

Marco Berger: filmar las masculinidades *queer* en la argentina

por David William Foster*

Resumen: Una serie de films audaces e impresionantes rodados durante los últimos cinco años ubican al director argentino Marco Berger a la vanguardia del cine *queer* en la Argentina. Un país que está, a su vez, a la vanguardia en cuanto a la producción de un cine provocativo que trasciende los lugares comunes del cine gay comercial de los Estados Unidos. Al ir más allá de las fórmulas de “pibe-conoce-a-pibe” y “pibe-lleva-a-la-cama-a-pibe”, que recaen necesariamente en el momento culminante de la acrobacia sexual, a expensas de las sutilezas de las emociones humanas y las complejidades eróticas, los films de Berger se enfocan en las circunstancias en las que los individuos se encuentran, de pronto, enfrentados con el potencial de la experiencia homoerótica, a veces, a contrapelo de su conciencia y contradiciendo su alegada heterosexualidad. No es que estos individuos “descubran” que de pronto son realmente “gay”, sino que son llevados a descubrir en sus cuerpos zonas con un potencial sexual más amplio de lo que habían imaginado anteriormente. Se analizan tres films claves de Berger: *Plan B* (2009), *Ausente* (2011) y *Tensión sexual: volátil* (2012). El cine de Berger constituye una parte integral de la importancia de la conciencia *queer* en la Argentina urbana contemporánea.

Palabras clave: Marcos Berger, cine *queer*, deseo sexual, deseo homoerótico., sexualidad urbana.

Abstract: With a series of audacious and strikingly original films made during the past five years, Argentine director Marco Berger (born 1977) has moved to the forefront in the field of queer filmmaking in Argentina, a country that has itself taken the lead in Latin America in producing provocative films that shed the clichés of so much commercial gay filmmaking in the United States. Going beyond the formulas of boy-meets-boy and boy-beds-boy texts, which necessarily involve the money shot of actual sexual gymnastics at the expense of the subtleties of human emotion and erotic complexities, Berger’s films focus on the circumstances in which individuals are suddenly confronted with the potential for homoerotic experience, often against their awareness and in contradiction to their presumed heterosexuality. It’s not that these individuals “discover” that they are “really” gay. Rather, they are led to discover a wider arena of erotic potential for their bodies than they had previously imagined. Three key Berger films are discussed *Plan B* (2009), *Ausente* (2011), and *Tensión sexual: volátil* (2012). Berger’s films are an integral part of the importance of a queer consciousness in contemporary urban Argentina.

Key words: Marcos Berger, queer filmmaking, sexual desire, homoerotic desire, urban sexuality.

Fecha de recepción: 26/11/2013

Fecha de aceptación: 19/02/2014

El mito del "heterosexual" que se descubre "homoafectivo" es uno de los tópicos en la pornografía gay. Es uno de sus imaginarios más recurrentes:

"straights" teniendo sexo entre ellos. Muchas veces por dinero y no por verdadera atracción. El hecho de que existan sagas pornográficas, varias de ellas dedicadas a la cuestión, habla del mercado que hay para ese producto en la "cultura gay" y hasta dónde Berger no juega con ese tópico.

(Amauri Francisco Gutiérrez Coto, comunicación privada, 21-VIII-2013)



A lo largo de los últimos cinco años, el director argentino Marco Berger (n. 1977) ha rodado una serie de films tan audaces como notablemente originales, pasando al frente del campo de cine *queer* en la Argentina, un país que también está en la vanguardia de una cinematografía latinoamericana provocadora que ha trascendido los lugares comunes del cine *queer* de Estados Unidos. Berger supera las fórmulas narrativas de “un pibe conoce a otro pibe” y “el pibe mete en la cama al otro pibe”, lo cual, demás está decir,

necesariamente involucra la toma culminante de la gimnasia sexual que desplaza la sutilezas de la emoción humana y las complejidades eróticas. Los films de Berger se enfocan en circunstancias en que dos individuos de pronto se enfrentan con el potencial de la experiencia homoerótica, a veces a contrapelo de su conciencia, contradiciendo su alegada heterosexualidad. No es que estos individuos “descubran” que son “en realidad” gay. Más bien, llegan a descubrir un campo más amplio de potencial erótico para sus cuerpos de lo que habían, hasta este punto, imaginado. Quiero discutir aquí tres films clave de Berger sobre la sexualidad masculina: *Plan B* (2009), *Ausente* (2011) y *Tensión sexual: volátil* (2012). Hay un cuarto film, *Hawaii* (2013), que todavía no he podido ver. Aparte de su calidad intrínseca y de ser films provocadores, los títulos de Berger constituyen, incuestionablemente, una parte integral de la importancia de la conciencia *queer* en la Argentina urbana contemporánea. Además, hay otro título, *Tensión sexual: violetas* (2013), que es una versión feminista de *Tensión sexual: volátil*, el cual habría que discutir dentro los parámetros del feminismo y del lesbianismo.

