

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### HACIA UN ARCHIVO DE SENTIMIENTOS MARICAS. UNA LECTURA DEL CINE DE MARTÍN REJTMAN Y MARCO BERGER

Towards an archive of gay feelings. A reading of the cinema of Martín Rejtman and Marco Berger

---

**ATILIO RAÚL RUBINO**  
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

atiliorubino@yahoo.com.ar

Recibido: 27 de abril de 2021

Aceptado: 30 de septiembre de 2021

<https://orcid.org/0000-0002-4576-5483>

<https://doi.org/10.7203/KAM.18.20819>

N. 18 (2021): 399-416. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** Este ensayo realiza una lectura comparada entre el cine de Martín Rejtman y el de Marco Berger, no desde las similitudes o diferencias estéticas o narrativas sino desde una perspectiva *queer* en vinculación con elementos de las teorías de los sentimientos y afectos. De este modo, la relación que se establece entre el cine de ambos se puede pensar en términos de afectación y no de intertextualidad. Partiendo de la idea de Bromance vinculada al concepto de homosociabilidad se propondrá una lectura que rompa con la idea de cine *queer* asociada a la representación de identidades y prácticas homosexuales para pensarlo más asociado a la puesta en duda o crisis del binarismo hetero/homosexual y centrarse, en cambio, en las grietas, los bordes y las fronteras en donde la sexualidad se vuelve difusa o fluida. De este modo, se propicia un acercamiento al Nuevo Cine Argentino no a partir de la representación de identidades sexo-disidentes sino como un archivo de sentimientos maricas.

**PALABRAS CLAVE:** Martín Rejtman, Marco Berger, cine argentino, cine queer, archivo de sentimientos.

**ABSTRACT:** This essay makes a comparative reading between the cinema of Martín Rejtman and that of Marco Berger's, not from the point of view of aesthetic or narrative similarities or differences but from a queer perspective in connection to elements of the doctrine of the affections and emotions. This way, the relationship established between the films of both filmmakers can be thought in terms of affectation rather than intertextuality. Starting from the idea of Bromance linked to the concept of homosociability, a reading will be proposed that breaks with the idea of queer cinema associated with the representation of homosexual identities and practices in order to take it more in relation to the questioning or the crisis of the hetero/homosexual binarism, so as to focus, instead, on the cracks, the edges and the borders where sexuality becomes diffuse or fluid. Consequently, we encourage an approach to the New Argentine Cinema not from the representation of sex-dissident identities but as an archive of queer feelings.

**KEYWORDS:** Martín Rejtman, Marco Berger, Argentine cinema, queer cinema, Archive of Feelings.

## HISTORIAS DE AMOR Y YIRE

En este ensayo me propongo realizar una lectura de la primera película de Martín Rejtman, *Rapado*, a partir del cine de Marco Berger entendido no como una reescritura o reinterpretación sino, más bien, como una afectación. A partir de algunas ideas y conceptos de las teorías de los afectos, me propongo hacer una lectura de las relaciones entre el incipiente cine queer argentino y uno de los iniciadores del nuevo cine argentino. Para eso, comenzaré por retomar algunas de las afirmaciones que ha hecho Berger sobre la primera película de Rejtman para pensarlas como un modo de la afectación. En segundo lugar, abordaré el comentario de *Rapado* en relación a las ideas de Berger para pensarla en términos de lo que Ann Cvetkovich (2018) llamó “archivo de sentimientos” pero, en este caso, desde el punto de vista de la recepción marica. Finalmente, indagaré en las posibles relaciones de esta película con el cine de Berger, particularmente sus primeros cortos como *El Reloj* y su primer largometraje, *Plan B*.

Las preguntas que guían la investigación surgen de la experiencia personal. Cuando vi por primera vez *Rapado* de Rejtman, los encuentros casuales de su protagonista, Lucio (Ezequiel Cavia), eran para mí sexuales. Y su deambular por la ciudad significaba en mi interpretación marica un yire o cruising en busca de esos encuentros. Pero en la película no hay marcas claras e indudables de que eso sea así.<sup>1</sup> Entonces, ¿esa interpretación era posible o sólo estaba en mi mirada, en mi forma de entender la película desde una percepción situada? ¿Acaso considerar al personaje como heterosexual no sería también una sobreinterpretación? Alexander Doty (2000) sostiene al respecto que la heteronormatividad nos lleva a dar por sentada la heterosexualidad cuando no hay nada que indique la orientación sexual de los personajes. Para Doty, decidir si un personaje en una película es gay o heterosexual es acomodar la percepción a los estereotipos y a la identidad sexual entendida como algo fijo, cerrado, siempre igual a sí misma (2000: 2-3).

Como dice Oubiña, en el cine de Rejtman, “hay todo un abanico de modalidades sexuales o amorosas pero marcadas invariablemente por cierta displicencia” (2005: 21). En la narrativa cinematográfica y literaria de Rejtman la sexualidad no es sólo displicente sino apática, sus personajes son representados muchas veces de forma de-sexualizada o, al menos, el deseo aparece desdibujado, difuso, borroso. ¿Leer un deseo disidente (marica o lésbico) es, entonces, una desviación, una forma de lectura o interpretación torcida? ¿O acaso asignar heterosexualidad de forma compulsiva a personajes apáticos

<sup>1</sup> Aunque no se lo considere parte del cine gay o sexo-disidente, tanto en las películas como en la literatura de Martín Rejtman se pueden leer relaciones sexo-afectivas que exceden la heteronorma. El caso más claro es el de *Rapado* (1992), que permite una lectura homosexual, como sugieren Oubiña (2005: 21) y Aguilar (2010: 55), entre otros. Pero también se puede pensar en algunos de sus textos literarios, como los cuentos “Algunas cosas importantes para mi generación” o “Barras” (Cf. Rubino, 2015).

también es una sobreinterpretación, una hipersemiotización del deseo para alinearlos a los guiones de la felicidad y la familia nuclear heterocispatriarcal?

