

## Deseo y expropiación: discutiendo representaciones de la pasión sexual<sup>1</sup>

El presente capítulo tiene como propósito “queerizar” (*to queer*) determinadas concepciones ontológicas de sujeto y cuerpo, aquellas que se vinculan con una supuesta autotransparencia y autosuficiencia de los mismos en relación a su deseo sexual y, en este sentido, a las categorías identitarias que dan cuenta de él. Se comprenderá la acción de “queerizar”, en este contexto, como un modo específico de hacer crítica, de manera que se señalen los límites epistémicos de las categorías identitarias, particularmente de aquellas que apuntan a decir algo de nosotrxs mismxs en tanto sujetos y cuerpos sexogenerizados. Su carácter crítico, por tanto, busca marcar las fisuras de estas categorías, pensar dónde es que fallan, dónde aparece algo que sigue sin ser capturado. En este caso particular, esto se hará a través de herramientas filosóficas que se ponen en juego en el análisis de representaciones filmicas.

A fines de realizar esta tarea, se continúa una serie de reflexiones en torno a la apropiación y uso de la noción de *reconocimiento*, de cuña hegeliana, en la obra de Judith Butler. En esta oportunidad se ligará la idea de un sujeto constituido por un deseo de reconocimiento con la experiencia de la pasión sexual, poniendo en discusión algunas representaciones de la misma.

Pretendo hacer esto a partir de dos herramientas teóricas que pueden leerse en la propuesta butleriana: 1) una concepción hegeliana del deseo que resulta en un sujeto extraviado y ex-tático; y 2) la idea de un otro del otro que cuestiona, amenaza con destruir y al mismo tiempo posibilita la díada yo-otro. Luego del desarrollo de estas dos herramientas, espero poder ofrecer un análisis de tres largometrajes contemporáneos –*Plan B* (2009); *Les amours imaginaires* (2010); *Viudas* (2011) –, en donde quede

1 Capítulo revisado por Javier Sabarrós.

de manifiesto el modo en que puede (o no) representarse la dinámica del deseo en la pasión sexual.

## Butler y Hegel: Extravíos del reconocimiento

La autora norteamericana dedicó un estudio a la filosofía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, particularmente a su *Fenomenología del espíritu* (1966), y en su tesis doctoral, *Subjects of desire* (1987; publicado en español en 2012 como *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*). Sin embargo, no ha sido sino en una segunda etapa de su trabajo intelectual (2001, 2006a, 2006b, 2009, 2010, 2012) – en la que abandona parcialmente el proyecto de explicar y desarrollar la teoría de la performatividad de género para ocuparse en la formulación de una nueva ontología social basada en la vulnerabilidad común de los cuerpos – que Butler coloca mayor acento en una noción de sujeto *ex-tático*. Según la autora, no se entiende este sujeto si no es a partir de la categoría hegeliana de *reconocimiento*: “Ofrezco la versión etimológica de éxtasis como ex-stasis [ecstasy as ek-stasis] para señalar, como lo hizo Heidegger, el significado original del término, ya que implica estar fuera de sí mismo” (2006a: 367, nota al pie n°7). La autora entiende al sujeto a partir de un *deseo* de ser, de persistir en el ser, lo cual sólo es posible a través de la experiencia del reconocimiento otorgado por lxs otrxs. Se trata, en definitiva, de un deseo de reconocimiento.

En principio, hablamos de una conciencia que se extravía en un otro y cuyo esfuerzo de recuperarse, o de autoconocerse, lo arroja a un futuro irreversible, de modo que nunca retorna a sí. No puede hablarse, por tanto, de un sujeto anterior al encuentro con el otro sino precisamente de uno que se revela como resultado de la expropiación, del extravío, de la pérdida en el otro. Este encuentro, por tanto, le brinda la posibilidad a la autoconciencia de conocerse aunque lo expone al mismo tiempo al riesgo de socavamiento de ese autoconocimiento, pues lo que se conoce dejó de ser el yo que pretendía hacerlo. La emergencia del yo, por tanto, es el efecto de este encuentro con el otro, encuentro que, por otro lado, no es pacífico, sino que se trata de una situación de vulnerabilidad común en la cual las

autoconciencias descubren la posibilidad de aniquilar a su otra destruyendo al mismo tiempo su posibilidad de autorreflexión.

¿Cómo llegamos a este enfrentamiento de autoconciencias? Butler explica la entrada al drama del reconocimiento en la propuesta hegeliana a partir del esfuerzo de la conciencia de autodeterminarse. Para ello, la conciencia debe negar todas las demás cosas que no sean ella misma. Se entiende, de este modo, que no nos encontramos hablando de una negación pasiva, sino de una búsqueda de lo otro para negar, una negación que es deseo. La negación, de este modo, cancela, preserva y trasciende las diferencias aparentes que interrelaciona. Ya en esta instancia, el deseo implica un primer extravío para la conciencia: el verse cautivada por la cosa, por aquello que desea, esa sensación de “no poder dejar de mirar algo”, situación que pone a la voluntad en jaque. Esta situación es propia del deseo y permanecerá durante toda el drama. En palabras de Butler, “[e]n cuanto movimiento intencional, el deseo tiende a eclipsar al yo donde se origina: cautivado por su objeto, el yo que desea no puede más que verse como extrañado” (2012: 91).

