¿DIJO ‘GAY’ O ‘GOY’?:
IDENTIDADES ÉTNICAS Y PRÁCTICAS SEXUALES EN
ESPERANDO AL MESÍAS DE DANIEL BURMAN

POR

AMY KAMINSKY
University of Minnesota

En las tres películas de su trilogía sobre el medio ambiente judío-porteño, el cineasta Daniel Burman aplica las leyes de la heteronormatividad y de la familia nuclear a la reparación de la cultura, de la nación y del individuo. Cada una de las tres obras: *Esperando al Mesías* (2000), *El abrazo partido* (2004) y *Derecho de familia* (2006), invoca estas normas culturales implícitas a través de una serie de emparejamientos familiares (hombre/mujer, padre/hijo).¹ En *Esperando al Mesías*, el primero de los tres largometrajes, Burman propone cierta reconfiguración de la pareja convencional para remendar la sociedad desgarrada por la crisis económica de 1999, y para encarrilar a uno de sus protagonistas, Ariel Goldstein (Daniel Hendler), lanzado precariamente hacia la madurez por la muerte de su madre, Sara (Gabriela Acher).

Ante todo, *Esperando al Mesías* es un *Bildungsroman* filmado, es la historia de Ariel, un joven judío videógrafo que produce documentales sobre la vida cotidiana de su contorno. Tras el fallecimiento traumático de Sara, Ariel trata de escaparse de lo que llama “la burbuja”: la vida agobiadamente previsible del Barrio Once que implica casarse con la chica del barrio que conoce desde la infancia y heredar el negocio precario del padre, en suma, vivir una repetición. Esta historia íntima tiene lugar sobre el trasfondo del llamado “corralito”: en las primeras escenas de la película alguien en Tokio aprieta mal la tecla de una computadora y cae la economía argentina. La figura que encarna el desastre económico protagoniza el segundo hilo narrativo del filme. Santamaría (Enrique Piñeyro) es un funcionario de banco que, al perder su trabajo, pierde también su estabilidad doméstica: su mujer lo echa de la casa y se encuentra en la calle sin

¹ Una cuarta película, *El nido vacío* (2008), también trata sobre una familia judía, pero no la considero parte del conjunto nombrado, el cual sigue el desarrollo de un protagonista desdoblado en tres. Si bien el protagonista es distinto en las tres obras, por otra parte estos personajes comparten el mismo nombre –Ariel– y son representados por el mismo actor, Daniel Hendler. Además, representan lo que puede considerarse tres etapas de la vida de un joven judío porteño que, sin ser precisamente autobiográficas, más o menos siguen las etapas vitales del director.

dinero, sin pareja y sin la identidad que le había proporcionado su trabajo. En el apuro de Santamaría se ve claramente cómo la normatividad de la pareja heterosexual llega a simbolizar la estabilidad social. Al luchar por –y lograr– otro emparejamiento, no convencional pero sí heterosexual, el drama de este personaje se resuelve y el espectador comparte el sentimiento de que la rotura social se ha reparado.

Santamaría reconstruye su vida precaria, revolviendo basureros para buscar carteras robadas y encontrar documentos perdidos para luego devolvérselos a sus dueños, esperando ser recompensado por su esfuerzo. La armonía levemente irónica entre la historia del joven que se siente atrapado en una identidad inescapable y la del hombre ya adulto que les devuelve identidades a personas que las han perdido, es uno de los hilos sutiles que unifica la trama. Otro es el equilibrio roto causado por la muerte de la madre de Ariel y la crisis económica personalizada en Santamaría, problemática que busca su resolución en el establecimiento de una nueva pareja por parte de los dos hombres.

Sin embargo, las soluciones que buscan Ariel y Santamaría se desvían de lo completamente consagrado. La representación de los cuerpos algo envejecidos de Santamaría y Elsa (Stefania Sandrelli) desafían las normas cinematográficas que prefieren seducir al público con el espectáculo erótico de cuerpos jóvenes y perfectos. La renuencia de Elsa, casada con un preso, de entablar un amorío con Santamaría subraya el carácter transgresivo de tales relaciones; y el cruce de fronteras de clase implicado en una relación entre un antiguo bancario y una limpiadora de baños públicos es otra ofensa contra las estructuras sociales.