Por eso, partiendo de estas ideas, quisiera hacer un recorrido por la película de Rejtman y el primer cine de Berger para pensarlos como parte de un archivo de sentimientos, de un modo de afectación común, marica, a partir de ciertos objetos, en este caso cinematográficos. De este modo, podemos evitar lo que Haraway llama el mito des-encarnado de la ciencia (1995: 326), pues, para ella, esa es “la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y de evitar la representación” (1995: 324). Las lecturas que propongo, por el contrario, intentan recuperar la encarnación de la visión –de cualquier visión, incluso la que se pretende des-encarnada y científica (Haraway, 1995: 326)– y de la voz que enuncia, de mi mirada y mi voz maricas para pensar el cine de Rejtman desde la perspectiva de las teorías de los afectos y hacia la posibilidad de un archivo de sentimientos maricas, compuesto no sólo de películas en tanto objetos de la cultura sino también de miradas y de voces de otros que se han dejado afectar del mismo modo por el mismo cine, como Berger.

Justamente Marco Berger, considerado uno de los directores de cine queer argentinos más prolíficos, menciona a *Rapado* y a la obra de Rejtman en general como una de sus más importantes influencias tempranas:

Creo que una de las películas que más me marcó en su momento cuando la vi fue *Rapado* de Martín Rejtman. Me encantaba a mí todo este universo que él cuenta de los varones en las calles, en los barrios, de andar por la calle o dando vueltas e ir a dormir a la casa de un amigo, ir a dormir a la casa de otro. Todo ese universo me parecía muy atractivo. Es como si hubiera sido la primera vez en el cine argentino que yo veía que había algo ahí oculto, algo en la película, una especie de sensación de que por lo menos yo me sentía identificado (Berger, 2015).

Me interesa justamente detenerme en este tipo de relaciones, en esa “especie de sensación” con la que Berger y yo podemos identificarnos en el cine de Rejtman. Sobre todo, pensar esa lectura de Berger como una respuesta afectiva más que interpretativa, es decir, no como una interpretación de la película de Rejtman sino como una afectación por la misma. De este modo, la lectura en clave sexo-disidente de *Rapado* en este artículo no es tanto una exégesis sino un sentimiento, un modo de dejarse afectar por un objeto de la cultura, pues, como afirma Ann Cvetkovich (2012: 4), la naturaleza somática y sensorial del sentimiento no es únicamente un concepto o construcción cognitiva. A su vez, esta experiencia no es personal, individual o arbitraria, sino que va más allá del sujeto individual (Depetris Chauvin, 2019: 12), forma parte de un sentimiento común,

que podríamos llamar marica, y que propicia la constitución de una comunidad afectiva, pues los objetos culturales tienen la capacidad de producir afectos, mundos, relaciones sociales (Depetris Chauvin, 2019: XVII), es decir, comunidad afectiva.

Asimismo, es importante tener en cuenta que tanto el cine de Rejtman como el de Berger pueden ser leídos como una emergencia del bromance en el cine argentino. Así lo hace Albertina Carri en una entrevista con motivo del festival asterisco 2015:

El bromance es un género que viene del skate: lo inventaron los norteamericanos a partir del “brother”. Y es eso: esos hermanos medio pareja. No me refiero a hermanos de sangre, sino al par, al amigo, digamos. Por ejemplo, tenemos una película de Leonardo Favio: nosotros reinterpretemos *Soñar, soñar*. También están *Rapado*, de Martín Rejtman, y los cortos de Acuña. No quiero dejar de mencionar por supuesto a Marco Berger, que es un gran referente (Carri y Ranzani, 2015, s/p).

Desde la idea de Bromance vinculada al concepto de homosociabilidad se propondrá también una lectura queer que rompa con la identidad binaria hetero/homosexual en el modo de pensar las representaciones cinematográficas para centrarse, más bien, en las grietas, los bordes, las fronteras en las que la sexualidad se vuelve difusa o fluida. De este modo, se propicia un acercamiento al Nuevo Cine Argentino no a partir de la representación de identidades sexo-disidentes sino como un archivo de sentimientos maricas.

Surgido como género cinematográfico en Estados Unidos, el bromance plantea una relación fraternal y de amistad entre varones cis heterosexuales pero contada con la retórica del cine romántico (DeAngelis, 2014: 3). Se trata de un vínculo emocionalmente intenso entre varones presumiblemente heterosexuales que demuestran un alto nivel de intimidad, aunque ésta nunca se expresa o reconoce como sexual (DeAngelis, 2014: 1). En el Bromance los personajes masculinos tienen en general intereses amorosos femeninos pero eso queda en segundo plano y la narrativa se centra en el vínculo de amistad entre varones cis heterosexuales, relación que podemos considerar, desde la perspectiva de Eve Sedgwick (1985 y 1998), como homosocial. Para Sedgwick, los vínculos entre hombres están estructurados a partir de la prohibición de la homosexualidad. Así, las relaciones de poder del patriarcado dependen de las relaciones homosociales entre hombres y, de esta forma, de la sublimación del deseo homosexual propia de la homosociabilidad. De este modo, para Sedgwick heterosexualidad y homosexualidad no son binarios sino que forman parte de un *continuum* que el patriarcado rompe, vuelve discontinuo, a los efectos de sostener el sistema de opresión (1985: 1-2): “los efectos opresivos sobre las mujeres y los hombres de un sistema cultural en que el deseo intermasculino se hizo fundamentalmente inteligible mediante su desviación hacia relaciones triangulares que implicaban a una mujer” (Sedgwick, 1998: 27). Se genera así la lógica –o “epistemología”,

como la llama Sedgwick– del armario, del silenciamiento y ocultamiento de la sexualidad no heterosexual, “el juego de poder que se ha estructurado alrededor de cuestiones de la visibilidad y la invisibilidad, del silencio y la toma de la palabra, del secreto y del *outing* (o salida del armario), de la lucha en definitiva por la legitimidad de la instancia que designa y muestra la diferencia” (Córdoba García, 2005: 51). En este sentido, la homosexualidad “no es un afuera absoluto de la heterosexualidad, sino un afuera interno a su propio funcionamiento y definición” (Córdoba García, 2005: 50).

Desde esta perspectiva, el bromance cinematográfico pone en escena la heterocisnorma y sus mecanismos de sostenimiento y reproducción. No necesariamente la cuestiona ni la pone en evidencia como una producción de humanidad a no ser que lo leamos de esa forma, como modos de escenificación de la homosociabilidad, desde una perspectiva que no considera a la masculinidad cisheterosexual como lo natural y normal y a las prácticas o identidades disidentes como desviaciones perversas. De este modo podemos leer como homosociales las relaciones intermasculinas de los bromances de las primeras películas de Berger, como un modo de cuestionar los bordes que separan como binarios a la heterosexualidad y la homosexualidad. Y, a su vez, entenderlas como una lectura y reescritura afectivas del cine de Rejtman.

