

ARTÍCULOS

**LA CIUDAD SIN LÍMITES:
RONDA NOCTURNA (EDGARDO COZARINSKY, 2004)**

**THE CITY WITH NO LIMITS:
EDGARDO COZARINSKY'S RONDA NOCTURNA (2004)**

Lucas Martinelli

Universidad Nacional de Tres de Febrero - Universidad de Buenos Aires - / CONICET, Argentina

Doctor en Estudios de Género y Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigador postdoctoral del CONICET radicado en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA). Dicta clases en la Maestría en Estudios y Políticas de Género (UNTREF) y en la Licenciatura en Artes (UBA).

Contacto: lucasmartinelli87@gmail.com



Cruising, ronde o yire

La ciudad no tiene rostro, pero sin embargo cuenta con rasgos. No tiene mirada, pero sí un aspecto o varios. No se capta bajo una identidad; se deja tocar por trayectos, huellas, bosquejos. (Jean Luc Nancy, 2013: 45).

Si algo caracteriza al filme *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977), basado en la novela homónima de José Donoso, es la construcción del espacio de un pueblo en el que la violencia creciente se canaliza hacia el final con la punición de la Manuela, el personaje homosexual que se traviste. De hecho, con ese adoctrinamiento disciplinador que se da en las inmediaciones del pueblo, en su afuera, a la vera de un río que indica el estado de naturaleza, la película traza de algún modo una denuncia sobre las condiciones del patriarcado que repercute con saña sobre los cuerpos indómitos que no se

amoldan a sus normas¹. Con ese estrato de violencia permanente y latente que constituye *El lugar sin límites*, es posible contrastar una película que transita por un universo similar pero cuya resolución fantástica apunta en otra dirección. Se trata de un filme producido desde otro contexto sociocultural, en las coordenadas de argentina y tres décadas después², pero que en principio puede ser pensable en relación con el filme mexicano por la historia cinematográfica y tradición industrial de ambos países.

Ronda nocturna (Edgardo Cozarinsky, 2005) relata una noche particular en el recorrido de un prostituto que se encuentra con distintos fantasmas que intentan asesinarlo. Desde una temporalidad enrarecida, la película pone en escena, en el recorrido del consumo de drogas y de cuerpos, los restos de la crisis económica y social y desliza una figuración emancipatoria sobre los sujetos representados. Este artículo busca reflexionar los modos en los que el cine puede montar una mirada y una trayectoria con esa mirada y en este sentido, se puede pensar la figura del *yire* como la circulación del deseo en el espacio público mediada por un intercambio de cuerpos y dinero. El deambular por las zonas de la ciudad con la predisposición a la diversión, el placer de un encuentro sexual y la obtención de capital simbólico constituye una deriva deseante que retrata la velocidad de los ritmos urbanos y los roles dinámicos entre posiciones sociales y sexuales. En este sentido, el *yire* resulta un modelado de la mirada erótica que traza una línea de fuga sobre el territorio de la ciudad en la búsqueda de cuerpos.

¹ Ben Sinfuentes Jauregui (1998: 101) considera la escena sadomasoquista de Manuela como una compulsión tanática cuya proliferación de violencia también se refleja en otras narrativas del período.

² Muchas películas aparecieron en el medio de estos hitos, por mencionar algunas, en la década del ochenta la homosexualidad se reinscribe en el cine mexicano por medio de *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1985) y más recientemente, el sexo callejero y el desamor vuelven a aparecer en un director como Julián Hernández con *Exxxorcismos* (2002) y *Mil nubes de paz cercan el cielo* (2003), que retratan directamente la vida de un joven prostituto. Por otro lado, *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), basada en una novela del escritor colombiano Fernando Vallejo publicada en 1994, relata la relación entre un adolescente y un adulto mayor para desplegar no solo las cuestiones ligadas a la prostitución masculina, sino también a las relaciones que producen las diferencias entre las clases sociales y el mundo marginal. Las escenas transcurren entre caminatas conversacionales por calles que se riegan de cadáveres a causa del narcotráfico y de la limpieza humana de “la ciudad de los pobres”.

El término *yire* es utilizado en la lengua del Río de la Plata para referir a la errancia o vagabundeo de las personas que se prostituyen³. La figura del *yire* se presenta como una mirada urbana en un movimiento sin rumbo fijo, en una búsqueda circular. La deriva deseante impone un modelado de la mirada erótica en una búsqueda de cuerpos que traza líneas de fuga sobre el territorio de la ciudad. Los relatos sobre los prostitutos masculinos, o *taxi boys*⁴ como se los conoce habitualmente en la Ciudad de Buenos Aires, permiten el ingreso de representaciones sobre el flujo de deseo en los cuerpos. Estos temas dan las claves de lectura sobre una ligadura entre espacios urbanos públicos y privados con una continuidad de las diferentes miradas de quienes desean un cuerpo y de quienes buscan una recompensa material al exponer el suyo.

