

En Mariano Lopez Seone, *Los mil pequeños sexos: Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidad*. Ciudad Autonoma de Buenos Aires, Buenos Aires (Argentina): EDUNTREF.

# **Imágenes de las malas vidas. desajustes sexuales de la temporalidad moderna en la cultura visual argentina de principios de siglo XX.**

Nicolas Cuello, Lucas Disalvo y Fermin Acosta.

Cita:

Nicolas Cuello, Lucas Disalvo y Fermin Acosta (2019). *Imágenes de las malas vidas. desajustes sexuales de la temporalidad moderna en la cultura visual argentina de principios de siglo XX*. En Mariano Lopez Seone *Los mil pequeños sexos: Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidad*. Ciudad Autonoma de Buenos Aires, Buenos Aires (Argentina): EDUNTREF.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/nicolascuello/64>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p3sB/kVW>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica* es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

# **Imágenes de las malas vidas: desajustes sexuales de la temporalidad moderna en la cultura visual argentina de principios de siglo XX**

**Fermín Acosta**  
LABIAL/FBA/UNLP  
**Nicolás Cuello**  
IIGG /CONICET  
**Lucas Morgan Disalvo**  
LABIAL/FBA-UNLP

## **Autores**

**Fermín Acosta** es Diseñador de Imagen y Sonido egresado de la Universidad de Buenos Aires. Maestrando en Estudios Literarios Latinoamericanos en la Universidad Tres de Febrero. Coordinador de Contenidos Audiovisuales en la Cátedra Libre de Prácticas Artísticas y Políticas Sexuales. Es integrante del proyecto de investigación “Genealogías críticas de las desobediencias sexuales desde el sur” dirigido por Fernando Davis en el LABIAL (FBA-UNLP). Se especializa en el cruce entre audiovisual, pornografía, feminismos y teoría queer. Es docente tanto en grado como en posgrado.

**Nicolás Cuello** es Profesor en Historia de las Artes por la Universidad Nacional de la Plata. Allí mismo cursó la Maestría en Estética y Teoría de las Artes. Es secretario de la Cátedra Libre de Prácticas Artísticas y Políticas Sexuales en la misma institución. Es integrante del proyecto de investigación “Genealogías críticas de las desobediencias sexuales desde el sur” dirigido por Fernando Davis en el LABIAL (FBA-UNLP). Actualmente se desempeña como Becario Doctoral del CONICET y cursa el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Buenos Aires con el proyecto “Visualidades críticas: activismos artísticos y políticas sexuales en Argentina (1997-2012)”, radicado en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani” (UBA). Es integrante de la comisión asesora del Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexo-généricas del CeDInCI / UNSAM.

**Lucas Morgan Disalvo** es Licenciado en Artes Audiovisuales. Es integrante del proyecto de Investigación Micropolíticas de la Desobediencia Sexual en el Arte Argentino Contemporáneo dirigido por Fernando Davis en el Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina (LABIAL). Coordinador de contenidos audiovisuales en la Cátedra Libre de Prácticas Artísticas y Políticas Sexuales. Dentro del LABIAL, co-coordina junto a Nicolás Cuello el Grupo de Trabajo Políticas Visuales de los Afectos. A su vez, es ayudante diplomado en la cátedra Teorías del Audiovisual en la carrera de Artes Audiovisuales, FBA, UNLP. En el marco de las becas UNLP, está desarrollando su tesis doctoral “Pornografía, comunidades y ficciones *fandom*. Estrategias de contraproducción y agencia inventiva en nuevas formas contemporáneas de imaginación pornográfica” dirigida por Fernando Davis.

## **Resumen**

Existe un conjunto de imágenes de la cultura visual moderna del siglo XIX y principios del siglo XX producidas en la Argentina, que entendemos han funcionado como parte de una compleja red de dispositivos de producción, regulación y administración de subjetividad sociosexual en cuyos análisis críticos podemos experimentar resistencias, ambigüedades y rezagamientos al orden de inteligibilidad de los sistemas de organización de los sexos y los cuerpos. Al mismo tiempo que dichas imágenes activan formas opacas de reverberación que impugnan dichos regímenes, desgarran la temporalidad lineal y proyectiva naturalizada en las narrativas fundacionales del Estado Nación, permitiéndonos arribarnos a un retrato posible de una modernidad habitada por tiempos y placeres extraños, velocidades y sensibilidades diferidas, cuerpos y subjetividades perversas.

### **Palabras claves**

Modernidad - Temporalidad Queer – Disidencias Sexuales – Historias del Arte

### **Malos aires: Pervers\*s y malvivientes en la temprana noche porteña.**

La noción de la “mala vida” fue acuñada por el jurista rosarino Eusebio Gómez en su libro de 1908, *La Mala Vida en Buenos Aires*, designando bajo este término a la multiplicidad emergente de formaciones subjetivas específicas vinculadas al enorme crecimiento urbano y poblacional de la ciudad de Buenos Aires, las cuales, sin terminar de inscribirse en categorías cristalizadas de ‘delincuencia’ o ‘alienación’, implicaban a sujet\*s que, de algún modo, atentaban, dispersaban y obstruían el tiempo y el espacio normalizado de producción y circulación capitalista y la inteligibilidad del horizonte civilizatorio: en los caminos, se “interponían” prostitutas, rufianes, madamas, invertid\*s, mendig\*s, vagabund\*s, adivin\*s, curander\*s, estafador\*s, punguistas, espantador\*s, usurer\*s, atorrantes, ‘huelguistas crónicos’ o ‘artistas ociosos’<sup>1</sup>. Sentando un precedente para ampliar y direccionar el campo de acción de la criminología moderna y, por ende, de la gubernamentalidad de la época, Gómez utiliza el término *mala vida* para figurar una clase específica codificada por modos de vida excesivos, cuyos integrantes se mostraban reactiv\*s o incapaces de ceñirse al pacto social que dispone que la vida es algo ‘que debe ser ganado’ a costa del esfuerzo corporal, la rectitud moral y el atemperamiento lúcido de las pasiones. “La vida fácil”, “la vida mal-llevada”, “la vida relajada” y “la vida airada” saturada de

<sup>1</sup> Ricardo D. Salvatore, “Los usos científicos de la Mala Vida de Eusebio Gómez”, en Ricardo Salvatore y Osvaldo Barreneche (comp.), *El Delito y el Orden en Perspectiva Histórica*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2013, p. 99-107.

intensidad y apetitos tan viscerales como sofisticados, eran amonestaciones que se precipitaban contra diversas manifestaciones de desobediencia hacia figuras conviviales claves en los imaginarios públicos de aquel entonces: la moral del trabajo, la honestidad del esfuerzo, la nobleza del sacrificio, la fe en la decencia, la ponderación del honor, la satisfacción en el cumplimiento del deber, la reverencia a la propiedad privada, el afán prospectivo de ascenso y la confianza en las autoridades institucionales y públicas como garantes de estos valores. Según las palabras de José Ingenieros en el prólogo de la publicación, l\*s malvivientes “viven como en un mundo aparte”, dando lugar a formas de contractualidad, sociabilidad y territorialidad ilegítimas que escapan o son expulsadas de la legislación de la racionalidad diurna, constituyendo “una horda extranjera y hostil” dentro de la ‘propia’ geografía, que violenta “como infantiles juguetes los obstáculos con los que la prudencia del burgués custodia el tesoro acumulado en interminables etapas de ahorro y sacrificio”<sup>2</sup>. Abundan en las definiciones de la mala vida las figuras del parasitismo (quienes *malviven* menguando la vida ajena, extrayendo beneficios de la explotación de otr\*s) así como del vicio, de modo que una vida desviada de los principios directrices de la productividad social a menudo daba cuenta de una vida encomendada a perderse entre placeres, a comprometerse en una economía del despilfarro.

Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, puede advertirse que el poder gubernamental y jurídico incursiona en un proceso tecnificante de ‘profesionalización’, a partir del cual las instituciones biopolíticas buscaron construir un frente de autoridad moderadora, articulada en el proyecto de higiene social finisecular, a partir de la identificación con el método, la mirada y la palabra autorizada del especialista, ejecutor de diagnósticos y protocolos. Criminólogos, políticos y juristas abrevaron en el lenguaje formal de la medicina con la intención de afinar una posición de experticia a la hora de interpretar e intervenir, leer problemas y administrar soluciones para un organismo social en crecimiento, cada vez más complejo y heterogéneo. Es así como el poder se reinventa a sí mismo como un intérprete y árbitro social encauzado hacia su infalibilidad, entidad rectora y rectificante que distribuye efectos de legibilidad sobre aquello que se presenta como conflictivo e inestable. Con la ciencia criminológica como fuente de insumos, el político y el jurista pasan a contar con la mirada teleobjetiva del experto clínico para identificar zonas de salud, de patología y canales potenciales de

2 José Ingenieros, *El Hombre Mediocre*, Barcelona, Red Ediciones S.L., 2017, p. 90.

contaminación y contagio<sup>3</sup>. Se buscaba, así, no solamente reconocer y separar a aquellos ‘agentes patógenos del tejido comunitario’, recurriendo a la gramáticas de visibilidad que aportaban el caso clínico y el tipo social, sino también operar desde una lógica preventiva, advirtiendo cuáles son aquellas condiciones materiales que hacen que la ‘sensibilidad criminal’ se active, fermente y prolifere<sup>4</sup>. A estos fines, el experto debe *saber leer* lo que el organismo tiene para decir de sí, y si el síntoma es el sintagma expresivo predilecto por la clínica a partir del cual el cuerpo va a narrar estados de dolencia o disfunción, este *saber leer* va de la mano de un imperativo *por hacer inteligibles y organizar* tales síntomas<sup>5</sup>, por la elaboración de catálogos y protocolos de actuación.

En tanto moderador social privilegiado, el poder que diagnostica con precisión y toma medidas ‘justas’ consagra su idoneidad, la del ‘buen juicio’, a través de la exhibición obstinada de su imparcialidad, es por ello que desaconseja inflexiones afectivas como ‘odio’, ‘resentimiento’, ‘rencor’ para el abordaje eficiente del ‘problema social’<sup>6</sup>. Todo índice de pasión es desterrado de la jerga institucional profesionalizada, y pasa a espesar imágenes al otro lado del diagnóstico, del lado de *la mala vida*, que funciona como una maquinaria inagotable de producir formas y fantasías, a las que una y otra vez los informes médicos, reportes periodísticos, registros policiales y manuales de higiene acuden a buscar fuentes de primera mano. De esta forma, la diferencia (de clase, sexo-genérica, racial, neuro-corporal, etc.) pasa a ser instrumentalizada por los discursos del poder: por un lado, la cantera de imágenes sociales producidas por las pasiones bajas que se animan a *dar el mal paso*, y por el otro, la mirada ‘profesional’ de la autoridad experta que desentraña y clasifica, sin otro interés más que el de abonar un programa riguroso de ordenamiento social. Por un lado, el descontrol de las imágenes y las pasiones; por el otro, el

<sup>3</sup> Para una indagación detallada de estos procesos de emergente tecnificación y coalición de los aparatos administrativos y punitivos en el Estado argentino de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, véase: Mariana Angela Dovio, “La noción de la ‘mala vida’ en la Revista Archivos de Psiquiatría, Criminología, Medicina Legal y Ciencias Afines (1902-1913) en relación al Higienismo argentino”, en Nuevo Mundo Mundos Nuevos, “Débats”, 25 de septiembre 2012; Manuel Alejandro Durán Sandoval, “Medicalización, higienismo y desarrollo social en Chile y Argentina, 1860-1918”, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Chile, 2013; Ricardo D. Salvatore, “Los usos científicos de la Mala Vida de Eusebio Gómez”, en Ricardo Salvatore y Osvaldo Barreneche (comp.), *El Delito y el Orden en Perspectiva Histórica*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2013; Marisa Adriana Miranda, “Sobre las ‘asalariadas del amor’: prostitución y norma (Argentina y España, *fin-du-siècle*)”, Trabajos y Comunicaciones, Segunda Época, N° 42, 2015.

<sup>4</sup> Eusebio Gómez, *La Mala Vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1908.

<sup>5</sup> Georges Didi Huberman, *La Invención de la Histeria: Charcot y la Clínica Fotográfica de Salpêtrière*, Madrid, Ed. Cátedra, 2007, p. 23-44.

<sup>6</sup> Eusebio Gómez, *La Mala Vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1908, p. 40.

rigor de la razón interpretadora y objetiva de la palabra del intelectual político, del juez, del médico, del perito, sin pasión, placer ni cuerpo propio a la vista.

En esta misma dirección funciona una publicación tal como *El Puente de los Suspiros*, un pasquín de 23 números editado durante 1878<sup>7</sup>, enteramente dedicado a condenar y hacer un seguimiento minucioso, casi en clave de una *contra-detectivesca*, de los movimientos de la cultura prostibularia de Buenos Aires -cultura que, entre el período de 1875 y 1930, vivió cierto viso de permisividad y cripto-legalidad social<sup>8</sup>- y a especular sobre los posibles circuitos de tráfico sexual de personas, compendiando casos policiales y datos de empadronamiento en los registros de higiene social e instando a la recepción de testimonios anónimos que dieran cuenta de paraderos desconocidos y conexiones con el hampa porteño. Si bien aquel periódico que se promocionaba como una herramienta útil para el peritaje policial y como instrumento de pedagogía social que educaba al ciudadano acerca de los horrores silenciosos de las redes de tráfico sexual de personas, el lugar central que se le concedía regularmente a la representación gráfica de anécdotas de adulterio y violencia, fue el que consolidó su fama como incitador de atentados ‘contra las buenas costumbres’, motivo por el cual fue clausurado oficialmente aquel mismo año.