Plan B (2010) probablemente sea la mejor película narrativa *queer* del cine latinoamericano desde *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermsillo, 1995).¹ Como el film del mexicano Hermsillo, *Plan B* naturaliza, por así decir, el deseo unisexual para que sea una parte integral de la textura sociosexual global. Sin embargo, el film de Hermsillo requería, para dicha naturalización, contar con la distinción entre vidas públicas y privadas en México y con la colaboración entre todos los inmigrantes de la familia de los dos hombres en torno a cuya relación gira todo. En cambio, ese film de Berger se erige sobre la base de lo que se entiende acerca de un ambiente global propicio para lo gay que es el Buenos Aires contemporáneo (cuando no toda la Argentina) y en la forma en que lo privado puede, sin mucha perturbación, ser público en la

¹ Pagnoni Berns (2012) alega que es “la mejor película argentina sobre homosexualidad”, haciendo hincapié en la nostalgia articulada por los dos protagonistas de recuperar un pasado de infancia de profunda amistad entre dos niños hombres.

democracia post-1983, fundamentada en una explícita defensa de los derechos humanos.



En *Plan B*, la novia de Bruno, Laura, lo ha dejado por Pablo, y aunque Laura se muestra dispuesta a compartir ocasionalmente su cama con Bruno, rechaza retomar una relación exclusiva. Bruno, al querer demostrarle a Laura que se está equivocando al noviar con Pablo y, dándose cuenta de que ha fracasado en explicarle a Laura sus propias virtudes, recurre al “plan b”, que se fundamenta en cortejar

públicamente a Pablo con el propósito de poner en duda su masculinidad. Huelga decir que hay que pasar por alto cómo este plan compromete también la propia masculinidad de Bruno. Pero la naturaleza de la relación entre Pablo y Bruno parece no importarle mucho a nadie; asimismo tampoco sabemos qué información le llega a Laura, quien sigue acostándose con uno y otro sin convivir con ninguno de los dos. Los esfuerzos de Bruno solo terminan dando como fruto el descubrimiento por parte de los dos que, en realidad, están enamorados el uno del otro. El film cierra con ellos abalanzándose para llegar al dormitorio para proseguir con el acto sexual.

Plan B tiene como trasfondo el Buenos Aires obrero (no hay ningún chico *fashion* ni por asomo), y también las modestas instalaciones domésticas que habita. Y lo único problemático de estos dos “pibes de barrio” en cuanto a terminar uno en los brazos del otro es que hacen falta los noventa y ocho minutos del film para que suceda. Bruno y Pablo experimentan con besarse y en una ocasión duermen juntos en forma fraternal, como si “anoche estuve tan en pedo que no pude llegar a mi propia cama”. Y es verdad que se desnudan juntos en el gimnasio, como quedan semidesnudos en casa de Pablo. Pero todo esto se desarrolla en términos del sano juego inocente entre dos jóvenes, sin que implique mayores consecuencias. Nada serio, después de todo... De hecho, en gran parte, la interacción entre ellos constituye una antología de la semiótica del machismo de hombres jóvenes en la vida urbana de Buenos Aires, que incluye la forma en que llevan sus cuerpos, la forma en que se visten y se peinan, cómo fuman, cómo hablan y la naturaleza del lenguaje corporal entre los dos. Es decir, hasta que dicho lenguaje corporal adquiere un nuevo dialecto, el de lo homoerótico.

Hay muchas cosas que hacen notable este film. En primer lugar, es el hecho de que la cultura gay no viene al caso (lo cual quiere decir en realidad los privilegios americanizantes de la alta clase media). La palabra “gay” no se utiliza una sola vez en el film, aunque si se utiliza “puto”, entre otras palabras de lo que se considera una forma de hablar que en Argentina está ampliamente aceptada. Sin embargo, nunca se utiliza “puto” en forma derogatoria o denunciativa. Nadie llega a gritarse en el film por la decepción amorosa o la perversión sexual. Nadie cierra violentamente ninguna puerta, nadie arroja objetos, nadie muere de SIDA, y no hay ningún acto de violencia homofóbica. Al contrario, lo homoerótico se perfila como parte de la textura poco idealizada de la vida cotidiana, y estos dos chicos de clase obrera simplemente llegan a descubrir que se desean mutuamente. Varias personas se ven animándolos, entre ellos la hermana de Bruno y su mejor amigo Víctor, otro macho ejemplar, quien le pregunta sin inmutarse, como si nada, “¿Cuándo te diste cuenta que te

