

Un deseo que interpela: subvirtiendo las normas morales de la erogenia masculina

Recorrido por la filmografía del cineasta Marco Berger

Santiago Peidro*

CONICET

Recibido: 10/07/2013; aceptado: 27/08/2013

Resumen

El trabajo se propone investigar la filmografía del cineasta argentino Marco Berger analizando especialmente el tema que caracteriza su producción. Considerando principalmente un indicador comentativo recurrente en casi todos sus filmes, el plano Berger, se indaga la relación que esta marca enunciativa tiene con la totalidad del relato, haciendo posible una lectura del significado implícito que atraviesa toda la obra. El mismo se caracteriza por el cuestionamiento de los ideales que correlacionan sexo, deseo y género dentro de la masculinidad. A partir de una interpelación al deseo de los personajes masculinos, los relatos señalan una grieta de inadecuación, anormalidad, ilegibilidad e imposibilidad entre ese deseo emergente, el sexo y la expresión de género propia del personaje interpelado por esos deseos disidentes y problemáticos que los filmes despliegan.

Palabras Clave: Masculinidad | sexualidad | cine | homoerotismo | Berger

An interpellating desire: subverting the moral norms of masculine erogenia

Abstract

The purpose of this work is to analyze Argentine film director Marco Berger's filmography paying particular attention to the subject that characterizes his work. Considering "the Berger shot" an indicator of recurring commentary in nearly all his films, the relation that this declarative mark has with the totality of the story is closely studied, making the reading of the implicit meaning that runs through his work possible. This is characterized by the questioning of the ideals found in masculinity that correlate sex, desire and gender. Stemming from an appeal to the desire of the masculine characters, the stories indicate a crack of unsuitability, abnormality, illegibility and impossibility between that emerging desire, sex and the expression of gender proper to the character by those dissident and problematic desires that films unveil.

Key Words: Masculinity | sexuality | Film | homoeroticism | Berger

1. Introducción

Marco Berger es un director y guionista argentino nacido en 1977. Su filmografía comienza en el año 2007 y continúa hasta el presente. El objetivo de este escrito es revisar el tema que caracteriza esta producción, considerando principalmente un indicador comentativo recurrente en casi todos sus filmes. La relación que esta marca enunciativa tiene con la totalidad del relato, hace posible una lectura del significado implícito que atraviesa toda la obra.

1.1. Filmografía seleccionada

La filmografía de Berger incluye tres cortometrajes (*Una última voluntad*, 2007, *El reloj*, 2008 y *Platero*, 2010). Este último se encuentra dentro de un proyecto que agrupa cinco cortos de distintos realizadores, llamado precisamente, *Cinco* y tres largometrajes (*Plan B*, 2009, *Ausente*, 2011 y *Hawaii*, 2013). A su vez, Berger dirigió el largometraje *Tensión sexual*, junto con Marcelo Mónaco, estrenado en 2012. Se trata de un proyecto que tendrá como mínimo dos volúmenes más, además del ya estrenado, *Volátil*. Este primer volumen

* santiagopeidro@gmail.com

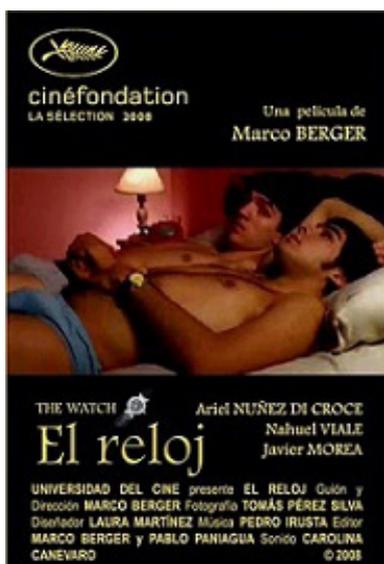
consta de tres episodios de Berger y tres de Mónaco. Los correspondientes al primer director, se titulan *El primo*, *Los brazos rotos* y *Entrenamiento*.

Antes de continuar, creo conveniente describir brevemente las sinopsis de cada uno de los filmes que abordaré aquí, dejando en este escrito excluidas las pertenecientes a los largometrajes *Hawaii*, recientemente estrenado y *Tensión sexual*, dado que el proyecto general se encuentra aún inconcluso.

1.1.1. *Una última voluntad*

Cuenta la historia de un hombre que está esperando a ser ejecutado frente a un pelotón de fusilamiento en una zona rural. Su *última voluntad* antes de morir, es un beso. El problema que surge para los que deben hacerla cumplir es que en el lugar sólo están los soldados y el general del comando, todos varones.

1.1.2. *El reloj*



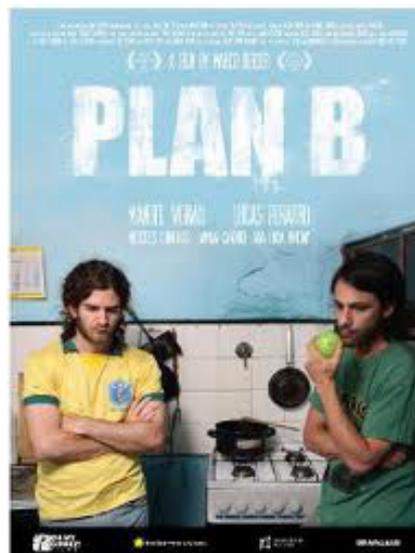
Juan Pablo, un joven futbolero, se cruza con otro adolescente, Javier, mientras esperan el colectivo en una zona despojada. Juan Pablo ofrece acercar a Javier en taxi porque el colectivo tarda en llegar. Se dan cuenta de que se conocen a través de sus novias y al arribar a destino, Juan Pablo lo invita a pasar a su casa. Miran la televisión y luego el dueño de casa le ofrece al otro quedarse a dormir, puesto que sus padres no estaban esa noche. Ya semi desnudos, se acuestan uno al lado del otro en la cama matrimonial de los padres de Juan Pablo. Pero no duermen. Esperan. La súbita e inesperada llegada de la madre moviliza a los jóvenes, que se levantan de

inmediato. Javier vuelve a su casa y Juan Pablo se queda solo.