Los cruces entre capital económico y los cuerpos fue explorado por Néstor Perlongher (2009) desde una investigación en antropología urbana. En su análisis sobre los desplazamientos de los jóvenes prostitutos masculinos (identificados como aquellos varones de apariencia viril que tienen sexo con otros hombres a cambio de dinero), Perlongher leyó sus movimientos como *derivas*. Es decir, un deambular por las zonas de la ciudad con una predisposición a la diversión, el placer de un encuentro sexual y la retribución simbólica de ese intercambio. La circulación del deseo minoritario en el espacio público produce un levantamiento de fronteras, una modificación del paisaje relacional entre las zonas de la ciudad por medio de una sexualidad porosa y sutil. Esta línea teórica comprende que toda categorización identitaria no es una entidad cerrada, sino un punto de continuidad en una red circulatoria de identidades. En ese nomadismo que configura la prostitución masculina se pueden considerar las posibilidades que dictan esos traslados porque, según Perlongher (2009: 172), habría que restaurar las potencias de la errancia que traen desplazamientos y flujos, territoriales y libidinales y dejar de ver “identidades sociosexuales”. La errancia puede constituir una potencia *queer*, entendiéndola como una

³ El título de esta parte compara los términos en inglés y francés (*cruising* y *ronde*, respectivamente) que aludirían a procesos similares al *yire*, pero diferentes. De hecho, “*ronde*” aparece en el título de “Ronda nocturna” (que además establecería cierta conexión con la pintura de Rembrandt).

⁴ La cuestión de la nomenclatura, en este caso, lo liga a un trabajo asociado culturalmente a la masculinidad: los taxistas y los conductores en general. El caso analizado por Néstor Perlongher (2009) en Brasil también trae un problema de traducción. Ese libro, traducido como *El negocio del deseo*, que en el original se denominó “*O negócio do michê*”, también podría haber significado algo así como “La problemática del prostituto”.

desestabilización identitaria y una dinámica de posibilidades. Además, la noción “deriva deseante” tiene una relación directa con el análisis de Walter Benjamin (1972) sobre el soneto “*A une passante*” de Charles Baudelaire, en el que la figura del *flâneur* inviste a un objeto en una captura furtiva de su deseo.

En relación con la filosofía de Gilles Deleuze, Néstor Perlongher enfatizó en los procesos de territorialización de los sujetos que huyen de las identidades familiares e institucionales para ingresar en líneas de fuga, en tensión con el orden social, entre las cuales las homosexualidades masculinas representarían puntos privilegiados de ruptura. Es posible comprender estas representaciones nómades, minoritarias y sobre los márgenes, no como casos aislados sino como potentes metáforas sociales: “El deseo no estaría restringido a lo individual subjetivado, sino que recorrería tensiones de fuerza que atraviesan directamente el campo social.” (Perlongher, 1999: 223). En este sentido, las películas que retratan de manera directa la prostitución masculina callejera permiten leer en las representaciones del deseo ligado al dinero ciertas ideas sobre la pobreza, la exclusión, las transformaciones urbanas y generacionales que en este caso particular se vinculan al contexto histórico y político producido por la crisis económica que estalló en el año 2001 en Argentina.

Registros del trazo documental

Ronda nocturna construye la historia fantástica de Víctor (Gonzalo Heredia) en la Ciudad de Buenos Aires durante la noche del dos de noviembre en la que todos los muertos vuelven para llevarse a quienes desean. El registro documental acompaña el recorrido nocturno del prostituto. Víctor como un paseante *voyeur* se desplaza de un lugar al otro de la ciudad entre restos y despojos, y acompañado por diferentes personajes atraviesa todas las capas sociales. Vende cocaína en el baño de un bar y en la calle, entra en un sauna de Las Cañitas, se reúne con embajadores, acompaña el recorrido de los cartoneros, cena comida china en Belgrano y pasa un rato en el jacuzzi de un hotel alojamiento, se queda dormido en la mesa de un billar, todo bajo una amenaza constante y fantasmal que atenta contra su vida. Los muertos que persiguieron a Víctor se diluyen con la luz del día, que llega al final de la película.

El trazo narrativo de *Ronda Nocturna* puja por una visibilización de los márgenes con el contraste de los espacios, los sujetos y las clases sociales⁵. La perspectiva estética está ligada a un cuestionamiento ético en el que subyacen preguntas: ¿Cómo retratar las ruinas o los fantasmas restos de un pasado que imaginó el presente como un lugar mejor? ¿Cómo dar cuenta de la circulación de los márgenes en la ciudad?⁶. Pareciera que el filme buscara en la demarcación de lo real un modo de responder estos interrogantes y señalar el rumbo de una emancipación poética.

Desde la primera toma, el cielo de un azul oscuro y un farol del alumbrado callejero encendido dan cuenta de la llegada de la oscuridad. La cámara desciende y atraviesa el pulular nocturno de las personas que examinan los residuos en la noche de la Ciudad de Buenos Aires. En el espacio contiguo a la boca del subterráneo, los carros de los cartoneros hacen su primera aparición, inaugurando una presencia que luego se volverá una constante. Esa búsqueda por hacer figurar a “los pobres” en la pantalla es representativa de la crudeza de la crisis económica en la que aún se encontraba el país en continuidad con la debacle del año 2001. Se trata de una ubicación en los primeros y segundos planos como telón de fondo del registro del trabajo de los actores. Los *actores figurantes*⁷ son una suerte de extras en ocasiones pagos, otras simplemente expuestos por la furtividad de

⁵ Es probable se trate de la película menos lograda de Edgardo Cozarinsky en términos formales. Sin embargo, algunos de sus elementos sirven como reflexión de las formas que implica la exclusión, particularmente la posibilidad de pensar la figura del yire en el cine.

