cómo el Estado moderno integró en sí las antiguas formas de poder creadas por las instituciones cristianas-. En el marco de este escrito, se conserva el término pastoral en vez de utilizar palabras como “rural” o “campestre”, para respetar la terminología utilizada por los distintos autores en inglés. Además, “pastoral” encuentra definiciones prácticamente equivalentes en el DRAE y el *Oxford’s English Dictionary*.

pueden, incluso, ser imperceptibles para los medios dominantes de representación. Los filmes *queer* generan medios estético-afectivos para movilizar al espectador emocionalmente y experimentar geográfica e históricamente la “otredad” de culturas y países ajenos, en formas que prometen cuestionar y rehacer el orden geopolítico actual. Al registrar sentimientos *queer*, la teoría ha interrogado extensivamente en los modos de afecto, emoción y subjetividad. Por ejemplo: Al retratar las emociones sin concretar o no realizadas, resaltando el significado de la infelicidad para las personas *queer*. La “falla” al relacionarse, acaba siendo una práctica *queer* en el sentido expuesto en *The Queer Art of Failure* (Halberstan, 2011).

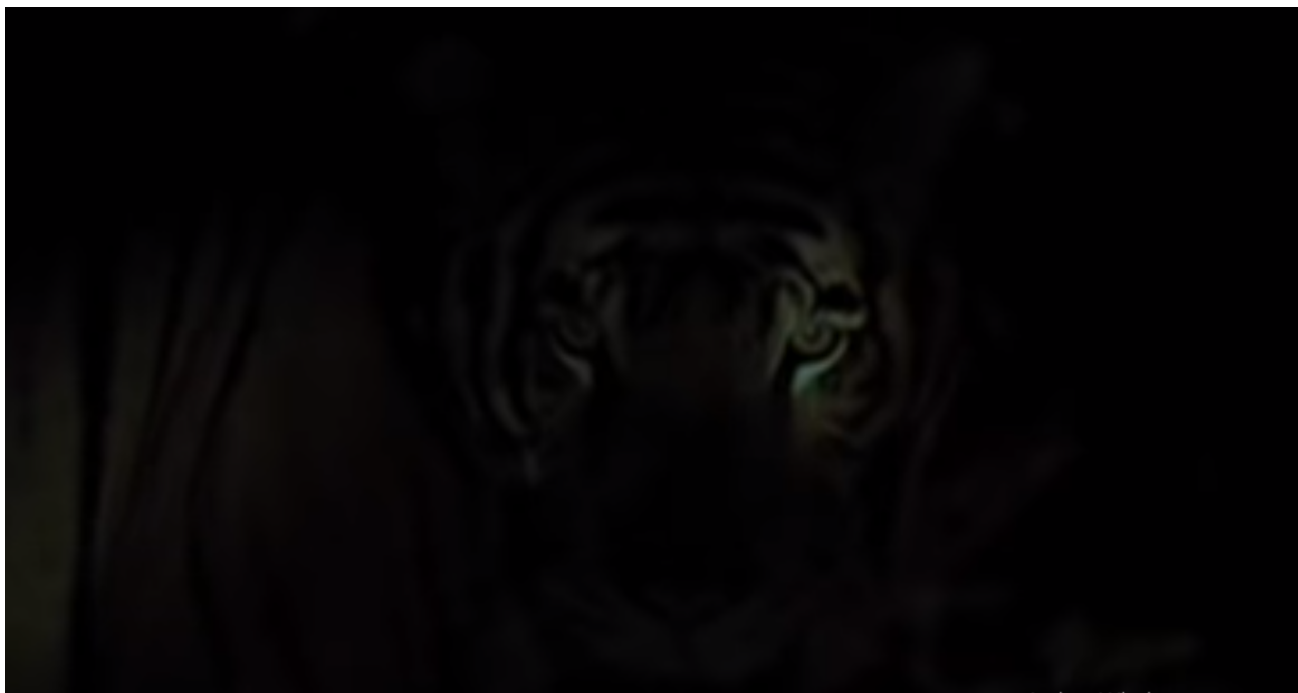
Muy frecuentemente lo *queer* se siente diferente y el afecto puede verse y registrarse en lugares donde la identidad *queer* no tiene permiso. Esto muestra la condición de vivir en un mundo que no nos pertenece.

Lo *queer pastoral* surge entonces como la **expresión de proximidad y tacto en lugares y paisajes naturales**. Se entiende por pastoral a los **ambientes no humanos**. Visualizar a personas LGBTIQ en paisajes hasta ahora usualmente caracterizados como heteronormativos constituyen una audaz declaración política y estética. Los lugares naturales y ambientes rurales son comunes a películas *queer* donde se proveen de espacios para que las identidades de género y sexualidades se re-configuren; siendo así reimaginadas la nación y región. Lo pastoral tiene como sujeto el lugar de lo humano en la naturaleza. Un ejemplo de lo *queer pastoral* puede ser encontrado en

el filme ya mencionado, *Un chant d’amour* (Genet, 1950) donde los personajes escapan de la prisión hacia la naturaleza. En el reciente cine *queer* los paisajes pastorales no son un simple escape temporal de la cultura nacional opresiva.

Los ambientes rurales nutren la transformación de los personajes y molestan de una forma *queer* el modo de concebir a la naturaleza como un espacio binario. La versión cliché de la vida *queer* es urbana, siendo el campo, un lugar del que hay que escapar hacia la ciudad cosmopolita. Así como los ambientes urbanos han sido importantes para las culturas *queer*, también hay un impulso que contrarresta y ubica lo disidente en el espacio rural. Lo pastoral nunca es una simple descripción de un escenario localizado en alguna parte, es más bien **un modo de imaginar la naturaleza como un lugar de escape y al mismo tiempo placer**. Se crea una utopía. Lo *queer pastoral* enlaza la habilidad del cine para imaginar mundos fantásticos, permitiéndonos re-imaginar nuestra relación humana con el ambiente natural. Es un modo de resistencia a los regímenes, según Schnoover y Galt.

Retomando el filme *Sud pralad* (Weerasethakul, 2004), lo *queer pastoral* es construido mediante el uso de planos generales, combinando la bandera tailandesa, un ambiente de jungla y dos hombres lamiéndose las manos (De este modo se esquivó la censura). Planos generales y aspectos compositivos de la imagen (Ubicación de la bandera en el punto fuerte) permiten combinar el paisaje y el deseo *queer*, representando una situación homoerótica. En este

Ojos del tigre en el filme *Tropical Malady*

sentido pudimos entender que las representaciones homoeróticas en filmes de distintas culturas, es lo más *queer* que puede aparecer en pantalla, teniendo en cuenta las represalias que este tipo de relatos acarrear. En la película *Pojktanten/She Male Snails* (Bergsmark, 2012) se construye el lo pastoral por medio de planos íntimos de la naturaleza, detalles y texturas; se transforman los lugares en sitios de intimidad y proximidad. En ambos ejemplos, hay una vinculación explícita de lo *queer* con lo natural. Es posible ver que el uso del sonido se encuentra en el mismo orden. A través de la banda de voces se resalta la proximidad y se recrean los entornos naturales como cercanos, aislados. La banda de ruidos, mediante sonidos de pájaros, viento, entre otros, genera la impresión de aislamiento, inmersión en el ambiente.

El concepto de naturaleza, cabe resaltar, históricamente ha sido un mecanismo para establecer los nacionalismos, reforzar

identidades raciales y sexuales, y justificar violencia en nombre de “lo natural”. Entonces, podemos decir que los objetos pertenecientes al mundo de la naturaleza están recubiertos por un halo de significado que puede provocar diferentes respuestas, y aquí es donde lo *queer* puede “molestar”.

Por nuestra parte, nos parece conveniente rescatar lo *queer* pastoral en *Prora*, un cortometraje ficcional que cuenta la historia de Jan y Matthieu, dos adolescentes que se embarcan en la aventura de recorrer la estación vacacional alemana Prora, ubicada en el mar Báltico. En este antiguo campamento nazi abandonado y complejo militar comunista, los adolescentes transitan y descubren el lugar. Pronto el deseo de uno por el otro pone en riesgo su amistad.

Este cortometraje crea un entorno pastoral a partir de un escenario destruido y abandonado, un conjunto hotelero construido por los nazis para vacacionar.

VERTIENTES Y AFLUENTES

La falta de presencia humana, como así también la relevancia que tiene el mar cercano, los arbustos y el paisaje sonoro, nos permite catalogarlo como pastoral. Prora entonces no es simplemente un ambiente más, influye en la narración y tiene un mensaje político en la medida en que el deseo *queer* aparece en contraste con el escenario y lo residual de la ideología nazi, antisemita y anti lgbtiq+. Jan y Matthieu transitan al lado de juncos que crecen entre las grietas, arbustos y malezas. Juegan, se encuentran. El espacio nazi, despojado de su esplendor, es resignificado como posibilitador de una relación *queer*. Podemos decir que lo pastoral se gesta en la elección de las locaciones, pero también en el modo en que son retratadas. Los grandes planos generales, así como los planos detalle, se enfocan en el abandono. Imágenes de los edificios inhabitados y venidos a menos hacen hincapié en la falta de presencia humana. Planos detalle de salvavidas abandonados y objetos oxidados buscan dar la misma sensación. El sonido

ambiente calmo, a través de la presencia de diferentes ruidos de la naturaleza, como el mar, realza la banda de voces conformada sólo por la de los personajes. No hay presencia de ruidos urbanos y sociales.

La locación no es simplemente descrita por la selección de planos y sonidos. También se caracteriza en la medida en que los personajes se vinculan con ese espacio. Jan, que es alemán, muestra respeto al vincularse con estos edificios, quizás marcado por la historia de su nación. Difiere energicamente con Matthieu, quien, por el contrario, realiza actos de vandalismo. Más adelante en el relato, los protagonistas terminan teniendo relaciones en una de las habitaciones del complejo. Desconocemos, los espectadores, el tipo de relación que se da (si es sexo oral o algo más) porque hay una elipsis. Pero la afirmación política es clara: donde una vez hubo prohibición, hoy, los jóvenes pueden imaginar otro mundo *queer* posible.

Aquí también es posible reconocer el recurso de la alegoría. Observamos en



Fotograma del filme Prora

las paredes, la simbología nazi explícita en graffitis recientes. Esto hace surgir la pregunta por cómo el pueblo alemán contemporáneo lidia con esta etapa histórica. Habla, en la esfera pública –el corto se distribuye por youtube– de ciertos valores residuales aún presentes del norte de Alemania o la sociedad en general. En el espacio público, este cortometraje articula una crítica social, relata algo más que dos chicos transitando un hotel abandonado: La marcada represión de los personajes (Sienten culpa por el acto sexual que ocurre) tiene lugar en una sociedad con valores retrógrados, donde las relaciones *queer* son un desafío y deben mantenerse ocultas.

En definitiva, y lo que importó para la realización de nuestra obra audiovisual, es lo que un escenario pastoral puede acarrear en términos políticos cuando remite al pasado de una sociedad.

TEMPORALIDAD QUEER.

La temporalidad *queer* tiene la capacidad para resistir la certeza del capitalismo, cuyos tiempos se organizan de una manera fija y delimitada como una coordenada dentro del tiempo de la producción, que organiza el resto de las esferas temporales de la vida. El manejo de un tiempo *queer* habilita a lo subjetivo separarse de ese espacio y tiempo habitados por el resto, proponiendo otras lógicas. Lamentos o melancolías pueden formalizarse en tiempo deformado, que exprese un estado emocional de pérdida o nostalgia. Mediante la vivencia de una temporalidad disidente, lo *queer* puede contaminar el tiempo de los espacios modernos.

Las poéticas del cine *queer*, que habitan dentro del espíritu de una política *queer*, se esfuerzan por visualizar posibles alternativas temporales, para permitir diferentes modos de identificación y afiliación. Para el autor, las narrativas heterosexuales clásicas de Hollywood, organizan su temporalidad en base a eventos sincrónicos con la pareja heterosexual. Ésta logra su unión en contra de toda expectativa, en un final feliz. La “**hetero-sincronicidad**” es un concepto que identifica a la heterosexualidad en el núcleo del cine hollywoodense y proviene de los estudios cinematográficos. La heterosexualidad pasa a ser un medio significativo por el cual las películas toman forma. Por ejemplo, se organiza la introducción, el nudo y el desenlace en relación con una pareja siempre constituida por un hombre y una mujer. En la historia, una linealidad y cierre son definidos con la consumación del amor heterosexual.

Para el autor las narrativas gay o *queer* tienden al final abierto, desplazamientos y aplazamientos en lugar de un cierre típico y clásico. Ser *queer* es desviarse de líneas “derechas”⁵ y cuando las personas *queer* son forzadas en una estructura narrativa heterosexual, concebida para ese objetivo, el resultado es infeliz. Las películas que contienen una estructura narrativa heterosexual concluyen con una consumación del vínculo, manteniendo así la reproducción de la cultura que pertenecen. En ellas, por ejemplo, un

5 Aquí el autor hace un juego de palabras en inglés entre *straight* (vocablo utilizado para definir algo como “derecho”, “recto”, pero que también para decir “heterosexual”) y *straight lines* (“líneas rectas” que se utiliza para describir las narraciones lineales).

hombre desea conquistar a una mujer, este es el conflicto central y la resolución pasa a ser un matrimonio o final feliz equivalente, en contra de todos los giros argumentales. (recordemos que se habla del cine clásico hollywoodense) La narrativa de la pareja gay rechaza las expectativas de progresión romántica heterosexual y se invierte más en experiencias de **dislocación** y **confusión**.

Esta temporalidad problemática puede manifestarse bajo el denominado **cine lento**. El cine de ritmo lento contemporáneo participó de una discusión que contrapuso al “tiempo productivo” en oposición al “tiempo perdido” o “malgastado”. Si bien esta categoría es muy amplia e incluye a una gran cantidad de filmes no *queers* que ingresaron en el circuito de festivales, Schoonover y Galt afirman que en estos filmes es posible observar una *queerización* del tiempo. Una amenazadora contraproductividad *queer* puede verse en ciertas producciones mundiales de cine lento. Estos filmes exponen a las audiencias a inclinaciones atemporales: permanencias, merodeo, esperas, deriva y quietud. El cine lento nos hace perder el tiempo, pidiéndonos pasar horas en una forma poco productiva, fuera de las economías narrativas eficientes de producción y reproducción. El cine lento, se niega a trabajar (o transitar) a lo largo de caminos narrativos sancionados (o aprobados) socialmente. Encontramos dentro de esta categoría los filmes de Tsai Ming-Liang, que generan un cine lento no sólo por medio del guión, sino también por medio de la duración de los planos, el tamaño del encuadre y la dirección actoral. Éstos permiten hacer hincapié

en estar fuera de ritmo y marcar por una temporalidad problemática, donde en muchos casos, el sentir *queer* puede verse plasmado.

A los fines de nuestra tesis de licenciatura nos interesa detenernos en un fenómeno que se desprende de lo anterior, el llamado cine de **falsa lentitud**, que hace un esfuerzo textual tanto para **evocar como para contener la radical potencialidad de lo lento**. No se llega al extremo de favorecer experiencias de expectación como el aburrimiento. Se generan así puestas en escena con influencia de *films d'art*, mostrando ciudades vacías, detalles cotidianos de la empañada modernidad y vistas largas de embotellamientos. Ésto se conjuga con una instancia humanista, expresando preocupación por las experiencias de quienes están oprimidos, olvidados o son insignificantes en la vida contemporánea. Se comprometen con un modo *queer* de lentitud y resistencia a la temporalidad.

El interés en la lentitud expresa una aspiración genérica de estos filmes a ser vistos en el mundo del cine y no ser sólo filmes gais.

Las películas cuyos ritmos encajan en el **falso-lento**, representan un tiempo **vaciado de “contenido narrativo”** y, a la vez, socavan ansiosamente su propia apuesta estética al **dirigir excesivamente la mirada de los espectadores**. Las esperas de los personajes, sus merodeos nunca caen un registro radical de lo lento, como podría ser el uso de planos generales de larga duración. Cuando la atención se agota, puede aparecer el uso de la poca profundidad de campo, que tiende a enfocar los ojos de los

espectadores antes que dejarlo vagar por la imagen nítida que permite la profundidad de campo. Primeros planos o aspectos compositivos de la imagen guían la mirada de los espectadores hacia objetos precisos y la narrativa avanza. Proclaman entonces un compromiso estético con la temporalidad “sin acontecimientos” de la vida cotidiana, mientras que, al mismo tiempo, socavan (o limitan) la experiencia de duración del espectador con la lentitud. Éste nunca se encuentra en una lucha contra la sensación de “pérdida de tiempo”.

Este recurso puede verse en el filme *Weekend* (Haigh, 2011). Esta película es nuestra principal referencia en cuanto al manejo del tiempo. El filme trata la historia de Russell, quien visita un club gay y conoce a Glen. Ambos comienzan entonces una relación de fin de semana, pero lo que parecía que iba a ser el “levante” de una noche comienza a tener la intensidad de un shock emocional de largo alcance. En el filme se tratan temas por fuera de la lógica del *coming out*, presentando personajes que tienen formas más críticas y complejas de ser gays públicamente.

En *Weekend* podemos observar falta de eventos en lo cotidiano y la dislocación social. Entendemos a lo dislocado como un “hueso salido”, una pieza que no está en funcionamiento con el engranaje productivo. En este caso, la atemporalidad muestra a Russell como “fuera de sincro” con quienes lo rodean y salido de lugar con su propia vida. Esto vincula un criterio actoral y de manejo del tiempo narrativo, como así también el uso de primeros planos para mostrarnos a Russell “ensimismado”. A medida que el relato avanza y los personajes

divulgan sus historias psicológicas, la película comienza a renegar en su distensión del tiempo. La **dislocación** y lo **fuera de sincro** son medios para construir la tensión romántica. El filme va desde lo abierto hacia un cierre, en un patrón de concordancias: con la gradual y satisfactoria trayectoria desde lo impredecible o desorganizado, hacia un final con coherencia poética. Se han ofrecido así encuentros con ritmos indecisos de la vida diaria de los personajes y hacia el final, la temporalidad se disciplina con la estructura narrativa, toda apertura anterior ha sido captada por una conclusión romántica. Hay un compromiso por retratar la vida cotidiana, sin eventos significativos, sin proponer a la vez una estética cansina.

Siendo la lentitud una modalidad queer de la articulación cinematográfica, el cine de lentitud falsa es un estilo atravesado por la contradicción; un espacio de cine *queer* cuyo estilo *deshace* la subjetividad que intenta articular. Proporciona una visión única de las ansiedades de expresar subjetividades queer en los circuitos del cine mundial.

Durante la lectura del texto surgió el interrogante sobre cuál construcción de la temporalidad se acerca más a nuestra idea pretendida y es conveniente usar en nuestra práctica artística. Nos interesó, en este caso, detenernos en el falso lento. En nuestra calidad de estudiantes y realizadores noveles, creemos que es mejor hablar de nuestros relatos cotidianos sin hacer uso de planos generales de larga duración, donde la mirada del espectador deba encontrar los puntos de interés. Apuntamos a que nuestro trabajo pueda

VERTIENTES Y AFLUENTES

visualizarse por plataformas online, alcanzar audiencias en internet, YouTube, redes y cines. En nuestra problemática de la distribución, consideramos que las redes son un recurso fundamental para alcanzar más audiencias cuando se trabaja de manera independiente. El cine lento de acuerdo con Schoonover y Galt, implica una instancia de visualización más especializada y paciente que el **Falso lento**. Lo cual no sería ideal para las plataformas pretendidas, donde se consumen filmes en los cuales predominan ritmos de montaje radicalmente diferentes a los cansinos. Nuestra propuesta busca un punto intermedio en el manejo del tiempo, resaltando la lentitud y las potencialidades de la *queerización* del tiempo. Comprendemos esto último como un compromiso con la dislocación social de lo cotidiano, la atemporalidad y el “vacío” de la vida cotidiana (o falta eventos importantes, cuestionando las economías de tiempo productivo) pero sin dejar que la atención y la mirada del espectador decaiga en tomas largas y exploratorias.

Desde la fotografía, *Weekend* presenta un criterio de una cámara que guía la atención del espectador a los diálogos, la palabra, enfocándose a la vez en el personaje que habla y en sus reacciones. Primeros planos, entonces, fijan la atención y orientan la mirada de los espectadores hacia determinados puntos de interés significativos para la narración. Puede ser una reacción, un objeto, una actitud, entre otras. Los planos medios nos muestran a Glenn interactuando con Russell al mismo tiempo y a la vez se enfocan sólo en uno de ellos cuando es necesario. Este recurso que guía la mirada muestra a la vez una acción y su reacción, para mantener compenetrado al espectador en la atención de los diálogos. La poca profundidad de campo restringe el punto de interés a la relación de los personajes, ya sea en un bar lleno de gente o en un colectivo. Marca el interés en el desenvolvimiento del vínculo, en el transcurso de un fin de semana.

La relación queer en este filme se construye lejos de los espacios donde



Imagen del filme Weekend

transcurre el tiempo social. En el departamento, están alejados de la ciudad, sus convenciones y tiempos delimitados. Además de la elección de locaciones, la sensación de intimidad en estos espacios alejados se logra mediante el sonido, con la banda de voces en primer plano, sin presencia de ruido ambiente invasivo. El criterio sonoro también genera una oposición entre el espacio social e íntimo, marcando diferencias entre ambientes públicos y privados. Éstas se llevan a cabo por medio de discontinuidades sonoras, ambientes ruidosos como el boliche, son interrumpidos por la tranquilidad del departamento mediante cortes bruscos. La construcción de la ambiencia del departamento posibilita el diálogo y el transcurrir de una temporalidad “aislada” de espacios sociales.