1.1.3. *Platero*

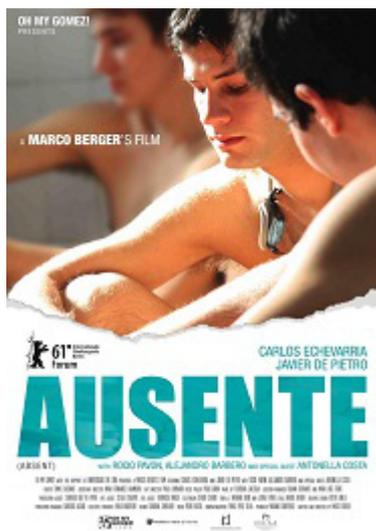
El film está basado en el cuento *Platero y yo* de la escritora Natalia Moret, incluido en la antología *En celo*, que incluye relatos eróticos de jóvenes cuentistas argentinos. El original literario cuenta la historia de una chica que se excita espionando las fricciones eróticas de su hermana mayor con su novio, a quien le dicen "Platero" por su gran dotación genital. En la trasposición cinematográfica, la hermana se transforma en hermano y así se propone una exploración de los límites de una sexualidad experimentada a modo de un peligro inminente.

1.1.4. *Plan B*



Bruno es un joven que mantiene una relación con su ex-novia, Laura, con quien se ve intermitentemente para tener relaciones sexuales. Sin embargo, él quiere volver a formar pareja con ella y cuando se entera de que ésta tiene un nuevo novio, decide averiguar quién es y descubre por una serie de rumores, que el chico sería bisexual. A partir de esta información, trama un plan a partir del cual lentamente se irá acercando a Pablo, el flamante novio de Laura, haciéndose su amigo y seduciéndolo con el fin de que se enamore de él, y así romper la pareja con la chica. Pero no tardará Bruno en darse cuenta de que su plan funcionó demasiado bien y que en medio de lo que él había pensado como un modo de volver con Laura, comienzan a surgir sentimientos genuinos entre los muchachos.

1.1.5 Ausente



Se narra la relación entre un profesor de gimnasia y un alumno de escuela secundaria. Martín se lastima durante una clase de natación. Sebastián, el profesor, lo acompaña al hospital. Cuando salen, éste se ofrece a llevarlo a su casa, pero Martín quiere volver al club de natación porque allí debía reunirse con un compañero para irse esa noche a su casa. En el club ya no queda nadie y Martín ha olvidado su celular, sin batería, en la mochila de su compañero. No recuerda la dirección de su amigo, y su abuela, con quien él dice vivir, no está en casa esa tarde. Martín no tiene las llaves. Sebastián percibe que pasan las horas y el alumno no tiene donde ir. Nadie contesta en el colegio. El profesor decide entonces hacerse cargo del chico y lo lleva a su departamento. Al día siguiente, descubre que Martín había mentado tanto a él como a sus propios padres, quienes lo habían estado buscando con la policía toda la noche. Sebastián no tardará en descubrir la verdaderas intenciones del alumno en su deseo de ir a dormir a la casa de su profesor.

2. Erogenia masculina no normativa: la narración de un deseo

2.1. La performatividad del discurso cinematográfico

Todo film, como texto significativo, condensa, como sugiere el semiólogo francés Christian Metz, significados sociales, culturales, filosóficos y psicológicos (1971). El texto fílmico se halla enmarcado en el discurso cinematográfico como institución y hecho sociocultural multidimensional (económico, político, tecnológico) atravesado por un sistema de clasificación genérica que opera performativa-

mente. La filósofa norteamericana Judith Butler define la performatividad como “la reiteración de una una norma o conjunto de normas, y en la medida en que adquiere la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición” (Butler, 1993: 34). Por lo cual, el discurso cinematográfico no sólo fija estereotipos y roles sociales, sino que transmite masivamente un modo de leer la disidencia sexual que es apropiada y reiterada por un público heterogéneo. El cine, como se indica en el film *The Celluloid Closet* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1995) funciona al modo de una gran fábrica de mitos que enseñó a los heterosexuales qué pensar de los gays y a los gays qué pensar de sí mismos. Sin embargo, esos mitos no surgen de totales invenciones *ex nihilo*, sino que se alimentan de los supuestos instituidos acerca de la diversidad sexual que se hayan diseminados en los distintos estratos de la sociedad. El cine, por lo tanto, no sólo es reflector y transmisor, sino que es creador y recreador de imaginarios culturales.

2.2. La ruptura del trinomio sexo-género-deseo

Los filmes que componen el corpus aquí delimitado, rompen con cualquier idea cristalizada que pudiera relacionar causalmente sexo, género y deseo. De acuerdo con Butler, estos tres significantes, ligados a la idea de un “sexo real”, un “género verdadero” y un “deseo normal”, están constituidos por normas culturales de inteligibilidad. Las mismas asumen la heterosexualidad del deseo, produciendo a su vez un régimen de verdad heterosexual, una matriz de inteligibilidad cultural, que liga de manera causal y expresiva esos tres términos, estableciendo patrones ideales del ser-mujer y del ser-varón (Butler, 1990 & 2004). Esta matriz, sostenida por ideas alzadas como Verdades absolutas, se mantiene vigente gracias al soporte que le brinda el sentido común compartido socialmente. Es decir, a partir de la sedimentación de creencias, opiniones y proposiciones repetidas sistemáticamente a lo largo del tiempo sin ningún tipo de análisis crítico, cuyo resultado es el de beneficiar el adormecimiento y tranquilidad de gran parte de una población determinada, manteniendo intactas sus instituciones y creencias.

Este principio de inteligibilidad opera como un principio de clasificación que separa a los “verdaderos” varones heterosexuales de otros menos “reales”, “legibles”, “posibles”, “adecuados” o “normales”. De este modo, “el género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas -dentro de un marco regulador muy estricto- que se inmoviliza con el tiempo para crear

la apariencia de sustancia, de una especie natural del ser” (Butler, 1990: 98).

