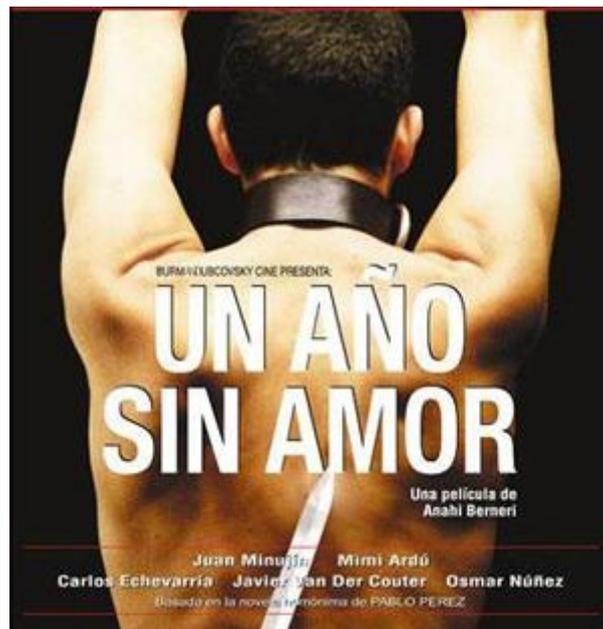


¿Un año sin amor?

Por Julia Kratje

El reciente revuelo causado por La noche, film de Edgardo Castro que retrata las derivas del protagonista por un Once nocturno, trae ecos de la película de Anahí Berneri que, en su momento, causó reacciones parecidas por haber incursionado en la cultura BDSM. Ensayo sobre la búsqueda del amor allí donde el amor aparece tensado por el exceso y el contrato, atravesado por reglas que imponen una disolución de personalidad, una puesta en escena y una escritura romántica propia.



Nada es tan común en el amor como la excentricidad; nada es tan común en el cine como el amor. Si bien se podría pensar que la obra de Pablo Pérez y el film de Anahí Berneri construyen la experiencia del amor en torno a un sujeto excéntrico para los anales del cine convencional, en algún punto extremo: portador de VIH, homosexual, aficionado a las relaciones sadomasoquistas, poeta, el devenir de las "figuras" del discurso amoroso sigue un itinerario "universal", en el sentido de que toda pasión amorosa es un delirio y de que toda persona enamorada es bastante poco original. Los instantes de alegría, de desdicha, decepción, de abismo. El flechazo del rapto amoroso. La fascinación y el deslumbramiento que Pablo, el protagonista, siente por Martín. El abrazo en la cama como un momento efímero de afirmación, calma, serenidad o satisfacción. La sensación a la vez y contradictoriamente de felicidad e infelicidad del sujeto amoroso devorado por el deseo. Al mismo tiempo, las dudas, los celos, la "pasión triste", como dice Roland Barthes, el resentimiento, la angustia de amor y el miedo a una herida, a un peligro, a un abandono: el sufrimiento, la desesperación.

¿Qué significa un año sin amor? Me refiero a qué significa para alguien, cualquiera de nosotrxs, un año sin amor. Entendemos el amor, el amorío, el desamor, el poliamor, pero cómo vivimos “sin amor”, y qué es, a fin de cuentas, el *sin amor*. ¿Qué esperamos del amor, qué nos lleva a preguntar su ausencia, en el abismo mismo de la aserción? Sin amor; entonces, en vilo. Entre las diferentes formas que componen lo que Barthes llama “la mecánica del vasallaje amoroso”, el llamado telefónico ocupa un lugar significativo. Ya Jean Cocteau, en *La voz humana*, había sugerido que la línea telefónica acentúa los vacíos e interferencias generados por el desamor, pero es –pese a todo– el único canal de contacto al que es posible aferrarse para desahogar la agonía. El teléfono es el nexo de comunicación de Pablo que da cuenta de su situación de aislamiento. El personaje se pasa horas hablando por teléfono. El llamado, que Pablo no quiere perder, lo esclaviza al teléfono, es una oportunidad de someterse, de obedecer la orden implícita de no moverse, de preservar el espacio mismo de la dependencia y de hacerlo sentir humillado por ese enloquecimiento: Pablo, al teléfono, está sujeto dos veces, de quien ama y de quien él depende, sometido a la espera y el desvelo.