Materiales como *El Puente de los Suspiros* o aquellos capítulos de *La Mala Vida en Buenos Aires* destinados a revisar las dimensiones de ‘la prostitución’, ‘la homosexualidad’, y sus encadenamientos, dan cuenta de esta construcción ambivalente que los constituye tanto como testimonios de un pensamiento de época que se sitúa del lado de la rectitud sanificante y la iniciativa esclarecedora, así como también artefactos de divulgación y consumo sensacional para las masas atraídas por incandescentes historias de sedición e inocencias corrompidas y espacios de fantasía escabrosa. Es así como podemos notar el modo con el que estos materiales que buscaban congraciarse con determinado uso social o proyecto moral, discontinuaban la discrecionalidad observacional y la sobriedad estadística de los documentos desplazándola por episodios de exuberante licencia estética en donde los excesos pasionales y la sensibilidad criminal afirmaban la potencia fascinadora de su sensualidad que se imponía sobre la voz

<sup>7</sup> Esta publicación fue posteriormente re-editada en la serie *Señoritas de Salón* de Nicolás Aguirre Pizarro. Los materiales consultados para este trabajo fueron *Señoritas de Salón. Meretrices & caftens & cocó. Buenos Aires, 1870-1930*, Buenos Aires, Editorial Malas Palabras Buks, 2006; y *Señoritas de Salón. 1878: El Puente de los Suspiros. Señoritas de Salón II*, Buenos Aires, Editorial Malas Palabras Buks, 2009.

<sup>8</sup> Horacio Caride Bartrons, “Apuntes para una geografía de la prostitución en Buenos Aires 1904-1936”, Seminario de Crítica N° 162, 2009.

ascética del consejo, la lección y el ejemplo. Estos documentos, desde una distancia precavida y mediadora, alentaban a l\*s lector\*s a familiarizarse con los bajos fondos y las *malas vidas*, invocando un número efusivo de códigos, contraseñas, rituales de pertenencia, y liberando imágenes eufóricas y barrocas al interior mismo de textos que variaban de registro cada vez que se asomaban a describir la sensibilidad criminal con trazos voluptuosos. De manera análoga, en la introducción de su libro, Gómez cita a Francisco Sicardi al referirse a las prostitutas como ‘sacerdotisas del carnaval lujurioso’<sup>9</sup>, no esconde su admiración por el virtuosismo ingenioso del punguista o el falsificador rebuscado, e incluso construye detalle a detalle la situación hipotética de un campesino emprendedor que en su primer noche en la ciudad, sucumbe a las revelaciones de la nocturnidad urbana en un café-concierto:

“(…) y al día siguiente, el honrado campesino que hasta entonces sólo había pensado en la honesta lucha por la vida, ya no quiere buscar trabajo, ya no piensa en el taller con el cual soñaba imaginándolo más halagador que el pedazo de suelo ajeno que regaba con el sudor de su frente; y quiere vivir la vida alegre del café-concierto, donde hay mujeres, música, alcohol, todo lo que hace amable una existencia”<sup>10</sup>

A pesar de excusarse preliminarmente frente a sus lector\*s por la presencia de detalles sórdidos e inconvenientes para las sensibilidades labradas por las leyes del pudor, los manuales de higiene de la época, como los citados anteriormente, y numerosos artículos que integraban la famosa revista *Archivos de Psiquiatría, Criminología, Medicina Legal y Ciencias Afines*<sup>11</sup> se servían de abundantes testimonios escandalosos de las malas vidas y los bajos fondos, aportados personalmente por sus propi\*s protagonistas. Conocido es el caso de los diálogos entre Francisco de Veyga, médico militar y figura emblemática del higienismo porteño, encomiado por Gómez como un ‘estudioso de los homosexuales’, y la Bella Otero, fugitiva, poeta de escritos eróticos, prostituta y ladrona profesional catalogada como ‘homosexual’ y ‘travestida’ por los registros policiales y médicos de la época y presentada como un ‘caso de inversión sexual adquirida’ por el propio Veyga<sup>12</sup>. La Bella Otero, que se encontraba detenida en el Depósito de Contraventores 24 de Noviembre, le relata a Veyga la historia de su vida desde su infancia en Madrid, los bailes en Europa, el séquito de adoradores que deja en París, su éxodo por Perú y Chile junto a la

<sup>9</sup> Eusebio Gómez, *La Mala Vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1908, p. 37.

<sup>10</sup> Eusebio Gómez, *ob. cit.*, p. 25.

<sup>11</sup> Publicación fundada por José Ingenieros y Francisco de Veyga, publicada en Buenos Aires entre 1902 y 1913.

<sup>12</sup> Eusebio Gómez, *La Mala Vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1908.

Princesa de Borbón (otra famosa ‘invertida’ ladrona), sus deseos de formar una familia, e incluso le hace llegar retratos dedicados personalmente para anexar a su investigación<sup>13</sup>. En el capítulo sobre homosexualidad de *La Mala Vida en Buenos Aires*, Gómez incluye fragmentos de la autobiografía de La Bella Otero, y observa el modo en el que l\*s invertid\*s se revelaban a sí mism\*s como consumidor\*s ávid\*s de la literatura médica producida sobre ellos<sup>14</sup>. De esta manera, podemos aventurarnos a pensar los modos en los que estos artefactos de pedagogía moral y producción de imágenes disciplinantes, también propulsaron fantasías contraproductivas mediante el consumo sensacionalista y el contacto con mitologías populares, cuando al ojo de la razón positiva se le escapaban imágenes que albergaban la posibilidad de otros deseos proscritos y narrativas vitales situadas al borde de lo pronunciable.

## **II. Máquinas de lo invisible. Pornografía como forma de impugnación a la narración moderna.**

Ubicarse frente a los dispositivos pornográficos de principios de siglo XX, supone estar frente a un conjunto de imágenes que, mediadas por algún tipo de técnica moderna, constituyen formas de desajuste sexual a los regímenes normativos de producción y administración de los cuerpos y los géneros, regímenes que dirimen aquello que debe ser visto, de aquello que debe ser cercado por el velo de lo privado. Así como el conjunto de subjetividades y cuerpos que constituyeron el significante múltiple que denominó el sintagma *la mala vida*, el temprano funcionamiento de las mecánicas de lo pornográfico puede ser rápidamente equiparable dado que constituyó el objeto de persecuciones y regulaciones públicas e institucionales al amenazar los imaginarios convivenciales del pacto social de la época. Además, su potencial grado de peligrosidad se vio amplificado ya que constituyó *el campo de lo obsceno* (Maier: 2005) a través de una sociedad ilícita de artefactos de representación, arquitecturas sexuadas de lo posible, y subjetividades expectantes. Así como hacia fines del siglo XIX Buenos Aires se constituyó en uno de los centros neurálgicos del *comportamiento licencioso* a nivel mundial, “meca de la prostitución, Babilonia del sur, la urbe del pecado donde uno podía encontrar una multitud de mujeres, maricas y lunfardos en actitudes lascivas” (Ben: 2014), también lo fue en tanto usina del cine

13 Eusebio Gómez, *ob cit.*

14 Eusebio Gómez, *ob cit.*



pornográfico debido a que no existía una legislación persecutoria con la misma magnitud punitiva que en Europa (Cuarterolo: 2016). Si resulta dificultoso el acceso a las primeras imágenes ofrecidas por la incipiente industria pornográfica local, podemos apostar que se trata de un efecto colateral desplegado por una dinámica productiva de los regímenes visuales modernos en los que se alternan gestos de hipervisibilidad y de ocultamiento. Las imágenes pornográficas del período silente son imágenes que, por su naturaleza anónima, breve, ilegal y obscena, complejizan ese llamado constitutivo a la transparencia y nuestra comprensión lógica de las narraciones temporales de la modernidad y de sus políticas de memoria.