Los filmes aquí delimitados se encargan de cuestionar los ideales que correlacionan sexo, deseo y género dentro de la masculinidad. A partir de una interpelación al deseo de los personajes masculinos, los relatos señalan una grieta de inadecuación, anormalidad, ilegibilidad e imposibilidad entre ese deseo emergente, el sexo y la expresión de género propia del personaje interpelado por esos deseos disidentes y problemáticos que los filmes despliegan. Éstos se producen en contextos presuntamente heterosexuales y viriles, como el grupo de soldados en *La última voluntad*, los dos jóvenes futbolistas que compartieron una salida al cine con sus respectivas novias en *El reloj*, el vestuario de hombres de un club deportivo junto con la relación alumno – profesor de gimnasia en *Ausente*, la amistad de dos muchachos de barrio en *Plan B* y el lazo entre cuñados en *Platero*. Los personajes femeninos que se incluyen en estos filmes, cumplen la función de permitir que el relato pueda enmarcarse dentro de un universo heteronormativo, puesto que muchas de las mujeres que aparecen en cada historia se vinculan directamente con los personajes masculinos sorprendidos por un deseo homoerótico. La primera secuencia de *Platero* posterior a la placa donde se lee el título del cortometraje, presenta un juego sexual entre una chica que persigue al joven por toda la casa, intentando descubrir el slip que cubre su zona genital. En *El reloj*, mientras los dos varones esperan el colectivo, hay un *flashback* que retrotrae a una escena en un cine donde ambos muchachos se encontraban acompañados por sus respectivas novias. En *Plan B*, el intento de Bruno por recuperar a su ex novia es la premisa inicial para el desarrollo de la trama. En *Ausente*, tanto el alumno como el profesor tienen una mujer a su lado. En el primer caso, la pareja va al cine, habla de amor, estudia y lee en la misma cama. Por el lado del profesor, la mujer es su novia y si bien no conviven, comparten mucho tiempo juntos. De este modo, el deseo homoerótico se presenta de modo invasivo, irrumpiendo en el marco heteronormativo que cada uno de los filmes propone. Parecería ser que el mundo militar de *La última voluntad* resulta lo suficientemente heterosexual como para no requerir la presencia de ningún personaje femenino que genere un contrapunto con la irrupción de una erogenia diversa a la hegemónica.

2.3. El arrebató de un deseo transgresor

Pocos filmes argentinos logran narrar el deseo como ocurre con los relatos aquí propuestos. Mucho menos un

deseo adolescente sostenido en lo que podría llamarse un erotismo masculino no normativo, o una variación erótica de la heteronormatividad masculina. Este grupo de filmes que se ocupa del deseo de adolescentes varones, no puede adscribirse bajo una estética *camp*¹ o propuesta paródica del mundo de la homosexualidad. Nada de eso, sino que de lo que aquí se trata es de la presencia de un deseo masculino no regido por una norma heterosexual, y aún así, viril.

Todos estos relatos comparten un mismo nodo temático, que podría resumirse en la puesta en escena de un deseo masculino transgresor de las pautas esperables respecto de la erogenia viril hegemónica². Se trata de un empuje hacia deseos que sorprenden y afectan, en primer lugar, a aquellos personajes que son interpelados por la aparición de un objeto sexual de su mismo sexo biológico y su misma expresión de género masculina. Se plantea un deseo que obliga a repensar los lazos sexuales, amorosos y de amistad entre los hombres.

En segundo lugar, la propuesta de estos filmes no se agota en hacer emerger estos deseos en los personajes masculinos, sino que se incluye una clara interpelación a la fantasmática del espectador, dirigiéndolo hacia, por lo menos, un territorio de incomodidad a partir de la presencia de elementos precisos presentados generalmente al comienzo de los relatos, que podrían definirse como indicadores comentativos y de los cuales me ocuparé en el apartado siguiente.

Sea a los personajes o al espectador, la emergencia de esos deseos presentes en los relatos no dejan más alternativas que hacer responsabilizar a quienes son destinatarios de esa interpelación. Los relatos obligan a dar cuenta de ese deseo que atraviesa disruptivamente, dejando anulada la posibilidad de cerrar los ojos frente a él. Por más que no se quiera, no se puede omitir la paradójica condición de la deliberación moral y de la tarea de dar cuenta de lo que sucede en cada subjetividad frente a esa interpelación. “Aun cuando la moral proporciona un conjunto de normas que producen un sujeto en su inteligibilidad, no por ello deja de ser un conjunto de normas y reglas que el sujeto debe negociar de una manera vital y reflexiva” (Butler, 2009:21) Pero ¿cuales son las normas que establecen la viabilidad del sujeto? Solo somos conscientes de nosotros mismos luego de haber infringido un daño, dice Nietzsche (Nietzsche, 1971). ¿Acaso solo damos cuenta de nosotros mismos luego de que la confortable seguridad en la que creemos descansa nuestra erogenidad ha sido interpelada de un modo disidente?

Ahora bien, no interesa en estos filmes si a los personajes los definimos como homosexuales, heterosexuales o

bisexuales. La propuesta trasciende esos lugares comunes de aquellos filmes que podrían ubicarse dentro de algún tipo de género de temática gay (si acaso existe tal cosa). De lo que se trata en estos relatos es de la narración de deseos difícil de ser sobrellevados y que muchas veces deben ser silenciados a causa de la impermeabilidad de roles sociales, de lo culturalmente esperable para determinado sexo-género.

Estos filmes no se detienen en todos los casos en los desenlaces de esos deseos ni en los caminos que pudieran transitar, los filmes no son tampoco simples relatos donde el espectador debe asistir pasivamente a una concatenación de sucesos. Podría decirse que las historias que se cuentan en todos estos textos son muy similares entre sí, porque la intención trasciende la anécdota. En estas películas, el deseo y la angustia operan en sintonía. La intangibilidad, prohibición o imposibilidad de acceso al objeto de deseo es acompañada por la angustia propia de la inadecuación de ese deseo con las normas de viabilidad sexo-generizadas. La correspondencia virilidad-heterosexualidad deja por fuera el acceso de estos personajes viriles al mundo homoerótico. En *Platero*, por ejemplo, a la inadecuación entre objeto de deseo socialmente esperable y expresión de género se le suma, por un lado, la relación de parentesco entre los jóvenes (cuñados) más la posición de macho heterosexual del personaje de Platero que lo hace inaccesible para el otro adolescente. En *Plan B*, al contrario, la angustia merma hacia el final, cuando la relación de amor entre los muchachos puede consumarse y ser inscrita en un lazo social. Sin embargo, el deseo nunca se satisface y estas narraciones muestran claramente la metonimia estructural del deseo, su movimiento incesante. Pero se trata de una imposibilidad que no depende de instancias exteriores. Aquí no hay Iglesias, padres o instituciones que juzguen esos deseos que se despiertan. Si todo film de ficción cuenta siempre la misma historia bajo apariencias y peripecias diversas: el enfrentamiento entre la ley y el deseo (Aumont, Bergala & otros, 1983: 122), los filmes dirigidos por Berger proponen una dialéctica en esa línea, pero donde la ley no se haya encarnada en ninguna figura externa, sino que se encuentra internalizada y se sostiene en lo que resulta socialmente asignable a un sexo-género en particular. Los textos fílmicos aquí abarcados no incluyen policías de género o censores de prácticas sexuales tal como ocurre en la gran mayoría de los filmes argentinos que abordan temáticas vinculadas a la homosexualidad, la intersexualidad o el mundo trans. No se trata aquí de delegar las inhibiciones o prohibiciones de la potencia de un deseo en factores externos, como puede verse en filmes

