

Golpes de *Playa del Futuro*

Punch of *Playa del Futuro*

José Gatti

Universidade Federal de Santa Catarina
Santa Catarina, Brasil.
josegatti1951@gmail.com

Resumen

Este trabajo aborda *Playa del Futuro* (2014) como una obra *queer* que desafía los formatos consagrados del melodrama. A pesar de su director, Karim Aïnouz, haber definido el film como un *melodrama de macho*, la obra desmonta el género, sus dispositivos e ingredientes. La narrativa es marcada por golpes, cortes bruscos, pocos diálogos y lagunas que previenen cierres.

Palabras Claves

Cine *queer*
Género narrativo
Homoerotismo
Masculinidad
Políticas de representación.

Abstract

This essay analyzes *Futuro Beach* (2014) as a *queer* work, one that challenges traditional formats of melodrama. Director Karim Aïnouz defined his film as a *macho melodrama*; however, I argue that *Futuro Beach* disrupts melodrama, its devices and ingredients. The film's narrative is marked by punches, blunt cuts, few dialogues and gaps that prevent closures.

Key Words

Queer cinema
Genre
Homoerotics
Masculinity
Politics of representation

Recibido 18-08-2017. Aceptado 10-05-2018

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 195-204, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



Los protagonistas de *Playa del Futuro* están asociados a la velocidad y movilidad: Konrad (Clemens Schick) es un motociclista alemán que viaja hacia Brasil con Heiko, su mejor amigo, que muere ahogado en el mar; Donato (Wagner Moura) es el guardavidas que fracasa al intentar recuperarlo, eventualmente se enamora de Konrad y se va a Berlín para vivir con él; Ayrton (Jesuíta Barbosa) es el hermano menor de Donato, que viaja a Alemania diez años después, buscando a su hermano perdido. La historia empieza, en efecto, en la *Playa del Futuro*, un barrio de Fortaleza, de paisaje marcado por grandes dunas y rascacielos de departamentos de clase media.

Una sinopsis del film, sin embargo, no describirá la experiencia que la película ofrece al espectador; el resumen parece clasificarla como una película más entendida como un melodrama y sus variables. Cuando discutimos la obra en una de mis clases en la universidad, un alumno la describió sin vacilación como un film *no narrativo*. Esa reacción, aunque pueda ser considerada equivocada, no sorprende: si seguimos los parámetros de continuidad dictados por melodramas triviales y populares, *Playa del Futuro* puede ser vista como una narrativa peculiar, constantemente interrumpida por dispositivos de extrañamiento, como si los golpes y abrazos dados por los protagonistas establecieran un ritmo para el encuadre y el montaje. De ese modo, la película frustra los que esperan una historia contada con linealidad.

Además, *Playa del Futuro* ofrece otra clave para su lectura: los protagonistas son definidos como héroes de historietas, de acuerdo con la fantasía del niño Ayrton. Así, su hermano Donato es Aquaman, Konrad es Ghost Rider, y él mismo se define como Speed Racer — y el mismo nombre del personaje, Ayrton, evoca a Ayrton Senna, el legendario piloto de Fórmula 1. En *Playa del Futuro*, esos conocidos personajes protagonizan, digamos, una trayectoria de peripecias y trabajos desde Brasil hacia Alemania.

1. *360* es una película con estrellas consagradas y sigue, de diversos modos, una fórmula ya utilizada por Alejandro Iñárritu en *Babel* (2006). Los guiones de las dos películas, a su vez, siguen fórmulas anteriores, experimentadas por lo menos desde *Die Windrose* (1957), realizada en colaboración por Joris Ivens, Alberto Cavalcanti, Gillo Pontecorvo, Yannick Bellon, Sergei Gerasimov y Alex Viany.

