ARTÍCULOS

La (in)visibilidad homoerótica en *Ilona llega con la lluvia* (1996)

Eduardo Caro
Arizona State University
Tempe, Arizona EE.UU.

Por diversas razones la producción cultural homoerótica en América Latina sigue siendo considerada parte de esa "otredad" socio-cultural, de esas "subculturas", como dirían las voces con pretensiones hegemónicas de "cultura heteronormativa oficial". Probablemente sea ésta una de las razones por las cuales muy poco o nada se ha investigado ni publicado en el ámbito latinoamericano. Sin embargo, en algunos países se han hecho algunos tímidos intentos --y temidos por el "discurso oficial"-- por mostrar esa "otredad" homoerótica de la que muchos prefieren no hablar e intentan ignorar, como, en el caso de la producción fílmica, lo sostiene Honey Glass en su artículo "Q for Queer": "For more than half of the history of cinema, male homosexuality at least was illegal in practice and its representation (along with that of lesbianism) largely banned: censorship is a key issue in any history of lesbians and gays in and on film" (36).

Antes de profundizar en nuestro enfoque, sería conveniente, por ejemplo, intentar definir cómo se ha definido el lesbianismo y/o cómo las lesbianas han sido definidas; estas definiciones, consecuentes con la "necesidad" del logocentrismo occidental, dependerán, por supuesto, del lente con el que se miren. Reconociendo la complejidad del tener que definir, por su parte, Colleen Lamos afirma, en *Lesbian Histories and Cultures*: "The equivocal gramatical status of "lesbian" as both noun and adjective, captures the historical difficulty and the controversy over its definition. Whereas the former names a substantive category of persons--female homosexuals--the latter refers to a contingent attribute" (453). Dentro de las esferas académicas o academicistas, este término conlleva una serie de significantes y significados, dependiendo de la aproximación teórico-crítica que se emplee. Una explicación dentro de lo sicoanalítico es sugerida por Lamos: "Influenced by the writings of Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous and Melanie Klein, many theorists argue that the crux of lesbian desire lies in the pre-Oedipal relation between mother and daughter, which they privilege as a primordial intimacy"(453). Similarmente, aludiendo al pensamiento postestructuralista de algunos críticos que cuestionan las definiciones como constructos sociales con connotación política, Lamos sostiene: "Theorists indebted to the poststructuralist thought of Jacques Derrida and Jacques Lacan criticize gender and sexual categories, claiming that "woman" and "lesbian" are social inscriptions. Rather than springing from a natural origin, the lesbian is produced through coerced and regulated enactments of that role, a process Judith Butler, en *Writing on the Body* (1991), calls "performative repetition" (453).

Se podría afirmar que la representación homoerótica en otras latitudes fuera de América Latina ya tiene algo de historia, tal como lo ilustra Honey Glass quien, por un lado, en su artículo aquí citado, nos proporciona un listado de películas, desde 1894 hasta 1997, que ponen de manifiesto la dimensión lesbigay y, por otro, ejemplifica que "postwar European art cinema has been an important source of lesbian representation from the sinister Gestapo agent in Roberto Rossellini's *Rome, Open City* (1945) to the anti-fascist Sanda in Bernardo Bertolucci's *The Conformist* (1970), to the relationship between Bibi Andersson and Liv Ullmann in Ingmar Bergman's *Persona* (1966)" (38). Efectivamente, en otros continentes, como Asia y Europa, se sigue poniendo de manifiesto las dimensiones homoeróticas, lo cual podría verse como una polifonía de voces que la llamada era de la (pos)modernidad ha traído consigo; dos ejemplos específicos son Alice Kuzniar, en Alemania, con su texto *The Queer German Cinema* (2000), publicado por Stanford University Press, y , para el caso de Asia, el texto *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade* (2000), editado por Andrew Grossmann, publicado en Nueva York por Harrington Park Press. Como puede verse, la representación de esta Otredad en el contexto fílmico hispanoamericano, en general, y en el colombiano, en particular, todavía está por desarrollarse; aunque María Luisa Bemberg, gran ícono feminista latinoamericano, ya la dejó sugerida con *Yo la peor de todas* (1990). Como hemos dicho, por diversos motivos, la (re)presentación de la producción cultural con dimensiones homoeróticas

sigue siendo opacada, ignorada, silenciada; no forma parte visible de la producción "decente" hegemónica, tal como lo constata Hammond, en *New Feminist Criticism*_(1994), para el caso de la dimensión lésbica:

> Lesbians have no visible presence in the historical mainstream of Euro-western art, nor in contemporary popular culture. Lesbian sensibility, given its invisibility, would have to be created out of nothing. It would establish a lesbian subject full of complexity and contradiction, unfixed, ever shifting and reinventing itself in order to embrace and reflect an articulation of difference not only from men and straight women, but among lesbians. (99)

En el caso específico de la producción cinemática latinoamericana, la (re)presentación lésbica sigue siendo dramáticamente escasa. Una de las razones la sugiere Cherry Smyth, en "Beyond Queer Cinema: It's in Her Kiss" (1994), al sostener: "Lesbians' features take much longer to be produced than those by gay men. The film industry is notoriously sexist, and lesbian chic does not guarantee a return in access to resources. Misogyny continues to affect how and where lesbians are seen" (210).

La producción cinematográfica de nuestro interés aquí es *Ilona llega con la lluvia* (1996), dirigida por el colombiano Sergio Cabrera, basada en la novela homónima del escritor colombiano Alvaro Mutis, editada por Mondadori, en España. Con nuestra propuesta, analizaremos cómo los mensajes son puestos en escena, a través del lenguaje y metalenguaje fílmicos. Dos hombres, Abdul y Maqroll y una mujer, Ilona, son los personajes principales, quienes, a su vez, forman los vértices de un triángulo amoroso. Formalmente, tres son las viñetas que se entrelazan en el desarrollo general de la diégesis. Por un lado, Abdul, fuera de la cárcel en Ceuta, persiste y triunfa en su intento por comprar un "transteamer" (así llamado por él mismo), es decir un barco para "trabajar por mi cuenta", como también él mismo le afirma al "licenciado" a quien se lo quiere comprar. El deseo aparente de esta compra es para alcanzar a sus amigos Ilona y Maqroll quienes se encuentran lejos de él. Mientras tanto, después de viajar por el mundo, Maqroll e Ilona se reencuentran inesperadamente en Panamá y, después de pasar mucho tiempo juntos, deciden abrir un "avión-burdel" para ahorrar dinero y mandárselo a Abdul para que compre el barco que desea. Visto así, a grosso modo, no parece haber ningún intento de transgresión del sistema hegemónico heteronormativo. Sin embargo, hay mucho más que decir de este triángulo.

En la escena inicial, Ilona aparece caminando entre Abdul y Maqroll; tiene que separarse y despedirse; se despide de los dos, muy sugestiva y sensualmente, besándolos a cada uno en la boca. De entrada, se diría que esto constituiría una "alteración" del "orden natural hegemónico", el cual aprobaría una relación heteronormativa de uno a uno. Una vez que Ilona se marcha, Abdul y Maqroll se quedan juntos. Muy sensualmente, Maqroll abraza a Abdul y, tiernamente, se toman de la mano, compartiendo la tristeza, o probablemente la alegría, de la ida del otro vértice del triángulo. Con esta escena, el lente de Cabrera parece sugerir la presencia de una dimensión homoerótica masculina, donde Ilona funcionaría como "cojín", dimensión que, por cierto, es evidenciada de diversas formas durante la diégesis. Es interesante, entre otras cosas, que Maqroll sólo quiera tener relaciones sexuales o con Ilona o con hombres, aunque éstas últimas sólo sean sugeridas. En varias ocasiones, algunas mujeres se le brindan y él las rechaza abiertamente. Por ejemplo, en una de sus noches en Panamá, a su cuarto de hotel se le entra una mujer llamada Mujeruca--personaje representado por Fanny Mickey, gran ícono del teatro colombiano. Maqroll la rechaza y la saca arrastrándola por el pelo. En otra instancia, otra mujer--más adelante sabemos que es Larissa--le propone venderle su cuerpo por dinero e, igualmente, la rechaza. En otras tomas ambiguas, se sugiere la posibilidad de que sí tiene relaciones con hombres. Después de rechazar a Larissa, llega al bar y habla con el barista; se presentan y el barista le dice que se llama Alejandro, pero que le puede decir Alex; la escena es cerrada, muy discretamente, con un juego de luces que lo oscurece todo. Lo que pasó entre los dos se deja a la imaginación del cinevidente. Ahí queda sugerida, una vez más, la dimensión homoerótica.