Pronto, sin embargo, la conciencia se percata que, de tener que negar todos los objetos que se le aparecen, se vería atrapada en una tarea incesante y cansadora. Es así que la autoconciencia necesita algo más estable, algo que le permita recuperarse a sí misma (auto-conocerse). Surge entonces la pregunta: ¿qué clase de alteridad podrá devolverle su propia estructura negadora (deseo) a la autoconciencia? Se hace evidente para la autoconciencia, entonces, que debe negar otra autoconciencia. De esta manera, la meta intencional del deseo se complejiza y se convierte en el deseo de otro: deseo del deseo de otro.

¿Qué significa esta expresión: deseo del deseo del otro? En primer lugar, es colocar el deseo del otro como objeto, como meta intencional del propio deseo. Deseo que busca reduplicarse en aquello que encuentra como parte de sí mismo, porque se ve igual, en el otro. Podemos ver aquí, entonces, un segundo extravío para la autoconciencia, pues ¿de quién es el deseo entonces?, ¿cuál deseo comenzó el drama? o ¿quién lo mantiene?, ¿se puede diferenciar claramente las dos autoconciencias en sus deseos respectivos, en sus deseos “propios”? Cuando las autoconciencias se vinculan, los deseos se confunden y su propiedad entra en disputa.

Butler retoma a Hegel para hablar de esta pérdida cuando plantea a una autoconciencia no sólo reflejada en la otra, sino terriblemente absorbida:

el otro también es negación activa. La cuestión está en que, en la propuesta hegeliana, esta estructura formaba parte de la esencia de la primera autoconciencia y, siendo así, ese “yo” emergente entiende ahora que esa esencia puede no ser sólo propia, puede estar en cualquier corporeidad, en cualquier otro, provocándole ira/temor/éxtasis: “Mi esencia está allá. Yo puedo estar allá; yo estoy allá”.

En segundo lugar, desear el deseo del otro nos devuelve otra cosa. Cuando la primera autoconciencia desea el deseo del otro, desea que el otro la desee, la tenga como objeto de deseo. Nos enfrentamos así a un tercer extravío: la primera autoconciencia se ve como objeto, se ve duplicada ontológicamente, ella se ve allá, diferenciada de sí misma y deseando ese yo que no es, ese yo como otro de sí mismo. Un yo que se le escapa al hablar de sí mismo y que le devuelve otro “yo” que no fue quien comenzó el drama del reconocimiento. Dicho drama, entonces, recupera una figura del yo extraviado, que inevitablemente debe renunciar a volver a sí, convirtiéndose permanentemente en un yo que nunca fue.

La primera autoconciencia, entonces, entiende aún – aprenderá recién en el reconocimiento recíproco – que la esencia es sólo individual y que si la otra se apropia de su esencia se trata de un riesgo radical de aniquilación. Habrá que aniquilar al otro para recuperar la esencia: es una esencia en disputa, una lucha a vida o muerte. El dilema en la lucha a vida o muerte está en elegir entre la existencia extática, resultado de los sucesivos extravíos, y la existencia que se autodetermina. El extrañamiento de la autoconciencia no está sólo en descubrir que la otra es una libertad que se autodetermina, sino en el extrañamiento implícito del deseo. El dilema se supera cuando la primera autoconciencia *reconoce* que la otra está viviendo el mismo dilema. Ambas se reconocen en su recobramiento del extrañamiento del deseo. El proceso de reconocimiento revela, por último, que la autoconciencia que se encuentra extraviada, que se ve fuera de sí, extáticamente, es de todos modos *autora* de su propia experiencia.

Hasta aquí, hemos podido estudiar algunas consideraciones butlerianas respecto de la dinámica del deseo desde una perspectiva hegeliana lo que resulta, de modo sistemático, en por lo menos tres extravíos de la autoconciencia en su encuentro con el otro: 1) un extravío ante el objeto que cautiva la atención de la autoconciencia; 2) un extravío en la propiedad

del deseo, al verse duplicado en el otro; 3) un extravío en la recuperación de un “yo” que no fue quien inició la aventura del reconocimiento, un otro para sí mismo. Continuemos entonces con la segunda herramienta teórica, aquella que Butler desarrolla en su discusión con la filósofa Jessica Benjamin.

## J. Butler vs J. Benjamin: el Otro del Otro

En su recepción de la noción hegeliana de reconocimiento, Butler (2006a) entra en diálogo con la propuesta de Jessica Benjamin, la cual establece el reconocimiento intersubjetivo como ideal normativo y como meta a aspirar en la práctica clínica. Benjamin entiende, en el marco de una problematización que vincula teoría crítica y psicoanálisis, que el reconocimiento es “la condición bajo la cual el ser humano logra la comprensión psíquica de su propio yo y su aceptación” (ibid.: 189).