## LA HISTORIA DE UN RELOJ PULSERA

Los relatos tanto cinematográficos como literarios de Rejtman no tienen por lo general una progresión narrativa clara, causal o tradicional. Como afirma Rocío Gordon (2017), “las tramas de Rejtman se construyen desde el desvío y la disolución de todo aquello que podría ser un núcleo argumental” (133). Y luego explica: “toda posibilidad de conflicto central se diluye: ninguno de todos esos elementos se desarrolla en profundidad, todo queda en el mismo nivel de superficialidad. Una cosa lleva a la otra y eso es todo” (135). Sin embargo, en esta narrativa de la deriva y la fuga, sin centro argumental unificador, sí pueden reconocerse algunos arcos narrativos mínimos a partir de la circulación de ciertos objetos o personajes. Junto con el cabello al que hace referencia el título de la película o el billete falso que pasa de mano en mano y la moto que le roban a Lucio, el reloj es otro elemento que permite generar un arco narrativo en *Rapado*. La película se inicia con el primer plano de dos varones en una moto. El que maneja es Lucio, pero no sabemos la relación que tiene con su acompañante. Al parar en un semáforo, luego de finalizados los créditos, éste lo amenaza con una navaja y le pide que se baje de la moto, se vacíe los bolsillos y le dé el reloj. Recién ahí Lucio se da cuenta de que no lleva su reloj pulsera, entonces también le roba las zapatillas. Descalzo, sin billetera y sin su moto, pregunta la hora a un chico que se cruza por la calle, luego lo mira por el reflejo del vidrio y éste se encuentra con una chica y se besan. Así comienza la película.



Si nos detenemos en el recorrido de este objeto en particular, el reloj pulsera, podemos pensar que abre dos líneas narrativas o de sentido posibles. Por un lado, el recuerdo de dónde lo dejó olvidado lo lleva al día siguiente a la casa de Miguel, a quien parece que apenas conoce, ya que le dice “Miguel, soy Lucio, ¿me ubicás?”. Este detalle abre una sospecha: ¿Habría sido un encuentro casual? La situación resulta un tanto incómoda puesto que casi no se recuerdan, pero Lucio estuvo en su casa y olvidó su reloj tirado en un rincón. Por otro lado, el robo del reloj también da comienzo a la relación con Gustavo, ya que le pregunta la hora y, luego, en varios momentos en la película cruzan miradas, como si se tratara de un flirteo o levante callejero. El final de la película los muestra juntos durmiendo en la cama en ropa interior. Así describe Marco Berger esta escena en la nota antes mencionada:

Creo que lo que me más me impactó es la escena final de la película. Se cruza con un personaje con el que se había cruzado muy al principio de la película en un solo momento (...). Termina invitándolo a la casa él, lo hace entrar a la habitación. Es un pleno desconocido, es realmente un desconocido. Tapa la luz que tiene al lado de la cama con un papel. Eso me hace acordar a la cita, al chico que lleva a la chica a su casa y tapa la luz como casi pensando que en un momento va a pasar algo, van a estar juntos, una cosa como de intimidad. Corta y ya la escena siguiente ellos están durmiendo juntos a la mañana, ellos durmiendo juntos en la misma cama (...) Y se despiertan y la magia para mí en ese momento es que están en calzoncillos (...) (Berger, 2015).

No se trata de decidir –definir, interpretar– si los encuentros casuales de Lucio son sexuales o no. Por el contrario, me interesa retomar esa “magia” a la que refiere Berger como un modo de la vinculación afectiva que como espectadores establecemos con la imagen y no como una interpretación de lo que ocurre narrativamente en la película. Por eso resultan interesantes las palabras de Berger, porque en esa “magia” que él menciona nos podemos reconocer en una experiencia similar –un mismo tipo de afectación– como espectadores maricas. De hecho, la perspectiva afectiva implica anular ciertos dualismos como el de la mente y el cuerpo y el del pensamiento y el sentimiento. Para Elena del Río (2008: 15), la performance afectiva que genera la imagen cinematográfica es una fluctuación de grados de intensidad entre dos series de imágenes, las que explican la estructura narrativa y las que la desestabilizan, la desorganizan. En ese sentido, es claro que el cine de Rejtman no es considerado parte del (incipiente quizás) cine gay o queer argentino pero sí genera una cultura afectiva que no es heteronormativa. Y este es quizás uno de los puntos más interesantes: no se trata de la representación homosexual, gay o queer, sino de los sentimientos que una película genera en tanto objeto. Se puede decir que la

desestabilización de las identidades fijas se da a nivel más bien molecular (y no molar). Se trata de la disolución de la unidad y el sentido interpretativo, representacional, intencional y la producción de una comunidad capaz de afectarse por las imágenes. Como dice del Río, “affective intensity often stretches and deforms signifying and ideological systems beyond recognition” (2012: 17).

El detalle final de la película de Rejtman me parece también significativo. Cuando Lucio se va de la casa de Gustavo se da cuenta de que también se olvidó el reloj. Está en la parada del colectivo y cuando va a mirar la hora en su muñeca se da cuenta de que no lo tiene. Inmediatamente sucede el fundido a negro que da inicio a los créditos finales, pero antes llegamos a ver que esboza una leve mueca de sonrisa. Quizás porque sabe que va a tener que volver en busca de su reloj. Este objeto es, justamente, el que nos permite hacer otra lectura de la película, pues ante la ausencia de “núcleo argumental” (Gordon, 2017: 133) permite recortar un deambular de encuentros casuales que bien podrían ser sexuales. En efecto, en Rejtman se trata de una sexualidad no heteronormativa o no marcadamente heterosexual, más bien fluida, o apática, como sus personajes, pero en donde la distinción binaria homo/hetero parecería no funcionar.