Rastrear el derrotero de estas visualidades supone historizar la vulnerabilidad de estas imágenes a partir del cuerpo del detritus de una época que si bien, como decíamos anteriormente, privilegió la hiperproductividad del campo higienista de lo visible (Williams: 1989) sin embargo, como contrapartida, propició la existencia de esos otros lugares que se figuraron como resistencia a esos regímenes de impugnación o persecución de imágenes desarticuladas de los marcos de legibilidad moral de la época.

Estos artefactos respondieron a una ecología social específica marcada por los trazados violentos de lo contingente, la clandestinidad, el borde y lo ilegal que alcanzaban no sólo a la producción específica de las películas, sino que, a su vez, constituían la realidad material de muchas existencias intermitentes y precarias involucradas en su posibilidad: los circuitos de producción criminalizados; la comercialización cifrada, la persecución de actores y actrices prostitutas que además se veían afligidos por las complejidades de las políticas migratorias, etc.

Para la historiografía pornográfica universal, a principios de siglo XX, Argentina se consolidó como uno de los mayores centros de producción de este género, junto con México y Cuba (Slade: 1984; Williams: 1989; Thompson: 2007;) pocos años después de que el cine llegase al país como un artefacto novedoso y de fuerte atracción espectacular. Esta serie de películas, que se cree, luego de haber sido filmadas se enviaban por barco a Europa escondidas dentro de las valijas entre la ropa de las prostitutas –principalmente con destino a Francia e Inglaterra- hoy están en su mayoría perdidas, permanecen en colecciones privadas o resultan inidentificables en el grueso de la producción mundial, puesto que nos encontramos ante artefactos que fugaron de las lógicas de la autoría, tuvieron circulaciones ilegales, a menudo eran una única copia y se exhibían de formas extremadamente clandestinas.

De esta forma, los primeros films pornográficos nos llegan como balbuceos de un período fascinado con la hipervisibilidad pero que producía marcos diferenciales de reputación entre las imágenes y aquello plausible de ser visto. Si bien se trató de un momento signado por el llamado incesante a la transparencia, estos episodios opacos e irrisorios de los que apenas tenemos pruebas y que sobreviven en testimonios orales o en mitologías de salón, emergen en el marco de nuevas *condiciones de ver y escuchar* proporcionadas por la sociedad industrial, en un reparto que redibujó el esquema espectador-espectáculo a partir de la introducción de nuevos dispositivos de mediación y acceso al mundo. Dentro de aquello que podemos denominar como parte de la *episteme del 1900* (Albera y Tortajada: 2010), encontramos por un lado a la fotografía, como antecedente inmediato del cine, así como todas las investigaciones posteriores de movimiento llevadas adelante por Marey y Muybridge. Estos dispositivos fueron funcionales, además, al llamado *frenesí de lo visible*, propio de la pulsión por conocer y producir discursividad sobre el cuerpos en la modernidad. (Williams: 1989).

Si el cine, en conjunción con otras máquinas finiseculares, funcionó como una forma de cristalización de un tiempo comunitario imaginario (Anderson: 1993), una tecnología donde los cuerpos transitan una misma experiencia, una maquinaria de institucionalización del tiempo, visión de mundo organizada por ligazones temporales; es justamente, en la apertura o desestabilización de esas ligazones que, según Elizabeth Freeman, puede cobrar existencia una *temporalidad queer* (Freeman: 2010), es decir, una forma de experimentación y tránsito por esas modulaciones del tiempo de manera intuitiva y precaria, haciendo uso de esas técnicas de reproductibilidad para otros fines y consumos.

El trayecto que describen las primeras imágenes de este género multiforme puede rastrearse en las *stag films*, *blue movies* o *smokers*, es decir, piezas breves, con un alto grado de amateurismo, unicelulares en lo que concierne a la narrativa –duraban lo que dura un rollo de filmico, apuntadas a describir escenas de sexo explícito, por lo general dispuestas en una trama anecdótica, que radicaba en la economía manifiesta de puesta en exhibición del acto sexual-. Películas que se proyectaban en espacios de sociabilidad ilegales como el prostíbulo *El Farol Colorado* en Isla Maciel o el cine ubicado en la calle Florida 1, demandaban además una complicidad voyeurista de parte de los espectadores, que acompañaban el desarrollo de la pieza observando en conjunto con los personajes a una mujer que se desvestía sin ser vista, a una pareja que desplegaba su intimidad al otro lado de una mirilla o a recreaciones precarias que

sucedían en conventos, en salas de enfermería o al aire libre, entre otras formas de escenificación del placer (Cuarterolo: 2016).

Cabe preguntarnos, entonces, cómo la temporalidad de las películas que se fraguaron al compás de la consolidación conflictiva del estado-nación, y que modelaban el ser nacional para las audiencias, tales como *Juan Moreira* (1913), *Nobleza Gaucha* (1915), *El tango de la Muerte* (1917) o *El último malón* (1919), puede dejarse afectar por los reveses y las microtemporalidades que abrieron aquellas producciones pornográficas nacionales del tipo *stag films* como *El Satario*, filmada entre 1907 y 1912.

Estos otros films que se pliegan a microtemporalidades otras, van en desmedro del tiempo de ese otro cine, y funcionan en relación con el ritmo de otras formas de vida asociadas al campo de lo prohibido, esto es, la vida al margen, la prostitución, el malevaje, la homosexualidad (uranistas, tribadistas, pederastas, entre otras formas de subjetividad errante que, según crónicas de la época, aparecían en innumerable cantidad de películas), todas figuras que, si bien encarnaron las zonas donde la civilización se volvía opaca, funcionaron como interrupciones ocasionales en la velocidad teleológica de la historia (2010), cuyas formas de vida se salieron de los marcos en que operó el relato cronobiológico, es decir, la familia nuclear, el espacio doméstico, el trabajo en la fábrica, etc.

Estas películas responden a una forma espectral que les es específica y dista de la que cristalizó en el aburguesamiento del cine industrial, es decir, configuraron su propia *pornotopía* (Marcus: 1966), una lógica espacial y eventual de consumo heterotópica: en su mayoría eran vistas por públicos de hombres que, en espacios de homosociabilidad (burdeles) dialogaban con el film riéndose, golpeando las mesas, excitándose y comentando en voz alta a la par que sucedían situaciones de seducción e intercambio verbal entre los y las participantes de esa comunidad espectral.