Por otro lado, la posibilidad de abrirle los horizontes al protegido joven judío le ofrece a Burman la oportunidad de explorar varias alternativas sexuales. Tales reconfiguraciones se pueden denominar “queer” en tanto que, como la de Santamaría, se desvían de la práctica sexual formalmente aprobada por las normas culturales. La relación normativa que Ariel lleva con su correligionaria Estela (Melina Petriella) lo aburre, mientras que la atracción que siente por Laura (Chiara Caselli), su nueva compañera de trabajo cuya propia pareja es una mujer, representa una transgresión múltiple de las normas de la colectividad judía. La homosexualidad husmea alrededor de Ariel, pero su propia transgresión sexual no es gay. En cambio, rompe con las expectativas de la exclusividad étnica.

Estas transgresiones culturales encuentran su manifestación en las relaciones sexuales entre sectores que supuestamente deben mantenerse separados, relaciones que amenazan la estructuras que definen una sociedad y su cultura, pero no cuestionan la norma de la heterosexualidad. Por otra parte, el reto directo a la heteronormatividad representado por la homosexualidad se mantiene en un lugar secundario en la película. Burman representa el deseo homosexual masculino solamente en su forma más reprimida; y la transgresión y la otredad sexual del lesbianismo, sin dejar de proveer el placer visual de dos cuerpos femeninos jóvenes y bellos participando en actos eróticos, resuenan

más bien en un nivel simbólico. Tanto el uno como el otro están al servicio de la lucha de Ariel por una autorrealización que reconcilie la diferencia étnica con el deseo de participar plenamente en el mundo más allá de sus correligionarios.

El deseo reprimido de Baltasar (Imanol Arias) por Ariel no va más allá de ser una mera implicación; ni el personaje mismo parece reconocer su propio deseo. El jefe de la estación de televisión donde Ariel busca y consigue trabajo, Baltasar, no deja de ser ridículo y un poco triste, con sus consejos para seducir a las mujeres y su interés sospechoso en la vida sexual del joven. Baltasar contrata al muy atractivo Ariel, aunque éste contesta mal las preguntas de la entrevista. Se muestra excesivamente interesado en el pene circuncidado del joven judío, mirándolo y comentándolo cuando se encuentran en el baño. Baltasar le habla reiteradamente a Ariel sobre su técnica para seducir a las mujeres, le describe la pornografía a que puede acceder en el internet, y comenta la inocencia de éste, mal que puede curar si el joven aprovecha de sus consejos. Buscando un acceso indirecto al cuerpo y al placer de Ariel, Baltasar ofrece ser el padrino sexual de éste, un rol que Ariel le niega, sobre todo una vez que emprende una relación con Laura.

Mientras el deseo homosexual masculino nunca llega a manifestarse abiertamente, la relación lésbica lleva a la diégesis el contenido *queer* de la película. Sin embargo, ni el uno ni la otra pierden su resonancia con una gama de otras relaciones transgresivas aunque heterosexuales. Es decir que Burman rompe con la heteronormatividad solamente para volver a ella. La explotación de las relaciones lesbianas o gay para simbolizar la ruptura con las normas establecidas relega a un segundo plano la exploración de la transgresión sexual misma. Lo gay/lésbico se examina poco en sí o por sí mismo, sino en función de un mundo heteronormativo. En esto el procedimiento de Burman no es del todo original. Ocurre también en otra película argentina, *Martín (Hache)*, en la cual la vida profundamente *queer* –a la vez que insistentemente heterosexual– de unos argentinos exiliados en España resuena con el personaje sexualmente transgresivo quien, por otro lado, es profundamente *straight*, en cuanto no sólo a su honestidad, su franqueza y su realismo frente a la vida, sino también por estar tan bien arraigado en su ambiente cultural. *Martín (Hache)* revela un mundo de exiliados atormentados en donde el personaje que transgrede las normas heterosexuales es al mismo tiempo el único de los personajes centrales no exiliados, cómodo en su piel, capaz de reconocer y decir la verdad –es decir, el más recto de todos–. Dante (Eusebio Poncela) es la brújula moral de la película. Su homosexualidad esterotipada (se pinta el cabello, lleva maquillaje, su andar y sus gestos son afeminados, toma drogas, es artista) funciona para hacer visible lo *queer* que de una manera mucho más profunda define a los otros personajes, todos heterosexuales, “encuirados” por el exilio, la desilusión, la neurosis y la anomia. La presencia de un personaje secundario que transgrede las normas heterosexuales en *Martín (Hache)*, sobre todo cuando en otros aspectos es normativo, sirve para destacar el “encuiramiento” profundo, pero decididamente no sexual, de los personajes principales.