⁶ Otra película que ronda lo biográfico y retoma lo nocturno como lo vampírico en el recorrido feroz por la noche porteña es *La noche* (Edgardo Castro, 2015), con un protagonista en búsqueda de cocaína y diversión. El acierto del filme es un tipo de mostración de los cuerpos en que el corrimiento de los límites pornográficos se coloca a favor del desarrollo de escenas de gran densidad, basada tanto en el registro documental de cuerpos que se salen de los cánones de belleza (se trata de cuerpos marcados por la clase social y la edad) y la extensión temporal (la película dura dos horas y media con escenas de gran longitud que la vuelven una experiencia por momentos tediosa).

El filme termina con una escena emblemática en el que el protagonista homosexual cena en una pizzería con su amiga travesti dedicada a la prostitución y ante el quiebre emocional de los personajes la cámara se coloca del otro lado de la vidriera para lograr un efecto de distanciamiento que es al mismo tiempo una metáfora de la conciliación.

⁷ En este sentido, Didi-Huberman (2014) desarrolla una continuidad significativa entre los figurantes y la inscripción del pueblo en la pantalla cinematográfica. Si bien en este caso no se trata del ingreso significativo de grandes masas de personas en el cuadro de la imagen, lo que estos motivos buscan representar es ese conjunto poblacional de “los bajos fondos”.

la cámara que representan a los excluidos con la utilización de las imágenes de ellos mismos.

El escritor Daniel Link y la documentalista Carmen Guarini realizaron diarios sobre la filmación que resultan medios privilegiados para ingresar en la dimensión del interés por lo real que compone el filme⁸. Daniel Link (2008) escribió:

Una familia de cartoneros se cruza con el equipo de rodaje. Arrastran un carro de supermercado. Se quedan observando la escena (no una de las escenas que integrarán la película, sino el espectáculo de esa banda de iluminadores, maquilladores y productores que deciden la toma). Pasa otra familia de cartoneros. Los niños de doce o trece años que integran cada una de las miserables caravanas se saludan porque seguramente se conocen. Uno le pregunta al que estaba antes en su puesto de observador: “¿De qué es la película?”. Recibe como respuesta: “Si filman acá, debe ser una de putos” (Fines de mayo de 2004). (356)

La anécdota humorística sirve para referir a tres cuestiones: primero, la intervención urbana que emprende un rodaje callejero constituido no solo por el *casting* actoral, sino también por las personas que se ocupan de cada uno de los medios de filmación. Se trata de la descripción de una escena que remite a ese despliegue. Segundo, la presencia de los cartoneros que, si bien son buscados explícitamente por el equipo de producción (en una dinámica que por su instantaneidad urbana y destreza visual puede ser comparable al yire), constituyen una presencia constante del paisaje de la ciudad en ese momento histórico. Están ahí y abundan, no hace falta buscarlos. Tercero, se ancla, por medio de la palabra y el entendimiento del niño, el emplazamiento espacial de la ficción a un determinado circuito del tránsito urbano de lo real: el de la prostitución masculina callejera.

Meykinof (Carmen Guarini, 2005) constituye un diario de filmación de la película de Cozarinsky desde la subjetividad de la documentalista. El título alude, desde una reapropiación lingüística, a los “*Making of*” de la industria audiovisual, principalmente norteamericana, que ayudan a promocionar los

⁸ Es posible aclarar que el regreso de Edgardo Cozarinsky a filmar nuevamente en Argentina se produjo por medio de la coproducción de “Cine-ojo” en Argentina y de “Los filmes de ici” en Francia. El primero es una productora y distribuidora que desde el año 1986, bajo la tutela de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, reproduce una tradición documentalista interesada en retratar los efectos de la pobreza y sostiene un interés por la lucha política y el cine de autor.

filmes o acompañan como paratexto su distribución. La voz en *off* de Carmen Guarini recorre toda la película como si se tratase de un filme de arte y ensayo⁹. En determinado momento, señala que hay algo de irreal en los movimientos de los cartoneros, porque se saben doblemente observados por el ojo de la cámara y por los espectadores que los verán en el cine. Para argumentar esta afirmación registra cómo uno de los integrantes de la productora le ofrece un billete a una de las mujeres cartoneras. La mujer descubre la cámara mientras está siendo filmada, se toca el rostro y rechaza el billete. El plano congela su imagen y la voz de Guarini dice: “De repente algo pasa, los cartoneros actores vuelven a ser cartoneros reales. Resisten mi cámara. Ellos deciden cuándo actuar. Me doy cuenta de que filmar lo que sucede se vuelve más complejo que filmar lo que hacemos suceder.” La imagen vuelve a tomar movimiento, los productores y la cartonera dialogan, se agradecen mutuamente, la breve escena cierra con el rostro de una niña que acompaña la caravana.

Carmen Guarini decide no mostrar en pantalla el momento en que la cartonera recibe el billete, como un gesto de respeto a su *vergüenza*¹⁰, pero lo pone en evidencia. Ese fragmento que expone el ofrecimiento del dinero de alguna manera retoma el circuito del intercambio monetario callejero que se produce en la práctica de los taxi-boys. El mostrar el dinero en la mano genera un corrimiento de lo visible que permite figurar por vía de lo real la dinámica de los sujetos a los que se les paga por entregar su “presencia de pobres” en el circuito urbano.