Gonzalo Aguilar (2010) piensa al nuevo cine argentino de la generación de Rejtman en dos vertientes, la sedentaria y la nómada. La primera implica la permanencia en el orden familiar y “un proceso de disgregación y una inmovilidad, una parálisis y un letargo” que genera “la descomposición de los hogares” (2010:41). La segunda refiere a “la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos (restrictivos o normativos) y una movilidad permanente e impredecible” (2010: 41). Aguilar ubica tanto el cine como la literatura de Rejtman en esta segunda tendencia. Desde esta perspectiva, lo que caracteriza a Lucio es la fuga del orden familiar, que se da en un sentido espacial. De ahí la importancia no sólo de la moto como posibilidad de huida sino del constante deambular y yire del protagonista. Si para Lucio la moto significa la posibilidad de abandonar la ciudad y la familia (Aguilar, 2010: 62) y, con ella, ese mundo cifrado, señalizado, saturado de sentidos que es el núcleo familiar, se trata entonces de una fuga trunca, porque la moto robada no le permite escapar: “La melancolía del final de Lucio surge del hecho de que finalmente nunca consiguió restituir la velocidad de desplazamiento que protagonizó en la primera secuencia”, dice Aguilar (2010: 63). Entonces, podríamos pensar que si corremos el foco de la moto hacia el reloj pulsera, el hecho de que nuevamente lo olvide, ahora en casa de Gonzalo después de dormir juntos, marca una movilidad que sí es en parte satisfactoria, la fuga ya no de la familia sino de la heterosexualidad. Aguilar se pregunta: “¿Será este olvido un modo desviado de sentir el peso de la relación ocasional pero intensa que acaba de trabar con el guitarrista? No sabemos con certeza si se trató de un encuentro sentimental o simplemente es el comienzo de una bella amistad: como en

*Silvia Prieto* o en *Los guantes mágicos*, el contacto sexual aparece elidido” (Aguilar, 2010: 63). Esa sonrisa final cuando se da cuenta del olvido del reloj parecería indicar, como sugiere Aguilar, la fuga del protagonista, o el disfrute de su nomadismo (sexual o no).

Sara Ahmed considera a la familia como un objeto feliz, “hacia el cual se dirigen los buenos sentimientos y que ofrece un horizonte de experiencia compartido” ya que se trata de “algo que nos afecta, algo hacia lo cual somos direccionados” (2019b: 96-7). Porque, para ella, la felicidad –como institución u objeto social y como dispositivo normalizador– es lo que se obtiene por desear de la manera correcta (2019b: 84) –es decir, heteronormativa, si pensamos en el doble significado de la palabra “straight”. Según Lee Edelman, la familia –y la fantasía compulsiva de tener hijos como reproducción del orden familiar– preserva “el privilegio absoluto de la heteronormatividad” (2014: 19), alimentada por “las políticas de la esperanza –heteronormativas, reproductivas y de ‘mirar hacia adelante’” (Halberstam, 2018: 117). De este modo, cualquier cosa que rechace el mandato de la futuridad, aparecerá como “una amenaza no sólo para la organización de un orden social dado, sino también, y de forma más ominosa, para el orden social mismo, ya que amenaza la lógica del futurismo” (Edelman, 2014: 30). En este sentido, la fuga de la heterosexualidad de Lucio es también una fuga del orden familiar y de la familia como dispositivo normalizador. La sonrisa final del protagonista cuando nota que olvidó, nuevamente, su reloj, ahora en casa de Gonzalo, indica desde nuestra afectación marica el éxito de su huida, ya no como un nomadismo en el plano de lo espacial, para el cual necesita su moto, sino más bien en términos de nomadismo sexual.

El trayecto del reloj marca otra trama un tanto subterránea, la del yire y el levante callejero. Es cierto que no se puede afirmar que los encuentros de Lucio sean sexuales, pues eso permanece ambiguo. Pero más que las posibilidades de interpretación de la trama a nivel narrativo, o consciente, me interesa indagar en otro aspecto, en esa “magia” de la escena final que señala Berger y, en este sentido, de la relación afectiva que establece con *Rapado*. Uno de los primeros cortos de Berger, “El Reloj” (2008), justamente, retoma esta figura.

## EL RELOJ QUE NO MARCA LAS HORAS

El cine de Marco Berger es uno de los más prolíficos en el considerado cine queer argentino (Foster: 2014:2).<sup>2</sup> Mucho se ha hablado de la influencia del cine de Rejtman en

<sup>2</sup> Foster considera que “A lo largo de los últimos cinco años, el director argentino Marco Berger (n. 1977) ha rodado una serie de films tan audaces como notablemente originales, pasando al frente del campo de cine queer en la Argentina, un país que también está en la vanguardia de una cinematografía latinoamericana provocadora que ha trascendido los lugares comunes del cine queer de Estados Unidos” (Foster, 2014: 2). Asimismo, Pagnoni Berns considera a *Plan B* como “la mejor película argentina sobre



el Nuevo Cine Argentino, pero poco se ha dicho de la relación con el cine de Berger.<sup>3</sup> Con una estética y objetivos artísticos completamente distintos a los de Rejtman, poco o nada se ha dicho de esta influencia temprana que prefiero considerar, más que estética, afectiva. Si el cine de Rejtman, como uno de los representantes de “los no realistas” (Campero, 2014: 67), se caracteriza por los planos generales y estáticos, las puestas en escena teatrales y los diálogos llevados al absurdo; la estética de Berger se distingue fundamentalmente por lo que Peidro ha llamado el “plano Berger” (2013: 50 y ss). Asimismo, desde un punto de vista narrativo, sus primeras películas tienen una historia más lineal, un arco narrativo central que no es exactamente el de la salida del armario, sino el del descubrimiento del deseo entre varones heterosexuales. Como afirma Martinelli,

No solo el “contenido” narrativo resulta homoerótico, sino también el proceso de la enunciación cinematográfica que se encarga de los cuerpos masculinos (bio-varones). Existe una puesta en escena común en Berger que se reitera en todas sus películas y puede ser considerada como un Leitmotiv. La zona genital es encontrada por la mostración de imágenes, desde los más diversos posicionamientos, y casi constantemente actualizada por medio del *raccord* de mirada de algún personaje. Casi nunca el encuadre corresponde exactamente a la altura de los ojos del personaje que mira, sino que los planos están situados en un emplazamiento de un metro de distancia con el suelo, para recortar a los personajes en la cintura, cuando los personajes están de pie (Martinelli, 2014: 818).

A su vez, el lenguaje mantiene un tono más realista en relación a las clases medio-bajas de zonas conurbanas que representa. Sus personajes son chonguitos comunes (Modarelli, 2011), chicos de barrio, heterosexuales en general, que descubren un deseo sexual que rompe la línea divisoria entre la amistad entre varones. De este modo, en sus primeras películas se plantea, como afirma Forastelli, una “tensión entre narrar la sexualidad y rechazar la identidad que en nuestro país es considerada central a la configuración audiovisual del género y las sexualidades” (2018: 191).