Sin embargo, si bien en *Martín (Hache)* la presencia del personaje *queer* hace resaltar la no-normatividad de los que lo rodean, implicando un paralelo entre las no-normatividades (homosexualidad/exilio), en *Esperando al Mesías* la similaridad entre los dos marginados (la lesbiana y el judío) es cuestionada no sólo por Ariel, sino por Burman mismo. La tradición heteronormativa judía encuentra no su paralelo, sino su contrario, en el lesbianismo en cuanto éste es un atributo de lo que Ariel considera la modernidad del mundo fuera del barrio. El punto de partida de la película es el barrio judío, y Burman se esfuerza para des-exotizar ese mundo. A través de los videos documentales de Ariel, Burman familiariza al espectador con el barrio y con sus habitantes. Al mismo tiempo, este procedimiento revela su propia necesidad: lo judío es de sobremanera familiar para los personajes judíos de la película, pero no para la mayor parte de los espectadores.

La historia judía en Argentina (igual que en otros países) ha sido marcada por una tensión entre el deseo de asimilarse a una identidad nacional, y el impulso de proteger y mantener una identidad religioso-étnica históricamente amenazada. Éste también es el dilema de Ariel. Lejos de ser un extraño en su mundo, Ariel cabe demasiado bien. No se siente marginalizado, ni mucho menos excluido. Pierde a su amada madre (la madre judía quien, cree Ariel, no puede morir porque tiene demasiado que hacer –por él–), pero sigue en el regazo de su barrio, bañado en el amor de su padre Simón (Héctor Alterio) y la paciencia abrumadora de Estela. Tenaz en su amor por Ariel, Estela mantiene su dignidad frente a su abandono, cumpliendo con sus compromisos sociales y religiosos.

Ariel documenta la vida de su burbuja sin ironía; revela a través de sus videos un profundo conocimiento y un verdadero cariño por el pequeño mundo del barrio y las tradiciones de sus habitantes. Sabe documentar su mundo por el acceso que tiene a éste, por su familiaridad con sus costumbres y espacios; pero al posicionarse detrás de la cámara se distancia de la colectividad, la comenta y la controla. La cámara le permite grabar momentos íntimos de su propia familia (cuando va al hospital y luego de compras con su madre), documentar los ritos para la colectividad misma al trabajar como videógrafo independiente de bar mitzvahs y bodas, y enseñar el ambiente del barrio para los que no lo conocen. En todos los casos se posiciona conscientemente al margen de su mundo para ser su documentador y comentarista.

A diferencia del ambivalente Ariel, Estela habita plenamente el mundo de la comunidad. Su labor dentro de ella es productiva: ayuda a Samuel a armar su pequeño restaurante, le inspira a instalar una máquina karaoke. Dirige un coro de niños en el centro hebraico. Su integración al mundo es íntegra, a diferencia de Ariel, porque no tiene que rechazar el barrio para sentirse plenamente argentina y moderna. Canta con igual pasión los rezos tradicionales y las canciones populares. En una escena baila una danza tradicional judía y en otra un tango. Mientras para Ariel la vida del barrio es una repetición agobiante de la que desea escapar (efectivamente, lo que documenta son los ritos del bar mitzvah y las bodas, es decir, las prácticas que menos cambian y que

más aseguran la continuidad de la colectividad). Estela encuentra allí los espacios de renovación y creación. A través de Estela, Burman señala el error de Ariel, para quien un futuro en el Barrio Once necesariamente significa rendirse a la tradición y aislarse del mundo amplio fuera de “la burbuja”. Estela es productiva dentro de la comunidad judía, capaz de integrar la vida tradicional en una modernidad eficaz. Ella también moderniza el restaurante de Simón, incorporando motivos judíos con el karaoke; cuando Ariel –y el espectador– la miran dirigiendo el coro infantil, la sensualidad del movimiento de sus caderas al tocar el teclado y cantar con los chicos es patente.