Después de que se encuentran inesperadamente en Panamá, Ilona y Maqroll se van al hotel donde éste se hospedaba. Las escenas siguientes evidencian que se han acostado y hecho el amor. Una de las escenas los muestra conversando en el baño y, entre otras cosas, él le pregunta cuál es su apellido en Panamá; ella le responde que allí no se cambia su apellido, que sigue siendo Ilona Grabowska. Aquí el manejo de la cámara es magistral

ya que muestra a Ilona reflejada en el espejo; se realza una doble imagen que va de acuerdo con lo que ellos dos están hablando: doble identidad. Se estaría sugiriendo, además, una doble identificación sexual ya que no sólo tiene relaciones sexuales con Maqroll, sino que, también, manifiesta un deseo lésbico. En narración retrospectiva, Ilona le cuenta a Maqroll sus experiencias en Suráfrica cuando trabajaba administrando un bar. Aquí, causa interés la transgresión que el lente de Cabrera hace en relación con la muestra abierta del cuerpo tanto femenino como masculino; una mujer y un hombre negros son mostrados completamente desnudos, haciendo una (re)presentación del ritual del amor ante todo el público que esa noche frecuentaba el sitio. El lente de Cabrera podría leerse aquí como revolucionario para el aparente conservadurismo colombiano. Otras lecturas podrían argüir la objetivización del cuerpo del otro, en este caso del ente negro, siendo fetichizado por la mirada del espectador blanco, incluyendo el lente de Cabrera. Un tanto en relación con la construcción social del género, del racismo social y laboral--todavía en narración retrospectiva--, Ilona entra iracunda al bar, tirando cosas y gritándole a todos los asistentes que terminen con sus bebidas ya que todo, absolutamente todo, ha acabado; les exige que se vayan de allí porque, a partir de ese momento, el negocio se clausura; acababa de recibir un comunicado de las autoridades, con el cual la policía le prohibía rotundamente darle empleo a los negros; de lo contrario, tendría que atenerse a las consecuencias.

Enfocándonos en la (re)presentación de la dimensión lésbica, directamente de los labios de Ilona, al contarle a Maqroll, sabemos de sus aventuras. Ella le cuenta que estando en Suráfica había conocido a una viuda húngara, quien le había propuesto montar un negocio de ropas. Después de varias experiencias juntas, esta mujer se había ido a Londres y la relación se había acabado. En otro momento, Ilona y Maqroll van a un bar donde, como parte del show, había una mulata bailando chá chá chá, contoneando sensualmente su escultural y voluptuoso cuerpo, mostrando sus pechos; Ilona y Maqroll la miraban y se comentaban cosas al oído. Con gran interés, el lente de Cabrera enfoca el rostro de Ilona, registra el brillo de sus grandes ojos mirando muy sugestivamente el cuerpo de aquella mulata, sugiriendo así una muestra del deseo lésbico. En este punto, vale la pena traer a colación lo expuesto por Kabir, en *Daughters of Desire* (1998): "Lesbian desire is now being imaged more frequently on the screen. We are at a juncture of new articulations after over a hundred years during which white Western feminisms and lesbian identities have found a voice. Conjoining with a century of cinema, and building on a hundred years of psychoanalysis, we have the theoretical paradigms in place to effect the articulation of a different social order"(13). Habíamos mencionado la apertura de la "nave-burdel" o "avión-burdel" por parte de Maqroll e Ilona. En una ocasión, un cliente había llegado allí a obtener servicios sexuales. Como parte del ritual de espera, los clientes tenían que sentarse y abrocharse el cinturón de seguridad--tal como sucede en un avión. Al llegarle el turno a este cliente, se iba a levantar del asiento, pero no se percató del cinturón e, inevitablemente, quedó atascado allí; Maqroll estaba cerca y lo auxilió desabrochándoselo; curiosamente, la cámara enfoca la zona genital del cliente y las manos de Maqroll desabrochándole el cinturón. Otra vez, el lente de Cabrera enfoca el deseo homoerótico de Maqroll.