Un psicoanálisis en que el sujeto ya no reina absolutamente trae como problema la dificultad que cada sujeto tiene en reconocer al otro también como centro de experiencia. Por lo tanto se trata de un proceso en el que no se incorpora al otro, ni se lo aniquila a través de la proyección sino que se lo “ve” reflejando la propia estructura física y psíquica. Se trata de una conciencia en cuyo deseo de ser reconocida reconoce a otra que pueda realizar ese reconocimiento, de tal modo que la independencia absoluta de la conciencia *depende* paradójicamente del similar deseo de la otra de ser reconocida. En palabras de Benjamin:

En su discusión del conflicto entre “la independencia y la dependencia en la autoconciencia”, Hegel demostró que el deseo del sí-mismo de una dependencia absoluta entra en conflicto con la necesidad que tiene de reconocimiento. Al tratar de establecerse como entidad independiente, el sí-mismo debe sin embargo reconocer al otro como un sujeto igual a él, para ser reconocido por el otro. Esto inmediatamente compromete el carácter absoluto del sí-mismo, y plantea el problema de que el otro pueda ser igualmente absoluto e independiente. Cada sí-mismo quiere ser reconocido, pero mantener su identidad absoluta: el sí-mismo dice: “Yo quiero afectarte, pero no quiero que nada de lo que tú digas o hagas me afecte; yo soy quien soy”. En su

encuentro con el otro, el sí-mismo quiere afirmar su independencia absoluta, incluso aunque necesita al otro, y el deseo similar del otro socava esa afirmación. (1997: 67)

Es así como el reconocimiento se une con la negación, esto es, según Benjamin, en el aspecto diferenciador de la relación: yo no soy el Otro. Esta negación, sin embargo, puede – y debe – darse en términos no destructivos. El problema está, según Butler, en que Benjamin, aún admitiendo que el reconocimiento puede conllevar la destrucción, insiste en “un ideal de reconocimiento en el que la destrucción es un acontecimiento lamentable que se revierte y se supera en el contexto terapéutico, de modo que no acaba de definir el reconocimiento de una forma esencial” (Butler 2006a: 192). De este modo, Benjamin deja atrás la destructividad, cuestión que hace emerger la pregunta: ¿es esto posible?, es decir, ¿es un ideal normativo alcanzable?

Por otra parte, las autoras se preguntan por la estructura diádica de la escena del reconocimiento, en sintonía con la formulación lacaniana según la cual el deseo no es nunca meramente diádico en su estructura. De ser así, de hecho, fácilmente caería en un modelo complementarista fundando, en consecuencia, la diferencia (hetero)sexual. Ahora bien, no cualquier tercero permitiría una lectura no heterosexista del reconocimiento. Tal como Butler señala, una interpretación en la que otra vez el complejo de Edipo o la Ley del Padre sean el tercero no quebrarían los modelos heterosexistas de pensar la constitución de los sujetos. Aún así, Butler no coincide con Benjamin en qué podría ser aquello que cuestionara la relación diádica. Esta última habla acerca del vínculo mismo entre el yo y el otro como un tercero, una especie de música que orquesta el encuentro entre ambos, que está fuera del control mental de cualquiera de las conciencias dispuestas en el juego de reconocimiento y que, lejos de centrarse en la prohibición (Edipo) se presenta como un patrón de excitación. En palabras de Butler,

el tercero constituye un ideal de trascendencia para Benjamin, un punto de referencia para el deseo recíproco que excede la representación. El tercero no es el Otro concreto que solicita el deseo, sino el Otro del Otro que (o al que) se involucra, motiva y excede en una relación de deseo al mismo tiempo que esencialmente la constituye. (ibid.: 194)

Butler le reconoce a Benjamin su esfuerzo de imaginar un paisaje psíquico en el cual el falo no controle el circuito de los efectos psíquicos,

permitiendo, de este modo, interpretaciones no heterosexistas del deseo y el género. De cualquier modo, Butler no se encuentra segura de poder decir que el tercero es el “proceso” mismo de la relación. Con esta duda no quiere sugerir, tampoco, que el tercero se encuentre “excluido” de la díada, ni que la misma deba excluir al tercero para poder darse. Por el contrario, “el tercero está dentro de la relación como una pasión constituyente, y en el ‘exterior’ como el objeto de deseo parcialmente irrealizado y prohibido” (ibid.: 201).

Butler plantea, entonces:

Si el “tercero” se redefine como la música o la armonía de un encuentro dialógico, ¿qué pasa con los otros “terceros”: el niño que interrumpe el encuentro, el antiguo amante en la puerta o el teléfono, el pasado al que no se puede volver, el futuro que no puede ser contenido, el inconsciente mismo mientras afronta una circunstancia no esperada? (ibid.: 208)

O si quisiera comenzar a pensar los filmes en cuestión: ¿qué pasa con los terceros: la nueva pareja de mi ex a quien sigo deseando, mi amigx con quien compito por el mismo objeto de deseo, la amante de mi difunto esposo o la esposa de mi difunto amante? La pregunta es, de este modo: ¿estas posibles amenazas de destrucción pueden realmente ser superadas, eliminadas o resueltas en la escena del reconocimiento, sea cual fuere la música que armoniza el diálogo?