¿Cómo tramitar, entonces, la desrealidad, que no es otra cosa que la realidad del abismo? Podríamos pensar que, para salvarse de esa desrealidad, de ese sentimiento de ausencia frente al mundo que se le vuelve hostil, Pablo intenta comunicarse a través de una *escritura*. El rechazo que opone a la realidad –a su tía, a su padre, a su rutina, a su enfermedad “monstruosamente porno”, como él la llama–, se pronuncia a través de la escritura del diario y de los avisos, que cambian su relación con la vida tediosa y monocrorde haciendo ingresar algo del orden de la fantasía: un deseo de ficción. El atractivo sexual *per se* no constituye un criterio exclusivo para la selección de pareja. Desde luego, en el ambiente sadomasoquista que a Pablo le genera curiosidad, los códigos corporales, lingüísticos e indumentarios son manipulados a conciencia para orientar el deseo sexual. Pero, para Pablo, la puerta de entrada al universo erótico no privilegia el sentido de la vista; es la escritura, la poesía. Sus preocupaciones estéticas, en un sentido amplio (recordemos la escena con su alumna Julia y su pésima pronunciación del francés en torno al amor *fou...*), se contraponen a la administración racional y calculadora de los encuentros. Como define Barthes: “Escribir. Señuelos, debates y callejones sin salida a los que da lugar el deseo de ‘expresar’ el sentimiento amoroso en una ‘creación’ (especialmente de escritura)” (131). En este sentido, nos podemos preguntar: ¿Cómo escribir el amor? ¿Qué lenguaje puede estar a su alcance? No me refiero a escribir sobre el amor, por amor, con amor, sino a escribir el amor, es decir,

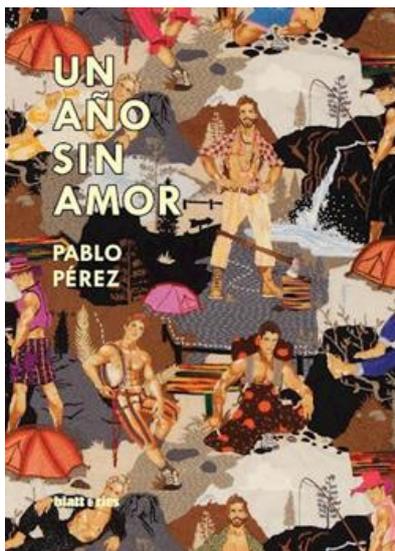
producirlo, tallarlo, como sugiere la memoria de la lengua. El discurso amoroso, para Barthes, no es más que “un polvo de figuras que se agitan según un orden imprevisible a la manera de las trayectorias de una mosca en una habitación” (118).

“Pienso que quería escribir algo y ya no recuerdo qué”, apunta Pablo, como un sujeto errabundo, que habita una forma marginal de nomadismo. “Vivimos todos en la inercia de una familia en extinción”, escribe. Los reiterados planos del film que registran su andar acompañan, unas veces de perfil, otras con su cuerpo avanzando hacia el frente, su aventura callejera. Estos movimientos oscilan, en la primera parte, entre el hospital y el cine porno. La película construye ambos espacios por oposición, evidente desde la elección de la paleta cromática: el azul y los verde aguas colorean la decadencia del ambiente aséptico de la medicina (con un trato entre médicos y paciente signado por la frialdad), mientras que las luces rojas del cine porno indican la calidez –mejor dicho, la calentura– de este ambiente *otro*, abyecto, absolutamente *heterogéneo*, improductivo, en palabras de Georges Bataille; el primero es la secuela del contagio al que se opone el deseo proliferante y polimorfo del segundo. En medio del “cuerpo enfermo” y del “cuerpo deseante”, prevalece en Pablo, en las escenas que transcurren en el departamento que comparte con su tía Nefertiti, un estado de *languidez*, incluso de vulnerabilidad insatisfecha, que es una forma sutil del deseo amoroso, pero experimentado en su carencia: “me cansé de vivir semiahogado, en esta semivida que no me sirve de nada, que me molesta”, escribe (107). Se trata de una especie de superposición deseante: deseo de salud y deseo de impotencia: deseo de amplificar la ambigüedad. Conviven, por un lado, los cócteles de drogas y el dilema en torno al AZT; por otro, los ritos secretos y esotéricos, *la magia* que busca en la homeopatía, el horóscopo, las dietas *à la carte*, las flores de Bach.



