

ISSN 2313-9692 (impreso) | ISSN 2250-4524 (electrónico)

PENSARCINE
HACERCINE
ENSEÑARCINE

TOMAUNO

AÑO 8 | NÚMERO 8 | 2020
Departamento de Cine y TV | CePIA
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba



Universidad
Nacional
de Córdoba

TOMAUNO

AÑO 8 | NÚMERO 8 | 2020

Departamento de Cine y TV | CePIA
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

EQUIPO EDITORIAL

Directora/Editora

Esp. Paula Asís Ferri (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina)

Directora Alternativa

Dra. Ximena Triquell (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Comité Editorial

Esp. Alejandro R. González (Universidad Nacional de Villa María / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina)

Mgter. Martín Iparraguirre (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Dra. Cristina Andrea Siragusa (Universidad Nacional de Villa María, Argentina).

Dra. Ximena Triquell (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Editora invitada #8

Lic. Ayelen Ferrini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Consejo Académico Asesor

Dra. Constanza Burucúa (University of Western Ontario, Canadá).

Dra. Eva Da Porta (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Dra. Cecilia Defagó (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Dra. Irene Depetris Chauvin (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes, Argentina).

Dra. Ângela Freire Prysthon (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil).

Dra. Verónica Garibotto (University of Kansas, United State of America).

Dra. Catherine Grant (University of Sussex, Inglaterra).

Dr. François Jost (Sorbonne Nouvelle Paris III, Francia).

Mgtr. Pedro Klimovsky (Universidad Nacional de Villa María, Argentina).

Dra. Ana Laura Lusnich (Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dra. Andrea Molfetta (Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dr. Guillermo Olivera (University of Stirling, Escocia).

Dr. Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dr. Angel Quintana (Universidad de Gerona, Cataluña).

Dr. Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina).

Dra. Natalia Taccetta (Instituto de Investigaciones Gino Germani / Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina)

Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University Tempe, United State of America).

Dr. Mariano Veliz (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Dr. Lauro Zabala (Universidad Autónoma Metropolitana, México).

Equipo técnico de producción editorial

Dr. Hernán E. Bula - Secretario editorial, gestor y editor técnico OJS (Universidad Provincial de Córdoba, Argentina).

Corr.^a / Prof. Valentina Goldaj - Corrección de estilo (Trabajadora independiente, Argentina).

Tec. Marina Fernández - Diseño y maquetación (Trabajadora independiente, Argentina).

Lic. Florencia del Río - Diseño y maquetación (Trabajadora independiente, Argentina).

COMITÉ EVALUADOR/REFERATO N°8

Dra. Laura A. Abratte (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Lic. Luciana Victoria Almada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Mgtr. María Alejandra Alonso (Universidad de las Artes / Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dra. Belén Ciancio (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).

Dra. Rosângela Fachel de Medeiros (Universidade Federal de Pelotas, Brasil).

Dr. Fabrício Forastelli (Universidad Nacional de La Plata, Argentina).

Dra. Cecilia Nuria Gil Mariño (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de San Andrés / AvH-Universität zu Köln, Alemania).

Dr. Ariel Gómez Ponce (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Mgtr. Verónica Andrea González (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Dra. Corina Ilardo (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Mgtr. Julia Kejner (Universidad Nacional del Comahue, Argentina).

Dra. Julia Kratje (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Mgtr. Alejandra Pía Nicolosi (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina).

Dr. Guillermo Olivera (University of Stirling, Gran Bretaña).

Lic. Jorge Alejandro Páez (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Mgtr. Liliana V. Pereyra (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Lic. Lucía Rodríguez Riva (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de las Artes / Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dra. Patricia Rotger (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Dra. Sonia Sasiain (Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dra. Sandra Savoini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Mgtr. Cecilia Traslaviña González (Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia).

Dra. Agustina Triquell (CONICET / Universidad Nacional de San Martín, Argentina).

Dra. María Magdalena Uzin (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Dra. Alicia Vaggione (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Dra. María Valdez /Universidad Nacional de Quilmes / Universidad Nacional de las Artes, Argentina).