Butler plantea entonces para cuestionar la díada la necesidad de pensar la relación no en términos de *deseo del otro* sino como el deseo *del* deseo del otro, en sus múltiples y ambiguas significaciones (ver apartado anterior). De tal modo, el yo no permanece en el centro del deseo del otro, sino que funciona, en palabras de la autora, “a través de relevos cuya huella no es siempre fácil de trazar”, por lo que “quien yo sea para el Otro, por definición, correrá el riesgo de desplazamiento” (ibid.: 209). Butler sugiere entonces que unx no puede encontrar al Otro desligado de todos los otrxs que han habitado alguna vez ese lugar del Otro, es decir, las propias experiencias afectivas. Asimismo, la historia de la condensación psíquica y de desplazamiento que el Otro trae consigo forma parte de ese encuentro que, como ya puede evidenciarse, nunca pudo haber sido diádico. Es así como el reconocimiento, apunta la autora, no puede pensarse sino en términos de reconocer que el Otro llega, por necesidad, con una historia que no tiene

a uno mismo como su centro. En este sentido: “¿[n]o es esto parte de la humildad necesaria en todo reconocimiento y también del reconocimiento que conlleva el amor?” (ibid.).

Benjamin podría replicar, dice Butler, que el reconocimiento tiene que ver con este descubrirse no en el centro de la historia del Otro pero sin responder a ello con destrucción o agresividad. Pareciera, entonces, que el reconocimiento no sería otra cosa, para Benjamin, que la superación de esa destructividad – y Butler sugiere que Benjamin lo plantea de una vez y para siempre. Otra vez la pregunta: ¿es esto posible?

Podríamos admitir, plantea Butler, que la exigencia ética benjaminiana que se sigue de la distinción entre destrucción y negación implicaría una lucha incesante en la que la destrucción sobrevive persistentemente en la negación, de tal modo que la destructividad, lejos de desaparecer, entra en escena una y otra vez, “una relación en la cual se esperan formas inevitables de interrupción” (ibid.: 210). Sin embargo, Benjamin plantea otro dinamismo temporal, de tal manera que la superación de la destrucción es la finalidad – imposible para Butler – de un movimiento teleológico. En otras palabras, no se trata de una tarea incesante sino del objetivo de toda la empresa.

Podemos concluir aquí con el estudio de la segunda herramienta teórica, según la cual aparecen siempre los otros del otro amenazando/habilitando el encuentro con éste. Continuemos ahora sí con una breve ligazón de estas reflexiones con la experiencia de la pasión sexual para poder luego entrar al análisis de los largometrajes, nudo central de este capítulo.

## Pasión sexual

La idea de un sujeto ex-tático, arrojado permanentemente hacia afuera, desposeído una y otra vez por el otro, por su historia, por la estructura del reconocimiento, supone para Butler la apertura de una nueva gama de posibilidades en sus reflexiones ético-políticas. De tal manera, la autora pretende cuestionar la primacía de un individuo liberal, plenamente autónomo, delimitado, auto-centrado y transparente para sí mismo. Para ello, se remite a una serie de experiencias que dan cuenta de esta ontología: la

furia política, la pasión sexual, y el duelo (*grief*). Butler se detiene principalmente en la última para hacer sus teorizaciones. De allí que plantea cómo, en la experiencia de la pérdida de un ser querido, unx atraviesa un desconocimiento fundamental que tiene que ver precisamente con no saber qué es lo que se pierde en dicha ausencia, algo que no está en unx ni en el otro, sino en algún “entre” indeterminado del que no se puede dar cuenta. La experiencia del duelo nos coloca frente a nuestra propia vulnerabilidad fundamental pues no podemos decidir – ni siquiera decir – sobre esa dependencia respecto de los otros. Asimismo, la autora habla de una distribución diferencial del reconocimiento de una vida que merece ser llorada (*grievable*) en su ausencia, lo cual corresponde con lo que se articula culturalmente como una vida que merece ser vivida.

En el presente capítulo, quisiera detenerme en otra de las experiencias propuestas, nombrada por la autora pero no tan desarrollada: la de la pasión sexual, la cual también da cuenta de una expropiación al yo de un supuesto lugar de autonomía. No estamos siendo lxs mismxs frente al cuerpo que nos interpela, y esto nos habla de una cierta opacidad respecto de nosotrxs mismxs. Este cuestionamiento a la auto-transparencia se revela en la fascinación que nos provoca el otro, reacción no necesariamente esperada y que tampoco proviene enteramente de esx otrx sino que permanece desposeyendo tanto al yo como al otro. Se experimenta, de este modo, una pérdida, despertando en nosotrxs un campo amplio de respuestas posibles. La voluntad parece estar, por momentos, por lo menos cuestionada y “descubrimos” deseos que no parecían formar parte de nosotrxs. Y probablemente no lo hacían, sino que son iniciados por el otro o por algo que se encuentra en el medio entre el yo y el otrx y que excede tanto nuestra autoría como la suya. El cuerpo que me interpela me pone en un jaque del que no siempre puedo reponerme y al que respondo de un modo no predecible de antemano, expresando una dependencia fundamental al otro de la que soy incapaz de dar cuenta plenamente.

La ontología social de cuerpos expuestos por definición, vulnerables, dañables, dependientes se expresa claramente entonces también en la pasión sexual. La misma vulnerabilidad fundamental, ese arrojo hacia el otrx que sufre persistentemente aquello que llamamos “yo”, es lo que posibilita la fascinación y la dimensión erótica. En dicha experiencia no se niega, entonces, la destructividad sino que la misma, de hecho, la propicia y la sostiene. De

este modo, existe una negatividad constituyente que se nos revela también en la dimensión más afirmativa del deseo.