Por otro lado, en tanto que trata de la diáspora brasileña, *Playa del Futuro* tiene poco que ver con otras películas con el mismo tema, como *Jean Charles* (Henrique Goldman, 2009), un melodrama convencional que dramatiza el asesinato real de un joven inmigrante por la policía de Londres, y tampoco tiene que ver con *360* (Fernando Meirelles, 2011), película que tiene la diáspora como tema y que sigue una conocida fórmula garantizada de boletería.¹

El director Karim Aïnouz, él mismo originario de la ciudad de Fortaleza, ha vivido en diversas ciudades: Nueva York, París, São Paulo y, en el momento en que escribo, Berlín. Sus películas frecuentemente presentan personajes en tránsito. Aïnouz ganó reconocimiento internacional con su primer largometraje, *Madame Satã* (2002), una historia libremente adaptada de la biografía de Madame Satã, un peleador de calle que actuaba como travesti en Río de Janeiro durante los años 1920 y 1930. Satã luchaba por espacio en una sociedad que limitaba (y todavía limita) la movilidad de etnias, géneros y clases sociales. Además de negro, su posición como sujeto transgénero era un factor adicional y no menos importante. En la película, Satã divide su casa con una prostituta, su hija y una mujer transgénero, formando así una familia fuera de las reglas impuestas por la sociedad hegemónica.

Desde *Satã*, Aïnouz desarrolló diversos proyectos para el cine y la televisión. Realizó, en 2006, el largometraje *El cielo de Sueily*, la saga de una joven que rifa su propio cuerpo para pagar el billete de ómnibus a fin de salir de su ciudad pobre. En la serie

para televisión *Alice* (2009), Aïnouz cuenta la trayectoria de una muchacha que sale de su Estado, Tocantins, para vivir en São Paulo y allí recibir la herencia de su padre, un gimnasio de boxeo.

Y en 2009, Aïnouz logró dirigir, con Marcelo Gomes, una de sus películas más experimentales: *Viajo porque debo, vuelvo porque te amo*, un *road movie* protagonizado por un geólogo que maneja solitario su coche, en una misión de reconocimiento por el interior del Noreste de Brasil. Esa película, que difícilmente se encuadra en algún género narrativo conocido, es uno de los proyectos más audaces de su carrera. El cuadro nos muestra el punto de vista del protagonista durante toda la película, provocando, de este modo, que los espectadores jamás ven su cara o su cuerpo. Sólo se escuchan sus pensamientos a través de su voz, en un monólogo creado por el actor Irandhir Santos. El geólogo está con el corazón partido y se muestra reluctante en aceptar su casamiento fallido. Y mientras el protagonista comenta lo que ve, el film imparte resonancias de un documental en primera persona, mezcladas con escenas recopiladas en las comunidades que visita. A pesar de todo, el narrador se revela no confiable, pues lo que se ve en la pantalla a veces se muestra distinto de lo que el protagonista habla, y, poco a poco, uno se da cuenta de que él puede mentirnos. Como resultado, la obra mezcla ficción y documental más allá de un punto reconocible.

No sería equivocado asumir que el público de Aïnouz estuviera razonablemente familiarizado con su experimentalismo, y *Playa del Futuro*, de ese modo, sería una película más en aquella senda. Sin embargo, cuando la obra llegó a las pantallas, presentaba al actor Wagner Moura como protagonista: fue la primera vez que Aïnouz presentó una película estrellada por un actor de gran popularidad, y eso puede haber influenciado su trayectoria de exhibición, como comentaré en seguida.²

Fue Karim Aïnouz quien declaró que *Playa del Futuro* es un “melodrama de machos”³ — posiblemente como provocación. Pero me gustaría iniciar ese análisis discordando con el autor: *Playa del Futuro* no sigue reglas atribuidas al melodrama; de hecho, la película puede ser vista como una obra en que se hace una narrativa *queer*, al romper con lo que entendemos como melodrama. Aunque uno debe ser cauteloso con el término inglés *queer*, muy utilizado, en los últimos años, como una herramienta política y teórica para cuestionar y explorar definiciones de género y sexo. Quiero utilizar *queer*, en este trabajo, en su sentido original de desestabilizar, arruinar, echar a perder, se puede decir perverso; así, me gustaría argumentar que *Playa del Futuro* arruina el melodrama o lo que sea que el público espera de un melodrama.