Como para Ariel la comunidad del barrio es sumamente agobiante en su familiaridad, la no-normatividad de Laura encarnada en su lesbianismo representa la modernidad y la participación en una vida estimulante. En una escena de seducción mutua no del todo exitosa, Burman revela el contraste entre la percepción de Laura y la de Ariel sobre la otredad. Con sus nombres imperfectamente anagramáticos, son imperfectamente semejantes también por ser los dos, de una manera u otra, ex-céntricos. Pero son profundamente distintos por ser la una moderna, sexualmente liberada, enajenada de su familia y relativamente rica, y el otro atrapado en la tradición (no tanto religiosa como étnica), relativamente inocente sexualmente e involucrado con su familia. Laura desea reunirse con su padre ausente; Ariel quiere aflojar, si no romper totalmente, los lazos de familia que lo atan a una realidad agobiante. Se muestra visiblemente incómodo y molesto cuando su padre lo interrumpe con una llamada telefónica en el momento en que pretende seducir a Laura, es decir, en uno de los momentos en que busca la entrada al mundo más amplio de la modernidad. La única manera de cortar la llamada para seguir adelante con el proyecto de ampliar sus horizontes con Laura, es, irónicamente, recurrir al lenguaje ancestral, el idish, que lo devuelve al contorno étnico en el momento preciso en que quiere, y casi logra, dejarlo atrás. Paradójicamente, es este mismo mundo judío, que para Laura es exótico, lo que más la atrae.

Lo que para Laura significa cierta semejanza entre ella y Ariel –cree que su propia transgresión sexual tiene su paralelo con el judaísmo de éste– para Ariel marca la diferencia profunda entre ellos. Para Laura, ser judío es ser exótico, en cuanto lo aleje a uno de la corriente dominante de su sociedad. Si bien Laura cree que ser gay encuentra su eco en ser judío, Ariel reconoce que lo que para Laura es una similaridad para él es todo lo contrario –no pueden ser más diferentes–. Para Ariel, el lesbianismo de Laura representa no la otredad compartida, sino la diferencia entre los dos y la pertenencia de ella a la cultura dominante. El lesbianismo de Laura encarna la esencia misma de lo que anhela: la modernidad frente a la tradición, el puro centro frente a su propia marginalidad. Ser gay para Ariel no contradice ser parte de la cultura dominante, sino todo lo contrario. Cuando Laura revela su homosexualidad diciendo, “Soy gay”, Ariel responde con una pregunta aparte, “¿Dijo ‘soy gay’ o ‘soy goy’?” La pregunta de Ariel, una coincidencia de sonidos que nunca habría pronunciado Laura (por ser “goy”

una manera de identificar al otro, jamás una autodefinición, a menos que sea irónica), revela la coincidencia de estas dos identidades dentro del ámbito normativo (judío, heterosexual) del margen que él habita.

Por una parte, Burman propone el lesbianismo de Laura como una señal de diferencia. Pero es una diferencia que la distancia de Ariel, no una que los une. Para Ariel, el lesbianismo de Laura es una parte esencial de la modernidad que ésta representa. Ser gay y ser goy representan una misma idea en su cosmovisión: significan ser moderno, participar en el nuevo mundo de los medios masivos, el buen sueldo, la sexualidad libre y abierta. Por otra parte, si bien Ariel es judío hasta los huesos, Laura es gay de una manera superficial (aunque sí es profundamente goy). Además, se declara gay en un contexto fundamentalmente heterosexual: ser gay es un arma para seducir a un hombre. El placer de Ariel es aumentado por el exotismo de Laura, sólo una parte del cual es su lesbianismo. En efecto, lo que más le importa a Ariel de la sexualidad de Laura es la libertad con la cual la vive. A diferencia de Ariel, quien se siente atrapado, programado para casarse con Estela (a quien abandona al enamorarse de otra mujer: es monógamo); Laura puede mantener dos relaciones sexuales a la vez. Además, Laura vive en un Buenos Aires que le es ajeno a Ariel; pertenece geográficamente a la zona de la alta burguesía. Comparte un departamento de lujo, en un edificio lustroso y moderno, con su pareja. Ariel, en cambio, vive con su papá en un barrio popular.