gustan los pibes?”, como si le estuviera preguntando cuándo se dio cuenta que le gusta la comida griega. Hasta la mamá de Víctor parece aprobar desde la barrera con una sabia sonrisa. Tal vez estuviera pensando en su propio hijo, o tal vez, como a muchas mujeres heterosexuales, es que sencillamente le intriga el comportamiento homoerótico.



También notable es el hecho de que, aunque vemos una camaradería corporal entre los dos hombres, no se ve en pantalla ningún acto sexual plenamente físico, salvo que uno quisiera ver en la camaradería corporal, cual ironía dramática, un tipo de anticipo erótico. La manera en que dos machos paradigmáticos llegarán a negociar sus cuerpos en términos de un acto de amor homoerótico no carece de interés, pero no es el objetivo del film, y es significativo que no distraiga de la línea principal de esta narrativa. Esta línea narrativa gira en torno a cómo los dos hombres pueden terminar en un abrazo homoerótico sin ninguna evidencia de trauma psicológico —después de todo estamos en el Buenos Aires freudiano— lo cual es un logro meritorio del

director. Los dos actores tienen sus atractivos físicos —aunque no son *fashion*— y bien podría ser que el espectador quisiera vislumbrar el evento principal. Pero esto no sucede y el film permanece anclado en la facilidad con la que, a fin de cuentas, se lleva a cabo el amor homoerótico en el contexto de la vida cotidiana de barrio en Buenos Aires.



Otro filme de Berger, *Ausente* (2011), es, superficialmente, un buen ejemplo de una historia gay tradicional. Martín, de dieciséis años, emprende la seducción de su entrenador de natación, Sebastián. Nunca estamos seguros de cuánto sabe Sebastián de lo que está pasando, por lo menos en los inicios del plan de Martín. Pero uno no puede dejar de quedar intrigado por la insistencia que muestra Martín para encontrar formas de

acceder a Sebastián, incluyendo el pasar la noche en su casa. Sebastián tiene novia, pero parece que ella no vive tiempo completo con él. El problema para Sebastián de que Martín lo esté abordando parece tener que ver menos con la diferencia de edad entre los dos -aunque dieciséis constituye la edad de consentimiento legal en la Argentina, todavía existen sanciones en cuanto a la corrupción de individuos menores de dieciocho- que con una relación profesor/estudiante. Este tipo de relaciones tuvieron mayor escrutinio desde la

vuelta a la democracia institucional en la Argentina en 1983 de lo que las habían tenido bajo las dictaduras militares y probablemente antes.

Cuando Sebastián finalmente cae en la cuenta de lo que está pasando, agrede violentamente a Martín.² Sin embargo, Martín, le hace acordar a Sebastián que es él, quien lleva la batuta ante la eventualidad de cualquier acusación, puesto que los vecinos lo han visto ir y venir de la casa de Sebastián. Pero las cosas no llegan a este punto, y la última tercera parte de filme se enfoca en el proceso psicológico de Sebastián al enfrentarse con el deseo de Martín y con la muerte de este- resuelve la duda de si fue un suicidio o un accidente nunca se resuelve-. También está el hecho de que termina Sebastián tratando en forma desconsiderada a su novia, cuya presencia viene a representar una perturbación en su intento de definir sus sentimientos ante Martín. Después de enterarse de la muerte de Martín, Sebastián vuelve a su casa y hunde la cara en la remera todavía sin lavar que Martín le había pedido prestada. La remera mantiene la fragancia de uno de los perfumes de Sebastián que Martín se había echado sin permiso. Este acto desesperado de hacer fetiche sexual de la remera subraya la conciencia que ahora tiene Sebastián de su propio deseo homoerótico y de la ahora imposibilidad de que corresponda los avances de Martín. Sebastián termina siendo otro ejemplo de lo que Judith Butler llama el fenómeno del “género melancólico”: el fenómeno de los hombres que no pueden reconocer el amor por otro hombre, y por consiguiente no pueden lamentar la desaparición del otro (1999).