Dr. Lior Zylberman (CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).

AUTORIDADES

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

RECTOR: Dr. Hugo Oscar Juri

VICERRECTOR: Dr. Ramón Pedro Yanzi Ferreira

Facultad de Artes UNC

DECANA: Mgter. Ana Mohaded

VICEDECANO: Arq. Miguel Á. Rodríguez

Departamento de Cine y Televisión, FA, UNC

DIRECTOR DISCIPLINAR: Lic. Sergio Kogan

DIRECCIÓN POSTAL

Departamento de Cine y TV | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba
Pabellón México, Ciudad Universitaria, (5000) Córdoba, Argentina

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA

MAIL: tomaunocine@artes.unc.edu.ar

WEB: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

MAIL DEPTO. DE CINE Y TV: cinetv@artes.unc.edu.ar

ÍNDICES Y BASES DE DATOS

Toma uno ha sido evaluada e indexada en las siguientes bases de datos internacionales: REDIB (*Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico*); Latindex - Directorio (*Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*); CORE, (*CO*nnecting *RE*positories - *Knowledge Media Institute - The Open University UK*); BASE (*Bielefeld Academic Search Engine*); PKP Index (*Public Knowledge Project*); DRJI (*Directory of Research Journals Indexing*); I2OR, (*International Institute of Organized Research*); revistasaa.net (*Revistas de Acceso Abierto*), Latinoamericana Revistas (*Asociación de revistas literarias y culturales de América Latina*) entre otras. Asimismo, se encuentra adherida a LatinREV (*Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades*) de FLACSO Argentina.

IMPORTANTE

Las opiniones expuestas en los artículos firmados son responsabilidad de los autores y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento de los editores o de las autoridades del Dpto. de Cine y TV de la UNC. Todos los artículos recibidos a través de convocatoria abierta han sido sometidos a un proceso de evaluación de pares a través del sistema de doble referato ciego. Los artículos a pedido se señalan en los encabezados correspondientes.

LICENCIA

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - NoComercial - SinDerivadas 2.5 Argentina. (CC BY-NC-ND 2.5).

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>



Toma Uno |

Departamento de Cine y TV | CePIA | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba.

Edición Anual

I.S.S.N (Versión Impresa): 2313-9692

I.S.S.N (Versión Electrónica): 2250-4524



13 *Editorial #8 (2020): “Género, disidencias y diversidades en el Cine y las Artes Audiovisuales”.*

Paula Andrea Asis Ferri, Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

PENSAR CINE

19 *Lazos visibles. Proyecciones políticas de la familia en el cine argentino contemporáneo.*

Marcos Zangrandi

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

35 *Representaciones disidentes en dos óperas primas de los primeros años de la posdictadura: Otra historia de amor (Américo Ortiz de Zárate, 1986) y Abierto de 18 a 24 (Víctor Dínenzon, 1988).*

Viviana Montes

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

47 *Nuevas estéticas del goce: Figuraciones del deseo femenino en el cine argentino contemporáneo.*

Ana Marina Gamba

Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica.

65 *Simon, de la novela juvenil a la adaptación cinematográfica.*

Damián Nicolás Martínez

Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina.

HACER CINE

81 *Producción audiovisual de pornografía feminista: reflexiones a partir de la película Skin (2009).*

Gabriela Santos Alves, Liliana Rocha Fernandes

Universidad Federal de Espírito Santo (UFES), Brasil.