Situándonos en un film como *El satario* (cuyo nombre probablemente provenga de la deformación *El sartorio-El Satanás*), podemos observar que nos encontramos ante una trama más bien compleja, acaso más desarrollada que el resto de sus contemporáneas. Se nos escenifica la danza de unas ninfas, entre la naturaleza de un bosque, que se ve interrumpida por la presencia de un sátiro acechando entre los pajonales, lo que las hace huir para rápidamente ser alcanzadas e iniciar el acto sexual. Como en muchos de estos films, el eje de narración se vuelve más

precario en el montaje al momento en el que irrumpe el espectáculo espasmódico que se modula de los cuerpos que, en interiores y exteriores, realizan actos sexuales en cámara (Williams, 1989) Como indica Andrea Cuarterolo, el film realiza una operación de tráfico al poner en escena el motivo del rapto de la ninfa, de larga tradición en la historia del arte nacional con escenas como la retratada en *La vuelta del malón* de Angel Della Valle (1892), obra que escenificó el motivo visual del rapto de mujeres llevado a cabo por el malón, en una clara encarnación de la *barbarie* del proyecto modernizador civilizatorio.

Entonces, es así como el film *El satario* nos habilita herramientas para entender la forma en que funcionan estos artefactos, a contrapelo de los discursos de la narración heterociscentrada en la que se fundaron los imaginarios regulatorios del cuerpo social del estado-nación argentino, y nos invita a la comprensión de un tiempo híbrido, situado a la intemperie de las formas de cristalización de la experiencia moderna de la vida.

### **Ficciones sexo políticas de la pampa húmeda**

Como sugeríamos anteriormente, dentro del complejo conjunto de imágenes que componen la emergente cultura visual de la modernidad argentina, existen un número de tropos subjetivos que funcionan como aparatos técnicos productores de afirmación nacional e identificación sexo genérica normativa. Será a través de procesos públicos de transformación de los imaginarios que los involucran donde estas existencias cobrarán valor, siendo expuestas a la corrección higiénica de la paranoia biopolítica en pos de la hetero-reproductividad del temprano capitalismo moderno en tiempos fundacionales del estado nación.

La gestión pedagógica de la disciplina sociosexual en el tránsito de los siglos XIX y XX, involucra paisajes yuxtapuestos de hipervisibilidad criminalizante, no solo de prostitutas, sifilíticos, uranistas, y de las ya mencionadas trayectorias biográfico políticas asociadas directamente con el ejercicio visible de placeres desviados, sino que también incluye una figura clave en la génesis de la Historia oficial, socialmente reconocida como una mitología nostálgica en cuyos hombros descansa la epopeya costumbrista de la tradicionalidad cultural local: el gaucho.

Las condiciones de posibilidad para la reificación instrumentalizante de la vida rural de este personaje se debe a un compendio de transformaciones económico-políticas que daban inicio a

la reestructuración cosmopolita, cuyos objetivos principales tenían en consideración la integridad territorial, la organización de un régimen económico basada en la perfectibilidad del comercio agropecuario y en la organización político-cultural de los flujos migratorios. Procesos, que bien conocemos, significaron el despliegue totalitario y el fortalecimiento de las fuerzas represivas que trabajaron a lo largo de este siglo en el delineamiento de las fronteras nacionales y provinciales, expropiando territorios, desmembrando culturas, y exterminando la diferencia significada en todo aquella anomalía nombrada por la cadencia de lo salvaje.

El progreso generalizado de la nación, se vio condensado en un proyecto civilizatorio cuya maquinaria semiótico política subsidio la abundancia de representaciones visuales serviles a la pulverización de cualquier referencia deseante que no tuviera que ver con el principio de realidad del optimismo etnocentrista del darwinismo social moderno <sup>15</sup>. Como movimiento, la gestión de la civilización, entre otras técnicas de producción, involucró la aspiracionalidad del refinamiento cultural, la fetichización del gusto colonial, y el desarrollo concreto de iconografías afirmativas de las ideologías civilizatorias en el campo artístico en desarrollo. De hecho, a lo largo del siglo XIX, el lugar asignado a la actividad artística fue creciendo de manera estratégica como parte constitutiva de un macroproyecto cultural cuyas competencias funcionaban tanto a escala nacional, mediante la circulación de representaciones normativas de lo autóctono, y también a escala internacional estableciendo diálogos especulativos con los centros coloniales del poder, referenciados con las epistemologías de la modernidad liberal en materia de cultura. Esta capacidad reconocida en el desarrollo de la analogía arte/civilización implicó la inversión pública en lugares de discusión, la difusión de ideas y reflexiones producto de la interacción con escritores, poetas, historiadores, y sus síntesis en publicaciones periódicas y libros; la construcción de ámbitos comunes de sociabilidad donde el eje fuera la actividad artística; la conformación de un público y un mercado para sus obras, además claro, de espacios de exhibición<sup>16</sup>.

Estos movimientos que derivaron en la consolidación del campo artístico local como una fracción constituyente del proceso civilizatorio pueden observarse en las trayectorias de algunas representaciones específicas de los imaginarios pampeanos y en el desarrollo de ciertos tipos de

<sup>15</sup> Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aire, Fondo de Cultura Económica, 2007.

<sup>16</sup> Laura Malosetti Costa, *ob cit.*

encuadre<sup>17</sup> como presencias obsesivas que documentaron la vida rural en general, y el modo de vida del gaucho en particular.

A grandes rasgos pueden reconocerse dos temporalidades diferenciales, que como síntomas, activan el derrotero de una historia que transita del ocio a la productividad, de la errancia deseante a la estabilidad emocional familiar, de las amistades masculinas, a la paternidad obligatoria, de la opacidad criminal del andar sin rumbo, al sedentarismo jerárquico heterosexual de la cultura patriarcal. De manera representativa, podemos observar este movimiento en algunas pinturas de los artistas más reconocidos de la historia del arte del siglo XIX.<sup>18</sup>

Los procesos de normalización heterosexualizante que atraviesan las representaciones que aquí hemos podido observar, no solo son perceptibles en la historia de la pintura argentina. Como mencionábamos anteriormente, el impacto que produjeron las transformaciones político económicas en materia de urbanización y reconceptualización de las zonas productivas del territorio argentino durante el transcurso del siglo XIX, modificaron la multiplicación de estos modos de vida asociados a la errancia, al crimen, al nomadismo masculino en la incertidumbre de la pampa, reduciendo la distancia entre el campo y la ciudad, acelerando los procesos de sedentarización organizado en torno a los enclaves familiares, y construyendo una cultura urbana tensionada por los flujos migratorios.

Estos procesos económicos acompañados de políticas públicas de gestión y organización del territorio, transcurrido el siglo, afectarán material y efectivamente a la supervivencia de los modos de vida rurales, pero paradójicamente, el registro visual de su existencia cobrará un camino signado por la multiplicación industrializada de su recuerdo. Se conoce como “criollismo” al fenómeno de divulgación masiva del gusto por lo gauchesco durante el cambio de siglo, que reúne no sólo públicos de distintos sustratos sociales, sino que efectiviza su significación mediante múltiples dispositivos de representación artística y visual. En nuestro caso hablamos de productos urbanos y modernos como las publicaciones masivas en verso y prosa entre ellas *Juan Moreira. Poema versificado* de Ángel Amante o *Santos Vega, o una amistad hasta la muerte*, postales fotográficas, pinturas, y la incipiente cinematografía.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*. Col. Biblioteca de las historias, Serie Iconológicas, Barcelona, Barral Editores, 1973.