En el montaje final de *Ronda nocturna*, muy cerca del comienzo con la serie de planos sobre los cartoneros, aparece uno espacialmente cerrado y de temporalidad fugaz que condensa el problema de la exposición cinematográfica. Un niño revisa una bolsa de plástico al costado de un puesto de diarios, su cuerpo cabe en todo el plano. La destreza de sus manos, que hacen un veloz tanteo para abrir la bolsa y explorar el interior, da cuenta de su condición con un accionar tan preciso que no puede ser otra cosa que una acción de supervivencia. Al instante, mira la cámara como si tomara registro de estar siendo filmado y sin dudarlo, sin interrumpir la

⁹ Sobre el concepto de cine de arte y ensayo puede consultarse la teorización de David Bordwell (1996). En este caso, se utiliza porque la voz constante de la documentalista flota entre las imágenes haciéndoles preguntas y reflexiona sobre la práctica propia y la cinematográfica en general.

¹⁰ Didier Eribon (2017) ensaya sobre la violencia social y los modos en los que los orígenes sociales de los márgenes provocan vergüenza y lo denomina *Hontoanálisis* (palabra que refiere al análisis de la vergüenza).

tarea, se da vuelta y queda de espaldas. Este gesto devela cierta vergüenza de quien se reconoce, por medio de la cámara, como alguien haciendo algo (revisar la basura) que parece ser socialmente denigrante. Antes que restituir una perspectiva sobre la dignidad, se encuentra indigno ante la cámara: tal es el poder de imaginar la reproducción de su propia imagen. El niño que ha brindado la imagen de su cuerpo por dinero puede entender estar siendo filmado como representación de la miseria y se oculta. Es posible leer el gesto de darse vuelta (reconocer no querer “ser visto”) como emancipatorio, pero también como el momento de impudicia de quienes “queremos ver” lo que hay allí, una fascinación con lo que representa ese espacio en el que nadie quiere “caer” y del que todos quieren “salir”. El plano tiene un leve picado que lo convierte en un plano torpe porque el niño está al ras del suelo. Para restituir su dignidad habría sido mejor una toma que no subraye su inferioridad respecto al emplazamiento de la cámara. Sin embargo, está allí para recordar que hay que romper la espectacularización del desfile de los pobres. A pesar de este plano, *Ronda nocturna* busca restituir la dignidad de estos trabajadores noctámbulos que ni siquiera son reconocidos como trabajadores: no tienen estatuto legal de trabajo, no hay jornada laboral sino el sacrificio familiar de una economía de emergencia. En busca de cartón y residuos, los sujetos extraviados constituyen y representan la búsqueda de subsistencia en un territorio ajeno. En paridad con el personaje de Víctor y la ascesis final que representa la llegada del día y su consecuente supervivencia a la amenaza de los fantasmas nocturnos, estos sujetos son representados con un marco que pugna por su emancipación.

Público y privado

En un análisis crítico sobre *Ronda nocturna*, Gabriel Giorgi (2008) sostiene que constituye la “expresión de la ciudad neoliberal”.¹¹ El proceso de desmantelamiento estatal que produce el neoliberalismo está relacionado con fábulas de inclusión social en las que las identidades *queer* resignificarían sus posicionamientos sociales y se convertirían en iconos de la inclusión de lo diferente para las nuevas democracias. A diferencia de *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2000) una película del período que también retrata las derivas de un prostituto y una chica enamorada de él y se basa en los mundos virtuales, los espacios de yire retratados por *Ronda nocturna*

¹¹ Dieter Ingenschay (2015) realiza un análisis de la película más atento en los modos que retrata la ciudad de Buenos Aires y en el contexto del “cine gay” de América Latina que a los que se puede enlazar su propuesta política.

constituyen espacios de fuga y resistencia territorial vinculados a la materialidad y su carencia¹². Subjetividades nómades que resisten el flujo de las mediaciones de la ideología neoliberal e interrumpen la configuración de los nuevos modos de vida del *capitalismo tardío* (Jonathan Crary, 2015).

Víctor se convierte en *flâneur* visionario de un mundo extinto dentro de la ciudad¹³. Una imagen de gran pregnancia que aparece en el filme es un plano medio del personaje frente a un cartel sobre el mapa de la Ciudad de Buenos Aires con la red de subterráneos, desde un ángulo contrapicado que remite a la potencia para dominar y ser dominado por el circuito urbano, su movilidad por el espacio público, y otorga una sensación de expansión sobre ese mundo durante la noche. La arquitectura exterior es el escenario que despliega el contraste entre sujetos que están protegidos, dentro de espacios de consumo (los saunas, los bares), y aquellos cuerpos vulnerables –por los que toma partido la película–, que los observan desde un afuera en devenires discontinuos y precarios.

Víctor se acerca a sus compañeros de yire nocturno y les dice “mucho verde”, en referencia a ganar muchos dólares. Luego, desde una articulación enunciativa que explica lo evidente, el tema musical “al atardecer” por el grupo de rock *Los piojos*, que suena en ese momento, termina con un “comisario sucio, ni lo quiero ver” y presenta la escena de Víctor con el comisario. Ambos van juntos en auto por la avenida Corrientes, pasan por frente al obelisco y conversan. El policía le dice que podría estar en un lugar mejor que la calle, ya que es “presentable”, y lo lleva a un estacionamiento público debajo de la autopista. Mientras tienen sexo dentro del auto, un plano general en el que se notan las cúpulas del barrio de Constitución toma también una familia de cartoneros en primer plano. En esa convivencia espacial está la postura de Cozarinsky que por una mezcla de los cuerpos de distintas clases sociales en el espacio urbano apunta a construir una puesta en escena crítica¹⁴. En una viñeta posterior, un grupo

¹² Edgardo Cozarinsky (2008) escribió un texto amoroso sobre la inspiración que le provocó la película de Verónica Chen.