Por ejemplo, la película no se ajusta al *modelo de sufrimiento*, que Ismail Xavier ve como un formato crucial del melodrama tradicional (2006, p. 85). *Playa del Futuro* ciertamente se ocupa de sufrimiento, pero eso nunca es enseñado a través del exceso ni, como escribe Peter Brooks, a través de

[...] la indulgencia del emocionalismo extremado; polarización y esquematización moral; estados extremos de ser, situaciones, acciones; villanía abierta, acoso del bueno, y premio final para la virtud; expresión inflada y extravagante; tramas oscuras, suspense, peripecia asombrosa. (1976, p. 11-12)

De hecho, la película está lejos de esa descripción, que estaría más apropiada a un *melodrama de machos*, como *Secreto en la montaña* (Brokeback Mountain, 2005) que, a pesar de no presentar ningún *premio final para la virtud*, le proporciona al

Atores como .2
Lázaro Ramos
(*Madame Satã*),
Hermila Guedes,
João Miguel (*El
cielo de Suely*),
por ejemplo,
solamente se vol-
verían famosos
(especialmente
en la televisión
comercial)
después de haber
trabajado con
Aïnouz.

“*Praia do* .3
Futuro, com
Wagner Moura,
é melodrama de
macho”. Folha de
S. Paulo, 15 de
mayo de 2015.

público una catarsis de arrepentimiento. También es importante señalar que la película de Aïnouz enseña acciones, situaciones y relaciones que nada tienen que ver con otro tema esencial de los melodramas, aún de acuerdo con Ismail Xavier: el de la propiedad privada, su acogida, su falta o aun su rechazo como motivo de tramas políticas o sociales. Además, *Playa del Futuro* casi no trata de temas como ajuste social, implicaciones legales o medios de supervivencia (aunque están implícitos), temas por supuesto centrales en narrativas de movilidad transnacional, inmigración y exilio.

Por otra parte, *Playa del Futuro* puede ser visto como un film que sirve de escenario para subjetividades masculinas, en que los protagonistas frecuentemente se golpean o se abrazan *como hombres*, mientras sus sentimientos interiores son enseñados con una economía seca de expresiones, diálogos contenidos y miradas austeras, que permiten que el espectador imagine posibilidades — ya no certezas — de monólogos interiores. Como intentaré demostrar, la narrativa ambigua de *Playa del Futuro*, además de desestabilizar el melodrama en cuanto género, desestabiliza también la subjetividad masculina hegemónica.

Me gustaría proponer, para esta lectura, que las continuidades y elipsis del film pueden ser vistas como una sucesión de estallidos, no sólo a través de la expresión o encubrimiento de las emociones y las reacciones de explosión violenta de los personajes en la pantalla, pero como una forma dialógica establecida con los espectadores. Lo que pasa entre los personajes, en ese sentido, sería definidor de posibles actitudes y reacciones del público mismo. Los espectadores tendrían la posibilidad de involucrarse en ese juego de tensiones y alivios propuestos por el film, con variables consecuencias. Y para examinar ese juego, pondré el foco sobre un fragmento específico del film, que literalmente golpea al público y que podrá darnos elementos para entender las reacciones extremas que el film produjo en Brasil. Para esa tarea, recurriré a informaciones paratextuales que acompañaron la película y que desempeñaron un papel importante en el proceso de recepción de *Playa del Futuro*.

*

4. Moura también participó de trabajos experimentales en el teatro, como el *Hamlet* dirigido por Aderbal Freire Filho en 2013, en el cual los actores jugueteaban por el escenario con monitores de video, a menudo dialogando con sus propias caras en la pantalla. Moura hoy es el protagonista de la serie *Narcos*, producida para Netflix por José Padilha.