como *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985), *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986), *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2005), *Mía* (Javier Van de Couter, 2009), *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009), etc. En los filmes que aquí nos ocupan no hay necesidad de remarcar la prohibición social de un deseo, ésta ya está lacrada en cada uno de los personajes. Distinto sería si los personajes en cuestión respondieran al estereotipo femenino socialmente reproducido de la homosexualidad masculina.

Si bien en *Ausente* se incluye la presencia o mirada de personajes externos, que observan la relación entre el alumno y el profesor, como el encargado del edificio de este último y una vecina, su función es más acentuar el sentimiento paranoico del profesor por la acción que está llevando a cabo, que explicitar alguna condena moral.

En definitiva, todos estos relatos exploran los límites de una sexualidad donde se experimenta el inminente peligro de ir más allá de los deseos aceptados y autorizados por una supuesta identidad que confina eróticas particulares y específicas para cada quien, de acuerdo a un sexo biológico y a una determinada expresión de género. Se pone en escena un padecimiento gozoso y redundante de personajes masculinos que se descubren deseando lo ilícito, tal como el adolescente que se excita con el novio de su hermana en *Platero* y los observa besándose y frotando sus cuerpos mientras simula estar dormido o escondido tras una pared del patio, el soldado que luego de besar al condenado a muerte en *La última voluntad* no puede gatillar el fusil, la turbación del profesor de educación física en *Ausente* frente a la presencia de su alumno durmiendo semi desnudo en el sillón de su living, o la enigmática invitación, que en *El Reloj*, Juan Pablo le hace a Javier, preguntándole “¿quieres pasar un rato?”, mis viejos se fueron a Rosario”, donde la aclaración de la ausencia de los padres funcionaría como aval para el despliegue de un deseo aún inédito. Esa misma incertidumbre se hace más evidente ante la extrañeza de la presencia de Javier en la casa a la que ha sido invitado. Al entrar, el primo de Juan Pablo le pregunta a Javier si ambos son compañeros de fútbol, a lo que éste responde negativamente. Cuando llega la madre, le pregunta si es el hermano de Laura, y éste vuelve a responder por la negativa, sin aclarar nunca quien es, ya que precisamente lo que sostiene la trama es la imposibilidad de saber quien es o será Javier para Juan Pablo y qué lugar ocupa éste en su deseo, a la vez que se remarca la imposibilidad de hacerlo palabras, de nominarlo. Nada se explicita y cuando ambos se acuestan para dormir en la cama matrimonial de los padres quedándose en ropa interior, se mantienen en

silencio, con sus miradas vagabundas a la espera de algo incierto e inexplorado aún para ellos, como si aguardaran algo que no ha germinado todavía, pero que por algún motivo no explicitado en el relato, los encuentra uno junto al otro. Y si bien podría tratarse de una simple amistad, podría suponerse también que la súbita llegada de la madre, interrumpiendo la pasividad de esos cuerpos inermes e inmóviles, funcionaría como sancionadora de un posible deseo punible, ya que cuando ella arriba, Juan Pablo dice “llegó mi vieja, este es su cuarto, pero igual está todo bien, siempre dormimos acá”, al tiempo que se levanta y se viste inmediatamente seguido por su amigo. Sin embargo, si efectivamente está “todo bien” con el hecho de compartir la cama con un amigo, ¿por qué se levantaría y vestiría con tanta premura? Así, la prohibición del deseo homoerótico se encontraría internalizada y explicaría el actuar de los jóvenes que se comportan como si estuvieran incurriendo en un delito. Por último, se hace más explícito que la imposibilidad no se presenta a causa de un juicio externo, puesto que la madre incluso le propone a Javier quedarse a dormir, ante lo cual Juan Pablo insiste que no.

La presencia constante de un deseo homoerótico no sólo se evidencia en los diálogos o las miradas, sino que en muchos de estos filmes hay una exacerbada presencia del calor, de cuerpos sudados, agua y piscinas donde las prendas de vestir sobran y los cuerpos se muestran apenas cubiertos, dispuestos como objetos de deseo, aunque siempre justificadamente, ya sea por las elevadas temperaturas y los ventiladores insuficientes de *Platero y El Reloj*, la cercanía a alguna piscina, en *Ausente y Platero*, el contexto de un vestuario, como ocurre en *Plan B y Ausente*, e incluso en el marco de una revisión médica, como el caso de *Ausente. La última voluntad* es el único de estos relatos en el cual los cuerpos permanecen ocultos casi en su totalidad. En este cortometraje, los soldados hacen un sorteo para ver quien le concederá el beso a quien está a punto de ser fusilado. Ninguno se ofrece voluntariamente para dicha tarea, y si bien el general no había sido incluido en la tómbola diseñada por uno de los soldados, él mismo se ofrece a participar, él mismo quiere correr el riesgo de ser elegido para besarse con otro hombre. De ese modo, podría experimentar una relación homosexual, sin alejarse de lo esperable y socialmente designable para un hombre viril, heterosexual y militar, ya que de hacerlo, lo haría obligado por el azar o la lealtad para con sus soldados: “El general debe pasar por las mismas adversidades que sus soldados”, afirma el mismo general al ser excluido del sorteo. Por otro lado, resulta aún más interesante como el soldado que finalmente tuvo que cumplir la misión, se

acerca al condenado y lo besa en la boca, siendo que en ningún momento este último había aclarado que deseaba ser besado en esa zona. Simplemente “un beso”, esa era su petición. De este modo, puede verse también cómo los personajes que responden a los cánones de la virilidad y la heterosexualidad, suelen verse seducidos por un deseo homoerótico latente que los descoloca de su supuesta seguridad identitaria de heteronormatividad.