¹³ El yire y los circuitos de relacionamiento sexual que retrata *Ronda nocturna* cedieron su paso a modos de relacionamiento mediados por internet. El desarrollo de estas temáticas fue abordado de alguna manera por Flavio Rapisari y Alejandro Modarelli (2001) y Ernesto Meccia (2011).

¹⁴ David Oubiña (2011) define el estilo de Cozarinsky a partir de una mirada oblicua y a contrapelo que trabaja en el suburbio de los relatos y analiza un pasaje de ... (*Puntos suspensivos*) (Cozarinsky, 1971) en el que las imágenes de la Ciudad de Buenos Aires se articulan con una banda sonora que hace comentarios urbanísticos y sociológicos sobre Calcuta, con un castellano impostado y en segundo plano auditivo un inglés de falso

de cartoneros esperan en la puerta de un restaurante que el mozo les traiga restos de comida para alimentarse, el movimiento de ida del mozo hasta el mostrador es acompañado por un movimiento de la cámara sobre su eje, como si acompañase la espera de los desahuciados. Luego, Víctor pasa por un kiosco en el que una pareja, vestida como para ir a una fiesta o reunión, compra un champagne. El juego de alternancia constante entre “lo alto” y “lo bajo” constituye un registro que tiende a figurar una potencia dialéctica sobre la realidad social.

Estar con el comisario le permite a Víctor entrar en el baño de un bar a vender unas bolsas de cocaína: se trata de un vínculo de “protección”, él no le cobra por el sexo a cambio de que la ley no lo sancione. En el bar, Víctor cena una pizza y una cerveza con uno de sus amigos, que después lo lleva a conocer un sauna en el barrio Las Cañitas. Al ingresar, luego de subir en un ascensor con vista panorámica y ser registrados por una cámara de seguridad que les habilita la entrada, su amigo le advierte: “No transes por menos de 100 y acordate esto es lo *top*”. Una de las primeras imágenes que aparecen en el “*New spartacus*” son las del fotógrafo Robert Mapplethorpe con un guiño a la subcultura gay y el culto del cuerpo que los concurrentes practican en el gimnasio. Se bañan juntos, se divierten como niños y consiguen clientes. Esta relación de amistad y compañerismo es una de las pocas tramas que igualan a Víctor con otro desde la solidaridad amistosa.

Víctor se va del sauna hacia un hotel en el que visita a un embajador. En la entrada dice llamarse “Víctor Pueyrredón y Charcas” (con un guiño cómico que alude a un punto callejero de yire homosexual). Dentro del salón de recepción el embajador que dialoga con uno de sus invitados mientras algunos taxi-boys esperan para atenderlo. Esa conversación, uno de los pasajes de diálogo más interesantes en el filme, parece ser un resabio de la cena burguesa en ... (*Puntos suspensivos*) (Cozarinsky, 1971)¹⁵. El

hindú. Estos procedimientos en una obra que no integra sus materiales, sino que insisten sobre su desarticulación, muestran el contrapunto con el que el cineasta inscribe las formas de la ciudad. A su vez, en este filme también el peregrinaje del protagonista consiste en una serie de paradas que unen puntos fijos de un mapa urbano (procedimiento que reitera en *Vudú urbano*).

¹⁵ David Oubiña (2011) analiza la escena de la familia burguesa en ... (*Puntos suspensivos*) como una situación que condensa diversos mitos concebidos por la paranoia de una clase social que tiene un desprecio cargado de prejuicios sobre el *otro*. Se trata de soliloquios absurdos de gran comicidad que, desde la dicción y el mundo referencial de las clases altas, se burlan de distintos temas políticos y sociales. Por otro lado, es posible señalar que el final de esta película, en la cual se da una posesión demoníaca (encarnación de lo “bárbaro”, según Oubiña) sobre M (Jorge Álvarez), el cura protagonista, por medio de un

embajador despotrica contra la decadencia de la sociedad y cómo gente falta de nobleza estaría invadiendo espacios destinados naturalmente a “gente como uno”. Uno de los taxi-boys, aburrido con la charla, interrumpe y permite a Víctor internarse en el hotel en búsqueda de dinero. En una de las habitaciones se encuentra a *Lady cocaine*¹⁶, la esposa del diplomático, que separa líneas de cocaína con su tarjeta de crédito. Ella, solidaria por compartir una relación de opresión en lo que parece ser una mujer a la sombra de un marido homosexual, le ofrece a Víctor compartir la droga y le dice dónde puede encontrar más dinero.

Abrumado por la cantidad de cocaína y dinero, Víctor es abordado por un personaje callejero que le compra una dosis y luego de un intento de atropello, se encuentra con Mario (Rafael Ferro), un amigo taxi-boy que ahora es taxista. En principio, aunque se trate de uno de los fantasmas del más allá que viene a llevárselo, la trae tranquilidad en una noche plagada de amenazas y lo saca del entumecimiento. Ambos salen a pasear en el taxi por la zona roja (particularmente la calle Godoy Cruz en Palermo) en una inversión de los roles, ya que en esta oportunidad son los potenciales consumidores de prostitución. En la escena, el *casting* actoral se compone por travestis que ejercen la prostitución¹⁷. Es por eso por lo que, contratadas

acto de sodomía que expone la sexualidad de una manera mucho más directa que *Ronda nocturna*, cuyas dos únicas escenas sexuales (primero con el comisario en el auto y luego una masturbación conjunta en el hotel alojamiento) están teñidas de un pudor tan grande que las hace inverosímiles.