Cuando el film estrenó en Brasil, los medios ya habían anunciado que se trataba de una obra controvertida. Tres temas fueran destacados: era una historia *gay*; estaría en competición en la Berlinale; era protagonizado por Wagner Moura, el conocido actor de la obra policíaca *Tropa de élite*, película que había sido un gran éxito antes de su estreno oficial, con la venta de supuestos diez millones de copias de DVDs piratas. Las dos películas son muy distintas, tanto en género como en estilo, pero, para el propósito de este análisis, el diálogo entre *Playa del Futuro* y *Tropa de élite* parece inevitable.

Moura ya tenía éxito en la televisión y el teatro⁴, pero decidió privilegiar el cine, y *Tropa de elite* le dio una popularidad inesperada. Esa película, dirigida por José Padilha y que ganó el Oso de Oro en Berlín en 2008, presenta Moura como el Capitán Nascimento, un cana implacable que lidera un campo de entrenamiento saturado de testosterona, donde sus cadetes se preparan para enfrentar sin piedad los caudillos del tráfico en las favelas de Río. Cuando el film estrenó, el personaje ya era famoso por la línea *Un buen bandido es un bandido muerto*, para el deleite de ciertos segmentos conservadores de la sociedad brasileña que demandan el restablecimiento de la

pena de muerte (abolida en 1889). Además, el film se presenta como contrario al trabajo de ONGs pacifistas en las favelas y como amenazadora advertencia a los chicos de clase media que se atrevan a fumar un porro.

La prensa publicó muchas historias en torno a la filmación de *Tropa de elite*, que fue comparada al campo de entrenamiento de la diégesis. El diretor Padilha y la directora de actores Fátima Toledo convocaron al ex-capitán del siniestro Batalhão de Operações Especiais (BOPE), Paulo Stovani, para preparar a Moura para el papel. Stovani declaró que el entrenamiento fue tan duro que Moura rompió su nariz a causa de un golpe de verdad. Ese es un ejemplo típico de las resonancias de *Tropa de elite*, un film en que las subjetividades masculinas no son jamás cuestionadas, pero antes reforzadas dentro de los parámetros de un patriarcado belicista. Elogiado por su dirección, el film no vacila al dejar clara su política, notada por algunos críticos que denunciaron su planteamiento pro-represión. El último cuadro de *Tropa de elite* muestra un policía disparando su rifle en la cara de un traficante llorón — y la cámara asume el punto de vista de la víctima, como si fuera un eco del legendario *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter, pero con los roles al revés: en ese caso, es un policía que dispara, mientras la cámara alinea nuestra mirada con la del delincuente. Resulta que los espectadores salen del teatro con el mensaje del film impreso en sus ojos: si tomas drogas, eres un cómplice del traficante y eso es lo que debes esperar. Y mientras se enseñan los créditos finales, el público oye las marchas cantadas en altas voces por los policías en entrenamiento.

*

En una entrevista en video, Wagner Moura declaró que admiraba la obra de Karim Aïnouz y que, después de haber visto a El cielo de Suely, le pidió un papel. Aïnouz lo llevó hacia Fortaleza, para que trabajara con guardavidas de verdad, en la Playa del Futuro. Moura cuenta que le recibieron como si fuera el duro Capitán Nascimento, y que al llegar le tiraron inmediatamente al agua para que mostrara sus calidades⁵. (Me pregunto si fueron informados que actuaría como un guardavidas, acordémonos, *gay*). Ese ya sería un caso más de confusión entre actor y personaje, si la exhibición del film no suscitara otros incidentes.