Es interesante, sin embargo, tener en cuenta la lectura antes mencionada que Berger hace del primer largometraje de Rejtman, *Rapado*. Desde ese punto de vista, se pueden encontrar algunos puntos en común. Así, por ejemplo, en uno de sus primeros cortos, “El reloj” (2008), presenta una tensión homoerótica entre Juan Pablo y Javier (y el primo

---

homosexualidad” (Pagnoni Berns, 2012: 11)

<sup>3</sup> Al momento, Berger cuenta con varias películas: los cortos *El reloj* (2008), *Una última voluntad* (2008), “Platero” (en *Cinco*, 2010) y los de *Tensión sexual, volumen 1: volátil* (2012) y *Tensión sexual, volumen 2: violetas* (2013, en colaboración ambos con Marcelo Briem Stamm/Marcelo Mónaco) y los largos *Plan B* (2009), *Ausente* (2011), *Hawaii* (2013), *Mariposa* (2015), *Taekwondo* (2016), *Un rubio* (2019) y *El cazador* (2020).

del primero). Éstos se encuentran en la parada del micro y Javier le pregunta la hora a Juan Pablo, sin conocerse deciden compartir taxi y van a la casa de éste, en donde está su primo mirando televisión en ropa interior. Ambos vienen de jugar al fútbol y descubren que se conocen porque en algún momento sus novias fueron amigas y coincidieron en una salida al cine. El flashback nos muestra el episodio en el cine, en donde el reloj de Juan Pablo deja de funcionar y las chicas se ríen por el doble sentido que implica la frase “se me paró” en referencia al reloj. El recuerdo del episodio del cine marca, asimismo, la heterosexualidad de los personajes, que contrasta con la tensión sexual que se da entre ellos. En casa de Juan Pablo éste le propone ir a dormir a la cama matrimonial porque sus padres están de viaje y le aclara que siempre duerme ahí porque es más cómoda. No obstante cuando regresa la madre de improvisto, la situación se vuelve incómoda, de modo que se levantan y se visten rápidamente para que no los vea. La madre le ofrece quedarse a dormir a Javier pero Juan Pablo prefiere despedirlo. Ya en la puerta de la casa, luego de saludarse, Juan Pablo rompe el reloj.<sup>4</sup>

Quiero leer el *Leitmotiv* del reloj pulsera que da título al corto no tanto como una referencia directa a *Rapado* de Rejtman (o a la significación del cineasta en el Nuevo Cine Argentino) sino como una respuesta y vinculación afectiva. El final del corto y la ruptura del reloj resultan, así, significativas y también ambiguas. ¿Qué es lo que se destroza simbólicamente con la ruptura del reloj? ¿La posibilidad del deseo homosexual? ¿La heteronorma? Como película de 2008 el reloj pulsera es casi un objeto fuera de tiempo, que marca quizás una época (la de *Rapado* de Rejtman más que la del cine de Berger), o, en todo caso, un pasado que perdura en el presente, quizás el de la tensión homoerótica sin concreción sexual, sin que se la reconozca, o el del sostenimiento de los ideales heteronormados visibles y el armario para las relaciones disidentes. Es quizás eso lo que, como un gesto, Berger rompe al final de su corto inaugural. Si pensamos al reloj pulsera a partir de sus vínculos afectivos con la película de Rejtman y con la época que ésta representa, se puede pensar el gesto del final de Javier como una micro-señal de la salida del armario o del reconocimiento del deseo homoerótico y, con eso, también del cambio de época. Lo cierto es que las escenas de los dos muchachos en la cama en ropa interior van a marcar ya desde este primer corto el plano Berger y la estética homoerótica que el director luego consolida en *Plan B*, del año siguiente.

4 De ese mismo año es el corto “Una última voluntad” (2008). En él, un condenado a muerte debe pedir su último deseo, pero en vez de un cigarrillo, que era lo esperado, pide un beso. Ante el desconcierto del General, leen el reglamento de la última voluntad y cumple con todos los requisitos (que el condenado ya tenía estudiados), así que deben sortear quién lo hará. Cuando éste sucede, es un beso en la boca y, luego, quien se lo dio es el único soldado que no puede apretar el gatillo junto a los otros.

## “NO TENEMOS DOCE AÑOS”

En efecto, la película de Berger que más repercusión tuvo fue su primer largometraje, *Plan B* (2009). En ella se instituye una estética tan marcada, con un tipo de ambientes, de personajes y de planos, que bien se podría pensar que todas sus películas (al menos hasta 2015) son diferentes variaciones sobre el mismo tema. Según Holcombe,

Berger shatters essentialism by redirecting mise-en-scène homoerotic potentiality toward spectators of all sexes, sexualities, and genders through reverse camera angles, sound, music, and other techniques that do nothing less than create safe zones in which all spectators can enjoy male-male homoaffective energy, tension, and excitement (...) spectators are guided into a realm of homoaffective edging—a temporal continuum—consisting of homoerotic potentialities not yet visually portrayed. The result is much more intensely erotic than if the protagonists were to actually consummate their relationship (Holcombe, 2017: 122).

En *Plan B* Bruno (Manuel Vignau) intenta recuperar a su ex novia, Laura (Mercedes Quinteros), enamorando a su nueva pareja, Pablo (Lucas Ferraro), de quien escuchó que tuvo alguna vez una historia con otro chico (luego sabemos que eso no fue así). La película finaliza con la ruptura de Pablo y Laura y la negativa de Bruno de volver con ella, pero todo el relato se centra en la relación de amistad homoerótica entre ellos dos. Lo importante es, justamente, que la relación entre ambos está representada por la retórica del amor: se conocen en el gimnasio, comparten momentos y cama en ropa interior. Lo mismo ocurría en el final de *Rapado*. Y es justamente eso lo que Berger destaca de la película de Rejtman.

Es importante detenerse en un detalle de la película, la alusión a la infancia y los límites entre la amistad y el deseo sexual. En un momento en el que Bruno y Pablo se acuestan en la cama, junto a otros dos personajes, recuerdan que a los doce años dormían con un amigo y podían pasar toda la noche hablando con la luz apagada. Esto es interesante porque hacia el final, en el momento cúlmine de la película, cuando ya han aceptado el deseo sexual entre ellos, se han dicho que se querían y están por tener relaciones sexuales, Pablo se arrepiente a último momento y lo expresa así: “Me flashea un poco todo pero sé que no. No tenemos doce años, ¿viste? Y se me fue de las manos la situación. Me quise hacer el moderno y no, no, soy clásico y tengo novia. Eso”.