97 *La mujer negada. Violencia de género y masculinidad femenina en la película El Bumbún (Fernando Bermúdez, 2009).*

Valeria Arévalos

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

113 *Retrato de una mujer en llamas (2019): la puesta en escena de la vulnerabilidad.*

Francisca Pérez Lence

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

123 *Sujeción narrativa y emociones familiares. A propósito de El silencio es un cuerpo que cae de Agustina Comedi.*

Eduardo Mattio

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- 139** *Construcción del espacio, intimidad y violencia en La León de Santiago Otheguy.*
Carla Cortez Cid, Isabel Sapiaín Caro
 Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- 155** *Campo adentro y ciudad afuera: posiciones de género del cine de Julia Solomonoff.*
Lucas Sebastián Martinelli
 Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- 169** *Representaciones de feminidades en la animación contemporánea. Una mirada sobre Mademoiselle Kiki et les Montparnos y En boca de todas.*
María Constanza Curatitoli
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- 183** *Tras la pista feminista: Un diálogo entre Eva Dans, directora de la productora "Evacorp" y Victoria Pena (docente de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay).*
Eva Dans, Victoria Pena
 Evacorp Producciones / Universidad de la República, Uruguay. ENSEÑAR CINE

ENSEÑAR CINE

- 201** *Mirar con el lente del género: reflexiones acerca de la puesta en escena y la enseñanza de la realización audiovisual.*
Ignacio Jairala
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

- 215** *La inquietud.*
 Reseña del libro: Campo, et al. (2020). *El cine documental. Una encrucijada estética y política.* Buenos Aires: Prometeo Libros.
Jorge Alejandro Páez
- 219** *Mapas de la memoria.*
 Reseña del libro: Grosman, C. (2019). *El espectro de la ausencia. Cine argentino de posdictadura como re-narración de la memoria colectiva.* San Juan: Fondo Editorial de la Cámara de Diputados de la Provincia de San Juan.
Cecilia Dell'Aringa
- 225** *El ensayo o la potencia de lo frágil.*
 Reseña del libro: Galuppo Alives, G. (2020). *Los mecanismos frágiles. Últimas imágenes de la vida dañada.* Buenos Aires: VerPoder Ediciones.
Sebastián Russo Bautista

231 Redimensionar la habitabilidad desde el afecto.

Reseña del libro: Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons.

Florencia Macario

235 Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina.

Reseña del libro: Clara Kriger, C. (Ed.). (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Cristina Andrea Siragusa

RESEÑAS DE PELÍCULAS**241 Persistencia en el amor.**

Reseña del cortometraje: *Playback*. Ensayo de una despedida (Agustina Comedi, 2019).

Constanza M. Aguirre

245 Consideraciones sobre Venezia.

Reseña de la película: *Venezia* (Rodrigo Guerrero, Argentina, 2019).

Mateo Berlaffa

249 La odisea de la reconstrucción.

Reseña de la película: *Julia y el zorro* (María Inés Barrionuevo, 2018).

Martín Iparraguirre

EXPERIENCIAS**255 Diario de metacine: reflexiones bitácora sobre la creación de nuestro cortometraje de tesis, Ellas en el cine.**

Luján Ailen Martínez, Martina Carignano, Ayelén Mufari

Universidad Nacional de Villa María, Argentina.

Editorial #8

Entre los pioneros del cine hay un personaje olvidado durante mucho tiempo que filmó, produjo y/o actuó en más de 1000 películas cuando el cine era apenas un sueño, o a lo sumo un instrumento destinado a registrar la realidad. Se trata de una mujer y su nombre es Alice Ida Antoinette Guy, aunque es más conocida como Alice Guy, o Guy-Blaché, por su matrimonio con Herbert Blaché, un camarógrafo que trabajaba para la Productora Gaumont, igual que ella, con quien se casó en 1907 y de quien se separó en 1922.

En los libros de cine, Alice Guy es hoy reconocida como la primera persona que percibió las posibilidades narrativas del invento de los Lumière (hasta hace poco se atribuía este hallazgo a Georges Méliés) las que utilizó en su película *El hada de los repollos* (*La Fée aux Choux*, 1896), la primera película de ficción de la historia. Pero Alice no sólo entendió que el cine podía servir para contar historias sino también, a medida que la producción de films fue aumentando, para contar historias diferentes. Es conocido su film "Las consecuencias del feminismo" en el que de manera irónica presenta un mundo de roles invertidos, donde los hombres realizan las tareas habitualmente asignadas a las mujeres y éstas ocupan el rol de aquellos. De manera previsible, el film concluye (perdón por el spoiler) con un levantamiento de los varones ante los roles impuestos.