Pablo es un personaje que habita la paradoja: busca el amor allí donde el amor parecería, a primera vista, una meta imposible por la disolución de la personalidad que caracteriza las experiencias del cine, la discoteca, la cultura *leather*: “El amor es obsceno porque precisamente pone lo sentimental en el lugar de lo sexual”, afirma Barthes (221). El amor, ese sustantivo abstracto que Pablo persigue, que sólo en alguna de sus aristas se hace eco del amor “romántico” (cuando se perfila como una necesidad de ternura), aparece tensado entre el contrato y el exceso. La relación consensuada entre amo y esclavo está, a veces, al borde de una asimetría que perturba al protagonista, tal como sucede en la secuencia en la que “el Señor Martín” y “el Comisario” pasan el filo de un cuchillo por las tetillas erizadas de Pablo. El poder se desenvuelve como un juego de papeles *representado* por el sadomasoquismo en las reacciones de placer y dolor de los cuerpos. En esos pasajes, se *pone en escena* la histórica afirmación feminista de que la dimensión del poder reside en el centro mismo del amor y la sexualidad. Como indica Shulamith Firestone, el amor romántico reproduce las desigualdades de género en tanto constituye uno de los mecanismos primordiales por los cuales las mujeres son forzadas a aceptar (y “amar”) la sumisión ante los varones. En esta línea, tanto el libro como el film son un microcosmos privilegiado para explorar cómo el amor contiene, refleja y amplifica conflictos de género y de clase.

La estructura narrativa de la obra se contagia de las andanzas y los arrebatos del protagonista: no sigue un curso progresivo, no hay comienzo, desarrollo, desenlace, sino que los pequeños acontecimientos se suceden como circunstancias aleatorias que, como las moscas, se agitan, se apaciguan, se esquivan, vuelven, se alejan, sin ningún ordenamiento previsible, sin ninguna trascendencia ni propósito preestablecido. Un diario íntimo, en efecto, no es una novela, aunque tiene mucho de lo novelesco...



Como decía al principio, Pablo, como sujeto de un discurso amoroso, vive una extrema soledad que es, paradójicamente, una experiencia compartida por cualquier persona enamorada. Pero, a la vez, Pablo no es una persona cualquiera, o un varón cualquiera, que encarna esas masculinidades normativas que colman el cine argentino. Su singularidad reside en sus preferencias sexuales. *Un año sin amor* ubica las diversas y variopintas relaciones de Pablo con sus amantes como posibilidades diversas del afecto entre varones. La obra –literaria y cinematográfica– no

se pregunta quién es Pablo, cuál es el secreto de su deseo, sino “qué relaciones pueden ser, a través de la homosexualidad, establecidas, inventadas, multiplicadas, moduladas.” Las palabras son de Michel Foucault, el tema es “la amistad como un modo de vida”. Las intensidades múltiples de los lazos afectivos que Pablo busca, por momentos desesperadamente, introducen el amor allí donde la cultura patriarcal y compulsivamente heterosexista sostiene que sólo debería haber ley, regla o hábito. Pablo no despliega un repertorio de rasgos psicológicos ni estereotipos del gay – en la dirección en que Brad Epps critica la institucionalización consumista de las sexualidades disidentes–, sino que el personaje busca definir y desarrollar un modo de vida, su *propio ritmo* al margen de las cuadrículas represoras de su historia “clínica”, al margen, también, de la pesadilla burocrática a la que se enfrenta su “historia social”, y al margen de las identidades moldeadas por el mercado “*gay friendly*” y su distribución desigual del “*sex appeal*”.