<sup>18</sup> Entre ellas: por un lado, las ilustraciones pintorescas de Buenos Aires y Montevideo de Emeric Essex Vidal publicadas en el año 1818, como también las ya bien conocidas representaciones de la vida gauchesca de Johann Moritz Rugendas, Prilidiano Pueyrredón, Ignacio Manzonei, Juan Manuel Blanes, Eduardo Sívori, entre otros.

<sup>19</sup> Adrián Melo, *Historia de la literatura gay en Argentina: Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*, Buenos Aires, Ediciones Lea, 2011.

Esta explosión visual de representaciones de los modos de vida del gaucho, impresos a escala masiva en el negocio de la circulación postal, contaba con antecedentes específicos: estos eran las obras pictóricas y literarias de la primera mitad del siglo XIX, de la que claramente tomaban inspiración copiando motivos, escenas y ambientes, etc. Pero existen algunos desfases, que a modo de grietas se producen entre la documentalidad testimonial de las primeras representaciones de la pintura argentina dedicada a lo gauchesco, y la fetichización mitificante de ese pasado para la producción de una política sensible del ser nacional. La primera documentaba, mediante la copia o la crónica visual, escenas fragmentarias de modos de vida errantes en la extensión pampeana de lo posible, en donde existía lugar para formas de socialibilidad que desconocían del mandato de la familia heterosexual nuclear, mientras que las segundas, es decir, aquellas que pueden identificarse dentro del criollismo como un fenómeno cultural, recurrieron al pasado sólo para practicar la reutilización de modelos, gestos y poses como parte de un programa de construcción afirmativa de un pasado común ficcionalizado en su grandilocuencia. Así, además, se explica que las representaciones sobre la vida de los gauchos se popularizaran de tal manera en el inicio de este modernismo cosmopolita, reproduciendo de manera parcial, sólo algunos enclaves de las escenas y composiciones ya instaladas en la pintura.

La popularización de los motivos de la vida gauchesca, fenómeno que paradójicamente se sucedió de forma paralela a la desaparición material de los mismos, implicó un proceso de selección cuidadosa, pero sobretodo higiénica, que puso en valor sólo aquellas escenas que lograron sobrevivir a la demanda de productividad del lazo social que garantizaba la reproductibilidad del modelo político-económico del capitalismo moderno.

Un dato interesante en el diagrama de esta estructuración de los modos mayoritarios del sentir nacional, es que no fue necesariamente un fenómeno consumido exclusivamente por clases populares. Las versiones normadas de la vida gauchesca, fueron incorporadas en los permanentes deseos de afirmación autóctonas de las clases acomodadas. Incluso, existen numerosos registros que comprueban que una vez avanzado el siglo XIX, las fotografías postales que mediante su circulación sublimaban esas pasiones mecánicas de sobreidentificación fascinante con el nuevo héroe nacional, provenían de dramatizaciones, personificaciones, y experimentaciones lúdico-performáticas de familias de elite que habían construido sus pequeñas fortunas gracias a la creciente solidez del modelo agropecuario. Vestidos de forma rigurosa según los registros recuperados por la pintura de principio de siglo, y bajo el estudio cuidadoso de las poses y las

modelaciones corporales de la gesticulación afectiva de los gauchos, se llevaban adelante sesiones de fotos que, pocos años después de iniciado el siglo XX, compondrán el arsenal de las postales de circulación masiva en los que se dramatizaban algunos episodios predilectos, que afirmaban la tradicionalidad argentina a través de la celebración de bailes como “El Gato” o “El Pericón”, pero que a su vez reivindicaban programáticamente la condición de trabajador honrado, padre protector, y héroe nacional<sup>20</sup>.

Como consecuencia de una demanda cada vez mayor de estas imágenes que componían el fenómeno visual del criollismo, se suscitaron modificaciones técnicas que viraron de la impresión fotográfica en álbumes realizados por casas especializadas como Panuzzi, Gonet y Cristiano Juniors, hacia la impresión acelerada de estos motivos en papeles de color sepia o blanco y negro coloreados a tempera por editoriales como Kapeluz, Rosauer y Peuser. Usando como referencia la pintura de Carlos Pellegrini, Carlos Morel, Leon Palliere, Prilidiano Pueyrredón, las editoriales de principios de siglo XX supieron estructurar un mercado de representaciones que no solo saldaba la necesidad de una referencia común de la cultura nacional, sino que ponían en circulación pequeños dispositivos productivos de generización del cuerpo, que insistían pedagógicamente en la multiplicación de escenas estereotipantes de los destinos posibles de las lógicas del deseo<sup>21</sup>.

Con el transcurso del siglo, no es menor que los motivos predilectos de las tarjetas postales estuvieran condicionados por un incipiente estudio de público en que se arrojaba un dato por demás significativo en la heteronormalización de los imaginarios pampeanos: iniciado el siglo XX, el coleccionismo de tarjetas postales sería progresivamente monopolizado por mujeres jóvenes de clases populares que organizarán en torno a estas imágenes formas de sociabilidad, sobre-identificación y multiplicación normativa de las codificaciones binómicas del género. Estos consumos a su vez, explicarían la progresiva inserción de arreglos florales adosados al diseño de las fotografías en cuestión, y la selección progresivamente insistente de escenas en las que se representaban situaciones románticas en clave heteronormadas. Tal como lo veíamos en las transformaciones que sufrían los tipos de encuadres de la pintura rural a principio de siglo, aquellas otras superficies de la cultura visual moderna también trabajaron en la ascendente

<sup>20</sup> Carlos Masotta, *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del s.XX*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2011, p. 13.

<sup>21</sup> Carlos Masotta, *ob. cit.*



normalización sexual de los imaginarios para la funcionalización de un tiempo hetero reproductivo de afirmación capitalista.

### **Desajustes sexuales de la temporalidad moderna**

Nos interesa revisar un conjunto difuso de imágenes de la cultura visual moderna del siglo XIX y principios del siglo XX producidas en el país, que entendemos han funcionado como parte de una compleja red de dispositivos de producción, regulación y administración de subjetividad sociosexual, en cuyos análisis críticos podemos experimentar resistencias, ambigüedades y rezagamientos frente al orden de inteligibilidad de los sistemas de organización de la temprana política nacional. Al mismo tiempo que dichas imágenes activan formas opacas de reverberación que impugnan los regímenes políticos de la sexualidad, las mismas desgarran la temporalidad naturalizada de lo moderno. De este modo, apostamos a dejarnos afectar por imágenes y lógicas de interpretación que nos animen a pensar un descalce de la narrativa temporal con la que se leyó la modernidad, bajo el signo de una monolengua lineal y positivista, una arquitectura prospectiva obsesionada por el discurso del futuro, un futuro que, según Lee Edelman, existe como una maquinaria heterosexual de identificación proyectiva tanto subjetiva como social, que garantiza la reproductibilidad del capitalismo como un modo de organización político-cultural <sup>22</sup>. Edelman caracteriza la complicidad del proyecto historiográfico del capitalismo moderno con este principio empresarial que gestiona el futuro, a través de la noción de la *historia en tanto tiempo*, como “el ‘movimiento’ inmóvil de la procesión histórica obediente a orígenes, intenciones y fines, cuya autoridad gobierna sobre todo”<sup>23</sup>, bajo la consecuente construcción de su naturaleza como una ficción política regulatoria de las experiencias sociales. Aquí cobra importancia el gesto de la *repetición* como una operatoria que hace que el tiempo cobre significado a la vez que le asigna un cauce, insistiendo en la narración ilusoria de la fluencia constante como una estructura temporal en la que se programa la realidad, y se ocultan las condiciones normadas de inteligibilidad del tiempo, de la historia y de nuestros cuerpos.