La conexión romántica entre los protagonistas se genera gracias a la construcción de un tiempo íntimo donde Glenn se encuentra con Russel. Se dan esperas, sobremesas o charlas luego del sexo y el tiempo en el que la relación crece, es tiempo que pasan “al vicio” y solos. Observamos entonces una marcada dislocación (en el sentido del hueso fuera de lugar) presente en estos personajes, ya que ambos personajes transitan una relación en una temporalidad disidente, alejados de los ritmos productivos y capitalistas.

En definitiva, nuestro interés es tomar esta construcción temporal de los espacios y marcar una diferenciación entre el espacio que transita una relación queer, por fuera de un espacio social. También nos parece propicio aclarar que Weekend será retomada como una referencia en el armado

del guión, ya que no presenta una narrativa *coming out*, (donde el conflicto central está organizado en torno a la salida del *closet*). Los temas que se tratan son otros y están relacionados con un modo de vivenciar la sexualidad y vivir la vida. La construcción del guión tiene fuerte acento en los diálogos y conversaciones “profundas”. Observamos que los personajes comparten aspectos relevantes de su vida, pasiones, metas y no importa solamente la declaración de su sexualidad.

Por otra parte, dentro de la temporalidad, encontramos también conveniente rescatar el concepto de **escisión** como Historia *queer*, planteado por Schoonover y Galt. Este término hace referencia a las evidentes faltas o exclusiones de algún elemento narrativo o discursivo, que suelen aparecer como producto de la censura más que el resultado de decisiones estéticas. Constituyen un eje en la historicidad de lo *queer*.

El autor afirma que les *queer* tienen problemas con el tiempo. Nunca funciona para nosotros y usualmente aparecemos fuera de él. Además, los hitos históricos *queer* no son reconocidos. Algunos historiadores dejan por fuera a personas LGBTIQ o circunscriben los movimientos queer de nuestras vidas. Pensemos en nuestro paso por el sistema educativo. No tenemos acceso a conocimientos básicos como las protestas de Stonewall o la persecución de personas LGBTIQ+ durante la dictadura argentina. La historia está llena de casos de censura del afecto o del tacto entre sujetos *queer*. Esta exclusión de las experiencias *queer* es a la vez una política institucional y representacional, por la cual hay momentos

perdidos, ausencias, como así filmes que surgieron con libertad limitada y censura. Por sistemas de homofobia y represión, hoy hay un archivo fracturado de la historia *queer*.

Encontramos entonces filmes a los que podemos acceder incompletos, censurados o cortados. Los cortes dirigen la atención del espectador hacia a las condiciones de representación de la homosexualidad en el cine, su alteridad y fragilidad. La escisión remueve los cuadros más *queer* de un filme, pero al hacerlo crea el deseo de ver y deja constancia del deseo disidente. Se afirma que puede encontrarse presente desde el principio en relatos *queer*. Puede encontrarse en filmes como *Anders als die Andern/Different from the Others* (Oswald, 1919), reconocida como primera película gay en el mundo. Hoy, se puede acceder sólo a una versión incompleta, ya que los originales fueron buscados y destruidos por los sectores más conservadores de la sociedad. Donde algunos ven cortes, elipsis y jump-cuts, los espectadores *queer* pueden ver las condiciones históricas de producción *queer*.

La escisión no solo muestra ausencias, pérdida y vacío. También marca un espacio comunitario de anhelo, que persiste a pesar de cambios históricos y distancias geográficas. En esos cortes se crea un *allí*, para el deseo *queer* en los ambientes nacionales e internacionales. Mientras que en ciertos filmes el efecto de la escisión es efecto de la censura y exclusión, muchas otras películas se han hecho eco de estos destellos y los han usado en una forma consciente. Este recurso de elipsis ahora es usado y resignificado de otra forma.

El cine convencional hace uso de la elipsis para cortar los pasajes aburridos o acciones rutinarias y momentos de acción concentrada. Subir las escaleras o una pelea, por ejemplo. Pero tienen la intención de mantener al espectador orientado en la narrativa y atento a la continuidad. Lo *queer*, busca lo discontinuo con la escisión, busca crear estructuras no lineales de narración o momentos faltantes en la historia que requieren la atención del espectador.

La escisión pasa a ser otra modalidad de temporalidad *queer*, un modo en que lo *queer* es precisamente lo cortado, lo excluido. Con este recurso se pueden cortar aspectos importantes de una película con la intención de generar dislocación, como la película *Praia do Futuro/Futuro Beach* (Ainouz, 2014) que quita acciones centrales de sus escenas, e incluso realiza una elipsis enorme de una década de tiempo, dejando al espectador la actividad de reconstruir lo ocurrido. La escisión nos muestra a la vez algo que no está allí y algo que sí está. Genera discontinuidad, a veces a riesgo de producir una incoherencia o “hueco” narrativo.

Teniendo en mente el concepto de escisión y Falso-lento, Schoonover y Galt, concluyen que lo *queer* se rehúsa a caer en el determinismo de la linealidad y usa lo cinematográfico para buscar modos diferentes de tiempo y espacio que puedan resistir al capitalismo. Éste es el fin político de estas infracciones *queer* al tiempo y espacio tradicionales: escapar, cuestionar lo establecido en modos dominantes de temporalidad donde las relaciones *queer* no existen, no agregan nada y no tienen importancia para marcar un cambio.

Nos interesa detenernos en el caso de la Película *Hawaii* (Berger, 2013) y el análisis hecho por los autores. Este trata la historia de Martín y Eugenio, amigos de niños, que se reúnen cuando Martín busca trabajar en la casa de campo de Eugenio. La película trata las diferencias de clase, identidad regional, agencia social o propiedad privada (hay un personaje rico y otro pobre, sin pertenencias) y son tratadas en una narración que se edifica sobre la cotidianidad. En este filme podemos observar el uso de la escisión, (elipsis), vinculado con la represión, la negación del deseo homoerótico. Esta experiencia de alienación es profundamente sentida en relaciones *queer* diarias. Hay elipsis que interrumpen el modo suave del despliegue del tiempo y el espacio en la narrativa de *Hawaii*. Lo que entendemos por *queer* en el vínculo de los personajes, anida en empalmes, fallas y huellas de momentos perdidos en la memoria. Olvido. Eugenio no recuerda a Martín, pero sí sucede a la inversa. La lentitud permite desarrollar la intimidad y se hace hincapié en las historias reprimidas, su peligro. Hay interrupciones en las muestras de cariño. En escenas de sexo y tensión erótica en escala, cuando la intimidad se intensifica (y lo *queer* efectivamente aparecería en pantalla), la imagen entra en un ensamblaje distorsionado de *jump cuts*, elipsis y puntos de vista abstractos. Como la escena en la cual ambos personajes están en la cama, a punto de tener sexo. Es importante resaltar que el ritmo metódico de los planos tampoco sigue una sincronía con el sexo o el orgasmo, la imagen rechaza el éxtasis tanto en el encuadre como en la lógica de la puesta de cámara. Este modo

de construcción de un relato, usando a la escisión para contar lo reprimido, la memoria y el olvido, es lo que nos interesa rescatar en este apartado.

Este filme también puede usarse como ejemplificación de lo alegórico y nos interesó detenernos en ello para la construcción de *Río*. Mediante la puesta en escena y el montaje, se ofrecen “otras tierras” como espacios transformativos, que el autor denomina espacios virtuales. En el filme en cuestión, esto puede observarse en una imagen idílica de Hawaii, contenida en un juguete de niños. Luego de que los personajes pelean y Martín se marcha, Eugenio se pone a revisar cosas viejas y encuentra un *Viewer Master*, en el cual visualiza imágenes de esta isla. En la fotografía se ven dos piñas colocadas en el pasto. Eugenio observa esto y se emociona, inmediatamente observamos a los dos personajes del mismo modo, relajados uno al lado del otro (como un anhelo). Eugenio no recuerda a Martín y ambos nunca estuvieron en Hawaii, pero por medio de esta fotografía pueden compartir de manera recíproca un anhelo por el pasado (cuando jugaban juntos, la infancia compartida), que hace que su atracción actual trascienda las diferentes vidas que llevan en el presente. Según el autor, en este espacio irreal (La imagen de Hawaii, las piñas y ellos dos recostados) se trascienden las limitaciones sociales y sexuales que los mantuvieron apartados en la mayor parte del filme. Recordemos que también pertenecen a clases sociales diferentes. Este cambio o vaivén entre perspectivas reales (ellos) y virtuales (Hawaii) -perspectivas de distanciamiento

e íntimas- permite figurar otros mundos *queer* posibles, se proyecta aquí el deseo, que permite el escape de todo lo que los cohibe y es aquí donde radica lo alegórico. Este Hawaai, posibilita el escape, es el sitio virtual donde se proyecta el anhelo.

El filme *Hawaii* aparece entonces como la posibilidad de pensar para *Río* la relación de los personajes con el espacio, el deseo y un vínculo del pasado que se actualiza en un presente. Más adelante también veremos cómo esto se traduce a una estructura narrativa lineal, con una temporalidad de lentitud falsa, siguiendo lo posibilitado por *Weekend*.

NUESTRA PROPUESTA: UN RÍO

Habiendo reflexionado sobre las características del cine *queer* descritas anteriormente, nuestro proyecto toma la forma de un cortometraje que busca poner en escena formas de ser, sentir y vivir *queer*. Para llevar esto a cabo, nos interesó detenernos en ciertos conceptos planteados por el autor, adaptarlos y aplicarlos en nuestra práctica artística, por ello nos propusimos reflexionar sobre las formas en las que pueden traducirse los conceptos de alegoría, lo *queer* pastoral, el falso lento y la escisión temporal a la especificidad del lenguaje cinematográfico.

Entendiendo que el concepto *queer* es abierto y en constante transformación, se buscará implementar en el cortometraje una propuesta estético-narrativa que exprese de manera creativa y lo más genuina posible nuestras formas de pensarnos *queer* hoy en Córdoba, sin que se presente como estereotipada o aleccionadora para los espectadores. Finalmente fue de nuestro

interés reflexionar sobre nuestro propio oficio como constructores de discursos que inciden en la concepción de estas temáticas en la vida cotidiana de sujetos *queers* y no *queers* (inscriptas en un universo de cortos, medios y largos existentes que pertenecen a este tipo de cine). •



LA CUENCA POR DONDE FIUYE LO QUEER.

LA CREACIÓN DEL GUIÓN

Nuestra propuesta tomó forma a partir de la lectura y visionado de las películas mencionadas en el capítulo anterior. Luego de charlas y conversaciones, vinculando nuestras vivencias con lo interiorizado, se escribió la siguiente sinopsis:

Dos jóvenes adultos gays se encuentran varios años después de haber vivido un romance en su adolescencia y durante un día que pasan juntos, intercambian reflexiones sobre sus comportamientos en el pasado y los cambios de actitud en torno a la sexualidad.

Nos interesó enfocarnos en dos chicos abiertamente gay, para dejar de lado el *coming out* como estructura narrativa. La historia *coming out*, tiene un conflicto que gira alrededor de lo reprimido, expresar la sexualidad y por consiguiente salir del clóset. Lo que nos parece propicio aclarar, antes de continuar, es que no consideramos el acto de salir del clóset como algo negativo, todo lo contrario. En nuestra vida cotidiana, adscribimos a la postura de la publicación anónima, presente en el capítulo previo, titulada “*Queers lean esto*” (Anónimo, 1990). En ésta, se afirma que salir del clóset es revolucionario y que las imágenes sexuales positivas y lo que ellas manifiestan, salvan vidas. Ellas afirman distintos modos de vivir y hacen posible que las personas *queer* traten de vivir amándose a sí mismas, en lugar de odiándose. Piénsese en la imagen de la marcha del orgullo o una *queer* manifestando su sexualidad con libertad. Si nadie hubiese salido del clóset, seguiríamos en una sociedad arcaica. Salir

del clóset es dejar de estar en las sombras, ser *queers* públicamente. La crítica que Schoonover y Galt hacen del *coming out*, es en torno a las narrativas de origen occidental y su distribución masiva en un sistema capitalista. Muchos *queers* en el mundo pueden no sentirse identificados y es inviable que participen de esos modos de vida. Pensemos en las políticas gubernamentales que marcan lo *queer* como ilegal, en la pena de muerte aún vigente, plausible de caer sobre sujetos *queer* en muchos países. Por ello, en *Queer Cinema in the World*, se refieren a *Publicidad*, con la cual se promociona como commodity un modo de ser del cual muchos no pueden participar. Esto nos sirve para comprender lo complejas que pueden resultar las películas *queer* en un análisis.

En “Río” no planteamos una diégesis donde la sexualidad *queer* no implica ninguna problemática para los personajes. Al contrario, ambos se entienden como disidentes y se ven atravesados por cuestionamientos en torno a la sexualidad, sólo que ya salieron del clóset y son públicamente gays.

Estando alerta de las implicancias una producción *queer*, algunos de los cuestionamientos que tuvimos en cuenta fueron: ¿Que implica la masculinidad? ¿Salir del clóset quiere decir que ya somos libres? ¿Es real la posibilidad de expresar nuestra sexualidad en el ámbito público de una manera que sea genuinamente despreocupada? Cuando nos sentimos aceptados socialmente, ¿quiere decir que todo conflicto con nuestra sexualidad está superado? ¿Qué sucede con las estructuras heteronormativas y patriarcales con las

que crecimos y tenemos internalizadas? ¿Ser más “masculino” implica que un chico gay será más cohibido o cerrado dentro y fuera del “ambiente”? Y en su formulación reversa, ¿Por qué presuponemos que un chico más “afeminado” asume como rol sexual el ser “pasivo” y uno masculino el “activo”? Estas preguntas serán retomadas en mayor o menor medida a la hora de hablar de la construcción del guión, pero en parte exponen a nuestro “ser queer localmente”, donde encontramos historias de *queers* variadas y complejas.

Partiendo de la intención de no replicar discursos aleccionadores o moralistas, sobre todo en torno a la sexualidad, cobró fuerza la idea de no exponer que hay una forma correcta de comportarse sexualmente y manifestar nuestros deseos. Aquí tienen importancia ciertas referencias audiovisuales que proponen mostrar la sexualidad gay y *queer* sin ser moralistas. Encontramos películas como *Weekend*, *The living end* y *EastSiders* (Williamson, 2012).

Weekend influyó en gran medida en la escritura de los diálogos, donde los personajes presentan cada uno su punto de vista y se genera un debate en torno los temas de conversación. No siempre hay una relación dialéctica o visión superadora de argumentos. Los planteos son ideas que “quedan picando”.

La idea inicial fue sobre dos chicos que se reencuentran luego de seis años de haber vivido una relación de clóset, oculta, cuando eran adolescentes. Esta idea surgió de una reflexión sobre los vínculos que generamos cuando fuimos jóvenes y los modos de relacionarnos que mantuvimos. Vivimos una adolescencia

queer y al mirar en retrospectiva a esta etapa de nuestras vidas, encontramos similitudes entre los miembros del grupo. Pensamos en relaciones vividas de modo clandestino, salidas secretas y amistades ocultas entre otras. El vínculo de pareja y el amor se convierten, bajo esta modalidad, en algo que hay que ocultar. La idea de un reencuentro sirve como ejercicio para reelaborar y reflexionar sobre lo pasado en la juventud.

Se pensó en dos personajes que recuerden lo ocurrido de una forma distinta. Ahora que son abiertamente gays en la esfera pública, con veintidós años, reflexionan e intercambian puntos de vista disímiles, sobre lo que una vez fue una relación de clóset en la adolescencia temprana.

Siguiendo con un proceso reflexivo, nos detuvimos en vivencias más cercanas. En nuestro día a día actual, a pesar de salir del armario y vincularnos con personas que también lo están, localizamos que sigue habiendo muchas actitudes “de clóset”. Antes, lo clandestino era todo, pero aún hoy seguimos manejando ciertos preconceptos del mundo heteronormativo que se traducen en formas más sutiles. Encontramos una gran contradicción en el machismo, por ejemplo, que entendemos como limitante y condicionante de la libre expresión de la sexualidad *queer*. Es una ideología de la heteronorma que engloba el conjunto de actitudes, conductas, prácticas sociales y creencias destinadas a promover la superioridad de lo masculino sobre lo femenino, que busca generar sometimiento. Intentamos localizarlo en nuestras vidas, en nuestras experiencias,

pero también en blogs y libros sobre el tema.

Empezamos reflexionando acerca de nuestra juventud y niñez. Pensamos en cosas que a una persona gay le dicen: “Qué gay que sos” “No saber jugar al fútbol es de mujeres” “Sos una mina”. Son todas frases que ponen en cuestionamiento la masculinidad y fijan cómo debe ser un hombre. Se usan en entornos heterosexuales, conservadores o religiosos. Desde temprana edad nos vemos atravesados por lo que es deseable socialmente y así nuestra identidad se define en diálogo con lo que otros quieren ver en nosotros. Estas frases y creencias vemos que son retomadas por la comunidad gay en alguna medida y se acentúan cuando crecemos. Por ejemplo, los roles de activo y pasivo se vinculan con los de “hombre” y “mujer” y, muchas veces, en ciertos entornos gay, lo considerado afeminado es inferior. Esto parte de la sociedad que nos condiciona en tanto sujetos.

Al navegar por la red, nos encontramos con algunos términos que desconocíamos, como *femmephobia*, que sería en rasgos generales la fobia a la femineidad; y *sissyphobia*¹ o *effeminophobia* que implica la fobia o un comportamiento denostativo hacia los *sissy*, afeminados o amanerados. También es frecuente encontrar el término como *plumofobia* o *femfobia*. De aquí rescatamos frases que escuchamos en el día a día. “Chocar culos” fue una de ellas (que luego entraría en el guión). Ésta, por ejemplo, hace referencia a la incapacidad de dos pasivos para tener sexo de una manera tradicional, por la falta de penetración. Esta visión falocentrista del sexo como así también el carácter peyorativo de la frase, que da por sentada la dicotomía de roles (activo/pasivo) en una relación gay, nos permite calificar la frase como machista. Otra manifestación que encontramos en

¹ Respecto de este tema puede consultarse Bergling, T (2001): *Sissyphobia. Gay Men and effeminate behaviour*. Harrington Park Press. EEUU.



Imagen encontrada en internet.

nuestra vida diaria fue la denominación “mascXmasc”² en aplicaciones de citas. Esta “etiqueta” implica que un hombre masculino busca otro masculino, no afeminado. Alrededor de esto se generan debates dentro de la comunidad. Algunas se defienden restringiendo el asunto a cuestión de “gustos personales”, otros, críticos, afirman que es el resultado de la internalización de conductas y valores de la heteronorma (y el patriarcado) y *sissyphobia*.

Continuamos reflexionando en torno a estas discusiones. Resultó lógico pensar que muchas personas no puedan estar en armonía con su deseo y el rol que cumplen en una pareja pasa a ser algo importante. Se puede ser abiertamente gay y sentir vergüenza tanto de ser afeminado como de ser pasivo, negándolo y reprimiéndolo. Nos interesó que ambos personajes formen parte de este debate y, a la vez, como jóvenes que son, se encuentran en un contexto donde la deconstrucción los lleva a replantearse sus creencias.

Entonces, salimos de un clóset, pero estamos inmersos en otro mucho más grande. Y la preocupación por lo masculino no sólo está en lo dicho, también la encontramos en el modo de vestirse y actuar. La normalización genera que muchos gays decidan usar ropa siguiendo normas del heteropatriarcado, por ejemplo. Aquellos que deciden usar ropa

distinta no son tan “normales” como otros, según esta lógica. Lo mismo podemos decir de la postura, el modo de caminar e incluso hablar. Tener una apariencia heterosexual es útil para integrarse en un grupo social. Podemos hablar de *homofobia internalizada* (Tin, 2012, pp. 472-473) cuando ciertos *gays o queers* denostan a otros que son diferentes, ya que actúan siguiendo mandatos homófobos de la sociedad, sin percibirlos. Este tipo de homofobia puede derivar también de individuos que tengan una atracción u orientación sexual que no se corresponde con la imagen ideal que tiene de sí mismo, lo que causa ansiedad y un deseo en esa persona de cambiar o modificar sus preferencias sexuales. Esta no aceptación de la condición sexual y el propio deseo puede manifestarse en agresiones físicas y verbales con otras personas del colectivo queer. Esta “vergüenza” favorece el aislamiento y genera divisiones en el colectivo, haciendo más difícil la mutua identificación, y, por ende, movilización política. Nuestra intención será retomar este concepto para crear sutilezas en el comportamiento de los personajes de *Río*.

En resumen, concluimos que tanto fuera como dentro del clóset el machismo o la heteronorma influyen sensiblemente en las relaciones *queer*. Todas estas discusiones dan forma al río, son nuestra cuenca. En nuestro cortometraje quisimos contar la historia de una relación que no funcionó en el pasado, habiéndose ahogado en la clandestinidad y, luego en el presente, corre el mismo riesgo por los valores que los personajes tienen interiorizados y reprimidos.

Esta reflexión tuvo por objetivo interpelar

² En internet pueden encontrarse publicaciones sobre la vida y actualidad *queer*. Algunas de ellas plantean temas de agenda de la comunidad respecto de la masculinidad. En nuestra indagación nos topamos con la revista online *La Super Queer* que aborda esta la expresión MascxMasc y los valores detrás de ésta. Les lectores pueden consultar en: <https://haztequeer.com/los-mascxmasc-dicen-que-los-gays-con-pluma-les-dan-mala-fama/>

a los jóvenes a partir de situaciones que puedan haber vivido con alguna pareja o durante su adolescencia. El problema de no conectar o no encajar con el otro. Franco y Bruno, intentan representar a dos personas complejas, cada uno con deseos y contradicciones. Quedan así definidas entonces, las problemáticas vividas por les tesistas en nuestro ser *queer* “localmente”.