Este momento marca, por un lado, una clara confrontación entre un deseo sexual difícil de reconocer y la heteronormatividad como horizonte de normalidad. Pero lo interesante es el modo en el que se expresa: “no tenemos doce años”. Es como si la amistad a los doce años tuviera límites más difusos. Quedarse a dormir, compartir la cama,

en ropa interior, como ocurría en *Rapado*, son prácticas de amistad con un componente erótico. Pero, asimismo, la adultez parecería marcar la línea divisoria binaria entre la heterosexualidad y la homosexualidad, lo que, en términos de Sedgwick, rompe el continuum entre homosociabilidad y homosexualidad, y vuelve a la sexualidad en compartimentos discretos y estancos.

Lo que se pone en juego con la heteronormatividad no es tanto el comportamiento sexual sino el imaginario de familia como futuridad (Edelman, 2014). La vida adulta está siempre preñada de futuro, de planes, de deseos que se arrojan hacia adelante en el tiempo para poder dar significado a ese presente. En el cine y la literatura de Rejtman los personajes parecen vivir en un puro presente, sin pasado y sin futuro, como si estuvieran a la deriva, sin planes, sin deseos, sin interioridad ni intenciones. Beatriz Sarlo lo ha explicado en relación a la generación de los jóvenes en los años noventa, inmersos en “un mundo sin cualidades, un mundo del postrabajo, de identidades planas, sin volúmenes” (2003: 142). Pero se trata, asimismo, de un mundo atestado de sobrecodificación capitalística. Más que una representación de una realidad que ya no da sentido a las vidas de los jóvenes, en ese contexto la apatía de los protagonistas, el sinsentido de su accionar, es una forma de resistencia a esa sobrecodificación capitalística (Rubino, 2019a).

La expresión “no tenemos doce años” es la explicación a la negativa a tener relaciones sexuales, a concretar algo que ya para el momento estaba claro, el deseo sexual entre ambos. Es como si cierta fluidez de la sexualidad fuera parte de la pubertad y hubiera que acallarla en la adultez. La película, asimismo, se ocupa de los momentos de ocio, que son los que ambos comparten. El ocio en común es lo que permite que fluya ese deseo que no se reconocía. El deseo sexual parece adscribirse también a la adolescencia extendida, prolongada, a vidas que no tienen razón de ser más que el puro presente. El presente del placer, más que el futuro del deseo. Ya no tenemos doce años significa, entonces, que ya no vivimos en el puro presente, ya no actuamos por el placer (sexual o no) sino que todas nuestras acciones deben tener un sentido, un significado que implique futuridad. La fuga de la heteronormatividad es posible en el puro presente de los doce años, pero ya no en la adultez, porque implica la anulación del futuro asociado al ideal de familia y, con ello, a la muerte (Edelman, 2014: 51).

Si leemos *Rapado* a contrapelo de *Plan B*, la frase “no tenemos doce años” puede permitirnos entender en Lucio, más que una posible identidad homosexual, cierta fluidez sexual, vinculada a una adolescencia eterna propia de una época de vaciamiento de ideales de futuro, como explica Sarlo en términos negativos. Pero aquí entendemos en su dimensión disruptiva. Si la adultez implica una heteronormatividad con el ideal de familia heteropatriarcal como horizonte para la pervivencia del orden social, en la ausencia de futuro hay también una dimensión productiva en términos de fuga del orden

social normativo. *El reloj*, *Plan B* y el primer cine de Berger pueden ser pensados, así, como una variación de *Rapado*. No comparten ni el estilo, ni las intenciones estéticas. Pero se puede pensar que Berger reescribe *Rapado* no como una remake ni como un homenaje –tampoco como una interpretación– sino en función de su recepción afectiva, que es posiblemente también la de una generación de maricas.

## INCOMODIDAD ACOGEDORA

Para DeAngelis (2014), el aspecto más rico y complejo de lo que el bromance revela es justamente que la vigilancia heteronormativa nunca es del todo exitosa y permite la apertura de flujos de deseo inesperados e inadvertidos. Según DeAngelis muchas narrativas de bromance evidencian que la heterosexualidad es a la vez un objetivo a sostener y un malestar, una incomodidad (DeAngelis, 2014: 15).

En este sentido, no me interesa sobreinterpretar si hay o no relaciones sexuales, roce, tensión, sino marcar esa zona indecible en la que el amor, la amistad y el placer comparten una frontera, mas no un límite, aquello que la vida adulta y la identidad compartimentan, en otras palabras, vuelven discontinuo, mediante la castración anal (Preciado, 2009).

Podemos retomar el concepto de “male homosocial desire” de Sedgwick (1985 y 1998), pero reemplazando la alusión al deseo por la idea de placer, tal como lo conceptualiza Foucault, quien insiste en que no se trata de liberar el deseo, sino de producir placeres nuevos, “hacernos infinitamente más receptivos a los placeres” (2016: 90). Para Foucault, el placer es también productivo y permite una desgenitalización.

El placer –aquél que Berger devuelve a la mirada hetero (Martinelli, 2014)<sup>5</sup>, y la capacidad de producirlo era lo que le interesaba a Foucault, más que la identidad o el deseo. Eso que aquí identificamos como el placer de los cuerpos, del roce, de la desnudez, de compartir la cama o el vestuario de un gimnasio. Como dice Echavarren,

El placer sobreviene, impredecible; nos toma por sorpresa; no está definido, nadie lo marca, nadie lo normaliza. Está menos colonizado que el deseo por un saber. Puede prescindir de las palabras. No es preciso hablar del placer para que se realice. Nadie necesita explicarlo para experimentarlo (Echavarren, 2014: 142).

En “De la amistad como modo de vida” Foucault insiste en pensar esa trama afectiva

5 Ya desde mediados de los setenta el artículo “Visual pleasure and narrative cinema” (1975) de Laura Mulvey había sido muy influyente en la crítica y teoría cinematográfica feminista al explicar cómo el dispositivo del cine clásico de Hollywood produce un placer en la mirada masculina y convierte al cuerpo femenino en el objeto a mirar (Mulvey, 1999). Martinelli (2014) retoma este concepto para explicar cómo Berger devuelve a la mirada hetero el placer del cuerpo masculino.



intensa entre varones, esos lazos que no implican necesariamente estar enamorados en el sentido heteronormativo y sexual pero que “provocan un cortocircuito e introducen el amor donde deberían estar la ley, la norma o el hábito” (Foucault, 2016: 89).