En este sentido, nos interesa pensar en las *imágenes de las malas vidas* como dispositivos visuales productivizados para el diagrama normado de una experiencia del tiempo histórico de la modernidad, que a través de la especulación comercial de su reproductibilidad, de la

<sup>22</sup> Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the death drive*, Durham, N.C, Duke University Press, 2004.

<sup>23</sup> Lee Edelman, *ob. cit.*

clandestinidad de los circuitos de circulación y persecución de su excepcionalidad sexual criminal, trabajan en el anudamiento forzoso de la lengua heterosexual necesaria para la formación del Estado Nación. Tal como señala Elizabeth Freeman, el canon de la modernidad occidental se enuncia a sí mismo performativamente en un movimiento que contrapone y deja atrás a “una pre-modernidad caracterizada como morena, femenina y eróticamente perversa”<sup>24</sup>. Los sujetos disonantes de un determinado tiempo necesariamente deben ser sobrepasados por la estoica voluntad de rectificación del tiempo histórico moderno, que hace de ellos figuras de excepción, curiosidades históricas, casos románticos incapaces de perdurar y prosperar o bien ataques deliberados contra la gesta triunfal del tiempo de lo civilizatorio.

Los modos de aproximación al pasado que han sido revisados por los estudios queer en los últimos años, ofrecen una serie de herramientas en las cuales pueden problematizarse estas ficciones regulatorias del tiempo moderno en la cultural local argentina. En la última década, ha habido un conjunto notable de autor\*s que han acuñado la noción de *temporalidad queer* para referirse a aquellos ensambles y disposiciones temporales que complican el imperativo de una relación lineal y transparente entre pasado, presente y futuro, nombrando así un giro perverso que nos hace tomar distancia de las narrativas de la coherencia de la heterosexualidad<sup>25</sup> como un principio de reproductibilidad de la experiencia subjetiva y corporal. La pregunta por una temporalidad queer implica, por un lado, una teoría sobre modos desviados de estar en el mundo, elaborando una cuidadosa crítica a aquello que Freeman denomina como *crono-normatividad*<sup>26</sup>: los guiones sociales e institucionales que distribuyen el tiempo de la experiencia humana y sus mecanismos de inteligibilidad, en los que se abren lugar los términos de lo posible para el desarrollo de un individuo exitoso. Por otro lado, dicha noción opera como una herramienta crítica para recepcionar como “conocimientos descalificados y anti-canónicos”<sup>27</sup> a formas disgresivas que se desligan del verosímil unitario de una identidad nacional labrada cronológicamente, en una cadena lógica que examinaría tanto el origen de la perversión y el desvío como la necesidad de su enderezamiento, integración y superación en la cadencia continua del proceso histórico inevitable.

24 Elizabeth Freeman, “Time binds, or Erotohistoriography”, *Social Text*, vol. 23, p. 57.

25 J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press.

26 Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer temporalities, Queer Histories*, Durham, N.C, Duke University Press, 2010.

27 J. Halberstam, *ob. cit.*

Por último, nos interesa recuperar un conjunto específico de aportes teóricos que participan de esta urgencia por pensar formas de aproximación queer a la noción del tiempo poniendo en crisis los vectores de ordenamiento sexo-político de la lengua disciplinar historiográfica. Estas investigaciones, centradas en su amplia mayoría en torno a la vida histórica de personajes culturales con cierto grado de excepcionalidad como también en los derroteros de las genealogías políticas de los movimientos de liberación sexual, originaron en el despliegue de sus procesos productivos, preguntas críticas sobre las formas de relacionalidad entre sujeto investigador y objeto estudiado, metodologías del contacto y la aproximación hacia fuentes y registros posibles de las épocas abordadas, e identificación erótica entre las comunidades de sujetos marginales conectad\*s transgeneracionalmente con el pasado histórico.

Este nuevo grado de complejidad en torno a las *temporalidades queer* en el marco de los debates historiográficos, y también sobre las dinámicas disciplinares cargadas de poder inherentes en el historicismo como una tecnología de cognición, produjeron un desmarcamiento necesario de los efectos de domesticación y aplanamiento teórico-político que supusieron en gran parte la incorporación liberal y acrítica de las identidades LGBT en el campo de la historia, convirtiéndola en una suerte de mapa de conformación de los procesos y expresiones identitarias disímiles, atesorando evidencias dispersas de proto-realidades gay y lésbicas para recuperar “aquello que nunca se nos ha dicho” del pasado moderno y enmendar el curso de aquel tiempo interrumpido, sustraído y ausente de los relatos mayores. Esta empresa reconstructiva involucra necesariamente “la contracción y homogeneización” del tiempo en una imagen completa de la historia; y deja por fuera aquellos elementos de desfondamiento y rotura temporal que Mark Fisher identifica como resonancias espectrales, molestas para la afirmación de ontologías, estructuras y presencias “siempre idénticas a sí mismas”<sup>28</sup>. Fisher afirma que estas imágenes espectrales emergen cuando “un lugar está contaminado por el tiempo, o cuando un determinado lugar se convierte en el sitio para el encuentro con un tiempo roto”<sup>29</sup>. De modo afín, Freccero propone profundizar en la idea de una *espectralidad queer* como un modo de asumir “una relación fantasmática con la historicidad”, mediante una imagen que llama a asumir una responsabilidad por parte de quien la mira, a implicarse en un vínculo “que dé cuenta de la fuerza

28 Mark Fisher, "What Is Hauntology?", *Film Quarterly*, Vol. 66, N. 1 (Otoño 2012), pp. 16-24.

29 Mark Fisher, *ob. cit.*

afectiva del pasado en el presente, de un deseo emitido de otro tiempo que emplaza una demanda en el presente bajo la forma de un imperativo ético”<sup>30</sup>.

Otro modo de entablar una relación igual de compleja con el pasado, nos es recordada por Heather Love, que entiende incluso que estas mismas presencias que emergen del pasado, pueden figurarse ante quienes investigan, por un lado volviendo presente el reclamo del espesor fantasmático de su errancia, o incluso proponer la imposibilidad, el rezagamiento y otra serie de afectos negativos en su contacto con lo contemporáneo. De este modo, a través de una política posible del rechazo<sup>31</sup> se reconoce el valor político de aquellas figuras que no logran ser visibles, de aquello que no puede ser del todo pronunciado, de los anacronismos irresueltos y de los descalces temporales como modos de participar en la resistencia a la obliteración liberal de la integración sexo-identitaria del mercado simbólico del capitalismo cognitivo actual.