Al final del film, Sebastián va al complejo de natación donde Martín había sido su alumno. Antes de su muerte, cuando estaba persiguiendo a Sebastián, Martín empezó a faltar a las prácticas de natación, tal vez como una forma de atormentar al objeto de sus atenciones. Con su muerte se convierte en un estudiante permanentemente ausente, aunque Sebastián, borracho cuando

² Pagnoni Berns (2012) comenta este “arranque protectorio” por parte de Sebastián.

rompe el candado para entrar en el complejo, persigue por los corredores laberínticos del vestuario a una aparición de Martín (así haciendo eco en forma enfática de la persecución por el profesor a Tazio al final de la novela *La muerte en Venecia* de Thomas Mann (1912). Cuando por fin alcanza a Martín le pide perdón, besándolo. Puede ser que Berger quiera que entendamos que se trata de un momento pedagógico: Sebastián, quien es por cierto un buen pedazo de hombre deseable, aprenderá a enfrentarse con el (homo)erotismo latente en todo contexto pedagógico, probablemente, desde antes de la época de los griegos e incuestionablemente presente en el deporte y la gimnasia (uno se acuerda aquí de la encantadora canción en clavelésbica, de Meg Christian, “Ode to a Gym Teacher”).



No es que uno se esté esforzando por buscar una supuesta moral en el film de Berger, algo como la manera en que la ignorancia real o fingida en cuanto a los asuntos sexuales puede llevarte a perder algo realmente bueno tal vez mediante el suicidio. Sin embargo, hay algo pedagógico en *Ausente*, que

explica por qué funciona en el film la elección de un ambiente educativo. Sostengo en este ensayo que Berger prescinde de las formulas narrativas gay convencionales —entre ellas, el evitar centrarse en el llamado momento culminante del sexo “de verdad”— vuelve a ser una cuestión de cuál es el objetivo de sus films. Quisiera insistir en que lo que unifica su obra cinematográfica hasta la fecha —incluyendo *Hawaii* de 2013, que todavía no vi— es su atención meticulosa hacia los detalles de la dinámica homoerótica. No conozco ningún otro proyecto cinematográfico *queer* que sea tan meticuloso en este sentido, y la supresión del “encuentro sexual” final, el cual es razonable que a fin de cuentas absorba la atención de todo espectador, se vuelve muy eficaz al concentrar la mirada del público en el proceso de seducción/atracción. Por ejemplo, en la toma inicial de *Ausente* la cámara se ocupa de la pierna vellosa que extiende Martín mientras descansa en el gimnasio (por cierto uno de los más paradigmáticos sitios homosociales y homoeróticos). Se trata de una prolongada caricia visual que termina en los pelitos que recubren los dedos de pie del joven. Uno se acuerda del enfoque en las piernas, pies, zapatos y pasos de danza de la mujer en los primeros momentos de *Danzón* (María Novaro, 1991) lo cual vuelve inquietante la mirada de Berger. Es decir, aunque estamos acostumbrados al cuerpo de la mujer como fetiche, obligar al espectador enfocarse en el cuerpo de madurez sexual de un hombre todavía es, esencialmente, *queer*. Y aunque Sebastián resiste firmemente la invitación de Martín de entregarse a la pederastia, es posible que *Ausente* incomode al público, al que se lo está convidando esencialmente a disfrutar de la mirada desplazada de pederasta, una mirada reforzada subsiguientemente cuando vemos otras tomas del cuerpo de Martín, en particular sus axilas, su entrepierna —sólo parcialmente—, y sus nalgas descubiertas.

Al mismo tiempo, la forma en que Martín espía a Sebastián es un componente esencial del film e incluye, en un momento cuando Sebastián duerme, llevar el espionaje del cuerpo del profesor a un paso más adelante, al subir Martín su mano por la igualmente peluda pierna de Sebastián hasta que desaparezca

bajo el borde del calzoncillo de dormir. No sabemos si Martín llega al punto de tocar los genitales de Sebastián—retira su mano antes de que la sensación despierte al hombre mayor. Hay algunas otras secuencias similares, tal vez en sí “inocentes” —como por ejemplo cuando Sebastián le entrega una de sus remeras para que la vista— que adquieren una alta carga erótica en el juego sexual que emerge entre los dos hombres. Este juego gira en torno a las deliberadas provocaciones sensuales de Martín y las distraídas reacciones de Sebastián ante estas provocaciones —aunque el espectador está cada vez menos seguro de que Sebastián no se dé cuenta de lo que está pasando. Es el consabido juego del flirteo: puede que sepa lo que está pasando, pero me resulta conveniente fingir que no me doy cuenta.³



Martín está lejos de ser un partícipe inconsciente en este juego sexual, debido a que es él quien se ocupa de la seducción provocativa, aunque cabe