Esta distinción entre deseo y placer es una clave de lectura para pensar, por un lado, cómo se inscriben las producciones de Berger en el cine gay o *queer* y, por otro, la lectura afectiva que éste hace de la primera película de Rejtman. Si *Rapado*, como se ha dicho muchas veces, es una película que inaugura y se adelanta a lo que luego se consideró el Nuevo cine argentino (Oubiña 2005: 5, entre otros) –y, a su vez, como ha sugerido Bernini (2008: 8), la literatura de Rejtman es “uno de los elementos que están en el inicio del nuevo cine”–, podríamos ir más lejos y decir también que el Nuevo Cine Argentino nace como *queer*. No por representar identidades homosexuales sino, por el contrario, por ser un cine en el que la sexualidad se presenta de forma ambigua, fluida, no marcada, que narra historias en donde el binario es más bien una frontera, en donde las zonas de la identidad sexual se diluyen. Y, por eso, permite una lectura no heteronormativa o bien nos confronta con nuestra propia heteronormatividad como espectadores.

Estas son las zonas que se iluminan quizás poniendo en relación el cine de Rejtman con el de Berger y nos permiten repensar el Nuevo cine argentino como cine *queer*. Pienso también en películas como las de Lucrecia Martel que exploran el placer de los cuerpos en el contexto de lo que Aguilar marcó como la otra línea del cine argentino, el sedentarismo, el encierro asfixiante y la endogamia de la institución de la familia.<sup>6</sup> Pero también las películas de Ezequiel Acuña –sus cortometrajes tempranos y sus largometrajes *Nadar solo* (2003), *Como un avión estrellado* (2005) y *Excursiones* (2009)– o filmes como *Glue* (2006) de Alexis dos Santos nos permiten realizar este acercamiento.

En el cine de Berger la tensión homosocial y homoerótica sí se concreta (aunque esto en general ocurra fuera de escena y se evite la representación de la relación sexual). Si lo entendemos como una lectura afectiva de *Rapado* y el inicio del Nuevo cine argentino, podemos pensar que de esta forma rompe dos ámbitos: el del cine gay, por un lado, y el del cine a secas –sin adjetivo–, por otro, que es una forma no marcada de hablar de cine heterosexual. Por tanto, de un acercamiento al cine como manifestación cultural desde una mirada heteronormativa.

Estas películas pueden considerarse, entonces, parte de un corpus del cine *queer* argentino. O, más que un corpus, un archivo de sentimientos. Para Ann Cvetkovich el archivo de sentimientos consiste en “una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no sólo en el contenido de

<sup>6</sup> Se puede pensar, fundamentalmente, en las relaciones de Momi e Isabel en *La ciénaga*, de Candita y Vero en *La mujer sin cabeza* o de Amalia y Josefina en *La niña santa*. Para una lectura queer del cine de Lucrecia Martel, cf. Rubino (2019b), Martín (2016) y Rich (2013).

los textos, sino en las prácticas que rodean a su producción y su recepción” (Cvetkovich, 2018: 22). Me gustaría retomar la lectura de Berger de la película de Rejtman:

Eso a mí me trae como una emoción, una sensación, primero entre la amistad de la cosa de dormir con un amigo y después de lo que para mí significaba dormir con un amigo que más en la adolescencia donde estaba todo mezclado yo siempre estaba entre la duda el límite qué amigo mío era amigo y qué amigo mío jugaba, jugueteaba conmigo, por la edad o por lo que sea (...) (Berger, 2015).

Esa emoción, esa sensación de una amistad que es probablemente más que amistad, de una etapa en la que el placer de lo erótico, de lo corporal, no es necesariamente (o no solamente) genital, sino que implica también el roce, la piel, la desnudez, el aire, el agua, eso constituye parte de ese archivo de sentimientos, de mi propio archivo de sentimientos maricas. Y eso, quizás, explica la fascinación que *Rapado* me generó la primera vez que la vi. Y cómo me llevó a mi propia adolescencia en los años noventa y a todas esas prácticas comunes que, al menos para mí, no eran sólo amistad o camaradería juvenil entre varones. Aunque, claro, luego la vida adulta y la futuridad reproductiva de la heteronormatividad cortó de raíz y compartimentó. Pero quedó como parte de ese archivo de sentimientos maricas que películas como la de Rejtman reaviva. Me acerqué, en este sentido, al cine de Berger no tanto desde una apreciación estética o porque me parezca el realizador más interesante del cine *queer*, sino, más bien, desde esa afectación en común con el cine de Rejtman y, en particular, *Rapado*.

Sara Ahmed explica los sentimientos *queer* a partir de la idea de la incomodidad respecto a “los guiones de la existencia heteronormativa” (Ahmed, 2015: 232). Dice Ahmed: “el confort se da como efecto de que los cuerpos puedan ‘hundirse’ en espacios que ya tomaron su forma. La incomodidad no es simplemente una elección o una decisión (...), sino un efecto de cuerpos que habitan espacios que no adoptan o ‘extienden’ su forma” (Ahmed, 2015: 234). Por tanto, “Sentirse incómoda es precisamente verse afectada por lo que persiste en moldear cuerpos y vidas. Por lo tanto, la incomodidad no se refiere a la asimilación o a la resistencia, sino a habitar las normas de manera diferente” (Ahmed, 2015: 238).

Como ya se dijo, no sabemos si entre Lucio y Gonzalo hay o no una relación sexual o sexogenital (así como tampoco sabíamos si la había con el chico en cuya casa olvidó el reloj al principio de la película). Pero la lectura *queer* de *Rapado* (o, mejor, su incorporación en mi archivo de sentimientos maricas) no depende de eso. La película de Rejtman plantea la incomodidad o incapacidad de Lucio de habitar la familia, en términos reales

pero también como un ideal, una futuridad.<sup>7</sup> El intento de huida del personaje se puede pensar, así, como una fuga de las “las líneas que se suponen que conducen a los finales felices” (Ahmed, 2019a: 150). Lucio intenta salirse del espacio de lo familiar y producir un contacto con otro espacio, más acogedor, más cómodo, más placentero, como la cama de Gonzalo.