Finalmente, todos estos filmes proponen deseos no permitidos por la misma erótica heterosexual que los sanciona desde un discurso restrictivo que insista en el binario heterosexual-homosexual del deseo correlacionado con un sexo determinado y una expresión de género en particular, como la forma exclusiva para entender el campo de la sexualidad, “performando una operación reguladora de poder que naturaliza el caso hegemónico y reduce la posibilidad de pensar su alteración” (Butler, 2004: 70-71).

2.4. La anti-arquetipia del desviado sexual

En los personajes de estos filmes, no se asocia el desvío del deseo heteronormativo con falta de hombría o de virilidad. Tampoco se vincula el deseo homoerótico con la sensibilidad o el mundo artístico, ni se vuelve necesario explicar la etiología de los deseos disidentes de los personajes, generalmente asociados, en muchos otros filmes, a relaciones edípicas patológicas sostenidas desde elementos apropiados de la psiquiatría o el psicoanálisis. En este sentido, resulta notable la existencia de supuestos de los cuales muchísimos filmes parten para arribar a la idea de “desviación sexual”, de la cual diversos personajes participan respondiendo de modo genérico. Los personajes “desviados” que se propagan en la historia del cine, no solo argentina, podrían englobarse en tres paradigmas que los acompañan siempre -existen valiosas excepciones- y que el cine ha explotado a lo largo de toda su historia:

- 1- el paradigma de la patologización: desviados enfermos.
- 2- el paradigma moralista: desviados malvados y/o criminales.
- 3- el paradigma de la inversión: desviados maricas o afeminados.

Sin ser la intención aquí la de detallar cada uno de estos paradigmas³, merece la pena mencionar que la filmografía de Berger le escapa a la caracterización de los personajes en esos términos. Quizá esta decisión perturbe la cristalización de la mencionada matriz de inteligibilidad cultural, ya que la repetición sistemática de determinados arquetipos opera performativamente, enquistando aquello que es

enunciado iterativamente, naturalizando las figuras que se reproducen desde diferentes discursos, produciéndose en consecuencia, efectos ontológicos consolidados de este tipo de personajes. Como consecuencia, no sólo se logra beneficiar el adormecimiento y tranquilidad de gran parte de un público que recibe los arquetipos manteniendo intactas sus creencias e ideales respecto de la diversidad sexual, sino que también, corolario de la performatividad es que estos mismos arquetipos resultan luego necesarios para el encuentro entre el texto fílmico y el espectador, puesto que son elementos maniqueos de rápida comprensión y catalogación. El estereotipo contribuye a una visibilización inmediata (Dyer, 1993) que al activarse en la trama con un repertorio acotado de *clichés*, se convierte velozmente en expresión de ideología de representación, compartiendo el supuesto de que, por ejemplo, el deseo homoerotismo masculino es ridiculizable, abyecto, rechazable, patologizable, femenino, parodiable, etc.

Precisamente, los filmes aquí analizados funcionan oponiéndose a los *clichés* y sacando al espectador del encuentro con elementos fácilmente asimilables a eróticas o poéticas definidas. Decíamos al comienzo que existen determinados elementos que en los filmes de Berger interpelan no sólo a ciertos personajes dentro de la diégesis, sino que también existe una clara dirección de interpelación hacia el espectador, para ahorrarle la comodidad de habitar la seguridad de los géneros, las eróticas, los sexos y los deseos culturalmente hegemónicos. Estos filmes no sobresalen por la grandeza de sus *plot points*⁴, o por ser historias con guiones de giros inesperados o sucesos sorprendentes (con excepción de *Ausente*, que puede ubicarse dentro de un género cinematográfico específico). Se trata más bien de un deseo expuesto crudamente, que busca arrancar al espectador de la inercia de aceptar pasivamente las normas culturales de inteligibilidad sexual y genérica que comandan las relaciones humanas.

Es especialmente a partir de un elemento puntual que analizaré detalladamente en los apartados siguientes el modo en el que puede distinguirse esta interpelación al espectador al comienzo de cada uno de los relatos.

3. Un indicador comentativo que interpela al espectador

3.1. Algunas particularidades del texto fílmico

En el apartado anterior se hizo hincapié en la recurrencia de ciertos elementos precisos que se presentan al comienzo de cada narración y que tienen como finalidad interpelar al espectador. Antes de analizar esos elementos,

vale la pena mencionar que el estudio de la lengua se ocupa de aquellos elementos invariantes y útiles para describir su especificidad dentro de un sistema determinado. Por otro lado, el estudio de la enunciación busca dar cuenta de la localización del sujeto en el discurso. Considerando esta sola diferencia, entonces, la subjetividad no se presenta como un obstáculo analítico, sino que es puesta en un primer plano en el marco discursivo. De este modo, la teoría de la enunciación se ocupa de analizar las huellas del sujeto dentro del discurso.

El italiano Gianfranco Bettetini, especialista en teoría y técnica de la comunicación audiovisual, afirma que el sujeto de la enunciación “hace de la subyacencia su razón de ser” (Bettetini, 1984:29). Se trata de un sujeto que se somete a las exigencias de un proyecto, acumulando sobre sí los indicios de una intencionalidad que no es toda del sujeto empírico y a veces resulta contraria a sus expectativas. Es el enunciado textual, el film en nuestro caso, que dotado de huellas y marcas, produce la instancia de un sujeto que enuncia. Su ausente presencia se deja ver en los rastros e improntas tras el trabajo de escritura. Bettetini define al sujeto de la enunciación como aquel que

“indentificable, como es sabido, con un aparato cultural ausente del intercambio comunicativo, productor del texto, y al mismo tiempo producido por el texto, en el cual deja las huellas de su trabajo de organización semiótica y de su estrategia comunicativa, asume a menudo, en confrontación con su discurso, una actitud fundamentalmente narrativa” (Bettetini, 1984: 68).