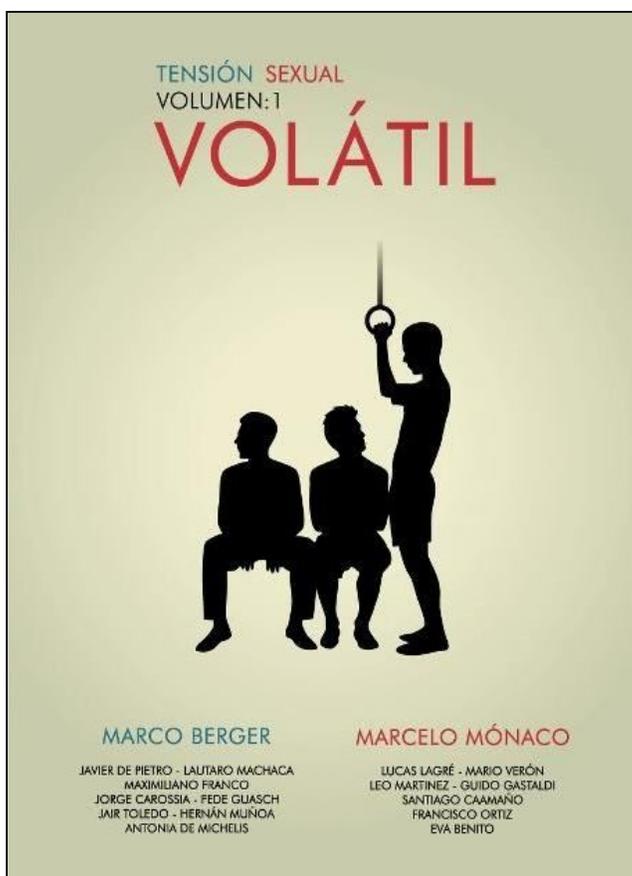
³ El nombre Sebastián tiene una enorme resonancia en la cultura *gay/queer* evocando al soldado romano del mismo nombre muerto a flechazos alrededor del año 288 A.C, según la versión *gay/queer*, por resistir los avances de su superior. Los flechazos del amor—aquí, homoerótico— remiten, a su vez, a la figura de Cupido. La versión *gay/queer* de Sebastián data del Renacimiento, que, usualmente se adjudica, entre otros, a la obra del pintor Guido Reni (1575-1642). Esta imagen ameritó un film, *Sebastiane* (1976) del director inglés Derek Jarman. Necesariamente, la versión *gay/queer* se aleja de la versión canónica de la suerte del soldado romano que se habría transformado en San Sebastián. Véase Mira (1999: 653-54).

preguntarse en qué medida, a los dieciséis años, tiene una idea de todas las extensas implicancias de su conducta. Como ya queda dicho, Sebastián, a los treinta años, tiene indudablemente una historia sexual, aunque pareciera que dicha historia no incluye mucha experiencia con el homoerotismo. Puede ser que sea problemática aquí la cuestión de la inocencia de la homosexualidad, pero esta dista mucho de ser la consabida narrativa gay de “muchacho-conoce-a-muchacho”, “muchacho-aborda-a-muchacho”, “muchacho-se-lleva-a-muchacho-a-la-cama”. Tampoco se trata de la narrativa homofóbica de “muchacho-conoce-a-muchacho”, “muchacho-intenta-seducir-a-muchacho”, “muchacho-termina-mal”, ya sea con o sin “encamar-a-muchacho”. Termina mal como consecuencia de sus transgresiones del código moral y social. El suicidio puede ser un componente de la narrativa homofóbica (otros pueden ser la violencia y hasta el asesinato), aunque no está claro si Martín se suicida o no. Pero lo que sí queda claro es el impacto ejercido en Sebastián: este queda desolado no debido a alguna trasgresión, sino como consecuencia de su ignorancia o de su incapacidad de actuar conforme con lo que le ha proporcionado la vida: una oportunidad erótica que bien pudiera haber valido la pena. La última escena con su cara hundida en la remera que Martín había usado es un momento lo mismo erótico que pedagógico: puede ser que su conducta vaya a ser mejor la próxima vez —a lo largo del film vemos a Sebastián leyendo *El libro de los amores ridículos* de Milan Kundera (1968)—.

Así, la manera en que el film de Berger evita sistemáticamente tanto los lugares comunes del cine gay como el cliché de la homofobia y la manera en que su enfoque principal gira en torno a la dinámica de la aproximación erótica y no a la validación del amor gay en sí hacen que *Ausente* sea un filme tan intrigante como la obra anterior del director.