Teniendo en cuenta todo esto, considero interesante problematizar la idea de la pasión sexual como expropiación a partir del análisis de algunas representaciones filmicas de la misma. Intentaré analizar en tres largometrajes – *Plan B* (2009); *Les amours imaginaires* (2010); *Viudas* (2011) – el modo en que es posible representar – o no – la pérdida y fascinación que se experimenta en el encuentro con el otro.

¿Por qué es importante detenernos en la representación? En el marco de la ontología que estamos planteando, nos preocupa la articulación cultural de la posibilidad de reconocimiento. En este sentido, cabe hablar del reconocimiento como un modo específico de conocimiento. Así, no puede haber reconocimiento sin antes conocimiento; no así a la inversa. La inteligibilidad, de esta manera, es una precondition para el reconocimiento; incluso, puede decirse que los esquemas de inteligibilidad producen normas de reconocimiento, pues son el campo donde se comienza a diferenciar lo que será reconocible de lo que no. En otras palabras, si un cuerpo no puede hacerse inteligible, pues no entra dentro de los marcos culturales de representación – históricamente variables también – en los que opera la matriz hegemónica de inteligibilidad, no será posible el reconocimiento de esa experiencia corporal. Las expresiones estéticas contemporáneas, y en particular el cine como herramienta de producción cultural de consumo masivo, dan cuenta, en este sentido, de las normas que articulan los circuitos de reconocimiento, interrogándonos además acerca de las posibilidades que aquellas mismas normas niegan y ofreciendo una ocasión propicia para operar en sus fisuras.

## Representaciones de la pasión sexual

### Plan B (2009): *Entre miradas y silencios*

La primera representación elegida es *Plan B*, del 2009, película argentina escrita y dirigida por Marco Berger. El film cuenta la historia de Bruno y de sus intentos por recuperar como novia a Laura, con quien sólo mantiene

relaciones sexuales. Laura, por su parte, ya tiene nuevo novio, Pablo. Al darse cuenta de que no puede “re-conquistarla”, a Bruno se le ocurre un plan B que da título al film: seducir a Pablo para que se enamore de él y rompa la relación que mantiene con Laura. Bruno piensa dicha estrategia a partir de un dato otorgado por una amiga de Pablo que le dice que éste alguna vez habría mantenido una relación con otro varón.

La historia se centra en este juego de seducción iniciado por Bruno, quien, sin embargo, pierde el control de la situación cuando se descubre a sí mismo atraído – y hasta enamorado – de Pablo. La representación del juego de seducción tiene que ver con una exposición premeditada del cuerpo de Bruno ante los ojos de Pablo, chistes homoeróticos frente amigos de Bruno, besos robados con excusas varias, regalos, charlas y, por último, la carta de declaración de Bruno a Pablo.

Se remite, además, a una “amistad tipo doce años”, de complicidad (los protagonistas hablan de la experiencia de los amigos adolescentes que se acuestan a dormir y sin embargo hablan hasta el amanecer), de contacto físico, de descubrimientos, de miedos a perder el amigo que puede ser “robado” por otro. De hecho, cuando Bruno cuenta/miente que alguna vez tuvo alguna experiencia homoerótica, dice: “sí, una vez, cuando era pen-dejo” señalando ese mismo periodo de experimentaciones y al que se vuelve permanentemente en la relación de los dos jóvenes. Es interesante como se produce retrospectivamente de este modo una sexualidad adolescente que no se representa directamente pero de la que se da cuenta en el relato de los amigos. Dicha historicidad nos indica, además, al Otro de Bruno y Pablo en su vínculo de amistad, que viene a habilitar la propia relación. Se trata de un riesgo de destructividad, pues los coloca fuera del centro a ambos en la supuesta díada, pero que, sin embargo, es productiva respecto de lo que posibilita: la propia relación y hasta la erotización de la misma.

Con respecto a la construcción de una “identidad” sexual, no se recurre en el film más que a la interpelación mutua de los dos personajes masculinos. Si bien hay cuestionamientos identitarios, pues los deseos despiertos en dicho encuentro emergen socavando una presunta heterosexualidad constitutiva, no hay mayores problematizaciones respecto de una identidad gay. El film decide, de este modo, desdramatizar la asunción de una identidad.

Primero descubrimos que es Pablo quien se siente atraído por Bruno y llora al descubrir que es parte de un juego. Busca, entonces, a Bruno para

mantener una relación sexual – y revelarlo en su estrategia –, pero éste último no le dice que no, sino que sonríe nervioso y cede. Esta situación es confusa para Pablo porque aquello que parecía un juego macabro de Bruno no es tan claro. Pablo puede llegar a reconocerse como objeto real de deseo, y no sólo una pieza en la estrategia de recuperación de noviazgo llevada adelante por Bruno.

En estas escenas nos enteramos entonces que Bruno también se siente atraído por Pablo. Cuando Pablo suspende el encuentro sexual para ir al baño en la escena en cuestión, Bruno se mira la entrepierna y sonríe dando cuenta de una erección no esperada. Ambos, sin embargo, lo verbalizan de distinto modo: Pablo habla varias veces de “confusión”, mientras que Bruno plantea directamente la idea de atracción. Se nota en ambos el extravío del deseo cuestionando su voluntad y una recuperación del yo diferente al inicio del drama de reconocimiento en el que se ven involucrados los personajes.