Mientras Laura se declara gay para seducir a Ariel, con su pareja Any (Dolores Fonzi) mantiene que no lo es, sino que en cualquier momento estará con la persona que más le guste. Niega la identidad, aunque adopta la práctica. Este rechazo de la identidad lesbiana significa para Any que Laura busca evitar el compromiso sentimental. Viven juntas, comparten una vida y una cama, pero Laura no permite que Any se le acerque demasiado. (El trauma de Laura es la pérdida emocional del padre, a quien añora y espera, y que siempre la decepciona. Se protege contra semejante vulnerabilidad en su relación con Any insistiendo en ser la que seduce, la que decide, la que domina.) Any, segura de y en su lesbianismo, y feliz de autodenominarse como tal, ve —correctamente— una falta de compromiso en la denegación de Laura de comprometerse con esta autodenominación.

Al denominarse gay con Ariel, Laura descubre la otra cara de la moneda: si Any no puede estar segura del lesbianismo de Laura (y por ende de su fidelidad), Ariel es prevenido de la posibilidad que Laura lo deje también. Al mismo tiempo, Laura sabe que declararse gay le presenta un reto sexual a Ariel. Si es cierto que la ambivalencia sexual de Laura es un arma con la cual se protege contra las demandas de una relación sentimental seria, y, aún más, contra su propia vulnerabilidad, por otra parte, se puede entender esta misma ambivalencia como una señal de la precariedad de las identidades. Por su lado, aunque Any está dedicada a su relación erótica con Laura y a su identidad lesbiana, en cierto momento abandona (si bien temporalmente) a Laura y la etiqueta “lesbiana”, para volver a la seguridad de la casa materna. Lo cual no quiere decir que

Any deje de ser o sentirse lesbiana, sólo que la identidad de amante lesbiana retrocede en cuanto empieza a volver a ser hija.

Any es el sujeto lesbiano por excelencia. Consciente de su propio deseo y de las ramificaciones políticas y sociales de ello, asume su propia historia, a diferencia de Laura, para la cual ser gay es una identidad inconsecuente. En cambio, ser judío para Ariel constituye una identidad esencial. No la cuestiona, aunque sí busca una manera de incorporarla dentro de una vida más amplia que la del barrio. En este sentido la película no se trata de la búsqueda de la identidad por parte del protagonista: si Ariel sufre una crisis de identidad es por asumirla plenamente. Encuentra la manera de participar en y separarse del mundo judío simultáneamente por hacer videos que documentan su medio ambiente. No es solamente partícipe de la vida cerrada de la burbuja; es su testigo y comentarista. Por otra parte, para Ariel saber hacer videos es también su entrada al mundo más allá de ese entorno.

En una escena compleja, Laura se entromete en el mundo de Ariel al acompañar al padre de éste a una boda que Ariel está filmando. Irrumpiendo en el espacio de la colectividad judía representada y vivida por Estela, Laura amenaza el dominio de Estela sobre este espacio, y rompe el equilibrio entre dentro y fuera de la burbuja. Su atuendo ultra-sexualizado e informal –poco apropiado para una boda– subraya su otredad dentro de las normas de la comunidad. Sin embargo, su presencia le permite a Ariel participar plenamente en la celebración de la cual estaba enajenado por ser su documentador. Laura le toma la cámara a Ariel, devolviéndolo plenamente a su comunidad y documentando esa participación. La escena encapsula el papel de Laura en la trayectoria de Ariel: la relación entre ellos le facilita volver a ser quien es. Laura le permite a Ariel volver a su propio ambiente una vez que éste se ha saciado del mundo exótico que ella representa. Es su puerta de entrada y de salida.