¹⁶ *Muerte en buenos aires* (Natalia Meta, 2014) retoma una ficción del asesinato de un personaje aristocrático (de apellido Figueroa Alcorta) desde la sospecha de que ha sido en manos de un prostituto. La película gira alrededor del descubrimiento del asesino y comienza con la llegada del inspector Chávez (Demian Bichir, un actor mexicano) a la escena del crimen, donde lo espera el agente “El Ganso” (Ricardo Mario Darín), un personaje que funciona como una *femme fatale* del cine *noir*. El policial ambientado en la década del ochenta se desarrolla en el que el proceso de descubrimiento del asesino con un paulatino enamoramiento del inspector por este agente de policía de un rango y una clase social aparentemente menores. La tradicional pintura de *La vuelta del malón* (Ángel Della Valle, 1892) que aparece constantemente en segundo plano, de alguna manera condensa ese arrebato amoroso. Al final, en el preciso momento en que el inspector define su amor por el atractivo objeto de su deseo con un beso, se lo elimina con el cumplimiento efectivo de una trama de solidaridades mafiosas.

¹⁷ Sobre el *casting* de *Ronda nocturna*, Edgardo Cozarinsky escribió: “Los travestis, finalmente. (...) Los elegí por sus tipos diferentes: Lorena, pelo rubio, lacio, dorados y rojo en la ropa, tierna cuando habla; Vero, más que exuberante fellinesca; Loana, alta, delgadísima, morena, dramática; Bianca, una buena chica de sonrisa tímida que no vacila en presentar sus nalgas por la ventanilla del taxi. La noche fría en que terminamos de filmar con ellos a las 4 AM, Coto Mazú, nuestro productor ejecutivo les propuso taxis

para hacer lo que hacen habitualmente, se alternan una a una ofreciendo sus servicios con una naturalidad que no se perturba ante la cámara metida en el asiento trasero del vehículo. Esta ficción, que emula lo real en el proceso, deja filtrar por medio del cuerpo de “quienes actúan de sí mismos” su materialidad concreta¹⁸. Ellas se ofrecen, les ponen precio a sus prácticas, y los muchachos divertidos en el juego de estar “del otro lado” continúan avanzando, postergando la transacción para un “más adelante” que no se realizará.

Al final del breve recorrido por la zona roja, aparece un personaje travestido que desentona con los anteriores. Mario le pregunta quién es. Ella responde que por cuarenta dólares podrían tener sexo con Margaret Thatcher. Indignado, Mario replica que se trata de una de las tantas personas que no pudieron digerir la guerra de Malvinas¹⁹. De este modo, Cozarinsky

para llevarlos de vuelta a sus casas. Se miraron entre sí, dudando un instante, y luego uno de ellos respondió: “Gracias, pero nos quedamos en el barrio, por ahí todavía podemos trabajar un poco...” (2005: 69).

¹⁸ Programas televisivos argentinos como *Kaos, en la ciudad* (2002), entre otros, se preocuparon por retratar los vericuetos de la noche desde una perspectiva de inmersión en la situación social con el intento de extraer sus verdades. Por lo general, desde una aproximación que implica el acercamiento a la clase media a ese mundo, estos programas intentan hacer un periodismo documental con mayor o menor condena moral sobre lo que buscan representar, pero que tienen gran impacto social.

¹⁹ La cuestión de la guerra de Malvinas es tematizada por Edgardo Cozarinsky en la novela *Maniobras nocturnas*. Allí, el narrador conoce a uno de sus compañeros del servicio militar en Buenos Aires con el que comparte noches de trabajo y del cual llega a enamorarse. Luego de toda una vida fuera del país retorna prendado a ese recuerdo. Lo interesante es que la única escena sexual planteada entre varones y que articula todo el relato funciona como instancia de imposibilidad: la sexualidad aparece como frustración y un aspecto a reprimir del mismo modo que la guerra para la cultura nacional:

“Nos sentamos, cada uno en su sillón, y procedí a mostrarle hasta donde llegaba mi prepucio. Nemesio lo observó en silencio antes de comentar:

-Yo la tengo más grande.— Y me mostró sus dimensiones dormidas.

No me iba a dejar ganar tan fácil, de modo que repliqué inmediatamente.

-Más larga, querrás decir, pero yo la tengo más gruesa.

Nos reímos en silencio y aproximamos nuestros órganos en una medición ociosa, juguetona. En algún momento éstos despertaron, fueron abandonando su inercia, empezaron a tomar forma y posible eficacia. Creo que fue el momento en que se anunció, inequívoca, la erección cuando tuvimos miedo. ¿De qué? De todo: del Ministerio, del chisme, acaso solamente de nosotros mismos.

-Bueno, che, vamos a dormir, no sea que nos tomen por putos —interrumpió Nemesio.

Nos dimos la espalda para hundirnos cada uno en su sillón. Pero no dormimos inmediatamente: mi erección tardó en declinar. En la oscuridad, me pareció escuchar la

toma partido por una cuestión política diferente a las reivindicaciones de las luchas travestis, pero con ese fondo y recupera un trauma de la historia nacional que carga el peso de otros fantasmas.

En el hotel alojamiento, Mario intenta asesinar a Víctor con una almohada, pero este se zafa y aparece de repente solo en la habitación. Huye hacia la "Plaza de los Dos Congresos". Se encuentra con unos niños con los que juega a la pelota, son parte de un grupo de cartoneros con los que toma mate y ayuda a subir los carritos a un camión. Víctor sonríe al ser parte de este grupo que se mueve arriba del transporte colectivo a toda velocidad, otra vez libre y a salvo en la calle.