¿Es que será realmente posible que haya un film gay o *queer* de 2013 en el que no haya la representación de actos sexuales de verdad? Este parece ser, sin embargo, el caso de *Tensión sexual: volátil* (2012) que Berger dirige

conjuntamente con Marcelo Mónaco. Está compuesto de seis narraciones breves y se explaya sobre la dinámica de la atracción sexual entre hombres (en 2013, Berger y Mónaco estrenaron *Tensión sexual: violetas*, que se ocupa de la dinámica de la atracción sexual entre mujeres). Las seis narraciones se fundamentan en la misma propuesta: los hombres se encuentran de pronto enfrentados con una provocación homoerótica. Prescindiéndose de una clasificación de los sujetos humanos en términos de las ridículamente simplistas categorías de homosexual versus heterosexual, el narrador fílmico implícito deja al público cuestionarse hasta qué punto ninguno de estos hombres se auto-identificaría como “gay”: tal vez uno.



Lo que tenemos básicamente son doce jóvenes repartidos en términos de lo que el espectador bien podría esperar legítimamente serán seis parejas entregadas al sexo “de verdad” al final de cada segmento. Esto no sucede, y como parte del principio narrativo global, queda poco claro hasta qué punto estos hombres comprenden el potencial homoerótico de la situación en la que se encuentran y, si entienden hasta qué punto están dispuestos a entregarse

de buena fe a una experiencia sexual que parece ser un nuevo territorio emocional para ellos. Al mismo tiempo, se nos deja pensando en cómo se las arreglarán con la experiencia sexual en potencia que queda de pronto

disponible para ellos. De este modo, la “tensión sexual” a la que alude el título es mucho más una cuestión del deseo erótico con el que se encuentran inesperadamente enfrentados, como es una cuestión de cómo, en diversas circunstancias totalmente cotidianas, la fachada machista heterosexista de la vida social argentina queda abruptamente perturbada por lo que será una sexualidad hombre-con-hombre, ahora plenamente legal, aunque no universalmente aceptada.

La vida cotidiana de la Argentina urbana bien puede seguir siendo propulsada por la incuestionable hegemonía del heterosexismo, el que tolerará los sentimientos y actos homoeróticos al mismo tiempo que sigue considerándolos una desviación de lo normal. A pesar que dichos sentimientos y actos ya no sean considerados anormales, la que podríamos llamar la corriente he(tero)gemónica de la vida argentina, y hasta la textura predominante del habla argentino coloquial, permanecen profundamente arraigadas en el presumido grado cero de la heterosexualidad y el privilegio patriarcal. El compromiso, especialmente irreflexivo y conformista, con la heterosexualidad no quiere decir una aplicación activa de ella mediante las violentas estratagemas de la homofobia. Pero si lo que quiero decir es una ignorancia, fingida o deliberada, de las excepciones de la heteronormatividad que pueden existir en torno a uno, una ignorancia de las múltiples maneras fragmentarias, circunstanciales, espontáneas de volver *queer* lo normal, maneras que pasan desapercibidas, poco registradas, infla-examinadas. Por lo menos este parece ser el caso para que los acontecimientos homoeróticos, parcial o plenamente ejecutados, parezcan pasar por debajo del radar. Esto es, hasta el momento en que pasan a ser parte del radar inmediato de uno. Una característica de la forma en que Berger presenta las instancias del homoerotismo es como si en el fondo no importasen, como si todo sucediera por casualidad y no como parte de la agenda agresiva que pretende atribuirle alguna faceta de la homofobia.⁴

⁴ El film de Berger cumple ampliamente con los tres criterios para el cine lesbigay que señala Dyer en su estudio pionero: “Affirmation politics and cinema sought to replace negative feelings

Así pareciera ser imposible insertar dichas instancias en una narrativa coherente de la interacción humana. Pareciera que no hay nadie ocupándose de desarrollar un programa homoerótico —como hemos visto que es de hecho el caso del film anterior de Berger, *Ausente*—. Y así no estamos seguros de quién es el perseguidor y quién es el perseguido—si es que tal distribución de papeles fuera posible. No estamos seguros de quién sabe lo que está sucediendo, o si en realidad hay algo significativo que esté sucediendo: ¿Qué es lo que significa precisamente lo que se ha dicho? ¿Cuál es precisamente el propósito de cierta mirada? ¿Cuál es la implicancia de un acto específico, si es que en realidad existe una intención que se pueda nombrar?