Como Ariel nota, Laura hace documentales que exponen el sufrimiento de las personas que encuentra; sus relaciones con Any reflejan en otro ámbito este leve sadismo. Se trata de la postura clásica del creador del cine, con su mirada dominante y el poder de definir su objeto. Sin embargo, cuando Laura Mulvey escribió sobre el placer visual del cine narrativo, nos hizo ver el carácter masculino (supuestamente heterosexual) de la mirada, la cual excluye a la observadora (también supuestamente heterosexual en los términos que la representa Mulvey).² Suzanne Kappeler va aún más lejos al afirmar que toda representación es pornográfica, en cuanto reproduce las relaciones de poder entre espectador y espectáculo. A pesar de las limitaciones de su primera incursión en cuestiones del placer escópico, con ella Mulvey provee una herramienta útil para analizar

² La figura observada, en la explicación de los primeros textos de Mulvey, es siempre femenina. En su trabajo posterior, Mulvey refunde su teoría para incluir otras miradas.

los varios despliegues del lesbianismo en *Esperando al Mesías*. A final de cuentas, es Daniel Burman –no sus personajes– quien maneja la cámara en esta película.

Hay tres escenas en la película que representan la relación entre la pareja femenina, todas dedicadas al placer y la comodidad de la mirada heterosexual masculina. La primera es un acercamiento extremo, tanto que durante mucho tiempo no se puede diferenciar bien las distintas partes del cuerpo, ni entre los dos cuerpos. La cámara se desliza lentamente por la piel de las dos mujeres. El movimiento es sensual, hasta cierto punto erótico, aunque no se divisen bien las acciones de las amantes. En la segunda, una escena tomada en plano medio, el erotismo se convierte en juego; Laura y Any son dos chicas jugando a la lucha de almohadas, saltando en la cama como si fuera un trampolín. Su relación en esta escena sigue siendo sexual (sólo llevan ropa interior) pero es al mismo tiempo infantilizada, lo cual disminuye su carga erótica. En la última escena entre Laura y Any se expone el beso lesbiano. Erótico, pero también consolador, el beso de Laura intenta hacer las paces, pero también sirve para mantener un control que es a la vez sentimental y sexual. Tomada en plano medio, el espectador es, por fin, testigo del beso en su contexto.

La mirada del espectador ideal de esta película sigue la focalización de Ariel. Desde el principio el protagonista nos guía a través de su propia práctica cinematográfica. Aunque tanto Laura como Ariel son videógrafos, con pocas excepciones son los videos de Ariel los únicos que vemos. Ocupando el lugar escópico dentro de la película, Ariel toma videos de su entorno y mira a Laura. Su placer visual representa el del espectador ideal de la película. En una escena el espectador completa la mirada de Ariel; éste está en la calle, mirando hacia la ventana del departamento de Laura y Any, por la cual no puede ver por estar tan alta. El espectador sigue la mirada de Ariel, pero a diferencia del protagonista, tiene acceso a esta escena entre las dos mujeres. Ariel, por lo tanto, sólo puede imaginar lo que el público ve.

Si bien en términos de la narrativa central el manejo del lesbianismo le sirve a un sistema heterosexualizado, la estructura coral de *Esperando al Mesías* (como la ha denominado Pedro Rey en su reseña en *La Nación*) permite otra lectura que, aunque subordinada, tiene su propia vigencia. La estructura coral implica que el enfoque de la película no es único. Las vidas entrelazadas de Ariel y Santamaría, los dos personajes más complejamente escritos del filme, se extienden a varias otras, entre ellas las de Laura, Elsa, Estela, Any y Simón. Las historias no sólo se entrecruzan, la estructura misma de la narrativa depende de la producción misma de la realidad vivida entrecruzada de estos personajes. Si bien Ariel focaliza gran parte de la narrativa, cuando la cámara pasa a Santamaría, el protagonismo de la obra también se muda de sitio. Solamente un poco de la vida de éste recruce alrededor de la narrativa que el principio de la película –la voz en *off* de Ariel, su propia producción videográfica– establece como la historia central. Sin embargo, el coral –ente vivo que reproduce y crece a través de la extensión de sus

partes— no siempre es visto desde la misma perspectiva. Esta inestabilidad narrativa implica que cada personaje también protagoniza su propia historia.

En el momento en que Ariel se queda en la calle mirando hacia la ventana del departamento donde viven Laura y Any, las cortinas de esa ventana se abren para el espectador. La cámara sube hasta el departamento y el espectador presencia la escena. Por un lado esta focalización reemplaza la mirada de Ariel, ciego ante una escena que sólo puede imaginar. En este sentido, la escena lesbiana refleja las ansias del hombre heterosexual y aún más las del chico del barrio para quien la verdadera penetración a la vida fuera de la burbuja le queda vedada. Se queda en la calle, obligado a volver a su propio barrio, a su exclusión fundamental de la sociedad dominante.