La forma de escenificar este extravío del deseo es la mirada y los silencios. A veces sonríen solos. Laura suspira sola. Bruno se mira el bulto solo. En soledad, los protagonistas parecen darse cuenta de que algo ha sucedido, ha cambiado, no lo deciden y no pueden dar cuenta de ello narrativamente de manera inmediata. Es significativo, de hecho, en esto de la importancia de las miradas, que la primera escena sea Bruno mirando a Pablo y Laura.

Laura aparece en contadas ocasiones con Bruno o con Pablo, nunca con ambos a la vez, y en boca de Pablo en las conversaciones con Bruno. Pablo no quiere que Bruno conozca a Laura por temor a sus propios celos respecto de esta “amistad de doce años”. Por otra parte, la alteridad del Otro (el Otro de Laura), con su correspondiente riesgo de destructividad, erotiza el vínculo con Laura, pues Bruno le dice a Laura en algún momento: “cuando te vi con otro me dio celos, fue eso”, no quería recuperar la relación de noviazgo. Sin el Otro de Laura ya no hay deseo posible, lo que nos hace pensar en la homosocialidad constitutiva de los celos heterosexuales de Bruno, en sintonía con las reflexiones de Eve Kosofsky Sedgwick (1998).

Evidente además en la trama del film es el extravío de Bruno en el encuentro con Pablo, un deseo compartido con Laura que se reduplica y se confunde, un ser objeto de deseo que le devuelve a Bruno la posibilidad de efectivamente desear a Pablo – y no sólo hacer como si lo hiciera.

Es importante una de las escenas finales para dar cuenta de lo que estoy diciendo aquí. Bruno habla con su amigo Víctor sobre el cambio de actitud de Pablo. Víctor le dice que seguramente este último se enteró del “jueguito” y luego continúa: “Bueno, igual Bruno, hay algo que no entiendo, ¿de pronto te empiezan a gustar los pibes a vos?”. Nótese la ausencia de lenguaje identitario. La siguiente escena es Bruno vomitando, dando a entender que fue algo impensable en algún momento, o en el orden de lo abyecto en la constitución de la identidad de Bruno. Cuando vuelve, el mismo reafirma esta cuestión cuando dice: “Qué sé yo, Víctor, no te puedo explicar lo que me pasa, me pasa ...”. Lo llamativo aquí principalmente es el lenguaje de pasividad que utiliza Bruno; no se trata de una situación decidida, no está en el orden de la voluntad, sino que la cuestiona, se trata de la emergencia de un yo distinto al que se encontraba previo al encuentro o la interpelación del otro / de otro cuerpo. No podría hablarse, por tanto, de una represión inicial de una verdad interior que sería el deseo tampoco. El deseo no existiría sino luego del encuentro con Pablo. La interpelación del cuerpo de Pablo y su involucramiento en el juego de reconocimiento inicia el deseo; no emerge de un yo, sino que se presenta como efecto de un encuentro.

*Les amours imaginaires* (2010): de cámaras lentas y coqueteos cruzados

La segunda representación es *Les amours imaginaires* (2010), film de producción canadiense, escrito y dirigido por Xavier Dolan. Esta vez, son dos amigxs, Francis y Marie, quienes son conquistadx por el coqueteo de Nicolas, un nuevo personaje en la vida de lxs mismxs. El film nos va mostrando como lxs amigxs van descubriendo su deseo por el joven y cómo la competencia entre ellxs se va haciendo cada vez más explícita a partir de coqueteos cruzados cuyos boicots son llevados adelante recíprocamente. La historia parece ser contada para mostrarnos un fracaso amoroso doble y por eso los paralelismos permanentes entre los personajes de Francis y Marie.

Se presentan de modo muy interesante tres mecanismos en la representabilidad de la pasión sexual. En primer lugar, tanto Marie como Francis mantienen relaciones sexuales con otros muchachos que no son Nicolas.

Son escenas cuya iluminación está marcada por un tono monocromático (escenas roja, azul, amarilla y verde) y que dan cuenta de una pasión sexual que no se encuentra ligada necesariamente con una relación afectiva como es el enamoramiento, del que es objeto Nicolas para ambxs amigxs. Hay erotismo, hay caricias, hay preocupación y cuidado entre los personajes de estas escenas, una representación de vínculos sexualizados posibles cuyos marcos no son el enamoramiento.

En segundo lugar, llama la atención el modo en cómo se representa la atracción de lxs amigxs por Nicolas a partir de una cierta luminosidad que rodea al mismo, “embelleciéndolo”. En una escena en particular en la que se nos muestra la fiesta de cumpleaños de Nicolas, vemos al mismo – de cabellera rubia y enrulado – danzando con su madre, superponiéndose esta imagen con obras de arte figurativo como la escultura del David de Miguel Ángel, mientras lxs amigxs lo miran sin pestañear, como alienadx por el cuerpo de Nicolas. Al finalizar el film, sin embargo, cuando ambxs amigxs se desilusionan de Nicolas, vemos al mismo en una fiesta pero esta vez con un gorro que cubre su cabello rubio y los rulos, en un tono opaco; ya no es el mismo joven bello que vemos en las escenas iniciales.