En algunos de los seis segmentos es cierto que hay una secuencia de eventos reconocible, como es el caso de un individuo que finge la copulación con un amigo como parte del proyecto de enseñarle al dicho amigo cómo se conquista a una mujer; o en el caso de cómo dos hombres terminan compartiendo la misma ducha; o cómo, bajo el pretexto de enviarles por celular a sus amigas imágenes de ellos cada vez más procaces, dos hombres terminan compartiendo dichas imágenes el uno con el otro, para luego pasar a repetirlas en vivo el uno para el otro. En otras instancias, hay intercambios esencialmente silentes que permiten que los espectadores se pregunten si no están imaginando cosas, si no es su mal pensar lo que le atribuye un *frisson* homoerótico a una circunstancia pasajera, como es el caso de dos huéspedes que comparten un dormitorio en una casa de verano, donde uno se pasea,

about lesbians and gay men with positive ones. Positive meant three, not altogether compatible things: thereness, insisting on the fact of out existence; goodness, asserting our worth and that of our life-styles; and realness, showing what we were in fact like" (1990:274). Mira habla del proyecto de la normalidad para un cine *queer* desde la óptica de su formación en la sociedad homofóbica española (2008:519-25). Es lamentable que una colección de ensayos como *New Queer Cinema* no abarque la producción latinoamericana ni por asomo, pues el cine de Berger, desde la Argentina, ejemplifica en forma elocuente las directrices allí trazadas para un cine *queer*, libre de las incertidumbres, pesadillas y "mambos" de las primeras décadas de su emergencia. El trabajo cinematográfico de Berger también se empalma con lo que, desde Estado Unidos, se ha llamado el cine post-gay, en el que lo homoerótico queda totalmente "naturalizado", si no para el espectador, por lo menos, para el narrador implícito del film (Scholibo, 2009). Por otra parte, es evidente que el cine de Berger se aleja de todos aquellos textos del cine *queer* que problematizan lo gay o lo *queer* en América Latina, tales como vemos analizados en el estudio de Foster (2003).

cada vez más desnudo, delante del otro; o la proximidad impuesta entre el cuerpo de un hombre y el del otro que ejerce sus funciones de enfermero práctico, al bañar con una esponja al otro hombre, quien debido a un accidente, no puede bañarse solo; o cómo un joven tímido se imagina que un artista de tatuajes, quien manipula el cuerpo del joven en el proceso de tatuarlo, está en realidad realizando una seducción erótica. En algunos casos, como en el del artista de tatuajes, la imaginación de uno de los dos supera lo que parece estar sucediendo en realidad, mientras que en el caso de los dos jóvenes que comparten un dormitorio, el joven que pone en exhibición su cuerpo desaparece antes que el otro huésped pueda concluir si es una cuestión de mera casualidad o parte de una seducción. El *coitus interruptus* narrativo deja en suspenso si hay o no un deliberado proyecto sexual, a subrayar—lo cual es más importante—como el comercio cotidiano entre nuestro cuerpo y el de los otros es tan azaroso como lo es inconcluso. Viene mucho al caso aquí las famosas propuestas de Leslie Fiedler sobre la “homosexualidad inocente” (1966). Dichas propuestas cuestionan cómo la homosocialidad heterosexista puede de pronto convertirse en manifestaciones homoeróticas entre hombres—es decir dónde está la frontera entre el afecto platónico y el deseo sexual.



Decir que no hay actos sexuales de verdad en *Tensión sexual* señala que la frase axial aquí es “de verdad”, como si por “actos sexuales de verdad” significáramos un arco narrativo completo que concluya con la gimnasia genital y sus repercusiones. Sin embargo, tal arco solo se insinúa en forma fragmentaria en los seis episodios, sin que el momento culminante llegue nunca. Hay, sin embargo, un espectro considerable de momentos eróticos presentes en el filme. Si una relación actancial de sujeto/objeto se reviste de las ambigüedades de cómo se conjugan los cuerpos, por así decir, bajo los auspicios de una teoría sexual del caos, hay al mismo tiempo una perturbación en las cadenas de sinécdoque y metonimia que pudiéramos buscar para entender qué es lo que, exactamente, está sucediendo aquí. La pulsión sexual parece estar sucediendo: por lo menos el título del filme “*Tensión sexual*” nos alerta sobre esto. ¿Pero quién está computando la naturaleza y la extensión de la pulsión sexual? ¿Y dónde nos lleva esa pulsión? Todo esto permanece deliberadamente infranarrativizado y, por consiguiente, aparece en el subtítulo del film como una invitación a atisbar: “*volátil*”. Por supuesto, los hombres miran los cuerpos de otros hombres, en la calle, en el sanitario, en el gimnasio, en el campo. Pero sería un error pensar que la mirada casual fuese la consecuencia necesaria de las múltiples formas que puede tomar el deseo. Cuándo y cómo esa mirada casual se erotiza es, sin embargo, el punto del film de Berger y Mónaco, y es asimismo el punto del cine de Berger en general. Berger se ocupa de una indagación en las condiciones bajo las que lo casualmente erótico se convierte en algo sexualmente significativo, todo enmarcado por la implícita convicción de cineasta de que las fronteras de la sexualidad son inestables y que la “*queerificación*” de la heteronormatividad puede ocurrir en cualquier momento y al que menos lo sospeche. El hecho de que todo esto se representa en la que era antaño la sociedad argentina homofóbica lo deja aún más fascinante—y aún más pedagógico...