Ahora bien, en cuanto a la particularidad del lenguaje cinematográfico, considerando a éste globalmente, no es posible encontrar sistemas organizados muy diversos unos de otros como lo son los de cada lengua. Es un debate extenso el que se refiere a la definición de las unidades diferenciales del lenguaje cinematográfico, puesto que las unidades discretas que pudiera tener éste, no se comparan con las que tiene la lengua. En este punto, hay para quienes el plano podría ser considerado una unidad, pero Metz se encarga de subrayar que la búsqueda por definir la unidad mínima a partir del plano, se apoya en la confusión entre lenguaje y código por lo que el plano sólo puede por tanto considerarse como la unidad del código del montaje (Metz, 1972). De este modo, las unidades distintivas del cine intervienen con independencia de las fronteras del plano.

Efectivamente, en los filmes que nos ocupan en este escrito, podemos recortar una unidad recurrente que va más allá de los límites del plano. El crítico cinematográfico Oscar Cuervo ha llamado a dicha unidad, “plano Berger” (Cuervo, 2012) por ser una característica peculiar de

este director. Debemos remarcar que a pesar de que el plano lleve el nombre del director, no es posible asimilar el sujeto de la enunciación con el director o guionista de un film. Como se afirmó anteriormente, el sujeto de la enunciación de somete al proyecto, es parte del mismo y es resultado de la producción que no involucra sólo al sujeto que dirige la obra. El discurso cinematográfico incluye una diversidad de instancias (guión, montaje, fotografía, vestuario, sonido, música, dirección de arte, producción, actuación, etc.) que haría imposible poner en una misma línea a la persona que dirige la película y al sujeto de enunciación, que solo existe considerando la totalidad del film. Además, el resultado de la enunciación puede divergir de las intenciones del director, las cuales no revisten el interés que sí envuelve al sujeto de la enunciación o al “gran imaginador”, en palabras de Gaudreault y Jost (1995).

3.2. Comentario y relato

Para analizar particularmente los elementos delimitados de la filmografía aquí propuesta, resulta interesante hacer uso de una de las derivaciones teóricas de la distinción entre los dos planos de la enunciación (historia y discurso) analizados por Benveniste (2007) que son las nociones de relato y comentario (Weinrich, 1974 & Bettetini, 1984).

Bettetini afirma que el comentario es el producto discursivo de una actitud del sujeto enunciador. El universo del comentario es contrapuesto al del relato, ya que el primero está intencionalmente definido como correspondiente al universo concreto en el cual se establece la relación entre quien se expresa y quien recibe esa expresión, sea a través de la lectura, la escucha o la mirada. La función del comentario implica reducir o motivar la determinación aportada por el relato. “En el comentario se favorece la autonomía del discurso y de la enunciación respecto al relato” (Bettetini, 1984: 72). Puntualmente en el cine, y en el medio audiovisual en general, el comentario se hace explícito a través de huellas técnicas producidas por el trabajo de escritura del sujeto de enunciación, sean estos movimientos de cámara, *zooms*, *raccords* del montaje, relaciones entre banda sonora e imágenes, angulaciones aberrantes, uso de fundidos, tamaños de los planos, etc. La unidad recortada en lo que Cuervo denomina “plano Berger”, ya veremos porqué, puede considerarse una marca comentativa clara del sujeto de la enunciación. Si como menciona Bettetini, el relato comporta distensión, generada por el saber encontrarse frente a otro mundo, el comentario es

un componente del discurso mucho más tenso. Allí, el sujeto enunciador está implicado directamente, dado que su actitud comunicativa pretende una notable atención participativa por parte del destinatario, que no puede distenderse. Lo que el comentario enfatiza, el espectador no puede obviar. Es esto lo que con exactitud sucede ante la mostración del “plano Berger”.

Los filmes aquí analizados no se presentan particularmente ricos en indicios comentativos. Luego de la presentación inicial del “plano Berger”, el sujeto de la enunciación no evidencia fuertemente las marcas de su escritura y busca más bien ocultarse detrás del relato. Pero en todos los filmes se hace explícita la presencia de un indicador, de una actitud comunicativa que si bien pertenece al mundo del relato, a la vez se destaca de él. El indicador comentativo de los filmes dirigidos por Berger se presenta al modo de un motivo. De este modo, los genitales masculinos capturados por el “plano Berger”, operarían como motivos donde el deseo homoerótico no normativo, como ya se trabajó en los apartados anteriores, sería el tema fundamental. Podría afirmarse también que la reiteración de un mismo motivo en casi todo el corpus delimitado, funcionaría incluso al modo de un *leitmotiv*. Detallemos ahora en qué consiste este indicador comentativo, *leitmotiv* en la obra de Berger.

3.3. “Plano Berger”

El motivo en cuestión es presentado en todos estos filmes (excepto en *La última voluntad*), en la secuencia inicial del relato. Se trata de una imagen que a veces es presentada en plano fijo, otras como parte de la misma secuencia en movimiento, pero donde siempre se trata de un primer plano de la zona genital de un varón joven. El reconocimiento de esta huella, de este subrayado primer plano, requiere de la actividad interpretativa del espectador. “Entre el contenido de la imagen audiovisual y el ojo y oído del espectador se realiza una espacialidad ‘vacía’, un lugar que el espectador está obligado a llenar y a formar desde su mismo papel el intercambio comunicativo” (Bettetini, 1984: 33). Efectivamente, al surgir alguna forma de exceso, ruptura, desviación o énfasis respecto de la lógica del relato, se desencadena la actividad inferencial del espectador, que no sólo se interroga por la causa de una determinada marca comentativa, como es el caso de un primer plano de un genital masculino enfatizado bajo la ropa, sino que además resulta interpelado por ella, despertando el sistema simbólico en él inscrito.



Veamos entonces las primeras secuencias de algunos de los filmes para ilustrar lo dicho anteriormente.

La primera secuencia de *El reloj* muestra en diferentes planos el paso del tiempo. Del atardecer al anochecer. Cuando finalmente se hace de noche, un plano captura a los dos varones adolescentes, Javier y Juan Pablo. El primero más próximo a la cámara, de pie, y el otro en profundidad de campo fuera de foco, sentado en el cordón de la vereda de una calle vacía. Ambos esperan el colectivo. Aún no se conocen. El encuadre incluye en plano general al personaje sentado, sin fragmentarlo, lo que obligaría a recortar al personaje que se encuentra de pie, delante de aquel. La cámara toma en foco la parte del cuerpo de Javier que va desde la cadera hasta las rodillas. Se ve entonces, en un casi primer plano, la zona genital de Javier cubierta por sus shorts de fútbol. El detalle recortado por el encuadre previamente descrito sólo es visto por el espectador y no por el personaje fuera de foco. Aquí se explicita entonces la interpelación al espectador antes mencionada, quien debe enfrentarse no sólo con una imagen que invita a ser descifrada por la incertidumbre de cómo se implicará el detalle sexual subrayado por el sujeto de la enunciación en relación con el otro personaje que comparte el “plano Berger”, sino también por el modo en que dicha imagen impactará sobre su mediación fantasmática y simbólica al ser expuesto a ese plano cargado de erotismo. El comentario “implica siempre la atribución de una dirección del sentido” (Bettetini, 1984:78) que en este caso, no es otra que sexual.