Más adelante, Larissa, quien se había visto con Maqroll en el bar "El caballo rojo", llega al avión-burdel a pedir trabajo. Inmediatamente, se manifiesta una especie de atracción fatal, entre Ilona y esta mujer. Seguidamente, Larissa les cuenta sus aventuras y penurias a Ilona y Maqroll, lo cual parece abonar los sentimientos de Ilona hacia ella. Cada vez que la miraba, Ilona parecía devorarla. La cámara enfoca las miradas intensas de las dos mujeres, quienes se hacen amigas íntimas. Cierto día, caminaban por la calle, hablaban y reían; de pronto, Ilona le pasa el brazo a Larissa quien le acaricia la mano. Maqroll las ve y se queda observándolas pensativo, operándose, por un lado, una especie de voyeurismo masculino (el lente de Cabrera, la mirada de Maqroll) ante este intercambio sensual lésbico. Por otro, Maqroll, como portador del *phallus*, podría concebir esto como una amenaza a su relación heterosexual normativa con Ilona. Una sugerencia, en este sentido, es ofrecida por Whatling, en *Screen Dreams* (1997): "As a system, heterosexuality, of course, operates on the basis of a binary structural differentiation, male /female, masculine /feminine, heterosexual /homosexual. Within this system, lesbian is figured as the opposite to heterosexual femininity and hence, [...]aligned with a masculine identification and object choice. Lesbians [...] pose a particular threat to the system of differential heterosexuality" (64).

Por su parte, Abdul, habiendo conseguido su objetivo del barco por medio de chantajes, les

comunica a Maqroll e Ilona que "¡ya tenemos barco!", lo cual posibilitaría el reencuentro de los tres y, por ende, la terminación del negocio del burdel y, consecuentemente, la separación de Ilona y Larissa, lo que se convierte en una inmensa preocupación para las dos. Ilona se ha enamorado de Larissa; se entristece y llora ante la posibilidad de irse sin ella. Ilona le comenta a Maqroll: "me siento responsable por esa mujer que despierta mis propios demonios y la única forma de apaciguarlos es quedándome al lado de ella". Ante esto, Maqroll va en busca de Larissa al barco viejo y abandonado donde ella vive y le cuenta lo que pasa. Larissa se sincera con Maqroll y le confiesa sus sentimientos hacia Ilona. Le dice que si Ilona la abandona ya no le queda más nada, ante lo cual, Maqroll responde que lo único que puede hacer es transcribirle fielmente esa conversación a Ilona. Los acontecimientos subsiguientes sugieren que Maqroll, al regresar, le miente a Ilona y no le dice exactamente lo que Larissa le había confesado. Ilona y Maqroll vuelven a hacer el amor; se muestra a plenitud el cuerpo desnudo de Ilona, pero no el de Maqroll. Es decir, el cuerpo desnudo de la lesbiana vuelve a ser objetivizado por el lente de Cabrera, por "the masculine gaze".