En tercer lugar, el deseo que se cautiva por su objeto está representado por cámaras lentas que enfocan los preparativos de Marie y Francis para el encuentro con Nicolas. La música que suena, significativamente es “Bang Bang” interpretado por Dalida, canción que habla de un deseo que dispara y que desengaña aunque también de una amistad inicial, del tiempo de la niñez, que luego muta a amor y que, por fin, termina por comparar la idea de un disparo lúdico de niñxs que juegan con el mismo disparo que mata – de lxs mismxs niñxs – pero ahora adultxs y unx de ellxs, la que canta la canción, muertx por el rechazo. Esto último me permite pensar en el final del film insinuando un giro más que peculiar.

Luego de que ambxs son desengañadx por Nicolas y la disputa entre ellxs llega hasta el alejamiento de lxs amigxs, la reconciliación vuelve a poner a estos dos personajes – bastante excéntricos, por cierto – en una situación de triangulación que parece volver a envolverlxs. Un nuevo personaje les guiña el ojo en la escena final, comienza a sonar la canción “Bang Bang” y lxs amigxs vuelven a una actitud clara de seducción/acción. El nuevo sujeto por el que competir o compartir lleva a lxs amigxs nuevamente a la acción.

Su deseo no tiene nombre; es tan difícil de representar que lleva toda la película sugerirla. El deseo circula entre lxs amigxs a partir de la existencia de un tercero, el cual abre el juego de reconocimiento a una nueva dinámica. El mismo amenaza con destruir el vínculo, destructividad que se ve, de este modo, erotizada al punto de ser condición de posibilidad de la pasión. No hay eros sin el Otro del otro en el juego de reconocimiento que involucra a lxs amigxs; jamás podría hablarse de una díada. Al mismo tiempo, puede pensarse que la pasión que existe entre Marie y Francis es tan especial, que se confunde; su deseo se reduplica en el drama de reconocimiento, pero no se llega nunca a la resolución del dilema que podría colocar a ambxs en una posición de autoría sin confusión. Como no hay resolución del dilema, la narratividad de ese deseo no es representable en la película. Lxs amigxs se ven envueltxs por el deseo, no pudiendo hacerse cargo lxs mismxs, o por lo menos no de modo explícito, de la manera en que fluye el deseo entre ambxs.

*Viudas* (2011): imágenes superpuestas y la (ir)representabilidad de una tríada que no fue

Por último, *Viudas*, del 2011, largometraje argentino dirigido por Marcos Carnevale. El film cuenta la historia de Elena y Adela, esposa y amante respectivamente del recientemente fallecido Augusto. El largometraje intenta mostrar la posibilidad de amar de Augusto a estas dos mujeres y plantea el intento del mismo de que ambas se mantengan juntas tras su muerte: “Cuidala, Elena; no va a poder sola”, le dice antes de fallecer. La amiga de Elena, a su vez, insinúa que tal vez le haya pedido lo mismo a Adela.

Las mujeres, por su parte, inician un juego de reconocimiento bastante complejo, unidas, en principio meramente, por el lazo con el tercer término. Sin embargo, a lo largo de la película somos testigos del acercamiento de las protagonistas, del flujo del deseo que circula entre ellas, de la posibilidad de una pasión sexual latente. Una escena muestra a Adela mirando la espalda desnuda de Elena. Sería forzado hablar de una relación lésbica, pero sí es posible pensar que el extravío que significa la duplicación del deseo hace con que cada una de ellas vea en la otra el objeto de deseo de Augusto y en ese sentido su propio deseo.

La película insinúa permanentemente la idea de una maternidad de Elena respecto de Adela, único modo en que los demás personajes de la película – no parece ser el de las protagonistas – pueden entender el modo en que se vinculan. Adela habla de Augusto o Elena como sus padres para ocultar el vínculo, pero es evidente que ella no entiende así tales relaciones. Elena habla en términos de piedad respecto de la chica – nunca de maternidad – y plantea el sentido del cuidado de Adela diciéndole a su amiga simplemente: “no sabés cómo yo amé a este hombre”.

En este sentido, es interesante cómo las protagonistas se vinculan entre sí en el afán de mantener la relación con Augusto. Cada una de ellas parece representar el otro de Augusto, una amenaza de destrucción permanente de lo que unió a Augusto con Adela o a Elena respectivamente. Dicha amenaza se mantiene presente a fines de poder sostener aquello que unía a las mujeres con Augusto. Es imposible pensar el vínculo entre ambas sin una alteridad que las descentre, sin Augusto; al mismo tiempo otro descentramiento – el de Elena o el de Adela como otras de Augusto – permite el vínculo de cada una con el difunto. Adela le dice a Elena en este sentido: “Necesito estar con usted, es lo único que me queda de él”.

De hecho, cuando Elena coquetea con un hombre, Adela se enoja. Pareciera que lo pierde a Augusto en la superación – o no – del duelo de Elena. Ambas aman a Augusto en el cuerpo de la otra. Tal es así que cuando Elena se enoja con Adela le dice: “Salí de acá, hijo de puta”. Le habla a Augusto en Adela.