Si elegimos comenzar este número de *Toma Uno* con esta historia no es sólo porque Alice Guy merezca ocupar su lugar en la historia del cine, la que hasta hace poco atribuía sus films a su marido o a la productora Gaumont, sin explicitar autoría; sino porque ella supo desde temprano que había historias diferentes que contar con el aparato recién descubierto y desde entonces, muchas cineastas han seguido su camino¹.

En la década del 70, otra feminista, nos enseñó que no son sólo las historias las que merecen contarse de diferentes maneras, sino que también las miradas requieren desplazarse. Laura Mulvey en un artículo ya clásico publicado en la revista *Screen* en 1975, cuyo título es "Placer visual y cine narrativo", expone la relación que existe entre el placer que el cine clásico proporciona a sus espectadores y la mirada masculina.

¹ En un acto de enorme justicia, la editorial Banda Propia de Chile, país donde vivió de niña, está por publicar sus memorias, traducidas por primera vez al español.

TOMA UNO (N° 8): Páginas 13-16, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



cine y tv



CePIA



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba.

Este número de *Toma Uno* está enfocado en esas historias y esas miradas “otras”, miradas e historias que provienen de sujetos “disidentes”, o lo que es lo mismo, sujetos que, como Alice Guy, dicen “no” (independientemente de su identidad sexo-genérica): no al patriarcado, al sexismo, a la heteronormatividad, a la violenta imposición de una única manera de vivir nuestra experiencia en el mundo.

En virtud de esto, esta edición de *Toma Uno* incluye artículos, ensayos y entrevistas que abordan y problematizan temáticas de género en el medio audiovisual desde múltiples perspectivas: indagaciones sobre las representaciones de género en la producción audiovisual contemporánea; revisiones de producciones audiovisuales realizadas por mujeres en articulación con diversas miradas sobre feminismos y feministas en el medio audiovisual; producciones realizadas por sujetos que se reconocen en el colectivo LGBTIQ+; estudios sobre las distintas problemáticas que atraviesan el ámbito de los medios audiovisuales; análisis de las condiciones de producción y/o de las medidas estatales con perspectiva de género en relación con la producción audiovisual, impulsadas en años recientes; miradas sobre las producciones audiovisuales a partir de preguntas como ¿existe actualmente un “cine feminista”? ¿es posible pensar en un “cine feminista” realizado por varones cis?, ¿cómo influye el movimiento feminista en los relatos audiovisuales?

La sección PENSAR CINE inicia con un artículo de Marcos Zangrandi en el que aborda la forma en que numerosas ficciones del cine argentino de los últimos años recurrieron frecuentemente a la figura de la familia, enfatizando la problemática que atraviesa los aglutinantes lazos y montajes familiares contemporáneos y sus derivaciones: crianza, parentesco, orden patriarcal y sanguíneo, gestación, corporalidad, deseo y sexualidad. A la luz de este planteo, se estudia la vinculación de la construcción de la familia con la violación, el deseo y las sexualidades en las películas *Los sonámbulos* (Paula Hernández, 2019), *Un rubio* (Marco Berger, 2019) y *Fin de siglo* (Lucio Castro, 2019).

A continuación, la propuesta de Viviana Montes, a través del análisis de dos producciones argentinas, *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínazon, 1988), problematiza los modos en que se construyen la subjetividad de los personajes y los discursos que los atraviesan —teniendo como marco sociopolítico el tránsito entre la dictadura y la democracia— y la forma en que, en ese peculiar entramado, el cine argentino intentaba volver a proyectarse al mundo dando muestras de los valores democráticos recientemente reconquistados.

En el tercer artículo de esta edición, Ana Marina Gamba presenta un análisis de dos películas sumamente diferentes y con condiciones de circulación también divergentes, pero que pueden inscribirse en un mismo debate sobre los modos de construir narrativas visuales eróticas con la intención de reconocer las principales características de su discurso sobre el goce femenino.