Ilona, Maqroll y Abdul se reencuentran, están felices; Ilona dice: "ahora sí, esta vez nos haremos ricos" y agrega que ahora sí se va sin remordimientos, que va a hablar con Larissa; va a buscarla al barco. Al llegar, Larissa le ofrece un cafecito. Ilona, inicialmente se rehúsa a recibirlo porque quiere hablar e irse rápido. Sin embargo, Larissa insiste y se dispone a calentarlo. Sorpresiva e inesperadamente, el barco se quema con las dos mujeres adentro; las escenas muestran a bomberos intentando apagar las llamas. Este incendio, aparentemente inexplicable, podría tener varias lecturas. Por un lado, los bomberos reportan que el barco se estalló "porque *estalló*--nuestro énfasis--el tanque del gas". Por otro lado, se podría sugerir que Larissa, al ver que Ilona se iría sin ella, decide iniciar un fuego que termina quemando todo el barco y, por ende, muriendo las dos adentro. Una segunda lectura metafórica sugeriría que, al estar las dos mujeres solas, esa mutua pasión que las dos sentían y que tenían contenidas, reprimidas, estalla--de ahí nuestro énfasis arriba--, explota, convirtiéndose en una ardiente pasión que, al ser expresada, origina un fuego que, trágicamente, las devora consumiendo todo el espacio donde se encontraban. Una tercera lectura, dadas las reacciones fálicas hegemónicas de Maqroll, sugeriría que él sería el autor intelectual de la tragedia. Es decir, ante la amenaza lésbica, Maqroll decide liquidar a las dos mujeres y, por ende, acabar con la relación que desestabiliza el sistema binario heteronormativo. Como quiera que sea, la muerte de las dos mujeres deja el espacio abierto a interpretaciones. ¿Hasta qué punto se estaría sugiriendo y/o reafirmando que la dimensión lésbica no tiene todavía cabida ni en el discurso patriarcal hegemónico hispanoamericano, en general, ni en el colombiano, en particular?

No olvidemos que la manifestación sexual explícita de las dos mujeres no se muestra, como sí se muestra a Maqroll e Ilona, como "portadores de la norma", o a los negros en aquel bar. Lo expuesto por Berenstein, en "Mainstream Film", abona nuestra apreciación: "[...]the majority of lesbian portrayals have been produced by Western filmmakers who depict white heterosexuality as the norm. Thus, in many films, the characters who seem to be lesbians *also* express sexual interest in men, or their passions for women are implied but rarely shown directly" (305). Esto es válido para la dimensión homoerótica masculina; ésta apenas se sugiere en algunas instancias entre Abdul y Maqroll o entre Maqroll y Alex. El lente de Cabrera, a pesar de que, hasta cierto punto sí transgrede el sistema, parece tener que conformarse con disimular, con homologar estas manifestaciones homoeróticas con manifestaciones heteronormativas. Una razón para esto podría ser el temor hacia recepción del texto como material pornográfico. Es iluminador lo que, en este sentido, asevera Foster en *Sexual Textualities* (1997): "While pornography may be a central fact of human artistic expression...there has been no adequate resolution of the issue of how to interpret its role in cultural production. Some believe that pornography should be not only condemned but also legally banned [...] The possibility of a pornographic discourse continues to be energetically debated, particularly within feminism" (40).

En medio del dolor, Abdul y Maqroll lloran y se abrazan por la muerte de Ilona. Maqroll dice que lo único que recuerda con nitidez es la imagen del pasado. Así, la diégesis culmina con la imagen inicial de la despedida de los tres; quedan los dos juntos, como en aquel entonces: Maqroll pasándole el brazo a Abdul por la espalda y éste agarrándole la mano. A diferencia de la dimensión lésbica, el homoerotismo masculino sí subsiste; la lesbiana, que ha servido de cojín entre los dos hombres, es desaparecida del mapa, facilitando así el amor homoerótico entre

Abdul y Maqroll. Es decir, a pesar del subtexto lésbico, queda sentado que "la cosa", que las "relaciones de poder", es entre ellos.