Los medios ya habían alertado al público del papel de Moura en la película; no obstante, parte de los espectadores tuvieron una sorpresa. No es difícil imaginar que Moura y Aïnouz ya esperaran reacciones insólitas del público, pero eso no importa aquí. Lo que importa es que Moura actúa como un personaje *gay* sumergido en ardientes escenas de sexo y que en algunas ciudades de Brasil, algunos espectadores salieron del teatro y marcharon hacia la taquilla para demandar su dinero de vuelta. De acuerdo con distintas fuentes, esos espectadores se ofendieron al ver al Capitán Nascimento haciendo sexo con otro hombre, a pesar de lo macho que pareciera en la pantalla. Aterrorizados por lo que les parecía ser un boicoteo, algunos gerentes de cine fueron instruidos a estampar un sello en el boleto con la palabra *advertido*, lo que significaba que los espectadores habían sido prevenidos sobre las escenas de sexo y que no podrían exigir el reintegro del dinero⁶. [Figura 1]

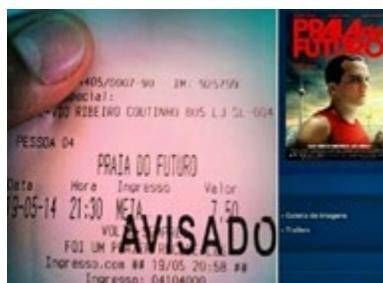


Figura 1: Ticket con sello

Pensavam que eu era o Capitão Nascimento, in www.youtube.com/watch?v=blaeO6C17L8

<http://oglobo.globo.com/cultura/alerta-em-ingresso-de-praia-do-futuro-diz-respeito-meia-entrada-nao-sexo-gay-diz-cinema-12553105>

Véase también: <http://www.agorams.com.br/jornal/2014/05/cinema-avisa-que-filme-com-wagner-moura-tem-sexo-gay-e-gera-revolta/>

7. “[...] é deste país que avisa dos perigos das cenas de sexo, como se fossem uma área imprópria para mergulho, que o personagem foge ao se mudar para a Alemanha e nunca mais dar notícias.” <http://www.cartacapital.com.br/cultura/perigo-filme-gay-8793.html>

El periodista Matheus Pichonelli acertadamente notó la ironía del hecho: “Es exactamente de este país, en el cual el público es advertido sobre escenas de sexo, como si fuera una área inapropiada para el buceo, que el personaje huye hacia Alemania sin dejar rastros de su vida anterior.”⁷ Así, la exhibición de *Playa del Futuro* se entrelaza inevitablemente con uno de sus temas, el de la homofobia. Y aunque Aïnouz haya rechazado la clasificación de *film gay*, el contexto de exhibición inevitablemente encuadró su obra dentro de ese parámetro. Es importante notar que en Brasil, en los últimos años, ha ocurrido un debate público sobre cuál sería la intensidad aceptable de las relaciones homosexuales presentadas en telenovelas o miniseries. Uno de los puntos llaves ha sido la posibilidad de enseñarse besos gays en la pantalla (aunque besos lesbianos sean más tolerados, por supuesto). Evidentemente, eso suena retrógrado, y claramente lo es, pero tiene de ser entendido en el contexto de las luchas por los derechos LGBT, que a veces ocupan las tribunas del parlamento en Brasilia. Besarse en la pantalla, de todas maneras, permanece como un sustituto del acto sexual en la imaginación del público, metáfora establecida desde los días del Código Hays en los Estados Unidos y desde el establecimiento de los códigos de censura en Brasil en los años 1930.

En el contexto internacional, *Playa del Futuro* fue promovido como un trabajo bien hecho, lo suficiente para competir en la Berlinale — y eso es importante —, un festival notorio por la presencia de trabajos *queer*, incluyendo la competición paralela Teddy Awards para películas de temas LGBT. (Ese no fue el caso de *Playa del Futuro*, que estuvo en la competición principal). Pero se puede esperar, de un espectador bien informado, que ya sepa algo del contenido de la película al comprar un boleto o una copia en DVD, a través de la información paratextual. Además, cada vez más se ven películas de temas LGBT en pantallas de cine, TV y circuitos no especializados. Sin embargo, a pesar de ser lo que se espera de una obra en el circuito internacional de cine de arte, en su exhibición en Brasil *Playa del Futuro* se atrapó en la discusión sobre representación de temas *gays* — y fue especialmente animado por la persona artística de Wagner Moura. Él mismo trató de desinflar las animosidades y desplazó el debate: cuando le preguntaron sobre las dificultades enfrentadas para hacer las escenas de sexo, Moura (que es casado con una mujer y padre de niños), contestó que fue mucho más difícil actuar como alguien que abandonó su familia sin explicaciones por diez años.