Sin embargo, cuando la caínera entra al departamento de lujo donde vive su drama la pareja lesbiana, para ellas la presencia inmediata no tiene vigencia (aunque la amenaza que representa para la relación entre Laura y Any sí está bien presente). Es aquí donde Burman expone la intimidad de las dos mujeres, y aquí donde las inquietudes de la pareja encuentran un espacio para desarrollarse. En este trozo del coral que es la película, la cuestión de la identidad (a diferencia de la práctica) lesbiana se abarca. Para Any, declararse lesbiana significa sentirse bien en su piel. Le provee una base desde donde vivir la vida. Laura, sin embargo, menosprecia la insistencia de su pareja en declararse lesbiana, fiel y comprometida con su pareja. Laura se niega a limitarse sexualmente a la mujer, o sea a Any, la mujer que la reclama. Además, niega el lesbianismo como identidad de una manera reveladora, afirmando que no es militante de su clítoris. Es decir que se apropia de la derisión social, heterosexista y patriarcal que considera la militancia feminista (y por extensión lesbiana) una postura desatinada, una militancia sin verdadero sentido.

Por otra parte, Laura maneja su supuesta identidad gay como arma de seducción en su relación con Ariel. Partiendo de *Gender Trouble*, de Judith Butler, la teoría *queer* enseña que la creencia en la identidad estable es ingenua, que más bien producimos un efecto identitario a través de lo performático, consolidado en una serie de repeticiones y confirmaciones mutuas. Nuestro ser es por definición inestable; por lo tanto, producimos la normatividad (o la transgresión) necesariamente precaria que nos define. Sin embargo, el sentido de ser, de tener una coraza estable, de ser la misma persona dos días seguidos, y a través de los años, es una meta de la salud mental. Y en el caso de una identidad acosada, como lo es el lesbianismo, renegarse a ello puede ser también un acto de cobardía. La política de la transgresión frente a una sociedad hostil (lo que Laura llama despectivamente la militancia del clítoris) sí importa. Laura lo sabe. Al proponerle a Ariel que ser judío tiene su paralelo con ser gay, que los dos son lugares de diferencia, que los dos están abiertos a la discriminación, que los dos transgreden las normas de la sociedad, Laura muestra que sí entiende perfectamente que reclamar una identidad bajo tales circunstancias es políticamente necesario.

Sólo que para Laura tal declaración (o su ausencia) se reduce a un arma en el juego sentimental; lo ejerce para seducir a Ariel, lo retiene para mantener su dominio en su relación con Any. Sería reductivo, dadas las circunstancias de la película, proponer que Any es ingenua al insistir en la identidad lesbiana mientras que Laura la rechaza. En fin, según los términos de *Esperando al Mesías*, la lucha por una identidad más amplia (de Ariel) es un tema central. Y en términos fílmicos, su antecedente bien puede ser *El mago de Oz*, en el cual Dorothy tiene que dejar la vida familiar de Kansas para aprender que “There’s no place like home”. La identidad de Ariel es la que siempre ha tenido: judío, argentino, perteneciente a su barrio, y con un poco más conocimiento del mundo, es decir, el *Bildungsroman* más o menos clásico en el cual el protagonista sale de casa, hace su aprendizaje en el mundo amplio, y vuelve para ser reinsertado en el orden de la doxa. En el caso de Ariel, el proceso ha sido en tono menor, con cierta ironía. Ni ha viajado muy lejos, ni ha aprendido demasiado cuando al final regresa al orden de la colectividad judía, representado por un deseado reencuentro.