Concluyendo, este proyecto fílmico de Cabrera, de una u otra forma, subvierte el conservadurismo textual, heteronormativo y hegemónico colombiano. Con el arma del cine como gran aparato ideológico de cultura de masas, con lenguajes y metalenguajes fílmicos, con efectos lingüísticos, visuales y sonoros y con los grandes aportes de los protagonistas, Cabrera intenta desmitificar el "realismo" fílmico y narrativo tradicionales que, por diversos motivos, se preocupa por la "estabilidad coherente" del texto, del discurso, del sistema. Lo aportado por Smyth en "Beyond Queer Cinema" reafirma estos intentos contemporáneos, de deconstrucción, de aceptación, de tolerancia hacia la diferencia (*difference*, *différance*) y deja, como se diría en inglés, "some food for thought":

> Queer resists the cultural homogenization of lesbian and gay lives and lifestyles; it takes homo in from the margins and demands equality as well as the right to retain difference. Burgeoning queer film and video, whether or not it's made by those who self-define as queer, aims to act as an agent for social change and to rethink the sexual subject. While gay men may have brought the authority to new queer cinema, lesbians have brought diversity, daring and dissent. (212)

En efecto, Ilona, Larissa, Abdul y Maqroll sirven como (re)presentación de millares de voces, en todo el mundo, en general, y en Hispanoamérica y Colombia, en particular, que aún son silenciadas, estereotipadas, trivializadas. Como hemos visto, la producción cultural (pos)moderna latinoamericana, y colombiana, todavía están en deudas en cuanto a la inclusión y el reconocimiento de la pluralidad de voces, de esa Otredad que todavía, por diversos motivos, es mantenida en los márgenes. Como lo manifiesta Chávez Leyva en "Breaking the Silence" (1996), para el caso de la dimensión lésbica:

> Silence has been for us a paradox--both protecting us and harming us. In recent years, Latina lesbians have
> undertaken to break that silence, their voices singing in intricate harmonies and disharmonies with every word spoken, with every poem written, with every story told. To remember our history is to draw together the pieces from many continents and from myriad experiences, from those of the fifth-generation Chicana to those of the *recien llegada*, the most recent immigrant. To speak our history is to learn the words that we were called and that we called each other: *marimachas, jotas, tortilleras (areperas* para el caso de Colombia*), manflores, patas, amigas íntimas, cachaperas, primas, girlfriends, lovers.* (145

Bibliografía

Berenstein, Rhona. "Mainstream Film." En *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia*. Ed. Bonnie Zimmerman. New York: Garland, 2000. 303-05.

Butler, Judith. "Performativity Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." En *Writing on the Body*. Eds. Kate Conboy, Nadia Medina et al. New York: Columbia UP, 1997. 401-17.

Chávez Leyva, Yolanda. "Breaking the silence: Putting Latina Lesbian History at the Center." En *The New Lesbian Studies Into the Twenty-First Century*. Eds. Bonnie Zimmerman and Toni McNaron. New York: The Feminist Press at CUNY, 1996. 145-52.

Foster, David William. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1997.

Glass, Honey. "Q for Queer." *Sight and Sound* 7.10 (1997): 36-39.

Hammond, Harmony. "A Space of Infinite and Pleasurable Possibilities: Lesbian Self-Representation in Visual Art." En *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*.Ed. Joanna Frueh et al. New York: Harper Collins, 1994. 97-131.

Kabir, Shameem. *Daughters of Desire: Lesbian Representations in Film*. London: Cassell, 1998.

Lamos, Colleen. "Lesbian." En *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia*. Ed. Bonnie Zimmerman. New York: Garland, 2000. 453-54.

Negrón-Muntaner, Frances. "Drama Queens: Latino Gay and Lesbian Independent Film/Video." En *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Ed. Chon A. Noriega and Ana M. López. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 59-77.

Ochs, Robyn. "Bisexuality and Lesbians." En *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia*. Ed. Bonnie Zimmerman. New York: Garland, 2000. 115.

Patton, Cindy. "What Is a Nice Lesbian like You Doing in a Film Like This?" En *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*. Ed. Tamsin Wilton. London: Routledge, 1995. 20-33.

Smyth, Cherry. "Beyond Queer Cinema: It's in Her Kiss." En *Daring to Dissent: Lesbian Culture from Margin to Mainstream*. Ed. Liz Gibbs. London: Cassel, 1994. 194-213.

Whatling, Clare. *Screen Dreams: Fantasising Lesbians in Film*. Manchester: Manchester UP, 1997.