*

Una vez más, uno puede sentirse tentado a discutir el potencial melodramático de la película, que tendría una serie de elementos notorios: huida, ruptura, restauración de lazos familiares y, por fin, un tema constante de melodramas contemporáneos: la homofobia. Entre todos esos temas, tan centrales al melodrama, quizás solo “huida” podría ser considerado. Pues el film, ante todo, es sobre coraje — un favorito de siempre en las narrativas con protagonistas hombres. El guardavidas Donato enfrenta desafíos constantes: su profesión es, por excelencia, un desafío. Además, él es desafiado por Konrad a permanecer en Alemania. Donato argumenta que tiene trabajo, familia, madre, un hermano a cuidar en Brasil. Konrad dice que todo eso podría ser arreglado y le llama Feigling — un cobarde, al que Donato contesta con puñetazos, en un movimiento que acentúa la esperada reacción de *un macho*. Semejante al que esperaríamos de cualquier otro bravo guardavidas, él no dejaría ese desafío sin una respuesta física.

En lo que se refiere a los otros temas, ellos aparecen de modo fugaz en la película. La homofobia interna de Donato no es particularmente detectable: él aparentemente no se desplaza hacia Alemania para salir de una situación insostenible, como tantos que piden asilo por pertenecer a minorías sexuales, lo que traería el foco para el tema de los derechos humanos. A pesar de que no sabemos nada de la vida que llevaba antes de encontrarse con Konrad, él parece muy cómodo con su sexualidad — como sugieren las escenas de sexo, en que se ve un Donato sin conflictos, sin complejos aparentes y además lleno de placer. Su ruptura con la familia no es explicada, ni al público ni a su hermano que, al encontrarle en Berlín, le pregunta, agresivo: *¿Por qué desapareciste?*, al que Donato le contesta con silencio, el mismo silencio que enseña cuando se entera de que su madre ha muerto. Es también con silencio que él contesta a su hermano cuando este le provoca: *¿Tenías que venir hasta ese Polo Norte para que te den por el culo?* Una vez más, el tema aquí no es el de la homofobia o de la ruptura, pero ante todo lo el coraje. Del mismo modo, lo trágico no es el hecho de que su madre ha muerto, una madre que jamás vemos en la pantalla; lo trágico es el hecho de que Aquaman se rehusó a enfrentarlo.

En cuanto a la restauración de lazos familiares, *Playa del Futuro* no podría alejarse más de los melodramas convencionales. La película termina con la reconciliación de los dos hermanos, mediada y alentada por un Konrad que se hace de hermano mayor. El film también sugiere — sin detallarlo, pues, una vez más, somos nosotros los que tendremos de llenar las lagunas — que, durante aquellos diez años de ausencia, Donato y Konrad también se habían separado y ya casi no se veían. Es la presencia inesperada de Ayrton que les reúne. El final sugiere, por lo tanto, más que una reconciliación de dos hermanos o el reencuentro de dos amantes: los últimos cuadros nos enseñan los tres protagonistas que andan en motocicletas niebla adentro por la autobahn, mientras oímos, en *off*, una carta leída por Donato, de Aquaman para Speed Racer, en que habla de su cobardía y remordimiento. No se sabrá qué tipo de relaciones los tres serán capaces de mantener. Aparentemente, como el film parece sugerir, Ayrton trabajará en la oficina de Konrad, reparando motocicletas; ya Konrad y Donato podrán reconciliarse — o quizás no. Sin embargo, una cosa sabemos con certeza: la suya no será una familia normal, regular. Será otra cosa, algo que no se conforma con los arreglos previstos por el patriarcado. Así, *Playa del Futuro* no solamente arruina el potencial del melodrama, como también arruina las expectativas previsibles de una normalidad restaurada.