Bibliografía

- Aaron, Michele (ed.) (2004). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick, N.J.: Rutgers's University Press.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Dyer, Richard (1990). *Studies on Lesbian and Gay Film*. London: Routledge.
- Foster, David William (2003). *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Fiedler, Leslie *Love and Death in the American Novel*. New York: Delta, 1966.
- Mira, Alberto (2008). *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Barcelona: Editorial Egales.
- Mira, Alberto (1999). *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual gay y lesbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Pagnoni Berns, Fernando Gabriel (2012) "Crisis de la masculinidad en el cine *queer* argentino: desde 1985 hasta hoy": *Revista lindes*, No. 5. Disponible en: http://www.revistalindes.org.ar/numeros_anteriores/numero_5/instantaneas/fernando%20berns.pdf. (Acceso: 17 noviembre de 2013).
- Scholibo, Corey. "The New Wave of Post-Gay Filmmaking." *The Advocate*, 26 de enero de 2009. Disponible en: <http://www.advocate.com/news/2009/01/26/post-gay-wave-filmmaking?page=full>. (Acceso: 14 de enero de 2014).

Filmografía

- Ausente*. Dir. Marco Berger. Actores: Carlos Echevarría, Javier De Pietro y Antonella Costa. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y Oh My Gomez! Films, 2011. DVD. Clip: Disponible en: <http://tlareleasing.com/films/absent/>.
- Plan B*. Dir. Marco Berger. Actores: Manuel Vignau, Lucas Ferraro, y Mercedes Quinteros. Buenos Aires: Rendez-vous Pictures, Oh My Gomez! Films y Brainjous Producciones, 2009. DVD. Clip: Disponible en: <https://www.wolfevideo.com/products/plan-b/>.
- Hawaii*. Dir. Marco Berger. Manuel Vignau, Mateo Chiarino y Luz Palazón. Buenos Aires: La Novia Cine y Universidad del Cine, 2013. DVD. Clip: Disponible en: <http://canteenoutlaws.com/hawaii/>.
- Tensión sexual: violetas*. Dir. Marco Berger y Marcelo Mónaco. Actores: Ana Lucía Antony, Candela García Redín y Pedro Jover. Buenos Aires: Swift Productions y TLA Releasing, 2013. DVD. Clip: Disponible en: <http://tlareleasing.com/films/sexual-tension-violetas-2/>.

Tensión sexual: volátil. Dir. Marco Berger y Marcelo Mónaco. Actores: Lucas Lagré, Mario Verón y Javier De Pietro. Buenos Aires: Swift Productions y TLA Releasing, 2013. DVD. Clip: Disponible en: <http://tlareleasing.com/films/sexual-tension-volatile/>.

* David William Foster (Ph.D., University de Washington, 1964) es catedrático distinguido de Letras Hispánicas y Estudios de la Mujer y del Género en la Arizona State University. Sus investigaciones se enfocan principalmente en la cultura urbana latinoamericana, con énfasis en la construcción del género y la identidad sexual y sobre la diáspora judía en América Latina en Buenos Aires y São Paulo. Se desempeñó como profesor Fulbright en Argentina, Brasil y Uruguay, así como, Profesor Interamericano del Desarrollo en Chile. Ha publicado extensamente sobre narrativa y teatro latinoamericano y algunos de sus libros más recientes son: *Urban Photography in Argentina*; *Nine Artists of the Post-Dictatorship Era* (2007); *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas* (2009); *São Paulo: Perspectives on the City and Cultural Production* (2011). *Latin American Documentary Filmmaking* (2013, en prensa). Foster dirige *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* y ha sido Presidente de la Latin American Jewish Studies Association.