El cortometraje *Platero* presenta una similitud grande con el indicador comentativo primero presentado en *El reloj*. En este caso se trata de un plano fijo, el primero del film, que muestra una pileta de lona en profundidad, con hombres y mujeres jóvenes jugando a tirarse agua. Desde fuera de campo se coloca una bandeja con bebidas que queda depositada en primer plano, dejando a los jóvenes en segundo plano. Una voz femenina grita “chicos” y uno de

los muchachos que estaba en la pequeña piscina se acerca a la bandeja con bebidas, y por ende a la cámara. De este modo, su zona genital, con su short blanco mojado, queda en un primer plano durante el tiempo que el personaje fragmentado, Platero, bebe agua fuera de cuadro. Éste apoya luego el vaso vacío y vuelve corriendo a la pileta con los demás. La cámara no se ha movido. Segundos más tarde, hay un corte a negro con el título del cortometraje. Una vez más, la zona genital de un adolescente varón es presentada en primer plano, como indicio de lo que vendrá e interpelando sólo al espectador, que es el único destinatario de aquello, siendo que aún ningún personaje ha sido testigo de esta imagen. También aquí surge la expectativa respecto del lugar que esa imagen tendrá en la totalidad del relato y del porqué de su énfasis.

En el largometraje *Plan B* esta unidad narrativa se presenta en una secuencia dividida en cuatro planos. El primero de ellos muestra a Bruno jugando con un gato cachorro en una plaza. La cámara pana hasta encontrar a Laura, la ex novia de Bruno y actual de Pablo, que camina en dirección a este último. Se besan, hablan sin que se oiga lo que dicen, sólo se oye una música extra diegética. El siguiente plano resignifica lo visto previamente, puesto que la cámara toma un plano corto de Bruno mirando la escena entre Pablo y Laura. El tercer plano, transformado entonces en subjetiva de Bruno, vuelve con la pareja. La cámara se mueve lentamente de Laura a Pablo hasta que tras un corte, se pasa al último plano de la secuencia, un primer plano que captura la mano de Pablo sosteniendo su cámara de fotos junto a su zona genital, el ya mencionado “plano Berger”. En este caso, como en el siguiente, y a diferencia de los casos anteriores, es la mirada de un personaje la que conduce al detalle de la zona genital del otro, aunque en el caso de *Plan B*, la cámara de fotos se posiciona junto a los genitales, por lo que la incertidumbre radica también en qué relación guardan estos dos elementos. Hacia el final del film, cuando Pablo le muestre a Bruno una fotografía de él mismo sosteniendo el gatito, sabremos que esa cámara de fotos había fotografiado, al modo de una mirada correspondida entre los personajes, la intimidad de Bruno. Por otro lado, el indicador comentativo de esta secuencia se ubica de modo más integral dentro del mundo del relato y no permanece aislado del mismo.

En *Ausente*, más que en ninguna otra película de este corpus, el carácter indicial, la marca enunciativa propia del “plano Berger” se sostiene a lo largo de casi todo el film a través de una música *desuspense* extra diegética cargada de sinfonismo y dramatismo. La secuencia inicial presenta una multiplicidad de planos detalles de fragmentos

corporales de un joven semi desnudo. Dedos, labios, ojo, hombro, abdomen, espalda, entre pierna, etc. La música se detiene súbitamente cuando la escena se significa como la de una revisión de piletta. Hay un médico observando los pliegues inguinales, los pies, las manos. Pero por si esta sola secuencia no hubiera brindado el suspenso suficiente, indicando una atmósfera de incertidumbre que deberá ser descifrada, la secuencia posterior vuelve a retomar la misma música extra diegética con la imagen del joven Martín Blanco en el vestuario del club, luego de ser revisado por el médico. Se lo ve mirar hacia fuera de cuadro. La alternancia de planos y contra planos entre su mirada y la de los demás jóvenes que se están desvistiendo en el vestuario incluye como ante último plano, la zona genital de otro joven en ropa interior, el “plano Berger”. Si en *Plan B*, la mirada de Bruno podía no ser leída en términos exclusivamente sexuales puesto que no sólo incluía la zona genital de Pablo, sino que había, además de la cámara de fotos, una mujer en la escena, *Ausente* no deja dudas al respecto. Es una subjetiva clara del personaje del alumno. Sin embargo, el suspenso pareciera ya no agotarse en el carácter indicial de dicha unidad narrativa, sino que se mantiene por la música de suspense. Podríamos hipotetizar que la inclusión de la música sinfónica extra diegética de este último film, responde a la necesidad de incluir un elemento nuevo en el relato, para mantener la incertidumbre del indicador comentativo característico, ya que la calidad de *leitmotiv* que adquirió a lo largo de todos los filmes cronológicamente anteriores, supone una pérdida de expectativa para todo aquel que cuente con la información de los relatos precedentes. Así como sucede con determinados géneros discursivos o escuelas cinematográficas, la expectativa o perplejidad del espectador frente al motivo de los genitales en primer plano asume la forma de un estatuto estilístico y semiótico que caracteriza iterativamente toda la producción, dejando de ser tal vez un elemento de ruptura, para pasar a ser casi una marca obligada en todos los filmes. Esto no significa que el “plano Berger” no interpele al espectador independientemente de su reiteración, dado que aquél al que se le presente esa imagen, la asimilará, sea del modo que fuere, acorde a la fantasmática de sus deseos, inhibiciones, represiones, miedos o ideales sexuales.