*

Me gustaría abordar, ahora, lo que tal vez sea el momento más violento de la película, lo que tal vez haya provocado el disgusto de parte del público en Brasil. Los personajes muchas veces se enfrentan con golpes, pero el golpe acá está involucrado en el estilo que Aïnouz confiere a su film. Eso se ve en el encuadre y el montaje de una de sus secuencias más emblemáticas.

Clavado por la culpa — por la primera vez él perdió un hombre al mar —, Donato va al hospital donde Konrad es examinado, para decirle que el cuerpo de Heiko ha desaparecido. Donato acompaña a Konrad por los inevitables meandros de la burocracia: la policía, el consulado alemán y la difícil comunicación con la familia de Heiko en Alemania (Heiko no era amante de Konrad, era su amigo desde los tiempos del servicio militar en Afganistán). El cuadro permanece uniforme: oímos voces de la burocracia, pero todo lo que vemos son las caras de Konrad y Donato,

sus contraplanos. El guión técnico les aproxima al encuadrarlos juntos y, al mismo tiempo, anonimiza a sus interlocutores.

En el hospital, Konrad se viste, mientras Donato le mira por algunos segundos y luego sale de la habitación. En el cuadro siguiente, ellos caminan hacia el primer plano en un pasillo lleno de pacientes y trabajadores del hospital, lo que parecería un plano indiferente, sin nueva información. Konrad pregunta: *¿Tienes un cigarrillo?* al que Donato contesta: *No*. [Figura 2]



Figura 2: Fotograma de *Playa del Futuro*

El plano siguiente viene como un rápido golpe, sin alertas de transición. El cuadro se llena de un brillo dorado, que contrasta violentamente con el verde anodino de la luz del hospital del plano anterior. Poco a poco, percibimos las figuras de Donato y Konrad haciendo sexo en un coche. El corte directo llena nuestra mirada con un cuadro detallado de piel y sudor bañado en luz amarilla. Y además, como seguimos percibiendo, el cuadro enseña un acto de penetración. [Figura 3] El cambio es repentino y, para algunos espectadores, puede provocar un shock. Ese corte tal vez sea uno de los más significantes en términos de lo que fueron el sentido y la repercusión de *Playa del Futuro*, pues puede haber desencadenado la fuerte oposición al film durante su carrera de exhibición en Brasil.

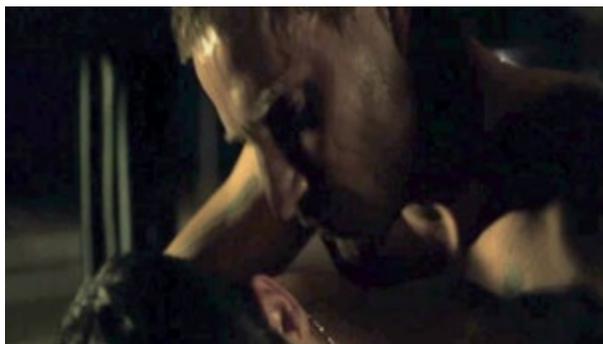


Figura 3: Fotograma de *Playa del Futuro*

La escena es intensa y muestra una relación sexual ardiente, mutuamente consentida y placentera. Y, como mencioné anteriormente, ese tipo de imagen sería rutinera en un melodrama heterosexual, pero la representación del homoerotismo todavía provoca aversión en Brasil.

Además, el corte sugiere la edición de un cómic, como el momento en que el lector o la lectora da la vuelta a la página para ser sorprendida por el cuadro siguiente. El diálogo

previo, la aproximación física que los personajes pueden haber experimentado, las acciones que los llevaron hacia el coche estacionado en un terreno baldío se ocultan en más una elipsis, que exigirá la labor de nuestra imaginación. En ese sentido, el primer encuentro de Konrad y Donato es marcado por ese elemento extra de sorpresa.