Por todos estos motivos elegimos una estética realista para contar Río. La diégesis está anclada a la Córdoba contemporánea, cotidiana; y nuestra historia se caracteriza por ser fieles al modo en el que hablamos los jóvenes hoy. Las conversaciones sobre temas incómodos se expresan como lo hacemos en nuestro día a día mediante una actuación que se pretende naturalista. De este modo se espera construir una diégesis que el espectador sienta cercana a su mundo y le permita identificarse con la historia.

EL ARGUMENTO

Proseguimos entonces con una caracterización de personajes básica, cuya escritura dio paso a algunas escenas aisladas y el argumento de “Río”:

Franco (23) y Bruno (24) son dos chicos que compartieron, durante su adolescencia, una relación amorosa. Ambos se encuentran ahora fuera del “clóset”. Después de cinco años, motivados porque aún se gustan, deciden reencontrarse en Río Ceballos, donde vive Bruno. En el transcurso de un día caminan y recorren lugares abandonados, de principios de siglo, comienza a entreverse una tensión sexual entre ellos. Intercambian miradas, hablan y se conocen nuevamente. En sus

charlas, comparten sus opiniones sobre ser gay, preferencias sexuales y problemas del pasado que impidieron que la relación funcione. Bruno intenta marcar su territorio y tilda a Franco de machista ya que lo “obligaba” a ser pasivo en el pasado. Se sintió en un lugar “femenino” y juzga eso como negativo. Los roles tienen un gran peso para él y su autoestima. Franco, por el contrario, considera que la sexualidad es algo que deviene como natural y defiende su postura. Afirma que la forma de tener sexo le es indistinta. Bruno intenta aleccionar a ese Franco del pasado –que era más machista– mientras recorren piletas abandonadas, túneles y balnearios. Luego de toda una tarde y una noche juntos, Bruno y Franco terminan besándose en la orilla del Río. Pero a la mañana siguiente Franco retorna a Córdoba y Bruno se queda en Río Ceballos.

Decidimos escribir una premisa para comenzar el guionado y seguirla a lo largo del proceso:

Una introspección sobre lo ocurrido en el pasado y debate sobre puntos de vista es importante para identificar y superar el machismo en vínculos Queer.

La cuestión central fue establecida en torno a la pregunta: ¿Conseguirán generar un nuevo vínculo?

LAS CARACTERIZACIONES.

En base a esta redacción, proseguimos ahondando en una caracterización más compleja:

Bruno es un chico de 22 años, vivió toda su vida en Río Ceballos. Es abiertamente gay. Es introvertido y rencoroso. Se caracteriza por un humor irónico y sensibilidad que

BRUNO

Se estableció un conflicto interior: tiene miedo de sentirse femenino y ser calificado como tal. Repudia este sentimiento y a las personas que destacan la feminidad de otros. Quiere sentirse hombre con otro hombre y necesita esto para sentirse mejor consigo mismo. Teme hablar de estas cosas y se descarga con Franco.

no demuestra. El rencor nos ayuda a que recuerde los problemas que tuvo con Franco y lo siga tratando como si aún fuese ese adolescente que conoció. Tiene una mirada crítica hacia el entorno que lo rodea, se cuestiona y se pregunta. Intenta reflexionar sobre lo ocurrido en esta relación que compartieron cuando eran más jóvenes e inexperimentados. Para lograr acercarse a Franco hace un enorme esfuerzo para decir lo que piensa. Actúa de una forma masculina y en ocasiones acusa a Franco de cosas que él mismo piensa y no quiere pensar. (Se tuvo en cuenta el concepto de homofobia internalizada) Su motivación principal es volver a encontrarse, ver cómo le va al otro y saber si pueden crear un nuevo vínculo. No le gustan las etiquetas, ni que piensen de él como pasivo.

Franco es un chico de 22 años, que vivió siempre en Córdoba y veraneó en Río Ceballos algunos años. Es extrovertido, bromista y no muy sensible. No tiene problema con lucir amanerado, si bien en un pasado se esforzaba por lucir masculino. En un entorno más descontracturado, pudo expresar su sexualidad con más apertura que Bruno. Ambos hacen un camino inverso en este sentido. Franco tiene una mirada despreocupada del entorno y se caracteriza por llevar la contra.

Le gusta hacer bromas. Tiene una alta autoestima que se esfuerza por mantener. No tiene resentimientos hacia Bruno, pero hubo cosas que le dolieron. Acercarse a él le resulta cómodo, aunque muchas veces responde lo primero que se le ocurre sólo porque no sabe qué decir. Su motivación principal es reencontrarse y ver si tienen sexo, aunque no lo diga explícitamente.

Franco está acostumbrado a hacer chistes sobre lo sexual, cosa que a Bruno no le hace gracia. Interpreta que Franco está marcando la cancha o posicionándose de algún modo. Bruno desafía primero a Franco diciéndole “que gay que estás”. Franco es seguro de su masculinidad y esta broma no lo molesta. Pero una vez que Franco comienza a decir ciertos términos como “Chocaban culos” provoca un gran conflicto en Bruno. El revivir la relación pasada acarrea lo bueno y lo malo. El conflicto de Bruno con su masculinidad reflota, nunca se fue y va a ser impedimento para que generen un vínculo. Allí comienzan a debatir sobre aspectos de sus sexualidades como así también de su relación pasada. De este modo, la pregunta por el machismo y la masculinidad pasa a ser un conflicto que constantemente se puede observar a lo largo del relato.

FRANCO

Su conflicto es con Bruno, ya que siente atracción por él, quiere conocerlo y ver si puede retomar la relación o simplemente tener sexo. Su problema es que Bruno no quiere. No cree que haya personas más o menos masculinas. Colisionan sus visiones.

No queríamos caer en una delimitación de personajes simplista y taxativa. Bruno y Franco están pasando por un proceso de maduración y eso implica que sean contradictorios y busquen ordenar sus pensamientos, tener razón en sus discusiones. Por ello no hay buenos ni malos. La razón no está concentrada en uno solo, son dinámicos y ambos contienen en sí aspectos positivos y negativos.

RÍO CEBALLOS: TORNAR QUEER UN PAISAJE SERRANO.

La elección de Río Ceballos como locación, surgió principalmente por ser un espacio **habitado** por el director. Más allá de las facilidades logísticas que esto implicaba, Río, como terminamos llamándolo, cuenta con casas antiguas, calles pintorescas y una importante presencia de la naturaleza. Esto nos permitió jugar con el concepto de lo *queer pastoral*, localizando una relación *queer* en un lugar no urbano. Lo pastoral, cabe aclarar, siempre contiene ciertos elementos artificiales. Incluso en la vida más rural, sigue habiendo elementos hechos por el hombre.

Río Ceballos fue uno de los principales destinos turísticos de veraneo durante mediados del siglo pasado. Hoy en día, las casas pintorescas, inspiradas en Europa, están abandonadas o venidas a menos. Son mansiones lujosas corroídas, piletas abandonadas y ruinas urbanas de un pasado “esplendoroso”. Estas estructuras cobran un significado simbólico cuando los personajes las transitan y se vuelven los escenarios de la historia amorosa. Además de representar la nostalgia, el abandono, el pasado en su relación, se hace uso de

la poesía pastoral para representar un espacio utópico, donde se evade el tiempo y es posible transformarse y conectar.

Sin embargo, atendimos a las críticas que implica el concepto de lo pastoral, manifestadas por David Shuttleton (2005) en su ensayo *The queer politics of gay pastoral*. Nos parece propicio aclarar que no hubo una intención de contar una historia en un lugar sin cultura, sin vestigios de lo social, historia y realidades políticas. No queremos tratar lo pastoral como un exilio auto-impuesto (a modo de irse de lo urbano para no incomodar a nadie, por ejemplo) o como una herramienta que pretende construir un mundo ideal inexistente. Nuestra aproximación se centra más en la posibilidad de escapar por un momento a un lugar “ideal” (y luego retornar a los ambientes urbanos) y proponemos lo pastoral como rebelión ante los recorridos marcados como correctos o predestinados, en pos de transformación y aprendizaje. Del mismo modo somos conscientes de los significados regresivos de lo *queer pastoral*, como la construcción de identidades dentro de jerarquías existentes -a menudo exportadoras- como clase social, género y etnia. Piénsese en el estereotipo del erotismo rural, el trabajador de campo primitivo, que vendría a ser un fetiche pastoral o una fantasía homoerótica metropolitana del “rudo”, musa inspiradora y objeto de deseo. Del mismo modo, la caracterización de personajes busca ser compleja, fuera de estereotipos que vinculen lo rural con lo poco educado o inculto. Lo pastoral no se usa tampoco como justificador de lo varonil contra identidades urbanas más *queer* como lo es Franco. Bruno puede

denostarlo por su apariencia, pero se siente atraído por Franco (que vive lo *queer* en público) y nuestro objetivo apunta a que el personaje esté inserto en esta lógica de *sissyphobia*, pero siendo profundamente introspectivo: se pregunta y cuestiona. En resumen, ambos contienen dentro de sí equivocaciones, valores contradictorios y cualidades positivas, tratando de generar una profundidad subjetiva, para construir un contexto social genuino de cada personaje y no resulten estereotipos opresores.

Las características paisajísticas de Río Ceballos permiten vincular el entorno serrano, abandonado, antiguo y campestre con Bruno, que pertenece a ese espacio y tiene una mentalidad más conservadora. Guía a Franco por estos lugares del pasado, casi recorriendo su “pasada relación”. Durante el proceso nos interesó mantener esta relación entre figura (personaje) y fondo (paisaje), para poner en evidencia los valores que Bruno mantiene desde su crianza y su constitución como ser social. Nos resulta interesante la analogía de la sociedad antigua que está en ruinas, abandonada a su suerte y Bruno, que se cuestiona y busca definirse.

Teniendo en mente lo pastoral, se pensó en construir un juego con aquellos lugares que más posibilitaban el encuentro sexual. Tuvimos en mente también lo aprendido en cuanto al erotismo. Por ejemplo, ya teniendo elegido los vestidores abandonados como locación, donde la piletta está vacía, se penso que Franco le tire una indirecta a Bruno. El vestuario es un lugar donde hay desnudez y dos gays pueden hacer un uso erótico del mismo. El aislamiento

y el silencio de este lugar insinúa un posible encuentro sexual o de *cruising*. Sin embargo, localizando esta escena al inicio del cortometraje, nada ocurrirá, ya que la relación aún es parte de ese pasado abandonado y Bruno aún no está listo para responder a las insinuaciones de Franco. Lo contrario sucederá luego, cuando Bruno finalmente decide vincularse y terminan besándose en otro espacio público, debajo de un puente, donde las luces de los autos pasan por detrás. Se ideó lo *Queer pastoral* como posibilitador de una transformación de los personajes, quienes desafían, cambiados, los espacios más públicos y sociales. Pensamos en que el erotismo puede adoptar mayor o menor tendencia a la sexualidad en estos lugares íntimos, donde dos chicos están reencontrándose. La intencionalidad detrás del diálogo y los intentos de levante, podrían potenciar una lectura erótica (tensión y deseo) si se acompaña de una actuación acorde.

Del mismo modo, se decidió que la escena de discusión fuera en el túnel, también para jugar con las expectativas del espectador. Muchos cordobeses *queer* están familiarizados con la denominada “cueva del oso” en el Parque Sarmiento, conocido por ser un sitio de *cruising*. Es interesante ver cómo la imagen del túnel como sitio sexual está inserta en el imaginario *queer* cordobés. En el túnel los chicos descansan luego de caminar y cuando hay tacto entre ambos y Bruno toca a Franco, arranca una pelea en lugar de una escena sexual.

En resumen, la plenitud del debate ocurre en lugares abandonados, alejados del mundo social y el entramado urbano capitalista heteronormativo: Pasan el día

LA CUENCA POR DONDE FLUYE LO QUEER

sin ser productivos, sin hacer nada útil, no consumen, no circulan por la ciudad, son dos chicos en la naturaleza, en lugares roídos por el tiempo, dejados fuera del sistema comercial y turístico. En lo natural hay intimidad para dialogar y se habla de lo que no es fácil con libertad.

Aquí el proceso de guionado se vinculó íntimamente con el *scouting* y se escribieron varias escenas a partir de los lugares visitados: las piletas abandonadas, estanques, grutas y el túnel. Se pudo explicitar los recorridos, acciones y proximidad. Las cuestiones logísticas serán tratadas más adelante, lo que aquí nos interesa destacar es que el espacio de la historia formó parte desde los comienzos de proyecto. Se reflexionó sobre los distintos significados que podían suscitar los distintos espacios a lo largo de la estructura narrativa.

Siguiendo con el orden cronológico de escritura, se hizo luego un *outline* de la estructura. Se propuso el siguiente esquema:

Introducción

- Se presentan los personajes quienes vuelven a conocerse.
- Ambos quieren ver qué ocurre con su relación
- Fuerte carga erótica al comienzo anticipa un conflicto
- Culmina con el giro del beso no correspondido.

Desarrollo

- Intentan reconstruirse y conocerse. Ambos plantean un modo disinto de entender el mundo.
- Se recriminan cosas pasadas
- Cada uno es movido por intriga, curiosidad y deseo
- Vemos la diferencia entre el “masculino” Bruno y Franco

Conflicto

- Culminan las recriminaciones. Se vuelve intensa la pelea
- La tensión dramática culmina con la escena de sexo.

Desenlace

- Pasan a otro estado.
- Se despiden más maduros.

Se ubicaron estas escenas aisladas de diálogos que ocurren en el túnel, las piletas y el estanque. Se escribió la introducción, donde los personajes se ponen al día y hablan de sus vivencias en esos años que no se vieron. Luego se delineó la pelea, el momento donde culminan brotando todos los conflictos guardados. Finalmente, la despedida.

El **punto de giro** más claro fue ubicado en el minuto siete. En la naturaleza, cuando están por besarse, ocurre algo que devela más información: Bruno no está conforme con la relación y cómo quedaron cuando eran jóvenes.

El **obstáculo** tiene la característica de ser carente de intencionalidad. Bruno y Franco no intentan sabotear su relación a propósito. Se ponen en juego conflictos internos que hacen que los personajes choquen con diferentes visiones y tengan antagonismos.

Los **detonantes y catalizadores** fueron pensados en relación con la atracción y el deseo de los personajes. Esto está marcado por miradas, gestos y actitudes.

En las primeras escenas, el hecho de que dos chicos manifiesten sus deseos y hayan compartido una relación pasada, inmediatamente permite comprender la posibilidad de que vuelvan a estar juntos.

En la estructura se plantearon puntos de giro y tres actos, pero tomando en consideración lo propuesto por Schoonover y Galt, se decidió proponer un guión sin la taxativa división de actos. Esto implicó “saltarse” ciertas normas clásicas propuestas por Syd Field.

Las **crisis** y **midpoints** no se trataron a rajatabla. Forzar una narrativa cotidiana en “situaciones extremas” no nos pareció adecuado para el tratamiento de este cortometraje, comprometido con eventos del día a día. Por ejemplo, no hay un *midpoint* que enfrente al personaje con un antagonista, aunque el conflicto sea interno. Hay un cuestionamiento, pero como todo cambio en la vida cotidiana es sutil, no es drástico e instantáneo. Forma parte de un proceso. En el *clímax* o la cuarta crisis no hay una valoración de qué se gana y qué se pierde de forma drástica. Se presenta a Bruno la posibilidad de dejar que Franco se vaya y no ocurra nada. Pero esto no cierra una puerta para nunca más abrirla. Esto nos pareció apropiado a fines narrativos para aproximarnos a un relato que refleje cotidianidad.

El **arco de transformación** de los personajes también nos pareció importante

tratarlo desde la sutileza. Se cuestionan a ellos mismos, sus valores y su relación, pero no hay cambios drásticos y reveladores.

Basándonos en el planteo de Schoonover y Galt, tampoco seguimos el planteo de una progresión continua de Syd Field, buscando un relato más acorde con una temporalidad *queer*. Reflexionamos sobre este concepto y nos pareció más apropiado plantear idas y vueltas, vaivenes, más propios de un vincularse cotidiano. La progresión continua manifiesta que cada escena cierre puertas y haga avanzar la trama, que los personajes evolucionen constantemente. Nuestra idea fue más por plantear conflictos, problemas, y no siempre delimitar la narrativa con una progresión obligada. Nos interesaba que los personajes, por momentos no aprendiesen nada y esto genere otra discusión en base a los mismos problemas.

Del mismo modo, luego del conflicto del túnel y enojos de ambos personajes, la narrativa clásica exigiría acciones dramáticas que pongan en tensión lo ocurrido, que se resuelva mediante un desenlace potente. Por el contrario, reflexionando sobre el *falso lento* y una temporalidad más comprometida con eventos diarios, pensamos que lo mejor sería dejar que ese enojo se pase y se diluya con el pasar del tiempo. No hay necesidad de justificar su reconciliación con acciones de relevancia supina.

También se tomó la idea de escisión y se planteó la primera parte de la historia (el pasado de ambos personajes) en forma de *flashbacks* con una distorsión de imagen.

1

EXT. CAMPO - DÍA

Dos bocas adolescentes se besan con confianza. Vemos ligeros detalles de sus lenguas. Los rostros se mueven y dejan tras sí un trazo de movimiento, desenfocados, barridos. Un ligero zoom out nos permite ver que son dos chicos. El fondo es intensamente verde y no se alcanza a reconocer quiénes son.

2

EXT. CAMPO - DÍA

Esto construiría un pasado sesgado. Se buscó usar un tiempo anterior, visto como “deformado” para dar la idea de represión, escisión de contenido y recuerdos causados por la represión. Más adelante en el montaje reflexionaremos sobre cómo se le dió un tono más nostálgico a estas escenas y se las cambió de lugar.

El guión se completó uniendo cada escena escrita con situaciones que permitan escalar la tensión y el deseo. Se completaron los huecos en función del conflicto, develando cada vez más información de los personajes. En las escenas centrales se tuvo cuidado de mostrar el tema de la premisa, el machismo, tratado de una forma que consideramos sutil y cotidiana.

Podemos hablar de una intención de construir un espacio virtual en esta instancia, en la escena del árbol. Este plano, anecdótico y cómico, se construyó pensando en los árboles que las parejas rayan con declaraciones de amor, escribiendo sus nombres dentro de un corazón. Los *queers* vivimos en un mundo que no es sentido como propio y por ello era imposible para Bruno y Franco rayar un árbol o realizar un acto trasgresor a esa edad, en plena ciudad. La imagen del corazón trillada es sustituida por un rostro que hace de monolito, bastión de un recuerdo, imaginario al menos.

Queríamos rescatar en este proceso la construcción de la escena 5, donde los personajes hablan de sus familias además de reencontrarse. Aquí se pensó en una narrativa que demuestre la infelicidad *queer*, contar la narrativa del *coming out* desde el descontento con las reacciones

3 EXT. BOSQUE - ATARDECER

Con el mismo efecto de barrido (speed blur) se observa un cuerpo corriendo en el bosque (puede o no estar desnudo) Parece observarse a través de un vidrio o espejo, y se distorsiona a medida que se aleja.

de sus padres. Fue escrita pensando en marcar las diferencias entre ambos. Para los personajes, la aceptación está marcada por el reconocimiento de que son queers. Uno de ellos para ser aceptado se volvió aceptable para un mundo que ya decidió qué es aceptable. Por ello Bruno actúa de una forma masculina, se viste de determinada manera y habla de otra manera. Esto también es limitante de sus futuros deseos. Para ambos, ser reconocidos y aceptados como queers se vuelve un regalo del mundo heterosexual al mundo gay. Esta forma de reconocimiento, a pesar de serlo, es una forma de hospitalidad heterosexual, que permite que los queers sean huéspedes en sus hogares, por la buena voluntad de ellos. En este mundo los queers tienen que ser agradecidos con lo que se les ha dado, pero aun así Franco continúa desafiando a sus padres, a lo impuesto y que debe aceptar por la fuerza. Esto marca un quiebre con Bruno. Él no sufre estos problemas al ser un estereotipo marcado de un homosexual que no molesta, y actúa como heterosexual. Creemos que esta idea de ser un “huésped” en una casa es una obligación moral para ser su mejor yo. Franco, por el contrario, amenaza esta obligación y a su vez pone en riesgo su derecho a coexistir. Esto también ayudó a alejarlo de un estereotipo de gay feliz y urbano. Todas estas reflexiones formaron parte de un proceso de escritura y si bien entendemos que pueden verse en algunas ocasiones en el guión, no fue nuestra idea marcarlas de una forma

EXT. TÚNEL- DÍA

FRANCO se encuentra sentado en el borde de un túnel. BRUNO está al lado mirándolo. Hay piedras en la base y la construcción es enteramente de ladrillo visto. Ambos observan en el entorno de árboles frondosos y hablan en la sombra. Luego ambos se encuentran abajo, en el umbral y miran hacia afuera del túnel. Sus espaldas se encuentran oscuras y sus rostros iluminados. (Los vemos de espaldas) Bruno tiene una mano sobre el hombro de Franco. La conversación comienza con un tono serio que se mantiene.

BRUNO

Me acuerdo que una vez me quedé hasta tarde pensando en vos. Me senté afuera de tu casa.

FRANCO

¿En serio?

BRUNO

(Con lentitud)

Sí. No sé que esperaba. Fue ese momento que me sentí realmente como una mina.

FRANCO

¿Por qué?

BRUNO

No sé. Tampoco es que tengo mucho pensado... Pero estaba ahí suplicando. Siempre estaba forzado a hacerlo como vos querías. (lo mira) Terminé sintiéndome así.

FRANCO

¿Que yo te lo hiciera?

BRUNO

Sí. Cuando no sabés nada, no sabés que te gusta.

evidente.