La construcción literaria y fílmica del cuerpo sensual, que busca satisfacción física, placer sexual, ¿implica una sexualización del cuerpo, un cuerpo erotizado? Respecto a este interrogante, me parece que se despliega una doble operación: por una parte, hay un desmontaje de la mercantilización del cuerpo por parte de la cultura de masas, a través de la figuración de la enfermedad. Por otra parte, desde el interior de este cuerpo enfermo, padeciente, florece la capacidad de creación artística y erótica, ligada al mercado de los avisos de búsqueda de pareja. Para retomar una hipótesis que esboqué anteriormente, en esta obra la atracción no depende tanto de lo visual. Y, para los/as/es espectadores, hay –sobre todo en el film– una deliberada obturación del placer visual en las escenas que narran los encuentros sexuales. (Esta problematización de lo visible es un rasgo que Anahí Berneri explora con más énfasis en sus otras películas; pienso, sobre todo, en *Encarnación*.) En el film, a diferencia del libro, el “sexo desenfrenado” está prácticamente elidido del campo visual. Las decisiones de dónde colocar la cámara, qué elementos iluminar, qué dejar a la sombra, van a contrapelo del porno hegemónico.

Si la entrega y la capacidad de amar sin expectativas de reciprocidad eran, tradicionalmente, atributos presuntamente femeninos, el diario íntimo de Pablo ofrece una gama de afectos cuyas intensidades van de la autoafirmación activa hasta la inmersión en los otros. Tanto el libro como el film, hacia el final, presentan al narrador del diario que, con signos de interrogación, se interpela a sí mismo: “¿Un año sin amor?” (131) El film termina con un plano sugestivo de la escalera en picado que conduce al subsuelo del cine porno iluminada de rojo. El libro, en cambio, da otra vuelta de espiral: habla de unos planes de travestismo o de *crossdressing* para la fiesta de año nuevo. Pablo elige disfrazarse de Lía Cruet e interpretar en un número musical, ante sus amigos, la canción “Romántica”.



La mención de Crucet vale un comentario: todos los timbres utilizados en la grabación de este tema son “emulados” (es decir, que están hechos por un sintetizador, que además es de baja calidad: sale un sonido como de videojuego). O sea que no hay vientos, ni guitarra eléctrica; todo sale de un teclado que va cambiando de timbres. Por eso, suena ese sonido como de “mentira”, para decirlo sin eufemismos: bien “mersa”. La armonía es extremadamente sencilla: alterna entre tónica y dominante a lo largo de toda la canción. Usa melodías pegadizas, evidentes, repetitivas, y de poca elaboración temática. Su voz merecería un apartado especial. Con esfuerzo, llega a arañar el ámbito de una octava, con un timbre a quien los años, el cigarrillo, la ginebra, la trasnochada y otras tantas cosas evidentemente no le pasaron por un costado. La interpretación recurre a todos esos clichés de la música tropical de “clase B”, como el hecho de acentuar algunas palabras forzando la garganta, pequeños *glissandi* entre sílabas, frases dichas “con aire”, como susurradas... Estos elementos, contenidos en la mención de la canción popular, son pistas y pinceladas para seguir pensando las derivas de Pablo.

Las mujeres con las que Pablo se vinculaba (su tía, su alumna, la médica, la empleada pública), a excepción de su hermana, reciben un tratamiento irónico, que resulta coherente con la enunciación subjetiva y semisubjetiva que se adhiere a la perspectiva del personaje focal en las escenas en las que interacciona con estas mujeres –en el film, esta mirada se intercala, en otras circunstancias, con un desapego respecto a la posición de Pablo (cuando sale en busca de sexo, por ejemplo, el foco toma distancia de su intimidad, desde un registro más cercano al documental)–. Resulta interesante que, en los últimos párrafos del libro, se perfila la posibilidad de una diversión desde la parodia y el artificio,

la teatralidad "femenina" con sentido del humor, esbozando una sensibilidad tal vez más grotesca, más *kitsch*, más *camp*, o más *queer*, en el afán de proyectar una salida del cuerpo de varón hacia otros devenires siliconados. O, simplemente, las ganas de empezar una nueva vida como una "star" voluptuosa, como una "mostra" venerada del *under* porteño.