Sin embargo, la hipótesis de que esa haya sido la razón que llevó la gente a abandonar los teatros parece muy obvia y predecible. Me gustaría argumentar, por otro lado, que lo que puede haber provocado la rabia de algunos espectadores no fue el plano que enseñaba abruptamente el encuentro sexual y tampoco importa si era ardiente, o si perjudicó la imagen del Capitán Nascimento. Me gustaría examinar los dos planos siguientes, los que enseñan el post-coitum, en que vemos los dos personajes charlando íntimamente por primera vez. Vemos los dedos de Donato acariciando libremente los tatuajes de Konrad, y finalmente vemos Donato relajado, acomodado sobre el espaldar del asiento, mirando a Konrad con adoración. [Figura 4]



Figura 4: Fotograma de *Playa del Futuro*

Su torso inclinado llena la pantalla, y sus ojos son inconfundibles: ellos atraviesan las barreras del sexo y adentran la senda del afecto. Eso puede haber profundizado aún más el extrañamiento operado por la actuación de Moura, que aparecía al público en el rol del aparentemente dulce Donato, pero todavía con resonancias del antes admirado Capitán Nascimento.

El impacto de esa imagen tal vez pueda ser aclarado por Michel Foucault. El filósofo dio dos entrevistas muy poco conocidas durante el período en que trabajó en San Francisco, en los EE.UU., en los años 1980. En una de ellas, él dice que “De la vida *gay*, lo que más enoja aquellos que no son *gays* no son exactamente los actos sexuales [...] Lo que ellos no toleran es la posibilidad de que los *gays* puedan crear tipos de relaciones aún inéditos”⁸. Él volvería al tema en otra entrevista, publicada algunos años después de su muerte: “Las personas pueden bien tolerar dos homosexuales que salen juntos, pero si en el otro día ellos aparecen sonriendo, dándose las manos y abrazándose tiernamente, no serán jamás perdonados. No es la partida hacia el placer que es intolerable, es el despertar feliz”.⁹

La fascinación de Donato, en ese sentido, abre la perspectiva de una relación que va más allá de un simple encuentro sexual y que se desdoblará en la escena final, de las motocicletas adentrando la niebla imprevisible del futuro. En ese momento, a pesar de su final abierto e inconcluso, no sería injusto ver en *Playa del Futuro* un melodrama, y más, un melodrama romántico. Pero, una vez más, la película frustra un público acostumbrado con un cuento romántico lineal y autoexplicado. Como

Lawrence D. Kritzman (ed.), *Michel Foucault: Politics, Philosophy, Culture, Interviews and Other Writings, 1977-1984* (New York: Routledge, 1988), p. 301. .8

En Leo Bersani, *Homos* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), p. 77. .9

si fuera una narrativa perversa, *Playa del Futuro* exige la colaboración del público para arruinar el melodrama convencional, mientras se vuelve contra la marea de las expectativas.

Bibliografía

Books, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.

Xavier, I. (2006). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.

Filmografía

Aïnouz, K. (Dir.) (2014). *Praia do Futuro* [Largometraje]. Coproducción Brasil-Alemania: Hank Levine Film / Detailfilm Gasmia&Kamm Gbr / Coração da Selva

José Gatti

Es profesor, investigador y autor de ensayos y libros sobre políticas de representación en los medios audiovisuales. Hizo la maestría en la Universidade de São Paulo y el doctorado en la New York University. Ha enseñado en la Universidade de São Paulo, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal de São Carlos, Universidade Tuiuti do Paraná en Brasil, en la Boston University, en Estados Unidos, y en la University of Cape Town, en África del Sur. Fundador de SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual).

Contacto: josegatti1951@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Gatti, J. (2018). Golpes de *Playa del Futuro*. *Toma Uno*, 6(6), 195-204.