Es conveniente aclarar, finalmente, que los diálogos fueron escritos teniendo en cuenta el modo de hablar local en Córdoba, esto incluye palabras y expresiones como “putos”, “minas”, “viejos”, entre otras.

Cuando el guión estuvo listo se procedió a clínicas con profesionales como Sabrina Moreno, Daniel Tortosa y Rodrigo Guerrero. Nos interesa detenernos en una de ellas, que significó un cambio significativo en el guión y algunas de sus características. Con Sabrina Moreno apareció la lectura en clave “feminista” sobre las líneas de diálogo. Esto generó que Franco pase a ser más “comprensivo” y no haya dos “machirulos” protagonizando el cortometraje. Bruno

hace hincapié en sentirse como “una mujer” o que ser pasivo es ser “más mujer, más puto”. Sabrina arguyó que si nunca se expresa una postura en contra de la que tiene Bruno, no se leería el significado político que estábamos buscando. A partir de esta lectura, Franco pasó a cuestionar estos puntos de vista de una forma más explícita.

PUESTA EN ESCENA Y CÓMO ORGANIZAR LOS ELEMENTOS CON UNA LÓGICA QUEER.

Día día vemos relatos y películas que tratan lo *queer* desde distintos lugares y puntos de vista. “Río” buscó contar nuestras experiencias y modos de ver el mundo haciendo uso de los recursos de Alegoría, *Falso lento* y *Queer pastoral* desarrollados anteriormente.

Nuestra historia se caracteriza por pertenecer al género drama y enmarcarse en la categoría *queer*. Persigue el objetivo de interpelar a jóvenes mediante vivencias cotidianas que pudieron tener entre chicos, parejas o amigos. El reencuentro es algo que ocurre en la vida cotidiana y tiene muchas veces una gran carga emotiva. Mediante una estética realista como estrategia de auto-representación planteamos un guión donde Bruno y Franco están atravesados por conceptos sociales cotidianos. Fue de nuestro interés lograr lo mismo mediante

la puesta en escena, creando una puesta de lo cotidiano a partir de un universo determinado, en este caso nuestras vivencias *queer* en Córdoba.

En búsqueda del tono adecuado para nuestra obra, resolvimos enfocarnos en que tanto las actuaciones como el desenvolvimiento de la temática se den de manera “naturalista”. Por ello retomamos a *Weekend* (Haigh, 2011) como referencia. Para establecer este criterio también usamos como referencia otra película que no necesariamente pertenece al cine *queer*, pero que desde el planteo del guión se asemeja a nuestra historia: *Antes del amanecer/Before sunrise* (Linklater, 1995). En esta película los protagonistas comparten un día hablando sobre sus visiones del mundo y la sexualidad en ocasiones. Cobran importancia las confrontaciones verbales y la naturalidad en las actuaciones. En Río buscamos un planteo orgánico en los cuerpos, una forma de actuar vivenciando. Para ello se buscó guiar a los actores por un recorrido verosímil en los diálogos cotidianos y trabajar niveles de conciencia físicos, psíquicos y racionales.

Se decidió optar por una focalización externa (Gaudreault & Jost, 1995, p. 139), como puede notarse en las referencias mencionadas, a modo de mantener la atención del espectador por dilucidar la naturaleza de la relación y del encuentro. Esto va en concordancia con nuestra idea de no centrarse en un personaje y mostrar cómo ambos vivencian juntos su relación, sin privilegiar a uno sobre el otro. Momentos de *flashback* también se narran con esta focalización. Al no darles un significado cerrado, el espectador se

encuentra entonces en la instancia de interpretarlas.

En cuanto a la temporalidad, se eligió el recurso de *falso lento*, que puede observarse en *Weekend*. La elección de esta temporalidad posibilita un compromiso con una estética que represente la falta de eventos significativos de la vida cotidiana y a la vez nos permite facilitar la distribución con un contenido donde la duración no se experimenta como tediosa.

Para lograr esto, se planteó un ritmo de planos que evoque el recorrido vacío de eventos que hacen los personajes en los distintos lugares: planos generales donde ellos caminan, se ríen o tiran piedras. Y luego se plantearon primeros planos y planos medios que interrumpían y permitan socavar la experiencia del tiempo no narrativo (la experiencia de duración en el espectador). Mediante el plano contraplano se posibilitaría mantener la atención en el plano y la posibilidad de retoma para darle ritmo a la conversación en montaje. En esto, el sonido pasó a jugar un papel importante, privilegiando la inteligibilidad de los diálogos sobre las otras bandas.

El *falso lento* también se generó también mediante la poca profundidad de campo, que permitió enfocar la mirada del espectador en los personajes, sus acciones y expresiones. Tanta atención en los actores y sus actuaciones fue un criterio difícil de mantener y requirió mucho tiempo de ensayos y práctica. Escenas con conflictos (la pelea en el túnel) o tensión sexual escalada (cuando se están por besar) serían contadas en un sólo plano. Teniendo en mente el compromiso del *falso lento*, era importante mostrar sin cortes,

escenas donde efectivamente ocurren acciones dramáticas y así poder observar las reacciones y acciones sin la mediación del montaje. Éstas debían mantener un ritmo, para mantener la tensión y permitir al espectador vivenciar la temporalidad de esos momentos junto a los personajes. Esto requirió muchos ensayos posteriores.

A su vez, el *Falso lento* también incluye la vivencia de una temporalidad subjetiva, alejada de tiempos sociales. Por ello, en un principio, se tuvo la decisión de ocultar los indicadores temporales como la hora, hasta el final, donde el peso social de tener que “volver al hogar” se hace presente. La dislocación social que ambos presentan se manifiesta con un transcurrir por fuera de caminos, transitares y tiempos sociales (o socialmente comunes, como ir a un *shopping*, bar o una feria). Con respecto a esto se tuvo especial interés en que los decorados rurales no tuvieran personas caminando y se hizo hincapié en que parecieran apartados de la zona urbana de Río Ceballos.

Se tuvo interés también en marcar una temporalidad problemática en los recuerdos, donde el sentir *queer* puede verse plasmado y a la vez escindido. La distorsión de la imagen aporta al recuerdo del pasado un tono además melancólico. La intención buscaba mostrar que a pesar de todo hay un deseo por recuperar el tiempo perdido, los vacíos generados en una relación por todos los condicionamientos sociales que los *queer* cargamos.

En la construcción de los flashbacks tomamos en cuenta el recurso de escisión como demarcación de la represión. No fue nuestra intención mostrar la historia

completa, acabada y delimitada de lo ocurrido o las peculiaridades de la pelea. Los flashbacks tienen la intención de ser más evocativos que explicativos. Cuando vemos a Bruno corriendo desnudo, buscamos no restringir la lectura de esa imagen (mostrando por qué corre). Hablamos de una relación idealizada, pero también escindida en la represión.

En la escena del Árbol, adjuntada a continuación, estuvo pensada con un manejo temporal indefinido. Cuando vemos la imagen del árbol y el rostro, ellos pueden compartir un recíproco pasado de deseo, que hace que sus conflictos superen las amplias diferencias en la vida que viven en el presente.

Este pasado posibilita un escape, siendo el sitio donde se proyecta el anhelo de huir de sus presentes por medio de la imaginación, una perspectiva virtual. Queríamos dar la idea de un pasado idílico, un viaje virtual íntimo donde el cariño emerge de manera sensible.

El criterio temporal terminó de definirse en el montaje final del corto. Más adelante hablaremos de cómo ciertos quiebres temporales buscaron romper con una forma lineal en escenas claves, se creó un nuevo espacio virtual con la máquina de peluches en el centro y se reutilizaron escenas de besos para construir flashforwards.

Con el recurso alegórico, se planteó dar un discurso más amplio sobre la comunidad *queer* y nuestra sociedad. Se intentó usar el concepto al colocar a los personajes teniendo sexo debajo de un puente (o al menos cerca de uno) mostrando cómo las disidencias desafían lo

LA CUENCA POR DONDE FLUYE LO QUEER

FRANCO
¿Te acordás de ese árbol que nos reíamos?

BRUNO
No, ¿cuál?

FRANCO
Ese que tenía cara de borracho.

BRUNO
¡Ah sí! Que loco. Porque ahí el cole frenaba.

(Insert: Aparece el árbol movido, barrido). Franco pone un buzo en el piso y se apoya su rostro en él, queda mirando las hojas secas delante suyo. Aparece más claro el rostro del árbol. Queda algo movido.

FRANCO
(OVER)
Sí y vos nunca le veías la cara y yo siempre te la explicaba.

BRUNO
(OVER)
Vos también tenés una imaginación.

FRANCO
(OVER)
Si ahí están los ojos, la boca, esa puede ser la nariz.

BRUNO
(OVER)
¿Tiene nariz? Algo veo.

Observamos la nariz y la boca de franco. Luego la boca de Bruno.

FRANCO
(OVER, va callándose a medida que habla, con lentitud y humor)
Y eso que sale arriba son todos los pelos y cosas...

(Esta escena viene a representar la niñez, un período marcado por el imaginativo. Por ello la secuencia es visualmente más similar al video-arte)

permitido (Por normas, leyes y sanciones) en los espacios urbanos, ante la falta de aceptación de la sociedad. No vivimos en una sociedad donde “traer un chico a casa” sea algo común y muchos queers terminan teniendo relaciones en lugares de cruising, alejados. Se planteó un plano que incluya el fondo y permita ver autos pasando a lo lejos. Hacer un criterio de figura-fondo donde el espacio no sea cualquiera, sino uno que permita ver movimiento. Hay dos mundos funcionando en un plano, el social y, en otro, el íntimo.

Hubo una intención alegórica en una escena en la feria, que no se filmó, en la cual los personajes estarían incómodos entre la gente y el ruido. La muchedumbre

los miraría y ellos se deberían irse para estar solos. La idea era mostrar una oposición en sus comportamientos y el rol de lo social. Para ello se planteó que, en el recorrido del espacio pastoral, los cuerpos de los actores estén más relajados, los ambientes suenen más amenos y alejados y los planos generales den una sensación grata de espacialidad y libertad. Es en este recorrido cuando se vuelven más íntimos y cercanos. En la ciudad el criterio era filmar planos generales repletos de personas y luego encuadres ceñidos. Tomas de muchedumbre con teleobjetivo. Este criterio no se concretó por problemas logísticos el día del rodaje y se suplantó por una toma con poca profundidad de campo, en la cual Franco y Bruno caminan incómodos. Por estos motivos no estamos seguros de haber logrado la alegoría en esta instancia. La idea era hablar de este “tener que irse” para poder tener privacidad y el miedo a ser descubiertos. La falta de intimidad *queer* en Córdoba era de lo que apuntábamos hablar en el discurso más general.

La escena de la gruta se incluyó con el propósito alegórico de hablar de lo clerical que es la sociedad Cordobesa. No está manifestado en los diálogos, pero consideramos que muchos pensamientos de la hetero-norma, el patriarcado y el machismo vienen heredados de la religión católica. Se plantearon distintos modos de

aproximarnos a esta escena. El hecho de que Bruno, con su cuerpo cauteloso, lleve a Franco con los ojos cerrados por ese lugar, demuestra su respeto e impacto ante la figura de la virgen. La falta de reacción de este último muestra un carácter diferente. Mucho de esto también fue pensado a la hora de elegir las tomas durante el montaje.

El recurso alegórico buscó implementarse también en escena del túnel, cuando los personajes pelean y se pone en tensión el pasado del par. Aquí se buscaron puntos de vista que pudieran remitir a una idea de que la cámara está en la oscuridad, en el clóset. Por ello los personajes se ubicaron en el umbral del túnel, mirando hacia la luz. La intención era que ese “brillo” y la idea de seguir adelante, salir de ese túnel, se vean cercenados por las discusiones por su pasado y los puntos de vista machistas que llevarían a un final triste. Por este motivo vienen caminando, se frenan allí y no siguen caminando hacia adelante. Regresan a la ciudad. La idea era mostrar que la luz está en manifestar lo sentido y entenderse, comprender los problemas profundos que atraviesan a los personajes en el ser *queer*. Este planteo quizás fue muy ambicioso y requirió de poner en juego más elementos para que quede más claro.

Dentro del criterio de la puesta en escena fue importante crear un Río Ceballos distinto. ¿Cómo construir, en un lugar que ya es una ciudad, un ambiente rural que ressemble lo *queer* pastoral? Para ello se tuvo mucho rigor en la elección de locaciones y el horario de rodaje. Varios lugares planteados resultaban demasiado ruidosos o habitados. El criterio de

encuadre para generar un efecto más rural implicó siempre colocar vegetación en la composición. Recordemos que la idea de lo natural siempre ha sido usada para criticar lo *queer* por lo que la presencia de “verde” y naturaleza era importante.

Las características compositivas como la perspectiva lineal y encuadre balanceado fueron fundamentales para construir un entorno bello, utópico. Los decorados incluyeron no sólo lo natural, sino también lo abandonado y “comido” por la naturaleza. Recordemos que los entornos pastorales pueden proporcionar espacios para que las identidades de género y las sexualidades sean reconfiguradas y que la nación y la región sean reinventadas. Este Río Ceballos no existe, los recorridos no intentan generar una continuidad espacial o temporal. La trayectoria es inexistente y los lugares presentados de una forma proporcional y ordenada permiten el placer de los personajes y una situación ideal. Por “ideal” nos referimos a que ambos logran conectar a nivel emocional y sexual después de todo lo acontecido. Se produce una historia romántica favorecida por el lugar alejado.

Los cuerpos irrumpen en estos entornos del pasado permitiendo re-imaginarlos de una forma *queer*. Para ello se trató la proximidad de los personajes, su postura e intención detrás del diálogo. Era importante mantener latente el deseo en ambos. Podemos ver entonces calles alejadas, casas antiguas y piletas abandonadas, decorados donde los actores ponen en tensión su deseo y repulsión ante lo abandonado y solitario. Esto es en definitiva lo que se usó como herramienta

para que este espacio se reinvente como potencial catalizador del recuerdo, de la historia de amor. Con la oposición figura y fondo, dos *queers* caminan y se subvierte el orden de ese mismo lugar.

Fue importante guiar a los actores en distintos modos de vivir ese espacio. A medida que se insertan en la naturaleza, Bruno comienza a liberarse, a hablar distinto y es más honesto. Esto también estaba dado por gestos y posturas. La privacidad y el florecimiento de la relación está en la naturaleza, lo alejado. La esfera social viene a representar lo ceñido, la imposibilidad de relacionarse y dar afecto, cariño (esta oposición quizás era más clara en nuestra primera intención de mostrar la feria habitada y a ellos incómodos).

El criterio de la banda voces pone el eje en generar cercanía en estos espacios exteriores. Son naturales pero la intención era que fueran vividos como privados. Con el criterio del fuera de campo se buscó generar tranquilidad en ciertos momentos, construir un Río ceballos calmo y silencioso, por un lado. Y en la feria generar lo opuesto, un lugar habitado y poblado, que refleje la incomodidad de los personajes. Esto no pudo realizarse por la falta de feria en los días de rodaje.

Seguir este criterio de sonido implicó no hacer ruido para no atraer perros o esperar a que pasen los autos lejanos. También fue importante elegir horarios, ya que muchos lugares estaban al lado de rutas y caminos transitados. Era importante evadir, desde un comienzo, la dificultad que implicaría hacer doblaje, ya que los actores no tenían tanta experiencia y sería más costoso para una producción independiente y auto-

financiada.

El criterio de iluminación natural también respondió a lo pastoral. Fue pensado que cada sitio conserve la huella de la iluminación que tiene a una hora determinada. Aun cuando se usaron luces artificiales, éstas no pretendieron crear un ambiente nuevo o romper con la luz que puede encontrarse allí.

Se consideró cierto grado de manipulación de los decorados, agregar preservativos usados en los arcos de las piletas, pintar graffitis y limpiar la suciedad en las calles. Esto aportaría en la construcción de un pueblo venido a menos. Podemos decir que, si bien hubo manipulación, esta no se planteó como puesta “manipulatoria, retórica, marcada” (Perona, 2010) y se decidió respetar el estado general de los lugares para que sea lo que Perona denomina como “Puesta de la Realidad, indirecta, encubierta”.

En la dicotomía pueblo/ciudad que articula el concepto de lo pastoral, decidimos encarnar en Franco la ciudad cosmopolita. Como nunca observamos a la ciudad, fue importante la manipulación de su vestuario, el uso de telas delicadas y ropas claras. Esto será ahondado con profundidad en el criterio de arte.

CASTING Y ENSAYOS

Una vez que el guión tuvo su primera versión nos embarcamos en la búsqueda de los actores. Esta tarea implica una mediación entre la imagen que uno, como realizador, tiene en su cabeza de los personajes y las personas disponibles para interpretarlos. El *casting* comenzó con una

convocatoria abierta por redes, ya que es un espacio con amplia presencia de jóvenes que tienen la edad de nuestros personajes. El *flyer* distribuido, contenía una fotografía tomada durante el *scouting* de locaciones. Esta imagen fue buscada porque era uno de los planos que el director había decidido para la escena del túnel. Consiste en dos chicos a contraluz en el umbral del túnel, de espaldas, mirando hacia afuera. Uno de ellos tiene su brazo sobre el hombro del otro, casi abrazándolo.

Una de las preguntas que nos surgió en aquel momento fue si restringir la convocatoria a actores o personas que se identifiquen como *queers* o si dejarla abierta. Se decidió que fuera abierta ya que consideramos la posibilidad de que alguno de los actores no fuera gay o disidente pero aún así quisiera asumir el compromiso de interpretar un personaje de estas características. Esta decisión se debe a dos razones: i) ponderamos el talento artístico antes que la sexualidad de nuestro actor, y ii) en términos políticos nos pareció interesante brindarle la posibilidad a

un intérprete no *queer* de empatizar e “impregnarse” con estas problemáticas si así lo deseaba. Consideramos que era una buena oportunidad de encuentro entre disidencias y no disidencias, y que el corto también sirviera como espacio político de discusión.

Aun así, cabe resaltar que no hubo consenso entre todos los miembros del grupo sobre este punto, para algunos era importante que ambos actores fuesen *queers*. Se pensó de modo crítico en un heterosexual haciendo de gay, cuya representación resulta polémica. Retomando nuevamente al filme *Fabulous! The Story of Queer Cinema* (Ades & Klainberg, 2006), entendemos la discusión política en torno a los actores que hacen de gays en hollywood para ganar premios y tener reconocimiento profesional. Somos conscientes de lo histórico a nivel global, de aquellos actores que salieron del clóset y se quedaron sin trabajo u otros que, por sospechas en cuanto a su sexualidad, no pudieron volver a interpretar películas románticas. ¿Si lo hacen en *Hollywood*, por



Los actores Iván Nicolai (izq.) y Facundo Cáceres (der.) en una escena de Río.

qué lo haríamos nosotros? Coincidimos con John Waters quien afirma que es más interesante ver a *gays* haciendo de *gays* porque ellos sí tienen miedo de autorepresentarse. Los heterosexuales lo hacen y luego vuelven a vivir sus vidas con privilegios, mientras que para un *queer* puede significar una oportunidad importante. Hubo nuevamente discrepancias en el grupo sobre este tema.

Luego de una selección vía e-mail de los postulantes descartamos, por cuestiones de producción, aquellos que no eran de Córdoba. Citamos de a parejas al *casting* (sin avisarles que enfrentarían esta instancia de a dos) a los ocho postulantes seleccionados. Les enviamos dos escenas sueltas del cortometraje para que las preparasen como quisieran.

El *casting* fue grabado y consistió en dos instancias. La primera los actores debían presentarse frente a cámara y contarnos quiénes eran y qué experiencias tenían en audiovisual. La segunda consistió en interpretar la escena con su compañere. Antes, les preguntamos qué habían podido percibir de los personajes que estaban escritos. Aquí evaluamos la capacidad del intérprete en detectar y construir las **circunstancias anteriores** (Serrano, 2013) del personaje. Luego, al pasar la escena, atendimos a la aproximación al texto y expresividad corporal. Al finalizar la pasada, el director dio un par de indicaciones para determinar si los actores las incorporaban rápidamente (considerando que en un rodaje siempre hay posibilidad de cambiar algo por necesidad del plano). Cabe destacar que de los ocho participantes tuvimos una ausencia. Por lo que uno de los actores

tuvo que pasar escena con el Asistente de Dirección.

Elegir a los intérpretes fue un proceso conflictivo. Varias interpretaciones nos resultaron interesantes para el cortometraje, pero al ver los videos no encontrábamos a nuestros personajes. El criterio para decidir incluyó una parte “intuitiva” (puesto que la racionalidad no es la única forma de aproximarse a una obra de arte) en la cual vinculamos lo visto con nuestra idea previa de los personajes; y otra parte, en función de la plasticidad y expresividad del actor. De las seis propuestas nos quedamos con dos para un *call back* aunque continuamos buscando actores a través de nuestros conocidos (algunos de la carrera de teatro) y a través de perfiles que conocíamos en las redes. Así llegamos a Iván. Iván era uno de nuestros contactos en la red social *Facebook*. Su perfil tenía un concepto similar al de nuestro Franco. Iván también tiene fotos muy diversas en su *Instagram* en relación con peinados y formas no heteronormadas de utilizar la ropa. Encontramos a un joven que usó el pelo largo, corto, de colores, se maquilló y usó ropa como un tapado de zorro de antaño. En definitiva, nos pareció una buena propuesta para Franco. Así, lo convocamos a un *casting*. En seguida supimos que Iván sería actor del cortometraje.

En ese momento nos decidimos para contratar a Iván junto con Joaquín, y comenzamos los ensayos. Pero Joaquín se dió de baja del proyecto ya que asumió otros compromisos. Entonces convocamos a Facundo (su contacto fue provisto por una colega de teatro) y otros actores más

(contactados directamente) para hacer el *casting*. Así decidimos probar a Iván con los otros tres actores para ver quién sería su partenaire.