LA LESBIANA FANTASMA

En su estudio de la presencia encubierta del lesbianismo, *The Apparitional Lesbian*, Terry Castle estudia la figura fantasma de la lesbiana –las imágenes del deseo entre mujeres en la literatura europea desde el siglo dieciocho– para sostener que la figura lesbiana, por fantasmal que fuera, ha sido un motivo importante en la cultura occidental, y que ha proveído la base para la expresión abierta del deseo homoerótico entre mujeres de los años más recientes. En efecto, aunque el lesbianismo ocupa una posición precaria en la representación y en la teorización de la sexualidad latinoamericana, el deseo lésbico, y por lo lésbico, quedan vivos en los textos culturales. Es de esperar que el sujeto lesbiano (es decir, el individuo que ocupa tal posicionalidad), que hasta cierto punto coincide con la mujer lesbiana (o sea, cuerpo y conciencia de tal deseo y de tal historia cultural), ocupe el centro de cualquier encuentro con la temática lésbica. No obstante, la realidad impuesta por una cultura que sigue siendo tanto heterodominante como masculinista fácilmente convierte el lesbianismo –y a la lesbiana– en su propio objeto. Si bien bajo este régimen el lesbianismo mantiene una función erótica para los hombres heterosexuales (presenciar la escena lesbiana le proporciona un placer escópico al sujeto masculino heterosexual, y fantasear interrumpirla para “curar” a la lesbiana es muchas veces un aspecto de tal placer), por otro el lesbianismo puede perder su significado sexual.³ En un sistema controlado por la hegemonía masculin(ist)a, ausente el pene, no hay sexo.

³ Un personaje de la película *Freak Talks about Sex (Blowin’ Smoke)* provoca risas al comentar que ninguna película es tan buena como para no poder ser mejorada con la inclusión de una escena sexual lesbiana. (“I can’t think of a single movie that couldn’t be improved by a lesbian sex scene”).

Entre el *frisson* del exoticismo sexual, la centralidad persistente del sujeto masculino y la inconformidad del deseo lesbiano, no sorprende que un director masculino encuentre en la pareja lesbiana buena materia para reflejar, y reflexionar sobre, el cuestionamiento de la identidad masculina marginada.

En el caso de *Esperando al Mesías*, Laura y Any encarnan su propia relación y viven su propio drama. Sin embargo, desaparecen de la diégesis al final de la película, con el retorno a las normas heterosexuales de una manera contundente. Elsa y Santamaría establecen un hogar, a pesar de la próxima llegada del marido de aquélla, y para cementar la relación, encuentran un niño abandonado al que adoptan. Ésta es una familia improvisada, sin la bendición de las autoridades, pero sigue operando dentro de la simbología heterofamiliar. En un epílogo que tiene lugar un año después de los acontecimientos de la película, Ariel vuelve a Estela para decirle que ya no espera al Mesías para entregarle una vida, sino que va a escoger su propio camino, uno que aparentemente la incluye. Se trata de un retorno a sus raíces que, después de haber experimentado el mundo fuera de la burbuja, le puede ofrecer la posibilidad de una vida satisfactoria. A diferencia de Santamaría, cuya trayectoria culmina con la creación de un hogar con los escombros de la sociedad, y Ariel, quien busca una reconciliación tentativa con Estela, la relación Laura/Any no se resuelve. Este enlace ha cumplido con su función simbólica; si las dos vuelven a ser una pareja es de poca consecuencia. El lesbianismo (por no hablar de la lesbiana) en esta película es útil pero desechable. Su propia sexualidad, su propio deseo, no es su materia prima. Una vez cumplido su papel simbólico de señalar la diferencia –por ambigua que sea– puede desaparecer.

OBRAS CITADAS

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Castle, Terry. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia UP, 1993.
- Freak Talks about Sex (Blowin' Smoke)*. Dir. Paul Todisco. Centre Street Productions, Latent Image Entertainment, New Sky Communications, Owaslo Entertainment, 1999.
- Kappeler, Suzanne. *The Pornography of Representation*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Martín (Hache)*. Dir. Adolfo Aristarín, al Artistarain; Cal + España, TVE y Tornasol Films, 1997.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16/3 (1975): 6-18.
- Rey, Pedro B. "El perfecto equilibrio" *La Nación* 25 mayo 2000. <http://www.lanacion.com.ar/archivo/IndexSeccion.asp?fecha=25/05/2000&categoria_id=120>. 12 junio 2007.

Waiting for the Messiah [*Esperando al mesías*]. Dir. Daniel Burman. Astrolabio Producciones S.L. y BD Cine, 2000.

The Wizard of Oz [*El Mago de Oz*]. Dir. Victor Flemin. MGM y Loew's, 1939.