Al mismo tiempo, el film da cuenta de la desigualdad dentro del circuito de representabilidad de la viudez de Elena, su legítima esposa, y Adela, la amante, la otra, la que no tiene palabras para decir su dolor. “Usted puede hablar de él tranquila porque es la viuda; puede llorar porque es su marido. Yo, nada”. Por eso también el lenguaje de la paternidad de Augusto respecto de Elena camuflando una relación que “no existió”, que no puede llorarse públicamente. El film, aún así, lleva por nombre “Viudas”, destacando el plural, haciendo posible la representación del duelo compartido, núcleo problemático clave de la historia que intenta narrar.

Párrafo aparte merece el vínculo de Justina, empleada doméstica trans del matrimonio de Augusto y Elena, con Augusto. El amor que ella tiene por Augusto se representa a través de una fidelidad al “señor” – como le dice

a lo largo del film –, una fidelidad que molesta a Elena en varias ocasiones: “Le sigue siendo fiel aún muerto, ¿no?”, le dice cuando Justina se niega a revelar un secreto de Augusto. Una escena en particular en la que Adela conversa con Justina acerca de Augusto y ambas ríen recordando anécdotas del mismo da cuenta de un sentimiento que no es nombrado. “¿Por qué no lo echás?”, le dice la amiga de Elena a la misma des-reconociendo la identidad femenina de Justina; “Augusto la quería”, contesta Elena. ¿Acaso el plural de “viudas” no es de dos sino de tres?

El largometraje termina, además, con un segmento en forma de videoclip mezclado con grabación casera de unas vacaciones en la playa. De dicha escena participan los tres personajes, Adela, Elena y Augusto, mostrando, por lo menos en forma de imagen superpuesta, la posibilidad de una tríada de reconocimiento recíproco que, debido a las normas de reconocimiento existentes, se hace imposible. El film parece decirnos: “pudo haber sucedido de otra manera; podrían haber sido tres y no dos”. A diferencia de *Les amours imaginaires*, el director se coloca como abogado de Augusto, él las amó a las dos; no fue – como dice el mismo director en una entrevista – un “pícaro”.

## Consideraciones finales

Las tres representaciones dan cuenta de la pasión como experiencia fundamental para entender el modo en cómo operan los juegos de reconocimiento. Las tres muestran la imposibilidad de autoconocernos plenamente, lo impredecible de la respuesta a la interpelación del cuerpo del otro, la irrepresentabilidad de algunos deseos, la necesidad de pensar más allá de sólo dos cuerpos en el vínculo, y la múltiple complejidad en la dinámica de esos cuerpos en cuestión.

Tanto los múltiples extravíos del deseo que podemos identificar en la recepción butleriana de la propuesta de Hegel, como la destructividad constitutiva del encuentro con el otro – ya sea por la condensación psíquica de la historia o la presencia de otrxs amenazando y posibilitando el juego

de reconocimiento –, nos permiten seguir teorizando acerca de una opacidad respecto de nosotrxs mismxs que, de este modo, no puede entenderse sino como fundamental. Plantear de antemano qué es lo que podemos desear, y qué puede ofrecérsenos como experiencia de pasión sexual es – si bien, por momentos, inevitable –, de manera innegable, una afirmación que no podemos hacer de una vez y para siempre, de tal modo que no nos queda más que permanecer en la tensión de cuestionar persistentemente la posibilidad del yo de autoafirmarse y dar cuenta de sí. Las tres representaciones que escogimos, en ese sentido, nos ayudan a seguir pensando en esta tensión y en cómo es posible representarla, siendo que se opera en los márgenes de la inteligibilidad.

Cabe destacar, por tanto, lo interesante de seguir repensando las representaciones del deseo, teniendo en cuenta principalmente lo que no puede decirse, lo que se mantiene en silencio porque no hay palabras para narrar de lo que el cuerpo es capaz, o lo que sólo puede sugerirse a través de la representación que cuestiona las matrices de inteligibilidad que preparan el reconocimiento, seguir prestando atención a lo incontrolable, a lo impredecible que es la reacción a esos cuerpos a los que estoy inevitablemente arrojado como sujeto extático que soy.

## Referencias

- Benjamin, J. 1997. *Sujetos iguales, objetos de amor. Ensayos sobre el reconocimiento y la diferencia sexual*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. 1987. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth Century France*. Nueva York: Columbia University Press.
- . 2001. *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial, Colección Apertura.
- . 2006a. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- . 2006b. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós.
- . 2009. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2012. *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Buenos Aires: Amorrortu.

Hegel, G. W. F. 1966. *Fenomenología del Espíritu*. México D. F.: Fondo de cultura económica.

Sedgwick, E. K. 1998. *La Epistemología del Armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

### *Películas*

*Les amours imaginaires* [Película]. 2010. Miflifilms, Canadá. Dirigida por Xavier Dolan.

*Plan B* [Película]. 2009. Oh my Gómez Films, Brainjaus, Rendes-vous pictures, Argentina. Dirigida por Marco Berger.

*Viudas* [Película]. 2011. Ronera Producciones, Corbelli producciones, Isidro Miguel, Aleph Media, Patagonik, Cooperativa de trabajo 2001 LTDA, Argentina. Dirigida por Marcos Carnevale.