El proceso para elegir a Bruno fue difícil. Una de las opciones era un chico que explicitó su elección sexual como heterosexual pero que tenía interés en interpretar a Bruno como desafío profesional. Nos pareció interesante la posibilidad de trabajar con esta persona porque, con cierta dirección actoral, podíamos usar esta circunstancia como parte de la “represión” que Bruno hace sobre sí mismo de su sexualidad. La dificultad de Bruno es principalmente afectiva y su machismo le impide sentirse femenino o querido de esa forma. Entonces, usar un actor que se auto percibe como heterosexual pero cuyo trabajo actoral sea buscar las circunstancias que justifiquen la posibilidad de una relación homosexual (bajo una lógica *queer*) nos pareció una oportunidad para acercar a estos “dos mundos” y que se diera una posibilidad de convivencia. Sin embargo, era menester que este actor empatizara con las problemáticas *queer*, y en este punto hubo nuevamente discrepancias. Pero las circunstancias de la vida hicieron que este actor heterosexual no participara del cortometraje. Y así convocamos a Facundo para interpretar a Bruno.

Durante los primeros ensayos, y bajo el ojo del director que veía en Facundo un potencial Franco, los actores cambiaron de personaje. Iván terminó resaltando que se identificaba más con el personaje de Bruno. Cabe destacar que Iván proviene del interior de Córdoba y Facundo es oriundo de la capital (lo que también es análogo a

las circunstancias de los personajes). Desde el comienzo de los ensayos, Facundo pasó a ser Franco e Iván, Bruno.

Iniciamos así el proceso de ensayos. Éstos también permitieron que los actores se acerquen y conozcan a sus personajes, así como también pudieran detectar las sutilezas de cada escena y líneas de diálogo. Además, los ensayos sirvieron para realizar ajustes del guión, cuando alguna línea de diálogo no sonaba orgánica en el cuerpo de los actores.

Asimismo, le pedimos a ellos que vieran en sus casas nuestras dos grandes referencias audiovisuales: *Weekend* y *Antes del amanecer*. El motivo era que pudieran detectar el ritmo y el tono de la interpretación.

Los ensayos fueron grabados para que pudiéramos analizarlos y evaluar estrategias para continuar acercándonos a lo propuesto: una actuación orgánica que diera esa sensación de cotidianeidad, de vínculo vivido con una cercanía residual a pesar del tiempo sin verse. Deseo de uno por el otro. Si bien la mayoría de los ensayos estaban para practicar y encontrar el tono a las escenas con más parlamentos, o sutilezas expresivas en alguna línea, realizamos diferentes ejercicios corporales para lograr una cercanía entre ellos. Por ejemplo, en una oportunidad les pedimos que, con los ojos cerrados, sin hablar y tomados de alguna parte del cuerpo fueran de un extremo al otro del patio. El desafío era que no podían caerse, ni hablarse para indicar qué parte del cuerpo mover para caminar.

En esta instancia tuvimos en mente

el concepto de erotismo y pensamos en aquellas miradas e indirectas que pueden suscitar un juego con el deseo. Ensayamos miradas intensas, recorridos y ojos esquivos, en una búsqueda por aumentar la tensión. Esto se dio principalmente cuando Franco hace un esfuerzo por besar a Bruno en una construcción cerrada. Para potenciar la actuación les hicimos ver una escena de *Antes del amanecer*, donde los actores se miran y esquivan sus miradas. Sus ojos nunca se encuentran y esta situación de mirar sin ser visto, es llevada al extremo. Los actores analizaron las performances y dieron su punto vista.

En los ensayos pudimos percatarnos de las diferencias entre Facu e Iván. Facu es un actor un poco más racional, cuyas preguntas estaban más vinculadas al sentido de las acciones y reacciones de su personaje. Iván, por otro lado, prefería directamente “ir a la acción” de la escena para descubrir allí lo que acontece entre los personajes. Cada uno, a su manera, demostró una entrega al proyecto que fue central para que éste se lleve a cabo.

Se hizo hincapié en sus diferencias y el modo de transitar el espacio. Uno de los personajes vive esa ciudad como entorno recreativo, mientras que el otro habita allí. También pensamos en esta construcción de un personaje más “despreocupado” por sus gestos y forma de ser (Franco) y otro más tenso (Bruno).

La parte más difícil de la dirección de actores estaba en lograr que se diera la estructura dramática (esta “oposición” de fuerzas) en una puesta en escena donde los actores están constantemente sentados y hablando. Esto parece entrar en

contradicción con el criterio de producir una cotidianeidad, pero tal problema es falso. La “tensión” que producen ciertos “micro” conflictos (incluso a nivel del cuerpo de los actores en situación, por fuera del guión) otorga a la representación de la cotidianeidad un *plus* que favorece captar la atención del espectador. Hablamos de implantar en los cuerpos la contradicción con lo que dicen (una línea puede decir “te quiero” pero el gesto y la actitud corporal otra). Para esto era necesario de valerse de “micro-acciones” (acciones “chiquitas”, de menor intensidad y extensión, ya sean sobre él otro personaje o sobre sí mismo).

En el criterio de puesta en escena era relevante la composición de la imagen, el carácter fotogénico y simbólico de las locaciones, como así también la predominancia del diálogo como elemento de información narrativa. Los actores no siempre aprendían sus líneas o llegaban a entenderla intencionalmente detrás de cada palabra. Esto, esto sumado a problemas logísticos, condicionó los ensayos, los cuales sirvieron más a la interpretación y fijación del texto que como instancia exploratoria de los cuerpos en situación. La ventaja de “Río” es que las situaciones de charla cotidiana no eran ajenas a los actores. Durante conversaciones tanto Facundo como Iván se sintieron identificados con situaciones del guión. Además, el hecho de que los ensayos fueran grabados nos permitió que ellos pudieran ver sus interpretaciones en relación al plano y entendiera cómo concentrar su expresividad en la parte del cuerpo que estaba en cuadro y evaluar la verosimilitud de su interpretación.

Al ver el cortometraje montado, hoy en

día, consideramos que esa cualidad “estática” de las interpretaciones está salvada con la selección de planos que se han hecho, el ritmo, el carácter pictórico de la imagen y la alternancia con situaciones donde los personajes no dialogan: recuerdos de la adolescencia, el transitar por las calles, jugar con una máquina para extraer peluches y la escena previa al sexo.



Imagen de encontrada en Internet

FOTOGRAFÍA: MIRAR DE UNA MANERA DISIDENTE.

El criterio de fotografía comenzó a definirse desde el principio del proyecto. A medida que la idea tomaba forma, surgían con ella las primeras imágenes, muchas tomadas de internet y de películas similares. A continuación, observamos fotografías tomadas por el artista Matt Lambert³.

Cuando el guión estuvo listo, se procedió a tener reuniones con el Director de Fotografía. Se comenzó a esbozar, en conjunto con director, el armado de la puesta de cámara. El problema que enfrentamos en el área fueron los tiempos y el presupuesto. Rodar con una cámara móvil, con seguimiento de personajes era mucho más caro que proponer un planteo de cámara fija. Además, el armado de los dispositivos para mover la cámara requería mucho tiempo y el equipo no

contaba con tanta experiencia. Por tanto, se buscó diseñar un criterio acorde. Esto implicó aceptar la sugerencia del director de fotografía de que los personajes hablen quietos en el plano, ya que no habría posibilidad de seguirlos con tanta libertad. También se tuvo en cuenta las características de terreno irregular de las locaciones, la presencia de pozos y suelos inestables. Se optó entonces por un criterio de cámara fija, con la posibilidad de realizar paneos en momentos clave. Se pensó en vincular la quietud en el encuadre, con un Río Ceballos estático, preservado y poco dinámico.

Sin embargo, seguir este criterio, presentaba el gran desafío de seguir a dos personajes que se trasladan constantemente a través de los distintos exteriores del pueblo durante el día y un poco en la noche. Se propuso que el paisaje, las casas típicas con cimientos de piedra, los caminos de subidas y bajadas al río serían atravesados de lado a lado y en profundidad del plano por Franco y Bruno,

³ La obra de este fotógrafo puede consultarse en <http://www.dielamb.com/>



Prueba de encuadres para los diálogos, durante el Scouting. (arr. y abj.)



Prueba del contraluz de la escena en el túnel (arr.) y prueba del plano para el beso (abj.)



variando perspectivas y recorridos. A veces los encontramos simplemente descansando en estos lugares.

Se habló en las reuniones la complejidad de registrar tanto diálogo. La necesidad de re-tomas y variedad de planos. El director de Fotografía entendió al cortometraje como uno intimista, de conflicto interno y tensión sexual. Al leer parte de nuestras motivaciones y el sentido detrás de la historia, buscó herramientas para aportar a todos los niveles discursivos, y hacer posible un trabajo de reflexión para romper con la lectura estereotipada (o no caer en lo abyecto) con la que el cine trató a la temática gay.

Como se explicó anteriormente, el recurso temporal que se implementó para este cortometraje fue el *Falso lento*. En consecuencia, primero planteamos un juego entre ver a los personajes “en” el espacio (frente a esta ciudad venida a menos) y luego verlos “solamente” a ellos para acentuar lo que dicen y expresan en torno al tema de la historia. Se decidió que, en los planos generales, cuando vemos sus movimientos y desplazamientos alrededor del espacio, se registrara la acción completa, en su totalidad, para seleccionar el fragmento en función de la duración deseada en la postproducción y decidir allí cuando socavar la experiencia de la duración. En las conversaciones, la mayoría se filmaron mediante el uso del primer plano, con teleobjetivo, para

despegarlos del escenario. Esto permite enfocar la atención del espectador.

Como sistema se propuso para las escenas:

- GPG o PG de establecimiento, con los personajes que se desplazan, descansan o solo del paisaje.
- PE a PM Conjunto, de los personajes acercándose a cámara o alejándose con seguimiento de foco. Para ello usaremos teleobjetivo.
- PM o PP, lateral o en ángulo, con referencias, para acercarnos a los personajes, a veces con objetivo normal a veces con tele.

Sin embargo, no se planteó que todos los planos generales tengan una duración larga o sean los únicos planos exploratorios. En la escena 14, donde los personajes recuerdan un árbol que solían mirar, aquí nos detenemos en los rostros, en sus ojos explorando el entorno y explorándose a ellos mismos. Del mismo modo, los primeros planos del beso del inicio o tomas de sus manos fueron registradas con sus acciones en su totalidad, para luego ser cortadas y definir cuál será la experiencia del tiempo que el espectador tendrá de esos recuerdos.

Se plantearon también cambios de foco que guíen la atención a los personajes. La intención de usar teleobjetivo controlando el desenfoque del fondo o bokeh busca poner al espectador en un lugar dual: es participe en esta intimidad, pero desde lejos. Esto aportaría al *Falso lento* como se dijo, guiando la mirada del espectador y permitiendo salir de tomas exploratorias yendo directo a la acción y el avance narrativo.

En las instancias de flashbacks o recuerdos, se usó el recurso del *motion blur*. Este efecto fue visto en la película *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009). Además de marcar un tiempo anterior al del relato, el efecto de barrido producido en los movimientos de cámara “empasta” a las figuras (los personajes) con el fondo, y marca aún más una distorsión temporal que contrasta con el presente. La idea es mostrar una forma distinta de vivenciar el tiempo y apoyar esta idea de marcar una temporalidad subjetiva. Este recurso, del mismo modo, es interesante para apoyar la noción de escisión, ya que no sólo encontramos lo escindido en el corte y el guión, sino también en el cuadro mismo. La falta de nitidez y delimitación de los bordes, permiten crear la sensación de “olvido”.



Efecto transfer en *El Secreto de sus ojos*.



Efecto Motion Blur logrado en Río.

Para arribar a este efecto se realizaron diferentes pruebas con distintas máquinas. Una de las primeras opciones fue filmar con una cámara de cinta magnética y realizar el efecto *transfer* como se logró en *El secreto de sus ojos*, pero rápidamente esta idea fue descartada por falta de presupuesto. Luego, otras opciones fueron realizarlo en postproducción o usar una cámara *canon* con un software con la función: *FPS Override function*. Pero finalmente se resolvió obturar más lento de lo normal, entre 180° y 360°, debajo de los 24fps. La idea era lograr que el *motion blur* en los gestos de los cuerpos permita empastarlos con el escenario, fundirlos con la naturaleza. Hoy nos preguntamos si esto potenció en cierta medida una creación pastoral, al fundir dos cuerpos con el fondo natural y verde.

Para estar seguros de que esto sería similar al efecto deseado, se realizaron pruebas en el *scouting*, filmando con una cámara que permitía obturar por debajo de la velocidad permitida por la mayoría de las cámaras y fue este el método que se utilizó. Aquí nos dimos cuenta que el desenfoque de movimiento era ayudado por la velocidad aparente de los sujetos cerca y el movimiento de la cámara. También, como se realizó con un teleobjetivo, la poca profundida

de campo en los planos cortos aportó desenfoque y *bokeh* en el fondo. Se tuvo cuidado con estos movimientos de cámara, de no dar la idea de personas que espían a los personajes.

Se procedió luego a la creación de un guión técnico y una planilla de locaciones vinculada al mismo. De este modo, siempre estaba claro de qué locación y sitio se hablaba. Esto fue útil para articular el trabajo a distancia. Se detallaron todos los planos que se harían en el cortometraje, aproximadamente 120 y se describieron exhaustivamente. Luego en la instancia de *scouting* se intentó recrear estos planos con los miembros del grupo. Ante la variedad de decorados y locaciones, fue importante el uso de una planilla de locaciones para coordinar el trabajo con las áreas. Luego todos los decorados fueron vinculados con una referencia visual del lugar.

Se planteó que la cámara realice paneos en ciertos momentos clave de la narración. Primero en la instancia que Franco intenta besar a Bruno, luego el árbol y finalmente cuando observamos a Bruno joven corriendo desnudo. Se busca que los movimientos marquen un contraste y enfoquen la mirada en los desplazamientos. Estos trayectos de los personajes, como así también la mirada subjetiva del árbol (desde adentro del colectivo) buscaban acentuar el tono dramático y atención. Aquí la duración de la acción fue dada por la cámara y los personajes. No se esperaba que haya ningún corte. Estas escenas fueron difíciles de filmar y algunas no pudieron realizarse en un solo plano. La

toma del árbol finalmente fue estática ya que no se pudo filmar correctamente con la cámara en movimiento.

Desde el criterio de fotografía se planteó lo pastoral, primero en el *scouting*, aportando en la elección de lugares que mejor lo representen. Luego se pensó en función de los encuadres y descripción naturaleza. Para ello, en la composición, se ubicó el entorno que los rodeaba: árboles, hojas, bosques de siempre verde y pasto, entre otras. Se hizo también un gran número de *inserts* en el segundo rodaje, para construir con ello una descripción de la naturaleza pertinente con la historia. Se filmaron flores, hojas, agua, río, caminos, rutas y casas en planos generales y detalles.

Para lo pastoral también se pensó ciertas vinculaciones entre figura y fondo, jugando con lo compositivo. Por ejemplo, en la escena de los vestuarios abandonados, se planteó posicionar a los personajes de tal manera que *habiten* ese lugar y exploren con detenimiento. Este sitio que sugiere desnudez se llena con sus cuerpos entrando y saliendo. Forman parte como *queers*, como si estuvieran en ese pasado. No bastaba con filmar lo natural “aparte” y en planos detalle. Era necesario su inclusión en los planos de los personajes. Se plantearon así tomas y planos donde es posible ver hojas en sus rostros, rayos de sol filtrados, etc. En ciertas conversaciones, en la escena 12, se pensó filmar parte de la conversación mediante reflejos en el agua. Esto también buscó ser acorde con la idea de mostrar quiénes eran los personajes realmente y verlos “claro como el agua”. Esto no fue posible, ya que en el estanque había una reja que no permitió posicionar la cámara.



Imagen del instagram de Matt Lambert

Tampoco fue posible de ser replicado en el río, ya que el agua era muy turbia.

En un principio, se pensó en tomas con ligeros *zoom-out* que descubrirían a los personajes en las primeras tomas de Río. En el caso de la escena uno, observamos dos bocas que se besan. El alejamiento nos permite ver que son dos chicos. Se buscó en este recurso un planteo irónico, ya que esta no es la idea principal del cortometraje. El espectador parece que los “descubre”, pero en realidad no hay tal sorpresa dentro de la diégesis del corto. No es una historia sobre *coming out*, es decir donde el personaje gay sale del clóset. El mismo *zoom-out* buscó repetirse en la escena donde los

LA CUENCA POR DONDE FLUYE LO QUEER

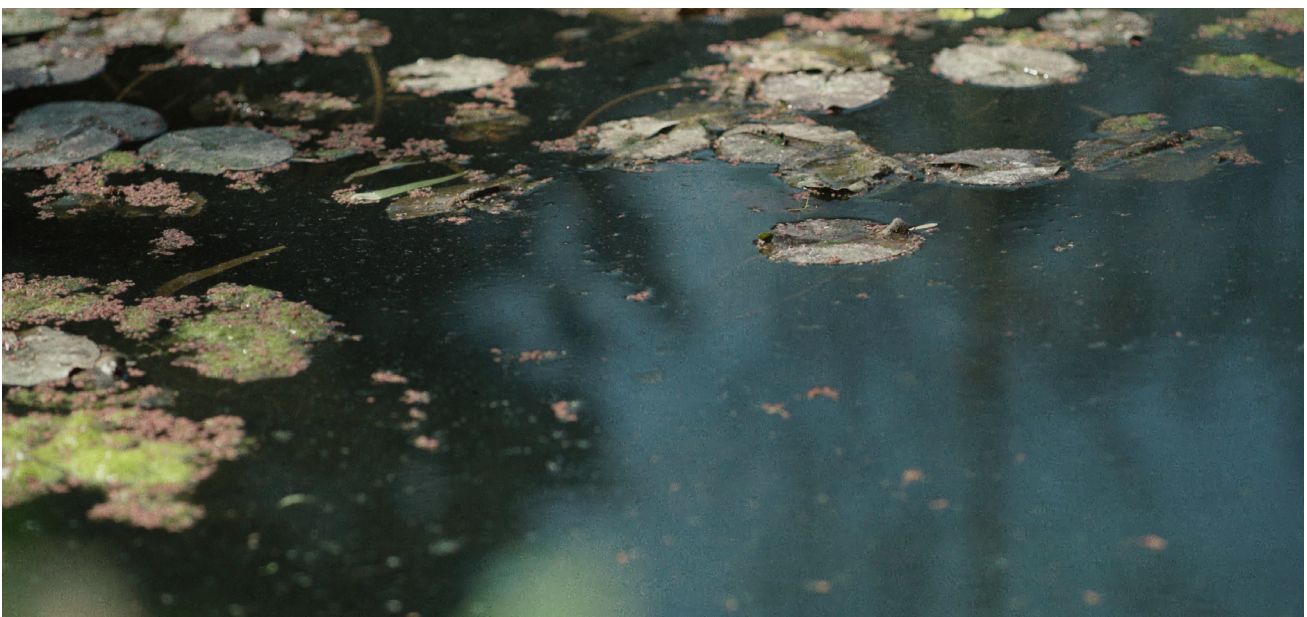
personajes transitan por un túnel hacia el final en la que el criterio de Puesta en Escena busca construir una alegoría. Estos *zoom-out* no se realizaron en rodaje, por las complicaciones de presupuesto y falta de equipos necesarios. Se probó en la postproducción, pero el efecto generado afectaba la calidad de la imagen. Se decidió posteriormente no realizarlo.

Fue importante a nivel compositivo la presentación de ciertos lugares para poder construir significados alegóricos, como el que quiso lograr en el túnel, en la gruta o el cambio abrupto que se generaría con la ciudad versus lo pastoral. Para ello desde el guión técnico se planteó ir a la ciudad y la feria del pueblo, por medio de un GPG que mostraría un gran contraste con el plano anterior, donde estaban ellos solos en una calle alejada. Estos planos no pudieron lograrse ya que la feria terminó temprano los días de rodaje y no llegamos con el cronograma a filmar.

En la gruta se decidió un PG que incluyera la imagen de la virgen en el punto fuerte y los personajes recorrieran

el camino alrededor de ella. Este plano buscó un menor nivel de iluminación (está más oscura) de la estatua, oculta entre las sombras. Esto se condice con nuestra visión de lo católico. Se apostó a la potencia de un PG antes que a la disección de la escena en varios puntos de vista, para ello observamos a los dos personajes a la vez y podemos permitir una lectura de sus comportamientos.

La iluminación del cortometraje tiene un carácter naturalista y se aprovechó la luz disponible. El relato sucede completamente en exterior. No se pretendió que la iluminación artificial marcara el tono de las escenas o les otorgue “dramatismo”. Se usó el carácter lumínico de cada locación, aprovechando luces y sombras naturales. Por ejemplo, en la escena del túnel se aprovechó su contraste, como así el tamiz producido por las hojas de los árboles. En otras escenas, como en las piletas, se usaron luces de relleno led para que la imagen no resulte tan contrastada (ya que no se experimenta así en vivo y pretendíamos respetar la identidad lumínica del lugar).



El agua, elemento central en la narrativa de Río.

EL SONIDO DE CUERPOS QUEER EN LA TRANQUILIDAD DE LAS SIERRAS.

La luz natural en los ambientes de día y en el campo, se contraponen con lo artificial del espacio social, la plaza y el centro. Allí se usaron luces de relleno también, pero ahora imitando las luces disponibles en el lugar, alumbrado público y faroles entre otros. Fue importante la disponibilidad de luz led para no usar filtros y aprovechar el máximo la potencia. Las luces led permitían su uso con baterías, por lo cual no era necesario disponer de luz eléctrica.