Fantasmas nocturnos

En el documental *Citizen Langlois* (Edgardo Cozarinsky, 1994) puede oírse que los fantasmas de una casa le dan a esta su nobleza. En *Ronda nocturna*, no

respiración casi jadeante de Nemesio, cada vez más agitada, luego su silencio aliviado" (2007: 54-55).

Las *Maniobras nocturnas* construyen una prohibición efectiva de las pasiones que solo puede derivar en la imposibilidad del acto homosexual y la manipulación del deseo.

hay casas y mucho menos posibilidades de nobleza. De lo único que dan cuenta los fantasmas es de la presencia de los amantes del pasado que retornan con el recuerdo. Así como el narrador de “El viaje sentimental” en la novela *Vudú Urbano* de Cozarinsky, retorna en una inquietud por los suyos que les hace localizarlos en distintos puntos de la ciudad, Víctor se desplaza sin rumbo fijo llevado por los encuentros furtivos y anecdóticos, entre personajes de carne y hueso que son fantasmas, en su condición de “recuerdos” y “latencias de la muerte”, antes que espectros con una densidad suficiente para arrastrarlo con ellos. Los fantasmas remiten a una alternancia entre lo visible y lo invisible y cierta ausencia de cuerpo²⁰. En cambio, los seres de *Ronda nocturna* son personajes visibles y hambrientos, con deseo sexual, en el caso de Mario, y sed de venganza en el de Cecilia (Moro Anghileri). Estos personajes son una alusión a los sujetos que en el pulular nocturno componen el rostro invisible de la ciudad.

Ante el filo constante del daño y la violencia, el cuerpo de Víctor está expuesto a perder la vida. Sin embargo, el modo en que se presenta la muerte tiene un carácter blando, como si lo acechara livianamente. Mientras se pasea en el taxi observa el asesinato de un enamorado en la calle, que es aplastado por un colectivo; ese hecho impune lo perturba, pero apenas lo roza. La inscripción del HIV también resulta tibia: “Murió de eso”, dice Mario, como si para hablar de una enfermedad crucial para un prostituto existiese la mediación de un eufemismo. En la historia de Víctor la inocencia logra teñir todo el relato, y lo que pudiera ser una noche de pesadilla solo alcanza a ser un mal sueño o una mala noche de insomnio. Es una mirada un tanto condescendiente sobre el personaje, o en todo caso la inscripción de un tono alegre, aún en las peores secuencias que se puedan imaginar, resume una perspectiva dignificatoria. Antes que narrar la situación como la denuncia, el filme hace una fábula de una situación y un contexto. La caminata final de Víctor con un compás saltarín es la expresión actoral que mejor condensa una actitud gozosa ante la adversidad. La levedad con la que se incursiona temas que podrían resultar escabrosos y pesados, es un modo de trazar una perspectiva emancipatoria sobre la comunidad que se retrata.

Hacia el final del filme, Víctor se queda dormido en la mesa de un bar. El camarero cambia el día en el calendario para corroborar que es martes dos de noviembre. Desde la vereda aparece el fantasma de Cecilia.

²⁰ Una película que juega con la condición del fantasma como un personaje que puede verlo todo y no ser visto es *O fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000). Se trata de un relato que presenta el devenir animal de un basurero inmiscuido en la podredumbre y las prácticas más extremas del sadismo y los fetiches desde una sexualidad *queer*.

“No es un sueño, soy yo, estoy acá”, le dice. La cámara se pasea horizontalmente, desde un punto de vista distinto, y deja ver el perfil de un lector nocturno del bar que pareciera constatar que Cecilia es una presencia extraña. Víctor le cuenta a ella lo que le sucedió durante la noche, que lo tranquiliza diciéndole que cuando salga el sol se borrarán los miedos. Le recuerda que él nació en el Gran Buenos Aires, en González Catán y ella en el Chaco²¹. En esos lugares la gente sabría cosas que en la capital la gente ignora: los muertos que tienen muchas ganas de volver pueden, durante esa noche, buscar a los seres queridos y llevárselos para siempre al otro mundo. Cecilia le pide quedarse con él hasta que amanezca para disipar sus miedos paranoicos. Caminan hacia la estación de tren, y al llegar ella lo retiene sobre la vía y reclama que, antes de irse a Buenos Aires, él la dejó embarazada y en consecuencia murió por un aborto realizado en una clandestina soledad. Se escucha la bocina del tren que se aproxima, con la última amenaza. Para librarse, le dice que nunca dejó de pensar en ella y justo antes de que el tren llegue puede saltar al andén. Sale el sol, Cecilia desaparece y Víctor queda a salvo de los fantasmas.

Unas mujeres le preguntan si sabe si el colectivo que están por tomar las lleva al cementerio de Chacarita. Víctor afirma, las ayuda a subirse y cruza la calle. En una vereda arbolada aparece una pelota armada con bolsas de residuos y le pega una patada. Unos niños ingresan en el plano. En el final, Víctor repite la escena de juego con esos niños cartoneros como sucedió a la mitad del filme, levanta en brazos a uno y los otros dos parecen recibirlo como en un pequeño grupo de amigos. Si bien es inocente, esta escena constituye también una apuesta a la emancipación política, porque propone la imagen de un tiempo mejor –un tiempo de juego y nada más que eso– para la pequeña comunidad de niños extraviados en la madrugada por las calles de la ciudad.