4. Reflexiones finales

El corpus de filmes seleccionados presenta un motivo que se repite en la primera secuencia de cada film (excepto en *La última voluntad*). Dicho motivo, *leitmotiv* de casi

toda la filmografía, es definido por ser un indicador comentativo que captura en un primer plano la parte genital de un varón adolescente. Llevando el nivel de análisis a un grado de abstracción mayor, podemos definir el tema central que atraviesa todo el corpus en general, como la puesta en escena de un deseo homoerótico divergente de la erogenia masculina hegemónica. Sin embargo, este tema tiene en cada uno de los filmes sus particularidades. El mismo no se agota sosteniendo la existencia de un deseo culturalmente ininteligible, sino que de lo que se trata, es de que dicha ininteligibilidad varía conforme al modo en el que se despliega ese mismo deseo, conforme al lazo social que puede o no habilitarse a partir de su irrupción. Michel Foucault señalaba que “la gente puede tolerar ver dos homosexuales que se van juntos, pero si al día siguiente estos sonrían, se toman de la mano y se abrazan con ternura, no pueden perdonarlo.” (Foucault, 1988:35). Cada uno de los filmes abre posibilidades distintas de enlaces homoeróticos y evidencia el error de referirse a la homosexualidad en singular.

En *Plan B*, el deseo no surge sino junto con la relación de amor creciente entre los dos amigos. Caso contrario sucede en *Platero*, donde una relación de amor entre los dos personajes masculinos sería impensada. No solo por la relación familiar que los une, sino por la posición prototípica de macho penetrador de mujeres y homofóbico característica del personaje de *Platero*, construida a partir del modo en que ríe, el lenguaje que emplea, el modo en que habla y se mueve. Es interesante cómo el personaje cuyos genitales son encuadrados por el indicador comentativo mencionado, presenta rasgos distintos en cada film, siendo que algunos terminan hacia el final del relato reposicionándose subjetivamente luego de la manifestación de deseo sugerida o enunciada por el otro personaje. Así como a Pablo se lo ve en la primera escena de *Plan B* besándose con su novia, hacia el final de la relato se ha posicionado subjetivamente de otro modo frente a la sexualidad, asumiendo una relación homoerótica. Algo similar ocurre en *Ausente*, donde si bien no se trata sobre el final, de la asunción de una relación homosexual, sí se produce una rectificación subjetiva por parte del profesor. Cuando el alumno le manifiesta su interés por que “pase algo” entre ellos, al comienzo éste reacciona golpeando al adolescente. Sin embargo, casi todo el film da cuenta de su turbación, de su imposibilidad de anclar el deseo de su alumno en algún lugar específico. Cuando finalmente Martín muere en un accidente, se produce un suceso maravilloso donde el joven se le aparece al profesor en el gimnasio del club, se buscan, aparecen y desaparecen

entre los lockers hasta quedar enfrentados. El profesor lo besa en la comisura de los labios y le pide perdón mientras llora, y así permanece angustiado luego de que el alumno desaparece y hasta que el film concluye. Son las disculpas de no haber podido ni sabido cómo hacer lugar a esa manifestación de deseo junto con su propia incertidumbre.

Todos estos filmes interpelan al espectador para que tome una posición frente a ese potencial lazo sexual, de amor o deseo entre dos varones. Y no puede no hacerlo. Cuestiona las normas morales en las que se legitima su modo de ser. Porque sea el asco, el odio, la repulsión, la indiferencia, el deseo, la inhibición, el amor, el rechazo, el llanto, la bronca o cualquier afecto que fantasmáticamente

se despierte en él, todo eso es ya una respuesta al vacío característico de un lazo social que no cumple con los lugares conocidos, que no mantiene las coordenadas claras, o los parámetros hegemónicos, ya que no se trata ni de una pareja heterosexual, ni de una pareja de *gays* afeminados o lesbianas hombrunas. Los filmes apuntan a un espectador que bien podrá ampliar sus márgenes de inteligibilidad o bien cerrarlos aún más y ocultar sus temores, ideales o creencias bajo clasificaciones que apelen a la biología o a algún tipo de orden providencial. Pero de ningún modo hay la posibilidad de no tomar una posición subjetiva o acallar la fantasmática que en cada uno se despliega frente a estas presentaciones de amor, sexo y deseo.

Referencias

- Aumont, J., Bergala, A. & otros (1983) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Benveniste, É. (2007), *Problemas de Lingüística General*, tomo I (PLG I), México: Siglo XXI.
- Badinter, E. (1993) *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza.
- Bettetini, G. (1984) *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Butler, J. (1990) *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Butler, J. (1993) *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004) *Desbacer el género*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Butler, J. (2009) *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cuervo, O. (2012) "Tensión sexual vol. 1". En Blog *La Otra*. Recuperado de <http://tallerlaotra.blogspot.com.ar...>
- Dyer, R. (1993) *The matter of images, Images on representations*. Londres: Routledge.
- Foucault, M. (1988) Michel Foucault, le gai savoir. En Revista *Mec*, 5, (Junio de 1988), 32-36.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Metz, C. (1971) *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Metz, C. (1972) *Ensayos sobre la significación del cine*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Nietzsche, F. (1971) *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Sontag, S. (1984) "Notas sobre lo 'camp'" en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral.
- Weinrich, H. (1974) *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid: Gredos.

¹ Lo *camp* puede definirse, tal como lo hace Susan Sontag (1984), como una manera de mirar el mundo como fenómeno estético, como el amor por lo exagerado, por el ser impropio de las cosas, un culto a la exageración, al triunfo del estilo sobre el contenido. El sello de lo *camp* es el espíritu de la extravagancia.

² En términos heteroeróticos, lo masculino estaría asociado a "poseer, tomar, penetrar, dominar y afirmarse" (Badinter, 1993: 123). La heterosexualidad hegemónica implica a su vez que "la preferencia por las mujeres determine la autenticidad del hombre" (Badinter, 1993:123). De este modo, uno de los rasgos más específicos de la masculinidad y la virilidad, sería la heterosexualidad. Así, deseo, actividad sexual y expresión de género quedan estrechamente vinculados. A un sujeto que le ha sido asignado el sexo-género masculino al nacer, debe corresponderle una mujer, para poseerla y penetrarla y así afirmarse como hombre.

³ Ver Peidro, S. (2012) "La construcción arquetípica de personajes de sexualidades no hegemónicas en el cine argentino" en *Questión. Revista especializada en periodismo y comunicación*. Vol. 1 N°35

⁴ El *plot point* hace referencia a un hecho significativo dentro de una trama, un episodio o acontecimiento que genere un cambio de dirección en el relato.