Respecto a la iluminación y la calidad de la luz, en exteriores día, se tamizaron los planos medios conjunto o planos cortos de los sujetos, tratando de reducir los contrastes agresivos del sol. Mediante un *butterfly* grande (2 mts x2 mts) y pantallas, se pudo incluir la luz solar en los rostros. Piénsese que los actores en ocasiones cerraban los ojos y eran incomodados por la luz al pasar largos días bajo el sol.

En exteriores noche, a la vera del río, se trató de siluetear a los personajes y darles algo de nivel siempre en una clave baja. Al componer el plano aprovechamos aquellos puntos de brillos disponibles del alumbrado público cuyo *bokeh* complementen y equilibren el plano.

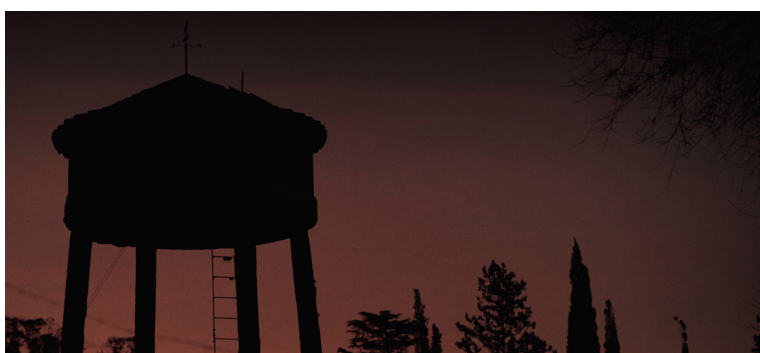
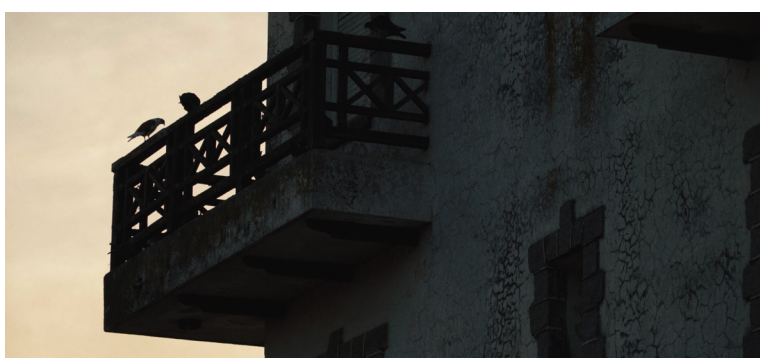
Finalmente, se decidió utilizar una cámara Sony alpha A7sII gracias a las ventajas que permitía el formato full frame (posibilidad de realizar desenfoques con ópticas normales) y la importancia de filmar de noche (alta sensibilidad). Se pidió prestada a la facultad esta cámara lo cual significó un ahorro importante en el presupuesto. Sus cualidades técnicas también permitieron realizar obturaciones como las explicitadas arriba, en las escenas que eran *flashback*.

En cuanto al área de sonido, se prestó mucha atención a la banda de voces, por medio de la cual los personajes exponían gran parte de sus pensamientos. La sonoridad de Río parte de la idea de registrar primeros planos sonoros separados del ambiente, para obtener claridad en las voces y generar esta idea de una naturaleza “íntima”. Al ser clave la grabación de diálogos para lograrlo se usaron corbateros para cada actor y también un boom para captar las voces manteniendo algo del ambiente sonoro. Asimismo, se realizó *foley* para recrear ciertas acciones llevadas a cabo por los personajes.

Generando la sensación de ambientes silenciosos e íntimos se le dió otra caracterización a Río Ceballos. Se eliminaron perros y ruidos de autos exhaustivamente. Ésto también ayuda a caracterizar estos lugares de una forma más pastoral.

El diseño sonoro también tuvo la intención de aumentar la tensión sexual entre los personajes y dilatarla en otros momentos. La escena en la cual Franco quiere besar a Bruno se registró varias veces, evitando que sonidos molestos de la ruta o de perros se colaran en el registro. Luego otras escenas necesitaron mucha limpieza para lograrlo.

Todo en la historia indica que la acción sucede “lejos” de la sociedad urbana pero aun así ésta última tiene una fuerte presencia en los personajes. De este modo se buscó mostrar desde el sonido esta



Fotogramas de los espacios de Río extraídos del montaje final..

ambigüedad, representando un marcado contraste con la ciudad.

Se propuso una salida del naturalismo en lo sonoro. Para ello se plantearon cortes bruscos, que aporten a la idea de dislocación temporal. Se quiso hacer hincapié en este espacio discontinuo alejado del tiempo social. Se propuso generar una dislocación, donde el corte no esté en función todo el tiempo de dar continuidad sonora, sino provocar la sensación de que el tiempo es disidente y está perturbado por el recuerdo constante.

En la escena del túnel, momento en que los personajes confrontan sus sentimientos en su relación, la intención fue que el paisaje se apague y el sonido de sus voces quede en primer plano.

En relación con la música, se pensó una composición con elementos como el clavicordio, que es un instrumento antiguo, de otra época y ya está en desuso. Este instrumento tiene una sonoridad que permite vincularlo con una época pasada y consideramos que esta cualidad era interesante para incluirla en el cortometraje, sobre todo en la secuencia que recorren río ceballos, la gruta y los paisajes antiguos.

Una vez que terminó el rodaje, y nos vimos en la sala de edición sin las escenas de la feria y tomas de personas, pensamos en musicalizar una escena en que los personajes juegan en una máquina

de peluches. Pensamos en dar un mensaje más optimista del pueblo y colocar allí la música de la máquina. Esto marcaría un gran contraste con las otras músicas que se escucharon antes, y permitiría acrecentar la sensación de que este es un espacio “virtual”, un lugar donde ambos son libres y se conectan en nimiedades del día a día. Primero probamos con músicas existentes de videojuegos y las recopilamos para crear una composición original. Esta música buscó tener un carácter nostálgico, pero a la vez desafiante de lo que veníamos escuchando anteriormente, anticipando la intensificación del vínculo de Franco y Bruno.

En los títulos, y los créditos finales se usaron también composiciones originales. Para esto se tuvieron en cuenta como referencias piezas musicales que tenían ondas alpha, como así también pianos de videos ASMR. Estas se caracterizan por ser ondas que se usan para relajarse. Usamos esto debido a que queríamos plantear esta idea de un pasado ideal y un entorno natural ameno. En el final cuando Franco se marcha, repetimos este recurso para mostrar el anhelo y deseo por lo perdido. Todas las composiciones musicales son originales, de este modo evitamos cualquier conflicto de Copyright con la plataforma de exhibición elegida, YouTube.

¿PRODUCIR UN CORTO *QUEER* O PRODUCIR DE MANERA *QUEER*?

En este apartado reflexionaremos sobre la producción en relación con un cortometraje queer. No pretendemos plantear “la” relación de la producción con esta categoría, sino, explicitar aquellas

vinculaciones que terminan por tener efectos en la obra artística.

Desde la etapa de guionado de Río existió un trabajo en conjunto con la producción. Como Río Ceballos es una localidad conocida por el director se dio un proceso “dialógico” entre el guión y la producción. Las preguntas por los decorados en los cuales situar las escenas se fueron articulando con las preguntas de producción respecto de la factibilidad de filmar ahí. Para definir los decorados era imperativo conseguir los permisos necesarios, tanto del municipio (para que nos autorice a filmar en la vía pública), como de privados (casas particulares con grandes parques o ex hoteles abandonados).

Al mismo tiempo nos preguntamos sobre la “expresividad” de las posibles locaciones. Desde el inicio ya había fotos del director hechas de Río Ceballos que permitieron ir imaginando los escenarios del argumento y de las escaletas escritas hasta ese momento. En paralelo, se definieron las caracterizaciones de los personajes. Con “expresividad” nos referimos a la cualidad de esos espacios de producir algún efecto simbólico en la narración. Así, el guión se fue llenando de lugares cuyos diseños arquitectónicos son exponentes de una época de oro del veraneo en el interior de Córdoba y lugares naturales. Estas construcciones, al día de hoy, están abandonadas y venidas a menos (salvo algunas excepciones). El ejemplo más claro es el piletón abandonado construido por alemanes e italianos que sirvió como lugar de veraneo de inmigrantes. Literalmente estructuras que muestran las vejaciones que el tiempo les imprimió

y permiten la creación de un Río Ceballos pastoral. Vimos, como ya se ha dicho, en estas casonas y espacios una suerte de metáfora con la heteronormatividad, hoy cuestionada desde muchos sectores, cuyas grietas parecen hacer ceder la estructura.

Cabe destacar que tener las imágenes de las locaciones, al tiempo que se escribía el guión, nos permitió ir adelantando cuestiones de producción. La posibilidad de ubicarlas rápidamente en una herramienta de mapa como *Google maps*, fue materializando las complejidades logísticas y las necesidades de financiación en ese ítem. Además, nos facilitó la forma de presupuestar y organizar el *scouting*.

La “expresividad” de las locaciones también fue evaluada con relación a los tiros de cámara que cada locación permitía por sus dimensiones. Los *scouting* fueron realizados, primero entre les tésistas y más adelante con las cabezas de área. Esta aproximación “de a poco”, visitando y revisitando los lugares, fue lo que permitió el diálogo entre producción, guión y fotografía para el armado del proyecto. Otras herramientas como la aplicación *SunLocator*, favoreció que pudiéramos ubicar la posición del sol en diferentes horarios para elegir la manera más eficiente de organizar el rodaje. Retomaremos este punto más adelante.

La cualidad independiente del proyecto estuvo marcada por la auto financiación. Los mismos tésistas asumimos el rol de productores asociados con nuestros ahorros. Esto nos brindó total libertad en cuanto al tiempo de realización efectiva del proyecto, puesto que nosotros marcamos las fechas de entregas y el ritmo de trabajo.

Se busco no dilatar tiempos salvo lo estrictamente necesario para no malgastar los recursos. Marcamos una diferencia con las producciones industriales, que suelen trabajar con *deadlines* mucho más ajustados porque la fecha del estreno suele estar fijada desde el comienzo de la preproducción. Esto se debe a que, además del filme, se llevan a cabo operaciones de comercialización y publicidad que permiten retornar la inversión. El objetivo de *Río* y el nuestro como tésistas, implica la presentación académica, por ende, el ritmo de trabajo estuvo en función de esa lógica.

En un comienzo estaba previsto llevar a cabo el rodaje durante las vacaciones de julio del año 2019, pero las dificultades para conseguir actores nos hicieron posponerlo para agosto del mismo año. La fecha de rodaje fue fijada el 17 de agosto, un fin de semana largo. Resultaron 5 días seguidos de rodaje. De este modo, logramos que aquellos miembros del equipo que necesitasen pedir días en sus trabajos solo tuvieran que pedir dos.

No hubo un equipo de gente contratada para dedicarse a este proyecto de manera *full time* y cuyos esfuerzos estuvieran en función de una lógica mercantilista. Los lazos entre les técnicas y actores estuvo marcada por una lógica afectiva más cercana a una amistad (a pesar de que en algunos casos hubo intercambios económicos como retribución por los servicios prestados).

En cuanto al presupuesto, se dio prioridad a cuatro ítems: los honorarios del elenco artístico (14,3% del total); equipamiento (25,5%, a su vez, el 90% de éste se destinó a instrumentos del área fotográfica); movilidad y traslado (9,4%);

y comidas y alojamiento (20,8%). Lo que guió esta distribución fue la naturaleza del proyecto. Al ser una obra en la cual los actores tuvieron muchas líneas de diálogo y el elenco solamente estaba compuesto por dos personajes, se decidió pagarles el monto máximo posible, contemplando el tiempo de ensayos. Por otro lado, el costo del equipamiento estuvo en virtud de poder filmar en 4k para no acotar las posibilidades de distribución (ya sea para plataformas abiertas como YouTube, pero también para festivales de cine LGBT que proliferan a lo ancho de todo el mundo).

Para tramitar los permisos de las locaciones realizamos reuniones en las que debimos realizar un pitching del proyecto a otros. En la Municipalidad de Río Ceballos, nos encontramos con la encargada del área de cultura. Esta persona desconocía el término LGBT. Como *queers*, estábamos alerta con respecto a actitudes conservadoras con respecto al cortometraje. Por este motivo, cuando hicimos el scouting de locaciones que estaban en manos de privados, decidimos decir que era un corto sobre dos chicos que recorrían Río Ceballos. Esto suscitó cierto debate en el grupo. Para no perjudicar la posibilidad de conseguir los permisos para filmar, se resolvió contar la historia de una forma breve y sencilla.

En cuanto a la movilidad y traslado el presupuesto estuvo en función del costo de la nafta y pasajes a Río Ceballos. La posibilidad de contar con vehículos propios permitió no tener que contratar un servicio de traslado. Sin embargo, en ciertos días, esto complicó la preparación de las escenas, ya que los conductores

eramos los tesistas y técnicos y debimos realizar traslados necesarios en lugar de estar acondicionando las locaciones para la filmación. Consecuentemente, esto hizo que el rodaje fuera más estresante de lo normal y se viviera un ritmo intenso.

La elección del equipo técnico estuvo en función de elegir personas que compartieran una perspectiva *queer*. También era importante, que pudiéramos retribuirles, a modo de canje, con nuestro trabajo en sus proyectos de TFC. El objetivo fue que cada persona convocada, (en particular las cabezas de área) pudieran encontrarle un sentido también desde lo personal a esta apuesta artística. No queríamos seguir una lógica instrumentalista del trabajo de cada técnico, como sucede en las grandes producciones de la industria.

Se apostó a un trabajo “semi-profesional”. Es decir, que se trabajara con los recursos necesarios y disponibles para lograr una calidad que permitiera distribuir el cortometraje en formato digital. También era importante que la calidad técnica habilitase un grado de manipulación de la puesta en escena de *Realidad Indirecta* (Perona, 2010, p. 58). Así, la elección de la cámara estuvo en función de su desempeño en EXTERIOR DÍA. Esto trajo aparejado un mayor costo al que se pensó inicialmente (ya que en nuestro equipo teníamos una cámara disponible, pero privilegamos utilizar el sensor con mejor respuesta para luz día).

Nos decantamos por la SONY Alpha S7II y un formato de grabación en Tarjetas de Memoria de Alta Velocidad. Su sensibilidad permitió que se alquilara la menor cantidad de luces posibles (algunas eran necesarias

para las escenas de noche). Se proveyó al área de fotografía de pantallas y *butterflies* necesarios para trabajar con la luz del sol (para filtrar o rebotar). Por otro lado, al no tener escenas en interior no hubo necesidad de contratar equipamiento para acustizar las locaciones. Incluso parte del equipo de sonido fue aportado por la sonidista. El equipamiento de arte consistió en bases básicas, filtros uv y pago de servicios de tintorería. Somos conscientes de que hubo cierto desequilibrio presupuestario, como consecuencia de nuestra auto-financiación.

En cuanto a la asistencia de dirección y la planificación del rodaje, como se dijo, se concentraron todas las escenas en 5 días. La posibilidad de geolocalizar las escenas en un mapa interactivo (con fotos de los scouting y anotaciones importantes) así como prever la ubicación del sol a distintas horas del día, permitieron diseñar los traslados para que fueran los mínimos posibles y anticiparnos a su duración.

Hubo dos días de rodaje que debimos filmar muchas escenas en varias locaciones diferentes, ubicadas a lo largo de la ruta. El acierto de ir escribiendo el guión mientras se visitaba la localidad de Río Ceballos se vio reflejado en que estas escenas no contenían más de dos planos por locación. En consecuencia, pudimos aprovechar el tiempo y filmar de manera casi *express*. Más allá de esto, al depender de la luz del sol para filmar, se organizó el rodaje en función de la dirección y las horas de sol. Se pensó atentamente en aquellas escenas que tenían algún efecto lumínico de atardecer o amanecer, en qué locaciones se ubicaban, la longitud y complejidad de la escena planteada en el guión técnico.

Como en todo proyecto, no estuvimos salvados de imprevistos. El más importante fue el hecho de que, al final a finales de invierno, el clima hiciera que la feria de artesanos de Río Ceballos estuviera casi vacía con menos de la mitad de los puestos que hay durante climas más cálidos. Esto generó el detrimento de una de las metáforas más importantes del corto. La idea de una feria abarrotada de gente permitía armar un contraste entre lo pastoral y la ciudad. La falta de previsión respecto de esto provocó que se tuviera que repensar *in situ* una solución. Por lo tanto, se realizaron algunas tomas más cerradas donde no se percibiera el vacío del lugar, y se realizó el plano inicialmente estipulado, pero con la feria vacía y Bruno diciendo “nos colgamos en venir”. Luego en el montaje se decidió por esta segunda opción. Un hallazgo fue la toma en la que los personajes juegan a sacar un peluche de una máquina. Esta toma fue improvisada pero luego sirvió como recurso diegético para introducir una música diferente al del criterio inicial y, así, indicar una diferencia con el espacio pastoral.

En definitiva, la producción de Río, si bien se manejó con las herramientas típicas del cine (presupuesto, desglose, planillas, calendarios y mapas, entre otras) estuvo atravesada por una lógica más artesanal y familiar, que, en cierto modo, surge como una forma de hacer cine que no es la del mercado. Esto diferencia a la obra de otros modos de hacer cine, donde se toma a lo gay como una forma de hablarle a espectadores-consumidores. El hecho de elegir y seleccionar un equipo técnico que coincida con nosotros (en cuanto a



de la caracterización que él es serio, introvertido, rencoroso, de humor irónico y oculta su sensibilidad. Se usaron textiles planos, rígidos, como cuero y jeans gruesos. Prefiere ropa suelta pero dura. Tanto su camisa como el forro de su campera son suaves y reconfortantes, pero solo para que lo vea o sienta él. Bruno es Río, tiene algo de la piedra de las casas y una paleta de color que se mimetiza con su entorno. Se mezcla con estos espacios verdes y marrones que prefiere habitar. En el cortometraje, inconscientemente se arregla como para una cita, para su encuentro con Franco. Camisa, jean prolijo y zapatillas. Usa una campera bien abrigada porque conoce su lugar. Si bien en un comienzo se buscó una camisa blanca, se terminó optando por una roja, que tuviera una textura más parecida a la lana.

Por su parte, para Franco, se rescató de

la caracterización que él es extrovertido, bromista, insensible, amanerado despreocupado y decidido. Viste textiles de punto, cómodos y elastizados. No le gusta sentirse limitado por su ropa. Es un chico de ciudad que busca destacarse en el pueblo. En un comienzo se planteó el uso de un suéter rosa y cabello azul, pero luego el orden terminó invertido. Lleva aros o anillos. No es previsor, por lo cual no llevó abrigo para la noche.

Aunque busca separarse de Río Ceballos, con su pelo rosa y ropa, de alguna manera pertenece a Río. Se lo puede ver en las transgresiones, en los graffitis y espacios modernos.

Al ser un cortometraje filmado completamente en exteriores, no había demasiada utilería. Por ello era importante cargar de significado todo aquello que ellos utilizaran. Así se procedió al diseño de las

botellas de cerveza que toman en la plaza.

Se partió de la idea de incluir un significado directo: “La cerveza masculina”. Este título fue traducido al alemán, ya que es común encontrar cervezas de este tipo en Córdoba. Para el logotipo se usó irónicamente el símbolo celta del amor:

En el montaje se decidió no mantener ningún plano detalle de la botella, ya que el efecto resultaba propagandístico y se prefirió dejarlo como una sutileza.

Para el maquillaje y continuidad se contó con una persona durante el rodaje. Esto fue una tarea ardua y compleja, ya que eran una gran cantidad de tareas para un solo individuo. El maquillaje sencillamente incluyó filtros para protección solar y la eliminación de brillos indeseados como sudor.

Para las escenas de pasado, se decidió usar un vestuario más homogéneo para ambos, donde no hubiera diferencias tan taxativas. Se usaron pulóveres y pantalones disponibles entre los miembros del equipo, uno azul y otro beige.

Para crear la escena de la canilla, una imagen con la que el corto comienza, se resolvió armar el escenario. Fue el único momento que se creó un decorado. Para que los actores no estén agachados y se pueda colocar la cámara con comodidad, se creó una canilla con un caño y se le inyectó agua a presión. Los actores no estaban agachados, sino parados e inclinados. Esto fue complicado de filmar ya que requirió controlar la presión de una manera precisa, de otro modo se corría el riesgo de mojar los equipos y los actores. •



MEANDROS Y REMANSOS.

EL RÍO CORRE: EL RODAJE.

El rodaje se concentró en cinco días con actores y dos jornadas más sin ellos. Durante el mismo estuvimos abiertos a explorar, probar y sumar tomas, sobre todo en los momentos libres, luego o durante las escenas más sencillas. Además de los planos previstos de antemano, se aprovecharon lo mejor posible las situaciones que se presentaban. Se estuvo atento a la luz solar, la composición y creación de nuevas situaciones para momentos de flashback. Si bien se contaba con imágenes de referencia y un guión técnico, el carácter evocativo de las imágenes y el recurso del *motion blur*, nos permitían hacer pruebas nuevas. De este modo se incursionó en situaciones extras a lo planificado, fuera del guión, pero siempre teniendo en cuenta una clara vinculación con los criterios mencionados en el capítulo anterior.

Consideramos que se logró mantener el criterio del naturalismo mediante la escucha y visualización de las actuaciones en el momento, por medio de un monitor externo. De este modo se pudo controlar que las interpretaciones se correspondan con lo previsto y hacer correcciones pertinentes.

En cuanto al criterio fotográfico, cierto número de planos previstos no fueron posibles. El criterio era muy ambicioso para los tiempos de rodaje. En los primeros días se decidió hacer un corte y reducir por escena, casi la mitad de las tomas.