²¹ En otra referencia a la idea de que la oposición a la ciudad constituye un mundo místico con otra comprensión de la realidad, aparece la vendedora del puesto de flores y sahumeros que le entrega un clavel a Víctor como si se tratara de un amuleto. Esa recurrencia estereotipada, de la mujer asociada a la naturaleza y cierta sabiduría mística, es caracterizada en el guion del filme como “una mujer sin edad, de tez oscura y pelo renegrido, a la vez maternal y seductora” (Cozarinsky, 2005: 12). Por otro lado, aparece también como la vieja vendedora de flores del restaurant Edelweiss por la que el narrador se interesa en *Vudú urbano* (Cozarinsky, 2014: 30).

Conclusiones

En este artículo, el yire se analizó como el modelado de una mirada erótica por la ciudad que liga el capitalismo y la aparición de los cuerpos, desde su concreción temática con la figura del prostituto. Se consideraron algunas de las similitudes de ese “hacer la calle” y el rodaje callejero, la relación con los sujetos retratados y el pago furtivo a los actores por vender su “imagen de pobres”. El recorrido del yire producido en las noches entre el consumo de drogas, cuerpos e intensidades pone en escena los restos de la crisis económica y social que eclosionó en el 2001 en Argentina, y desliza un proceso de emancipación sobre los sujetos representados. En esta figuración opera una violencia de clase y sexual como posibilidad constante al daño y la muerte con imágenes de cuerpos expuestos a perder la vida que atraviesan las ruinas y los restos que produce el capitalismo. Jens Andermann (2015), en una comparación analítica de *Ronda nocturna* con *Vagón fumador*, las agrupó con el subtítulo “Rondar la crisis”. Y si bien ambas películas se basan en recorridos por la crisis (de identidad en el caso de Reni, la protagonista de *Vagón fumador* y de supervivencia en el caso de Víctor), en ambas narraciones la llegada del día permite reivindicar a sus personajes al llevarlos a un espacio luminoso en el que pueden sobrevivir. La crisis es un escenario que pierde sus límites con la perspectiva de los personajes. El deambular por los márgenes de la ciudad en búsqueda de placer y dinero les permite desplazarse por puntos que no son fijos, con nomadismos que atentan contra la sedentariedad y producen potencias identitarias en un desvío vital que marca a fuego la importancia de la vida. Este proceso hace sus vidas habitables, representaciones de vidas emancipadas en su representación. El yire se produce así, en este caso, como una mirada paseante por el territorio urbano que en sus puntos de fuga traza una política de lo visible y lo audible que abre los límites de la ciudad para diseñar nuevas formas de vida y liberación.

Bibliografía

Textos teóricos:

- ANDERMANN, JENS (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, WALTER (1972). “El flâneur” en *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.
- BORDWELL, DAVID (1996). “La narración de arte y ensayo”, en *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- COZARINSKY, EDGARDO (2008). (2008). “Las Lágrimas de Eros: Verónica

- Chen, cineasta pirata”, en Melo, Adrián (comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- CRARY, JONATHAN (2015). *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós.
- DIDIER, ERIBON (2017). *La sociedad como veredicto*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- GIORGI, GABRIEL (2008). “Zona común: Imágenes de la ciudad neoliberal. En torno a Ronda Nocturna, de Edgardo Cozarinsky”, en Melo, A. (comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Ediciones Lea: Buenos Aires.
- INGENSCHAY, DIETER (2015). “Ronda nocturna: A homage to Buenos Aires (Edgardo Cozarinsky, 2005)” en Lema-Hincapié, Andrés y Debra Castillo (eds.), *Despite all Adversities. Spanish-American Queer Cinema*. Nueva York: Suny.
- LINK, DANIEL (2008), “El sueño de los héroes. Diario de rodaje”, en Melo, Adrián, (comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- MECCIA ERNESTO (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- MELO, ADRIÁN (comp.) (2008). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- OUBIÑA, DAVID (2011). *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PERLONGHER, NÉSTOR (1997). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.
- (2009). *El negocio del deseo*. Buenos Aires: Paidós.
- RAPISARDI, FABRICIO y Alejandro Modarelli (2001). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SINFUENTES JÁUREGUI, BEN (1998). “El género sin límites. Travestismo y subjetividad en El lugar sin límites”, en Balderston D. y Donna G. (comps.). *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Textos literarios:

- BAUDELAIRE, CHARLES (1855). “A una transeúnte”. En *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1993.
- COZARINSKY, EDGARDO (2007) *Maniobras nocturnas*. Buenos Aires: Emecé.
- COZARINSKY, EDGARDO (2014). *Vudú urbano*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ZEIGER, CLAUDIO (2003). *Nombre de Guerra*. Buenos Aires: Grupo Planeta.

Textos Fílmicos:

Citizen Langlois (Edgardo Cozarinsky, 1994)

... (*Puntos suspensivos*) (Cozarinsky, 1971)

Doña Herlinda y su hijo (Jaime Humberto Hermsillo, 1985)

Exorcismos (2002, Julián Hernández)

La noche (Edgardo Castro, 2015).

La virgen de los sicarios (Barbet Schroeder, 2000)

Meykinof (Carmen Guarini, 2005).

Mil nubes de paz cercan el cielo (2003, Julián Hernández)

Muerte en buenos aires (Natalia Meta, 2014)

Muerte en buenos aires (Natalia Meta, 2014).

O fantasma (João Pedro Rodrigues, 2000).

Vagón fumador (Verónica Chen, 2000)