Afin a esta iniciativa, el presente trabajo no busca colaborar con la redacción de una “historia queer de la modernidad”, una que intente productivizar el anacronismo como estrategia para identificar o intentar pronunciar formas de vida en el pasado que puedan llegar a producir identificación con las identidades que actualmente funcionan como aglutinantes políticos vitales y afectivos. En este sentido, creemos es importante distanciarse de este afán historiográfico que tematiza, clarifica y redime históricamente la diferencia, y esbozar proyectos de interrogación crítica sensibles a “la incorporación de lo imposible a los marcos epistemológicos de producción de legibilidad de nuestras historias”<sup>32</sup>.

A pesar de que reconocemos que el conjunto de imágenes aquí trabajadas fueron producidas como dispositivos de inteligibilidad social y sexual con el fin de fijar e inventariar sujetos, las postales del criollismo, películas pornográficas como *El Satarío*, los estudios de caso y testimonios dentro de manuales de higiene social como *La Mala Vida en Buenos Aires*, las crónicas gráficas en periódicos de bajo presupuesto como *El Puente de los Suspiros* y otros registros visuales de época no sólo pueden ser abordadas como tecnologías de escritura y organización sexo-temporal de los imaginarios socio sexuales, sino que también pueden interrogarse desde sus propias reverberaciones opacas; no sólo desde aquello que podrían tener para contestarle a las demandas del proyecto moderno sino, específicamente, para formular

30 Carla Freccero, *Queer/Early/Modern*, Durham, N.C, Duke University Press, 2006.

31 Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the politics of queer history*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2007.

32 Micropolíticas de la Desobediencia Sexual, “Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte”, Revista *Punto de Fuga*, 2015.

desarreglos frente a la insistencia de su representación normada dentro de la historia del arte. De este modo, este abordaje busca hacerse eco cómplice de cómo, con la fuerza de sus opacidades resistentes, estas imágenes abren otros tiempos, arrimándonos a un retrato de una modernidad habitada, en el grado cero de su constitución, por tiempos y placeres extraños, velocidades y sensibilidades diferidas.

Las imágenes de las malas vidas aquí revisitadas pueden pensarse como efectos de subjetivación instrumentalizados por la maquinaria capitalista de la identidad hetero-nacional para el sostenimiento de un relato cultural fluido, constante e irreversible en sus efectos restrictivos y disciplinantes. Teniendo en cuenta lo anterior, nuestro abordaje se dirige a contactar con estos episodios también a partir de las potencias revulsivas latentes en su condición de traición, de *malas imágenes* de la modernidad que, en el movimiento errante de su supervivencia, llegan hasta nuestros cuerpos para reclamar una certeza indigna: por un lado, que el tiempo de la nación es indistinguible de una cantidad dramática de violencia hacia las comunidades difusas de practicantes, usuarios y promotores de placeres sexuales excesivos para el sostenimiento de una coherencia productiva, y por otro, que el brillo de la gran mayoría de los relatos visuales de la épica local es opacado por la temblorosa ansiedad que busca esconder sus orígenes bastardos, amordazando las historias que revelan una ficcionalización forzada, los procesos de apropiación e hiperbolización histórica, y en su mayoría, su propia condición de copias sin original.

### **Bibliografía:**

Albera François & Tartajada María (Eds.) *Cinema Beyond Film. Media epistemology in the modern era*, Amsterdam, Ed. Amsterdam University Press, 2010

Anderson, Benedict: *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Ed. Fondo de cultura económica, 1993

Bartrons, Horacio Caride, “Apuntes para una geografía de la prostitución en Buenos Aires 1904-1936”, Seminario de Crítica N° 162, 2009. Disponible en línea: <<http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0162.pdf>> Fecha de consulta: 18/05/2016.

BEN Pablo, “Historia global y prostitución porteña: El fenómeno de la prostitución moderna en Buenos Aires, 1880-1930” en REMS - Año 5/6 - N° 5/6 – (2012-2013) Disponible en línea:

<https://estudiosmaritimos.files.wordpress.com/2014/01/remis-nc2ba-5-6-dossier-gc3a9nero-y-clase-ben.pdf> Fecha de consulta 20/12/2016.

Bialostocki, Jan, *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*. Col. Biblioteca de las historias, Serie Iconológicas, Barcelona, Barral Editores, 1973.

Cuarterolo Andrea, “Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX” en la *Vivomatografías. Revista sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n°1, [disponible en

<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37/73> Consultado el 30 de julio de 2016]

Didi-Huberman, Georges, *La Invención de la Histeria: Charcot y la Clínica Fotográfica de Salpêtrière*, Madrid, Ed. Cátedra, 2007, p. 23-44.

Dovio, Mariana Angela, “La noción de la ‘mala vida’ en la Revista Archivos de Psiquiatría, Criminología, Medicina Legal y Ciencias Afines (1902-1913) en relación al Higienismo argentino”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, “Débats”, 25 de septiembre 2012. Disponible en línea: <<https://nuevomundo.revues.org/63961>> Fecha de consulta: 18/05/2016.

Durán, Manuel Alejandro Sandoval, “Medicalización, higienismo y desarrollo social en Chile y Argentina, 1860-1918”, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Chile, 2013.

Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the death drive*, Durham, N.C, Duke University Press, 2004.

Fisher, Mark, “What is hauntology?”, *Film Quarterly*, Vol. 66, N. 1 (Otoño 2012), pp. 16-24.

Freccero, Carla, *Queer/Early/Modern*, Durham, N.C, Duke University Press, 2006.

Freeman, Elizabeth, “Time binds, or, erotohistoriography”, *Social Text*, vol. 23, 2005, p. 57.

Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer temporalities, Queer Histories*, Durham, N.C, Duke University Press, 2010.

Gómez, Eusebio, *La Mala Vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1908.

Halberstam, J., *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press.

Love, Heather, *Feeling Backward: Loss and the politics of queer history*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2007.

Maier, Corinne, *Lo Obsceno*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

Malosetti, Laura Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aire, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Masotta, Carlos, *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del s.XX*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2011, p. 13.

Melo, Adrián, *Historia de la literatura gay en Argentina: Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*, Buenos Aires, Ediciones Lea, 2011.

Micropolíticas de la Desobediencia Sexual, “Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte”, *Revista Punto de Fuga*, *Revista Punto de Fuga*, 2015. Disponible en línea: <<http://www.revistapuntodefuga.com/?p=1690>>. Fecha de consulta: 22/05/2016.

Miranda, Marisa Adriana, “Sobre las ‘asalariadas del amor’: prostitución y norma (Argentina y España, *fin-du-siècle*)”, *Trabajos y Comunicaciones*, Segunda Época, N° 42, 2015. Disponible en línea: <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49445/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49445/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1)>. Fecha de consulta: 21/05/2016.

Salvatore, Ricardo D., “Los usos científicos de la Mala Vida de Eusebio Gómez”, en Ricardo Salvatore y Osvaldo Barreneche (comp.), *El Delito y el Orden en Perspectiva Histórica*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2013.

Slade, Joseph. “Violence in the Hard-Core Pornographic Film: A Historical Survey”. En: *Journal of Communication*, Vol. 34, Nro. 3, 1984

Thompson, David . *Black and White and Blue. Adult cinema from the victorian age to the VCR*. Ontari, Ecw, 2007

Press.Williams, Linda, *Hardcore. Power, pleasure and the frenzy of the visible*, Los Angeles, University of California, Press, 1989