Durante el rodaje hubo momentos, como se dijo anteriormente, que por dificultades logísticas no se pudo filmar la feria y el pueblo, que consistía en un ambiente

social opuesto al campo. En el momento se resolvió pensando en las referencias y el guión. Se hicieron muchas tomas para luego poder seleccionar. Por ejemplo, se filmó a los chicos mirando artesanías en un único puesto, luego ambos jugando en una máquina, caminando entre los autos de frente a cámara, entre otras. Se decidió filmar con *motion blur* la escena de los juegos para crear un espacio virtual donde un pasado se hace presente de alguna forma, y potenciar quiebres temporales que vimos anteriormente con el árbol, por ejemplo. Mostraría aún más la vivencia de una temporalidad disidente y subjetiva. Esto se filmó sin saber efectivamente si luego podría usarse. En montaje, usar esta toma requirió replantear el orden de otras y la construcción de un sentido más amplio mediante flashbacks. Esto se retomará en el siguiente apartado de una forma más específica.

Al ser un equipo completamente nuevo, donde nadie había trabajado previamente con el resto, se decidió que el primer día fuera más relajado que los subsiguientes. A lo largo del rodaje se fueron haciendo ajustes en relación con la cantidad de tomas que se podía filmar y una observación activa de la dinámica del equipo de trabajo.

Constantemente se presentaron dificultades para filmar ciertas escenas, problemas de continuidad lumínica o de actuación. Estos casos cambiaron rotundamente el curso del rodaje. Parte de la lógica de nuestro modo de producción consiste en resolver en el momento y no siempre se pueden tomar las decisiones que, luego, con reflexión, entendemos que fueron más apropiadas.

Los problemas más significativos que tuvimos que solucionar tuvieron que ver con la amplitud de los espacios. En el predio de las piletas no había señal telefónica por ejemplo y esto implicó grandes dificultades para comunicarse. Había que desplazarse por más de cuarenta cuadras de terrenos de tierra o ripio. Otras locaciones también se encontraban alejadas de lo urbano.

Un hecho importante que queremos rescatar del proceso de rodaje fue la decisión de cambiar ciertas escenas durante el proceso y sobre todo la filmación de tres reacciones diferentes para un mismo plano. Con el transcurrir del rodaje, la actuación de Facundo como Franco, fue cambiando y proponiendo un personaje diferente, más cordial y enamoradizo de Bruno. Se pudo “restar” de esta actuación mediante la dirección y luego el montaje, pero aún así, durante mientras se filmaba se fue observando que el final planteado podría no funcionar. La idea era que Franco sencillamente se quedara dormido al abandonar Río Ceballos. Se barajó entonces la posibilidad de que sonría o que se manifieste decepcionado al recibir o no un mensaje de Bruno. Se filmaron entonces distintas reacciones, variadas, al igual que de Bruno caminando por la calle, para tener más libertad a la hora de montar.

ORGANIZACIÓN DEL MATERIAL.

La lógica organizativa del proyecto comenzó desde que se generaron las primeras tomas. El back up del contenido fue hecho por día al final de cada jornada. Mientras se realizaba la bajada del material, se visualizaron aleatoriamente los resultado del día y de manera no sistemática se

observaron aspectos técnicos, criterios compositivos de imagen, desarrollo actoral, etc. Se ordenaron los archivos en seis diferentes discos externos y uno interno que sirvió de respaldo.

Una revisión al final de cada jornada fue necesaria para tomar nota del setting de cámara que se utilizó y el desenvolvimiento actoral. El área de fotografía primero supervisó la elección de los perfiles de color y el aspecto de la imagen con filtros NDs. Gracias a esta revisión se encontró la presencia de viñeteo debido a la anchura de los paneles ND. Luego de estas observaciones se redujo el encuadre con un zoom integrado en la cámara. También se identificó una interferencia visual, efecto *moiré*, en el vestuario de un actor. Si bien el efecto era mínimo, no pudo solucionarse. El visionado y la lógica organizativa permitieron que el área de Arte constatare la continuidad del vestuario, cabello y maquillaje.

Reproducir los clips con los actores permitió que ellos fuesen observando sus gestualidades y expresando su conformidad o disconformidad con las actuaciones.

ENCAUZAR LAS AGUAS: EL MONTAJE

A través de la siguiente reflexión proponemos resumir las instancias del montaje en Río, que se extendieron a lo largo de tres meses.

Una vez finalizado el rodaje dejamos pasar dos semanas sin ver el material. Se organizaron por escenas las tomas y se procedió a ver el registro. En este momento comenzaron a surgir reflexiones sobre la



Fotogramas del montaje final de Río.

premisa *queer* que nos propusimos como tesisistas. ¿Cuáles serían los parámetros conceptuales sobre los cuales evaluaríamos las tomas? ¿Cómo construir un discurso *queer* en el montaje? ¿Cuáles son aquellos elementos de montaje que utilizaremos para discernir nuestro discurso LGBTIQ de un discurso heteronormativo? La temporalidad, lo pastoral y la alegoría, fueron recursos que nos guiaron en este proceso.

En términos prácticos se montó escena por escena, dando forma a secuencias completas. Se buscó respetar el ritmo interno de las escenas. El criterio de selección de tomas se centró en evaluarlas desde la verosimilitud de las actuaciones. Luego el criterio pasó a ser técnico, por ejemplo, se apartaron tomas que estaban fuera de foco.

En la selección de las actuaciones

reflexionamos sobre qué es una óptima actuación *queer*. Nos vimos cuestionados, ya que entre las palabras que usábamos para comunicarnos estaban: masculino, afeminado, gay, heterosexual, tapado y discreto, entre otras. Así nos vimos interpelados y evidenciamos que establecíamos juicios de lo que es más *queer* y lo que es menos *queer*. Todo esto a partir de valores y representaciones que tenemos inculcadas por medio de la sociedad.

Muchos de estos términos también están relacionados con lo binario, tratado anteriormente. Desde aquí nos propusimos replantearnos la forma de comunicarnos en la mesa de montaje y mediante una visualización exhaustiva, intentar reconstruir la caracterización de cada personaje y evaluar la calidez de la actuación en términos de percepción, intuición, y verosimilitud. Tuvimos en claro que tanto la masculinidad como la femineidad son independientes del género y pueden tomar formas diversas. Esta intención constante de despojarnos de aquellas representaciones heteronormadas, implantadas en nuestra red simbólica y social, fue clave para recrear el acercamiento que tuvieron los actores hacia los personajes.

Cuando montamos cada escena y construimos climas, se tuvo mucho cuidado de no usar convenciones de la

narrativa *coming out*. Si bien este criterio se mantuvo desde el inicio del proyecto, el montaje corría el riesgo de caer en el uso de recursos no deseados. Por ejemplo, en la primera escena dialogada, ellos mantienen una conversación de sus familias y lo vinculan con salir del clóset. El desarrollo de este momento no requiere de un clima de tensión, al contrario. De haber potenciado un clima rígido, por ejemplo, con pausas largas hasta la revelación, habríamos caído en la típica dramatización.

Una vez que se vió un primer corte rudimentario, se fue ajustando el ritmo. Teníamos momentos en que la historia transcurría muy rápido y de pronto muy lento. Se trató de darle una uniformidad. A partir de este primer corte de guión, se fue ajustando la temporalidad y el ritmo con acuerdo a lo **falso lento**. Esto será analizado detenidamente en el siguiente apartado.

TEMPORALIDAD: ENTRE EL FALSO LENTO Y LA ESCISIÓN

El criterio de montaje tuvo muy presente nuestro compromiso con el *falso lento*. En lo que incumbe a este proceso, podemos hablar de nuestra intención de socavar la experiencia de duración del tiempo en el espectador. Para ello, estuvimos atentos a los momentos en que decaía la atención para hacer el corte. De planos generales pasamos a planos detalles, focos selectivos y puntos de interés. Como nuestro corto apuntaba a un público no especializado, era probable que el tiempo lento no fuese la mejor opción.

Por ejemplo, en el rodaje hubo tomas que eran claramente tiempo lento y manifestaban un compromiso con la

duración de un recorrido, una exploración de cuerpos o simplemente tiempo de vacío narrativo. En la escena del estanque, un gran plano general muestra a los chicos tirando piedras y haciendo sapitos. Esta toma, que tenía dos retomas, duraban cuatro minutos cada una. Los protagonistas paseaban y su diálogo era ininteligible. Del mismo modo, la escena que ellos dos charlan arriba del túnel también tenía una duración similar. Encontramos tiempos lentos también en caminatas por la ciudad y recorridos a lo largo del río. Hubo reflexión sobre la presencia de estos planos y la distribución deseada en plataformas digitales. El corte se hizo entonces en función de producir una experiencia de duración no tediosa.

Al ser un corto filmado con la técnica de plano establecimiento, encontramos que varias escenas se encontraban filmadas en un solo plano medio que incluía a ambos protagonistas. Por otro lado, había muchos primeros planos. En este caso se dio prioridad a generar un ritmo en la conversación y seleccionar la mejor actuación. En la escena que dialogan con el estanque atrás, hubo momentos en que los actores hicieron pausas o se quedaron mirando el entorno en silencio, por periodos muy prolongados de tiempo. La lógica del plano establecimiento es más apta para este tipo de temporalidad, ya que cuando la acción decae y no hay tensión, se puede elegir la mejor toma y acortar la duración o cambiar el diálogo. Si es necesaria una pausa, también se puede construir. Esto pudo efectuarse en muchos momentos. Había otras escenas, que, por el contrario, estaban contadas en un solo plano, a veces con presencia de cambio en el foco

selectivo y paneos. En estos casos, donde no había corte posible, afortunadamente nos encontramos con escenas mejor actuadas y un ritmo interno que no caía en la lentitud. Atribuimos este logro a que los actores conocían de antemano que sería un solo plano, por lo cual habían tenido más ensayo y memorización. Por estos motivos no hizo falta recurrir a *inserts* o cortar la escena.

El corte entre varias escenas buscó ser abrupto visual y sonoramente. Encontramos este recurso en un salto, una piedra lanzada o los personajes yendo hacia un lugar más tranquilo. Las rupturas son creadas para abordar una temporalidad con quiebres. Tomamos este sendero, en contra de la teoría clásica de montaje invisible, para potenciar la vivencia de una temporalidad subjetiva. Aquí cobra relevancia una referencia audiovisual que genera el montajista Jean-Marc Vallé en *Sharp Objects* (*Crazyrose, Fourth Born, Blumhouse Television, 2018*) y *Big little lies* (Home Box Office, David E. Kelley Productions, Pacific Standard, 2017). Aquí los quiebres son abruptos y marcan una temporalidad problemática. Inspirados en estas series también planteamos crear flashbacks “insonoros” o con una construcción sonora que genera la sensación de silencio, con la intención de generar una auricularización interna, donde la escucha, en un momento de intimidad, está centrada en la naturaleza, el silencio y la falta de lo social.

Hay otros momentos donde quisimos crear quiebres temporales. Por ejemplo, en la secuencia antes del túnel, hay un quiebre temporal: los personajes aparecen, en una secuencia de tres planos, primero arriba,

luego abajo y por último arriba de esta locación. Si bien es sutil, aquí el quiebre genera una confusión que pretendimos usar a nuestro favor como generador de tensión. Cuando más cerca de los personajes estamos, más trastocados se encuentran los tiempos.

En el montaje se pensó también en distribuir el recurso del *motion blur* de una forma pareja y constante. En un principio no se planteó exactamente en qué lugares iban a estar la totalidad de estos planos. Fue en la isla de edición cuando se le dio identidad a este recurso. Se recortó mucho material y se decidió cuánto mostrar, teniendo en cuenta el concepto de escisión. Esto implicaba no contar toda la historia y conocerla por medio de la perspectiva de cada personaje.

Las primeras tomas con *motion blur* tenían la intención de ser *flashbacks*. Nos encontramos con dos chicos que no tienen muchas diferencias de aspecto (tez y cabellos claros principalmente). Luego en el presente, apostamos a construir un espacio virtual donde se proyecte el deseo. Si todo tiempo pasado se narró mediante el recurso del *motion blur*, podíamos dar a entender que el presente estaba “empapado” o realmente afectado por una distorsión temporal. Esta intención se vio en la inclusión del plano la máquina de peluches del centro y su ubicación dentro del relato luego de la pelea. De este modo, “pasado y presente” dejan de ser realmente certeros para Bruno y Franco, *queers* que compartieron una relación pasada. Teniendo en mente un espacio virtual, idealista, planteamos a los dos chicos jugando como una instancia

donde se proyecta un anhelo. Este anhelo gira en torno a lo positivo de la relación, los momentos más anodinos y divertidos. Tener esto en mente nos sirvió para poder marcar un contraste entre las perspectivas de distanciamiento (tiempo presente, cuando chocan) y aquellas más íntimas, próximas (tiempos pasados). Buscamos construir espacios deseados versus aquellos habitados.

Reflexionamos sobre este recurso poético y lo que vimos en la teoría. Descartamos aquellas imágenes que no funcionaban de acuerdo con su capacidad evocativa. Nos quedamos con aquellas que mejor se ajustaban a lo sensorial o íntimo. Este espacio deseado tenía que posibilitar un escape o “respiro” del presente.

Esta intención también estuvo en el plano del árbol con expresión de borracho. Aquí tuvimos la idea de generar un traslado a lo imaginario, a un deseo de recordar. En la construcción de este momento, se rescataron tomas que habíamos dado por desechadas, revisando una vez más el material para construir un momento de cariño. Los lugares virtuales y compartidos posibilitan una fuga de este mundo, un viaje virtual. Podemos pensar en el ejemplo de *Hawaii*, explicado con anterioridad.

Atentamente, el montajista potenció la presencia de colectivos a lo largo del relato. Al filmar al lado de la ruta, se colaban constantemente estos vehículos en el cuadro. Se pensó en elegir las tomas que los tenían y orientar el corte con la salida de éstos colectivos del plano. De este modo se tuvo la intención de resaltar la indefectible despedida, que sería el final del corto.

Todos estos recursos nos ayudaron a conformar una forma de vivenciar el tiempo de una manera disidente. La intención fue manifestar una forma de vivir la temporalidad.

Casi al final, pensamos en reutilizar tomas de ellos besándose en el presente, que habíamos pensado que no utilizaríamos. Con el recurso del *motion blur*, permitían interpretarse como *flashforwards* finales. Se buscó concluir de una manera positiva -esto será explicitado más adelante- de modo tal que el deseo permita trascender las limitaciones sociales y sexuales que los mantuvieron alejados en el pasado.

Como conclusión, podemos decir que esta temporalidad desorientadora presenta un espacio que inicia con dos manos que se acarician, dando inicio al filme mediante un espacio recortado. La temporalidad se ancla a la subjetividad de aquel tiempo vivido. La desorientación temporal en Río es atravesada por una dislocación espacial.

EL ESPACIO Y LO PASTORAL DESDE LA ISLA DE EDICIÓN.

Una de las secuencias que más complicaciones tuvo fue el inicio. La creación de un Río pastoral, donde la naturaleza, árboles, hojas y tonos verdes resultan relevantes.

El montaje aportó a este criterio mediante la selección de planos y la construcción de un recorrido de los personajes. Era importante la selección de tomas y escucha activa para poder identificar todo aquello que nos aleje de lo planificado.

Se realizaron también efectos especiales. Se borraron ciertos fondos para que parezcan más naturales. Se borraron

carteles o elementos muy actuales que se destacaban por su color. En la parte que los personajes se besan en la orilla del río, antes de que amanezca, se pusieron luces en el fondo para acentuar que el espacio era público y los personajes viven su sexualidad como un desafío a esos espacios.

Debido a la gran cantidad de material *insert* y tomas de naturaleza, hojas y río se pasó un buen tiempo analizando y descartando.

En un principio el final estaba dado por el plano de Franco durmiendo en el colectivo. Retomando el concepto pastoral, se pensó que era más potente terminar con el río, hacer hincapié en la presencia de la naturaleza como unificador de esta relación y no quedarnos con la imagen de la partida triste. Este final, que será descrito a continuación se completó sumándole los besos de los protagonistas.

LA ALEGORÍA. RELACIONAR LAS IMÁGENES DE UNA MANERA QUEER.

El montaje buscó potenciar lo simbólico en los planos planteados como alegóricos, como es el caso de la ubicación de la escena de la gruta en un momento bisagra en la narración (luego de ese momento se pelean). Con los planos disponibles no pudo recrearse la idea de la feria poblada o de una ciudad llena de personas que muestre a los personajes incómodos, por lo que se procedió a la creación del espacio virtual comentado anteriormente.

Se pensó en crear nuevas alegorías a partir del montaje, pero con el material disponible la mayoría resultaron artificiosas y distraían de los motivos principales. Por ejemplo, se buscó colocar grietas en ciertas

instancias de la descripción del paisaje y hacer un montaje paralelo para generar una idea de “estructuras sociales débiles”. Pero resultaba forzado y poco orgánico. Nos costó encontrar recursos que nos permitieran poner en debate aspectos de la sociedad que nos rodea, solamente por medio de la edición. Consideramos que la Alegoría es un recurso que requiere una atención particular y focalización de todas las áreas. Recordemos que la alegoría según Schoonover y Galt, no es simplemente una metáfora, sino que habla de críticas sociales más generales, en la esfera pública.

CONSIDERACIONES FINALES DEL MONTAJE

Finalizada una primera versión, resultó de nuestro interés abarcar otras opiniones *queer* como fase de construcción. Para ello se organizaron proyecciones con público especializado y no especializado en el que se proyectó el offline y luego se dio espacio para hablar libremente sobre lo que interpretaron. Nosotros como realizadores ocupamos un rol de escucha activa, con intercambios muy breves. Luego debatimos conjuntamente entre los tesistas.

En las primeras proyecciones del offline se nos presentó una disyuntiva. Luego de que los personajes se besan y se tocan habíamos colocado un plano de una botella. El público interpretó que este plano era una elipsis de contenido, a modo de censura. Su función inicial nunca fue represiva sino narrativa. Esto nos hizo pensar en la polémica lectura de un plano que para nosotros simplemente fue un insert. Una espectadora también nos cuestionó no haber incluido la situación de sexo explícito

entre Bruno y Franco luego del beso.

Entonces nos planteamos: ¿Qué implica en Río que la escena de sexo no esté? ¿Debíamos filmar una escena de sexo simplemente para satisfacer al espectador (en este caso una chica heterosexual)? ¿Por qué en una película romántica heterosexual, si falta la escena de sexo no molesta a nadie, pero en un corto *queer* pensado para múltiples pantallas genera polémica? ¿Es que los *queer* tenemos que ser alocados y sexuales? ¿Es que esto es análogo con ser gays o alegres? Evidentemente en nuestra tesis la sexualidad atraviesa todo el cortometraje y no es nuestra intención responder a todas estas preguntas, pero sí presentar algunos de los interrogantes sobre los cuales debatimos. En Río, la intención no fue reprimir lo sexual, el acto sexual está presente y la certeza de que ocurrió estuvo manifestada por todos los espectadores. Quizás en nuestro planteo, lo *queer* y más precisamente los chicos gays, no abordan sus relaciones desde lo sexual, sino que también hay otros enfoques como el diálogo, la reflexión y la temporalidad, que habilitan formas de ser. Nuestra intención estuvo en abordar el sexo como algo más, no lo más importante. Finalmente decidimos suprimir el plano de la botella para crear un corte abrupto entre escenas y eliminar toda confusión. De este modo, confirmamos que no era necesario filmar un plano que muestre sexo explícito.

Otro espectador mencionó que sospechó que los protagonistas serían golpeados cuando están bajando las escaleras rumbo al puente. Esta duda se dió en un PG en el cual Franco y Bruno observan a dos personas sentadas fumando. Esta lectura

puede entenderse como potencialmente alegórica: El espacio público puede representar una amenaza para Franco y Bruno. La productora del cortometraje debatió que esta idea pudo haber estado dada por la costumbre de ver películas donde los gays son golpeados o violentados, luego de tener momentos alegres.

También, por otra parte, surgieron devoluciones técnicas como la ilegibilidad de la voz de Bruno, lo que no permitió que segmentos del guión sean comprendidos del todo.

En el montaje, comunicar lo que se quiere hacer en términos lógicos puede resultar en un caos organizado, un ritmo tensionante y a la vez relajado. Al haber sido enfocado desde la exploración se buscó generar un intercambio de ideas que generen sensaciones y emociones pero que también sean entendibles. La transmisión de la creatividad fue una inversión de energías, retroalimentación y debates que hicieron de la mesa de montaje, otra etapa de guionado en vez de un traslado del guión técnico.

Antes de concluir con la reflexión sobre el montaje, quisimos detenernos en la construcción del final, ya que como conclusión de la obra se dió un debate interesante en el grupo y nos “obligó” a poner todas las herramientas que obtuvimos en el proceso de creación de un cortometraje *queer* para resolverlo.