Por tanto, esa incomodidad de Lucio, desde la mirada marica, nos resulta acogedora. Podemos hundirnos en el confort de esa incomodidad que es nuestra incomodidad como espectadores maricas. Esa es la “magia” que genera en Berger la película de Rejtman, la sensación acogedora de incomodidad que también sentimos con otras de las películas de este archivo de sentimientos maricas, como las de Martel, Acuña o dos Santos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- AHMED, Sara (2019a). *Fenomenología Queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra
- AHMED, Sara (2019b). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- AHMED, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- BERGER, Marco. “Directores x Directores: Marco Berger”, Estudio TV - SUTERH - FATERyH - Tecnópolis (2015): <https://www.youtube.com/watch?v=37l3FOoDB9w>.
- BERNINI, Emilio (2008). *Estudio Crítico sobre Silvia Prieto. Entrevista a Martín Rejtman*. Buenos Aires: Picnic.
- CARRI, Albertina y RANZANI, Oscar. (2015). “Priorizamos lo disruptivo” [Entrevista a Albertina arri]. *Página/12*, 8 de julio de 2015. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-36011-2015-07-08.html>
- CAMPERO, Agustín (2014). *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- CÓRDOBA GARCÍA, David (2005), “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. Córdoba García, David; Sáez, Javier y Vidarte, Francisco (eds.). *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona/Madrid: Egales: 21-66.
- CVETKOVICH, Ann (2012). *Depression. A public feeling*. Durham & London: Duke University Press.

<sup>7</sup> Por otra parte, el cuestionamiento a la idea de familia o su des-naturalización es también una línea común en Rejtman. Como ejemplo, menciono el cuento “Literatura” del volumen *Literatura y otros cuentos* (Cf. Rubino, 2019a).

- CVETKOVICH, Ann (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra
- DEANGELIS, Michael (2014). *Reading the bromance: homosocial relationships in film and television*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- DEL RÍO, Elena (2012). *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Mountain View, Calif.: Creative commons.
- DOTY, Alexander (2000). *Flaming classics. Queering the film canon*. New York: Routledge.
- ECHAVARREN, Roberto (2014). “El placer y el deseo: Michel Foucault y Gilles Deleuze”. *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*. Montevideo: La flauta mágica: 127-148.
- EDELMAN, Lee (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona: Egales.
- FORASTELLI, Fabricio. “Narraciones de la igualdad en el cine lgbt argentino. Hawaii de Marco Berger y Esteros de Papu Curotto”. *Toma Uno*, N° 6 (2018): 183-193. (<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20906>).
- FOSTER, David William. “Marco Berger: filmar las masculinidades queer en la argentina”. *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 9 (2014): s/p. (<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/513>).
- FOUCAULT, Michel (2016). *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978-1984*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- GORDON, Rocío (2017). *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Librería.
- HALBERSTAM, Jack (2018). *El Arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales.
- HARAWAY, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- HOLCOMBE, William Daniel (2017). “Marco Berger: Homoaffectivity through Cinematic Queered Continuums”. Padvá, Gilad y Buchweitz, Nurit (eds.). *Intimate Relationships in Cinema, Literature and Visual Culture*. London: Palgrave MacMillan: 121-133
- MARTIN, Deborah (2016). *The cinema of Lucrecia Martel*. Manchester: Manchester University Press.
- MARTINELLI, Lucas Sebastián (2014). “Cuerpos masculinos y dimensión escópica homoerótica en el Cine Argentino Contemporáneo: Marco Berger”. Utrera, Laura (ed.). *Documental-ficción, cruces interdisciplinarios e imaginación política: Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. CABA: ASAECA: 816-820.
- MODARELLI, Alejandro. “Los machos ponientes de Vil romance y Plan B”, *Kilómetro III*, N° 9 (2011): pp. 185-196.

- MULVEY, Laura (1999). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Braudy, Leo y Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press: 833-844.
- OUBIÑA, David (2005). "Martín Rejtman: el cine menguante". Rejtman, Martín. *Rapado, Silvia Prieto, Los Guantes Mágicos, Doli vuelve a casa*. Buenos Aires: Colección Cine Malba: pp. 5-23.
- PAGNONI BERNES, Fernando Gabriel. "Crisis de la masculinidad en el cine *queer* argentino: desde 1985 hasta hoy". *Revista lindes*, No. 5 (2012). ([http://www.revistalindes.org.ar/numeros\\_anteriores/numero\\_5/instantaneas/fernando%20oberns.pdf](http://www.revistalindes.org.ar/numeros_anteriores/numero_5/instantaneas/fernando%20oberns.pdf))
- PEIDRO, Santiago. "Un deseo que interpela: subvirtiendo las normas morales de la erogenia masculina. Recorrido por la filmografía del cineasta Marco Berger". *Ética y Cine Journal*, Vol. 3, No. 3 (2013): 43-53 (<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/eticaycine/article/view/6255>) (<https://doi.org/10.31056/2250.5415.v3.n3.6255>).
- PRECIADO, Paul. B. (2009). "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual". Hocquenghem, Guy y Preciado, Paul B. (2009). *El deseo homosexual (con Terror anal)*. Barcelona: Melusina: pp. 133-174.
- RICH, Ruby (2013). *New queer cinema: the director's cut*. Durham: Duke University Press.
- RUBINO, Atilio Raúl. "Sexualidades en fuga. Cuerpo e identidad en la literatura y el cine de Martín Rejtman". *Saga. Revista de Letras*, N° 3, (2015): s/p. (<http://sagarevistadeletras.com.ar/archivos/Rubino.-Sexualidades-en-fuga..pdf>)
- RUBINO, Atilio Raúl. "El sinsentido como resistencia. Zombies, cyborgs y fantasmas en *Literatura y otros cuentos* de Martín Rejtman". *Orbis Tertius*, Vol. XXIV, N° 29 (2019a). (<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe112/11110>)
- RUBINO, Atilio Raúl (2019b). "Sucias, enfermas, monstruosas. Las niñas en el cine de Lucrecia Martel". Arnés, Laura y Saxe, Facundo (eds.). *Escenas lesbianas. Tiempos, voces y afectos disidentes*. Adrogué: La cebra: 193-216
- SARLO, Beatriz. (2003). "Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva". Birgin, Alejandra y Trímboli, Javier (eds.). *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal: 125-149.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985). *Between men. English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.