En un primer momento se había pensado que Franco, en el colectivo de regreso a Córdoba, miraba su celular y Bruno no le contestaba el mensaje. Simplemente bajaba la mirada y se dormía. En esta instancia la

idea era presentar un final ambiguo, donde los personajes terminaban separados. No terminaban juntos. Cuando se hubo montado la totalidad del cortometraje y se comenzó a editar el final, se prestó atención al tono general del corto. Recordamos el texto *Unhappy queers* (Ahmed, 2010), que había sido leído por el director con anterioridad. En este, se hace un análisis de textos y películas *queer*, tanto lésbicas como gay, y se afirma que los finales infelices son un aspecto crucial de la genealogía *queer*. Muchas veces los finales “castigadores” eran necesarios para dichos textos vieran la luz o fuesen publicados. La infelicidad de los “desviados” cumplía una premisa: haz “esto” y recibirás “éste” castigo. Entonces las historias esconden una verdad: la desviación causa infelicidad. Los autores en un comienzo escribían finales felices, pero se veían en la necesidad de cambiar dichos finales para poder distribuir sus textos como condición. La autora de *Unhappy Queers* posteriormente redobla la apuesta y habla del potencial activo de la infelicidad de las personas disidentes, posibilitando una lectura de que, en realidad, son infelices con el mundo que interpreta a los queers como infelices. Esto incluiría a la infelicidad de tener que ser aceptado por la familia y la sociedad, por ejemplo, como se habló anteriormente en la construcción de la escena cinco (cuando los personajes comparten sus experiencias de salir del clóset). El riesgo de promover al *queer* feliz, es que la infelicidad del mundo puede desaparecer de vista. Aquí también pensamos en que la felicidad, en muchos filmes incluye acercarse a formas sociales a las que se atribuye la felicidad: formar una familia, matrimonio,

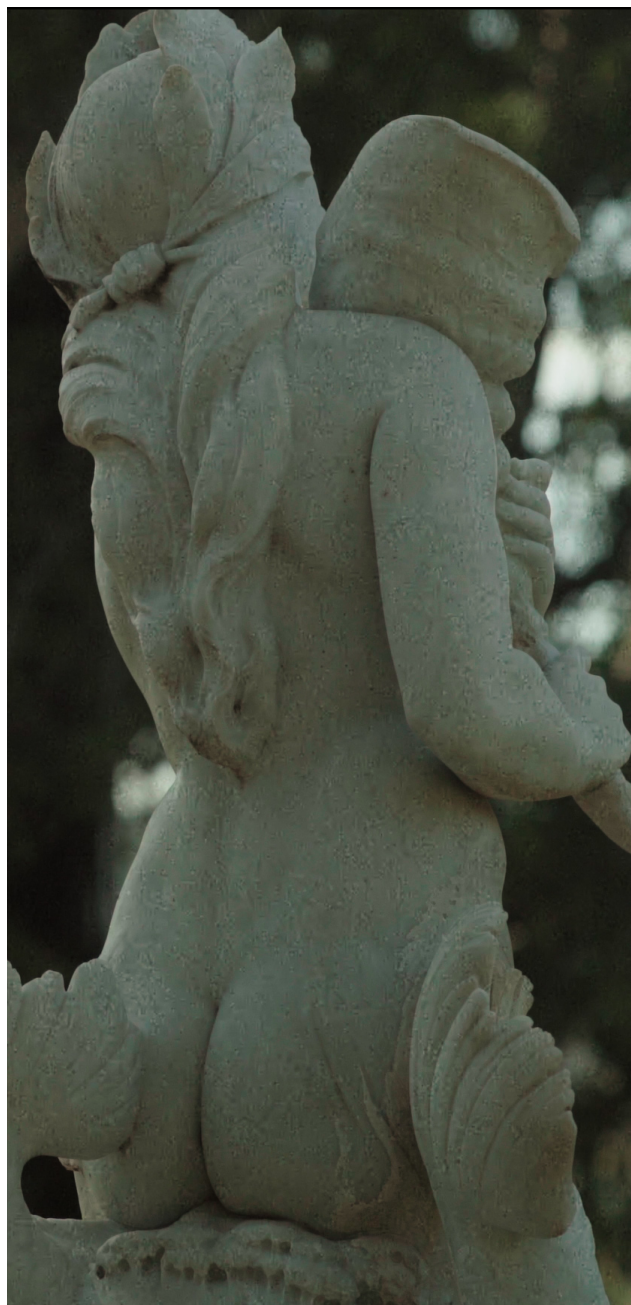


Imagen extraída de un fotograma de Río

ascender de clase. Entrar en este planteo podría sugerir que promover la felicidad *queer* es involucrarse en formas sociales de las cuales no todos pueden o desean participar. Encontramos este caso en la famosa película *If these walls could talk 2* (Anderson et al., 2000) que promueve el matrimonio, la adopción y la monogamia como formas de felicidad, -formas que vienen de la heterosexualidad-. Entonces, nos cuestionamos qué tipos de historias alternativas son posibles, sin que estén

organizadas por el deseo de reproducción, o el deseo de ser como otras familias, o por la promesa de la felicidad aunada en “ser como los heteros” Nos hicimos la siguiente pregunta ¿Los finales felices *queer* anulan la fuerza política y la energía de un final infeliz? Y más importante aún, ¿Quiénes somos para juzgar a esos filmes *queer* que quieren acercarse a los signos de una pareja heterosexual buscando construir personajes felices?

Si no se lee Río desde el comienzo, es posible que se pierda el punto de este plano final de los chicos besándose. Iniciamos con besos y terminamos con besos para dar una idea de que vivimos con deseo – ya sea sexual o afectivo– y sujetarnos a ésto nos permite ser optimistas.

Reflexionamos sobre la totalidad del corto: los personajes comienzan hablando de sus experiencias familiares y aquí ya se puede entrever la infelicidad con el mundo, el descontento con sus familias y luego la incomodidad que sienten con ciertos gays de su ambiente. A la luz de que se manifiesta el descontento e infelicidad en ciertas escenas, pensamos que era mucho más potente un final que deje una sensación positiva. No para proponer el cine *queer* como una forma de revertir la infelicidad y presentar a los *gays* como felices, sino como una forma de sobreponerse a las dificultades. Creemos que una historia feliz *queer* tomó vida con el vuelo del cortometraje y no estuvo planteada desde el principio. Se gestó con la actuación de Facundo, su insistencia en transformar al personaje en uno más ameno y jovial. Esto sumado a la lectura del texto mencionado en párrafos anteriores, nos hizo reflexionar en

que sería mejor proponer una historia que no sea ciega al sufrimiento, pero que a la vez proponga una conclusión “dichosa” de una experiencia. No planteamos imaginar una felicidad unívoca o adscribir a una norma, más bien nuestra intención fue generar una sensación positiva, teniendo todas estas cuestiones en mente.

De esta reflexión concluimos que en lugar de estar perturbados por ser *queer* el desafío es afirmar que la felicidad de uno es anormal. Haciendo lo que queremos y siendo felices, exponemos la infelicidad de quienes tienen que sacrificar sus deseos personales para la felicidad de los demás. Ser felizmente *queer* también es explorar la infelicidad de querer encajar en lo que se considera normal, como lo experimenta Bruno, por ejemplo, que no puede encajar sus deseos en los parámetros sociales preestablecidos.

Finalmentenos quedamos con la reflexión final de *Unhappy queers*, parafraseando al autor, creemos que necesitamos pensar más sobre la relación entre la lucha queer por una vida “tolerable” y las aspiraciones de una vida feliz. Quizás el punto es que es difícil luchar sin aspiraciones, y es difícil tener aspiraciones sin darles alguna forma. Sin poner un horizonte. Podríamos recordar que la raíz latina de la palabra aspiración significa “respirar”. Creemos que la lucha por una vida tolerable es la lucha para que les queer tengan espacio para respirar. Tener espacio para respirar, o poder respirar libremente, es una aspiración. Con el aliento viene la imaginación. Con el aliento viene la posibilidad. Si la política queer es sobre libertad, podría significar simplemente la libertad de respirar. •



DELTA.

CONCLUSIONES

Algunos ríos desembocan en un mar, en lagos u otros ríos. A lo largo de esta carpeta, hemos ido detallando y narrando los diferentes desafíos y metas que tuvimos a la hora de concretar *Río*, que ahora desemboca en un vasto mar: la recepción y circulación del cortometraje entre otras obras *queer*. Pero antes nos detendremos en un delta, una última instancia de ver el río antes de su transformación en otra estructura hídrica.

A partir de aquella reunión que tuvimos en el 2018 surgió la idea de *Río*, un corto LGBTQ+ nutrido de diferentes afluentes. En el proceso encontramos bibliografía y filmografía enriquecedoras, tanto en lo personal como en lo académico. Leímos textos que nos hicieron replantearnos todo lo que pensábamos y formar una nueva perspectiva política. Nos dimos cuenta de que el concepto de lo homoerótico y lo homosocial no alcanzaba para pensar las representaciones de identidades disidentes en la pantalla, que nuestra producción se inserta en un marco más actual donde lo

gay/lésbico ha ingresado a la hegemonía, aunque como una mercancía que sólo brinda la posibilidad de que seamos “como los hetero”. Normalizados, como describimos en la caracterización de Bruno. Todavía lo *queer* no ve todo su potencial desplegado en las representaciones audiovisuales y por eso lo hace utilizando formas estéticas diferentes, como vimos en el primer capítulo.

Durante todo el proceso nos enfrentamos a algo nuevo, pero a la vez consabido. Leíamos un texto y leíamos sobre nosotros, veíamos una película y veíamos nuestras historias. El cine *queer*, gay, lésbico, trans, bi y más, nos toca de cerca. Nos muestra como si fuese un espejo, todo aquello que nosotros transitamos. Aprendimos en el hacer y el desafío implicó la incorporación de nuevos conocimientos como así también cuestionar lo previamente aprendido e internalizado. Implicó un importante proceso reflexivo y creativo. Se buscó una constante articulación de la teoría con la práctica y lectura atenta de los conceptos propuestos. Lo pastoral, falso lento,

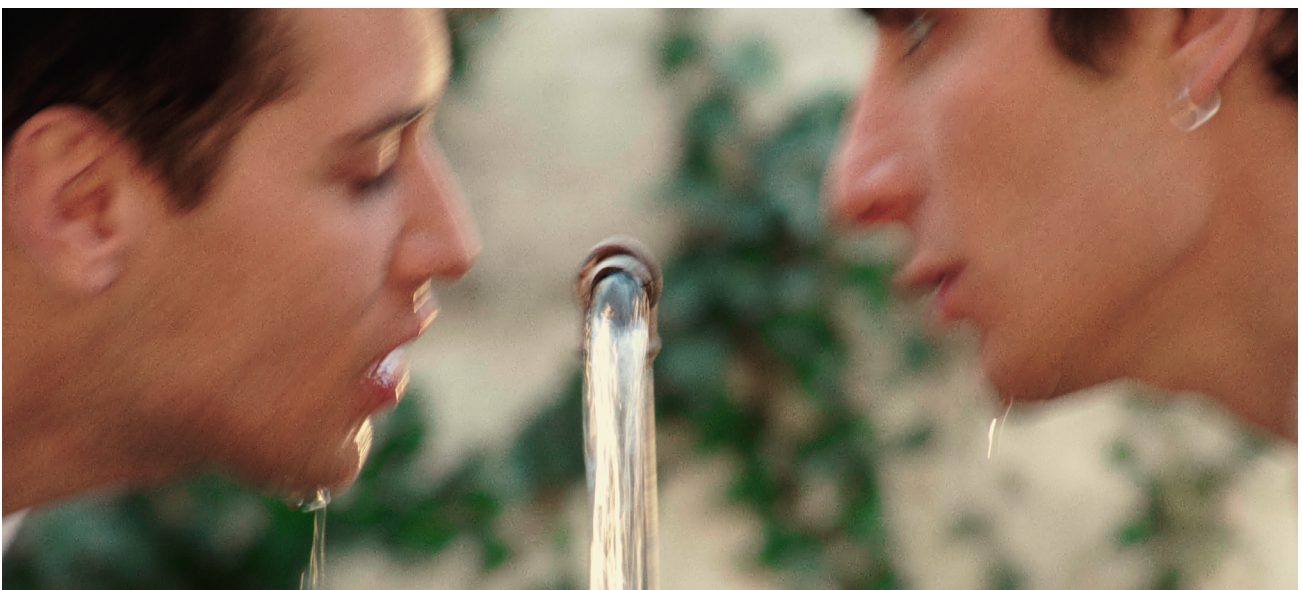


Imagen del comienzo de *Río*

alegoría y escisión para construir un relato *queer*. Creemos también, que más allá de algunos desaciertos en el uso de la alegoría o problemas actorales, la puesta en escena, producción y montaje, demuestran un buen resultado, producto un trabajo constante.

Lo pastoral nos permitió hablar de que existen diferentes formas de ser gay, en distintos contextos y entornos, a la vez que nos permitió plantearnos el peso político de una imagen rural *queer*. Sin importar el lugar donde se vive, el machismo puede llegar tanto a la ciudad como al campo y en ambos casos se reproduce lo inculcado socialmente. Nuestras inquietudes sobre la masculinidad como un valor, la diferencia de vestuario, el modo de actuar, cobraron sentido también en este planteo y esperamos no haber caído en un estereotipo de lo pastoral.

La alegoría posibilitó una forma de pensar los símbolos para hablar de lo social, dar un discurso en secreto que quizás el público *queer* lee de una manera particular y se identifica con ello. ¿Quién mejor que un chico gay para interpretar lo que significa una iconografía religiosa o la incapacidad de dar la mano en público y deber tener sexo en un espacio público? La disidencia sexual no se sufre, pero es difícil apartarse del mundo del que venimos. En cuanto a lo alegórico también nos interesa detenernos en que hay ideas que se lograron y otras que no. Pero este recurso no necesariamente es encontrado por todos y analizado del mismo modo en distintas culturas. Creemos que todas las alegorías pensadas e intencionadas enriquecen la narración y pueden ser encontradas. Recordemos también que los

recursos alegóricos surgen cuando el corto es leído y circula.

El manejo temporal sirvió como disparador para pensar la posibilidad de vivir una temporalidad disidente, con recuerdos escindidos y escapes hacia perspectivas virtuales. Pensamos que la temporalidad habilita una forma de ser *queer*, de ser disidente, donde los vínculos pueden ser atemporales y el diálogo puede posibilitar un paréntesis en vidas particulares. Lejos de intentar marcar preguntas sobre el amor eterno, fidelidad o vida juntos, propusimos una forma de ser donde el vínculo es pensado y evaluado. Con aciertos y errores. Apostamos a un tiempo no productivo donde es importante pensarnos como *queers* y luego continuar con nuestras vidas. Hablar de lo incómodo, equivocarse, de-construirse o al menos intentarlo.

Mirando hacia el pasado, concluimos que el concepto de cine *queer* es uno abierto, que requiere holgura y no un camino cerrado de antemano, predeterminado, que marque dónde se encuentran los relatos *queer*. Esto nos permite encontrar la fuerza *queer* en distintos filmes, de nacionalidades variadas y géneros como el terror, drama, comedia, entre otros. Estos filmes dieron visibilidad, pero hoy en día, es posible que muestren una imagen anticuada.

En vistas a nuestro accionar futuro, podemos concluir que para nosotrxs hacer cine *queer* es poner en escena y en tensión las distintas formas de ser disidente en nuestra cultura particular. Este es un camino que implica reflexionar e imaginar y sobre todo, tener una mirada *queer*. Esta



Imagen de Río.

deviene de un transitar de la sexualidad distinto al resto. Para hacer cine *queer* no creemos que haya que cumplir ciertas reglas o tener el deber de ser alegres o sexuales. Lo *queer* tiene el poder de poner en tensión la hetero-norma. Es una fuerza activa y disidente. Ser queer es sentirse libre, respirar. Y la creación también es un proceso por el cual se manifiesta esta libertad.

Retomamos esta idea de lo queer como una fuerza global y transcultural. Como reflexión final de todo este proceso y creación, nos surgió la pregunta ¿Pueden los heterosexuales hacer cine queer? Creemos que sí, pero por más que cuenten historias *queer* dudamos si pueden aplicar una sensibilidad y mirada *queer*. Evaluamos todas las experiencias propias invertidas y reflexionamos sobre cómo éstas se reflejan en las distintas áreas. Pensamos en los aportes que hicieron todos aquellos *queers* que trabajaron en el corto y cómo crecía el proyecto cada vez que ellos decían que se sentían identificados con una situación, plano o gesto. Para que alguien no queer lo logre, no basta con estar deconstruida o

cercana a la perspectiva, debe saber lo que es salir del clóset o caminar de la mano con una persona del mismo sexo, compartir amor y tener miedo. Porque hubo momentos en que no estuvimos seguros en ningún lugar. Retomando a *Queers read this!* digámosle que se callen y escuchen. Tenemos derecho a enojarnos cuando un heterosexual hace una película *queer* como si fuera una novedad. Tenemos derecho a enojarnos cuando le quitan la posibilidad de representarse a otro y buscan venderlo como un producto. Que las industrias les den el espacio a las disidencias para contar las historias. Que hagan cine *queer* quienes han tenido el trauma y la felicidad de ser *queers*. •

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

- Anónimo. (s. f.). Queer Read This. Recuperado 4 de marzo de 2020, de <http://www.qrd.org/qrd/misc/text/queers.read.this>
- Aumont, J. (2013). *El cine y la Puesta en Escena* (1a). Colihue.
- Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2006). *Queer images. A history of gay and lesbian film in America*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Foster, D. W. (2003). *Queer issues in contemporary Latin American Cinema* (1a). University of Texas Press.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Gilbert H., H. (Ed.). (1992). *Gay Culture in America: Essays from the Field*. Beacon Press.
- Halberstan, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Heartland Trans* Wellness Group. (2018, diciembre 21). Trans* and Queer/LGBTQPIA Terminology. <https://web.archive.org/web/20181221121422/http://transwellness.org/wp-content/uploads/2013/12/Trans-and-Queer-Terms-HTWG.pdf>
- Núñez Noriega, G. (1999). *Sexo entre varones: Poder y resistencia en el campo sexual*. (2a). Ciudad de Méjico: Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, Instituto de Investigaciones Sociales; Hermosillo: Colegio de Sonora; Ciudad de Méjico: Miguel Angel Porrúa Grupo Editorial.
- Peralta, J. L. (2017). *Paisajes de varones. Genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Icaria Editorial S.A.
- Perona, A. M. (2010). *Ensayos sobre video, documental y cine*. Brujas.
- Rhoads, R. A. (1994). *Coming out in college: The struggle for a queer identity*. Bergin & Garvey.
- Rodríguez González, F. (2008). *Diccionario gay-lésbico: Vocabulario general y argot de la homosexualidad*. Gredos.
- Schoonover, K., & Galt, R. (2016). *Queer cinema in the world*. Duke University Press.
- Sedgwick, E. K. (1985). Introduction. En *In Between Men: English Literature and male Homosocial Desire* (pp. 1-26). Columbia University Press.

- Serrano, R. (2013). *Lo que no se dice (1a)*. Atuel.
- Shuttleton, D. (2005). The queer politics of gay pastoral. En R. Phillips, D. Watt, & D. Shuttleton (Eds.), *De-centering sexualities. Politics and representations beyond the metropolis*. (pp. 123-144). Routledge. Taylor & Francis Group.
- Tin, L.-G. (2012). *Diccionario Akal de la homofobia*. (F. López Martín, Ed.; Taller de Publicaciones, Trad.). Akal.

FILMOGRAFÍA

- Ades, L., & Klainberg, L. (2006). *Fabulous! The Story of Queer Cinema [Documental]*. Orchard Films, Independent Film Channel (IFC).
- Aïnouz, K. (2014). *Praia do Futuro [Drama, Romance]*. Coração da Selva, Hank Levine Film, Watchmen Productions.
- Anderson, J., Coolidge, M., & Heche, A. (2000). *If These Walls Could Talk 2 [Drama, Romance]*. HBO Films, Team Todd.
- Araki, G. (1992). *The Living End [Comedia Dramática]*. Cineplex Odeon Films.
- Berger, M. (2013). *Hawái [Drama, Romance]*. La Noria Cine, Universidad del Cine.
- Berlanti, G. (2018). *Love, Simon [Comedia]*. 20th Century Fox.
- Camara, M. (1999). *Dakan [Drama]*. Film Du 20ème Créations Cinématographiques.
- Campanella, J. J. (2009). *El secreto de sus ojos [Drama, Policial, Romance]*. Tornasol Films, Haddock Films, 100 Bares.
- Campillo, R. (2017). *120 battements par minute [Drama]*. CDI Films.
- Genet, J. (1972). *Un chant d'amour [Romance, Fantasía; Cortometraje]*.
- Gutiérrez Alea, T., & Tabío, J. C. (1994). *Fresa y chocolate [Comedia, Drama, Romance]*. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), TeleMadrid.
- Haigh, A. (2011). *Weekend [Drama, Romance]*. EM Media, Glendale Picture Company, Synchronicity Films.

Linklater, R. (1995). Before Sunrise [Drama, Romance]. Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, Filmhaus Wien Universa Filmproduktions.

Lombardi, F. J. (1985). La ciudad y los perros [Drama]. Inca Films S.A.

Macdonald, H. (1996). Beautiful Thing [Comedia, Drama, Romance]. Channel Four Films, World Productions.

Oswald, R. (1919). Anders als die Andern [Policial, Drama, Romance]. Richard-Oswald-Produktion, Filmmuseum München.

Riethauser, S. (2012). Prora [Drama; Cortometraje]. Salzgeber (Berlin).
<https://www.youtube.com/watch?v=Rcizmlh6Z8>

Weerasethakul, A. (2004). Sud pralad [Drama, Romance]. Backup Media, Anna Sanders Films, Downtown Pictures.

Wilder, B. (1959). Some Like It Hot [Comedia musical, Romance]. Ashton Productions, The Mirisch Corporation.

Wyler, W. (1961). The Children's Hour [Drama, Romance]. The Mirisch Corporation.

SERIES DE TV

Big Little Lies. (2017). [Policial, Drama, Misterio]. Home Box Office (HBO), David E. Kelley Productions, Pacific Standard.

Eastsiders. (2012). [Drama]. Go Team Entertainment.

Friends. (1994). [Comedia, Romance]. Bright/Kauffman/Crane Productions, Warner Bros. Television.

Sharp Objects. (2018, julio 8). [Crime, Drama, Mystery, Thriller]. Crazyrose, Fourth Born, Blumhouse Television.