Cierra esta sección un artículo de Damián Nicolás Martínez en el cual aborda las variaciones operadas a partir de la novela juvenil *Simon vs. The homo sapiens agenda* (Becky Albertalli, 2015) para su adaptación cinematográfica, describiendo y analizando los cuatro grandes procedimientos realizados en relación con la diversidad sexual y la intimidad.

La sección HACER CINE, incluye un total de ocho artículos. Inicia con la propuesta de Gabriela Santos Alves y Liliana Rocha Fernandes en la que abordan las tensiones entre los Estudios Feministas y la producción audiovisual de pornografía feminista, sosteniendo la idea de que la producción audiovisual de pornografía, que contradice la pornografía hegemónica tradicional, puede analizarse como una de las formas de resistencia política a la desigualdad de género.

Valeria Arévalos realiza una lectura de la película *El Bumbún* (Fernando Bermúdez, 2009), primer largometraje de ficción íntegramente realizado en la provincia de La Rioja, buscando establecer un diálogo entre las teorías de género, las características de lo regional riojano y el contexto sociohistórico en el que se desarrolla la trama, y revisando algunos elementos clave que conforman al relato, como la infancia, la mirada y la palabra.

Francisca Pérez Lence, a través de interrogar el filme *Retrato de una mujer en llamas* (Céline Sciamma, 2019), intenta bocetar algunas respuestas alrededor de las herramientas al alcance de los discursos cinematográficos para expandir los límites ficcionales y (re)crear, por medio de un viraje en las decisiones estilístico-narrativas, otros modos vinculares que habiten los márgenes de las “correctas” formas de amar.

Eduardo Mattio, a través del análisis del documental *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017), propone que el trabajo de Agustina Comedi no solo es un “archivo de sentimientos” sino también un “mapa afectivo”. En ese archivo de imágenes que da cuenta de un pasado conjetural y fragmentario —la secreta deriva homosexual de su padre—, no solo se compone una “heterobiografía” sino también se revela, de modo opaco, el devenir sentimental de un cuerpo disidente en medio del tejido problemático que componen las emociones familiares.

Carla Cortez Cid e Isabel Sapiaín Caro analizan la construcción del espacio en el film franco-argentino *La León* (Santiago Otheguy, 2007) y su puesta en diálogo con la intimidad de los personajes, reparando en cómo el entorno natural del Delta del Paraná se configura como un espacio poético que rige la construcción estética del film y que, en la misma línea, conforma un entramado que entrelaza intimidad, disimulo, homoerotismo, homofobia, xenofobia y violencia.

En su ensayo, Lucas Sebastián Martinelli analiza las posiciones y las significaciones del cine de Julia Solomonoff, considerando los aspectos que una perspectiva fílmica puede otorgar a cierta política de los cuerpos ficcionales como un terreno de disputas y problemáticas relativas al género, la sexualidad y la migración.

María Constanza Curatitoli indaga en las representaciones de feminidades que pueden tomar forma dentro del cine de animación. Entendiendo que el cuadro animado parte de un espacio vacío para ser materializado, corporizado y dotado de sentidos, propone una detención en las posibles miradas que allí pueden tener lugar y en las relaciones expresivas posibles entre las materialidades, las condiciones de producción y las representaciones de y desde las feminidades.

Finalmente, Eva Dans y Victoria Pena proponen un ejercicio dialógico reflexivo, volviendo sobre sus pasos en la experiencia productiva de *Carmen Vidal Mujer Detective* (Eva Dans, 2020) que llevaron adelante juntas, para analizarla cuestionándose si esta puede ser catalogada como “una película feminista”.

En ENSEÑAR CINE, Ignacio Jairala invita a pensar sobre los modos en que el o la docente puede contribuir a generar interrogantes que propicien la reflexión acerca del género en las decisiones vinculadas a la forma cinematográfica en los trabajos de estudiantes de carreras audiovisuales. Plantea los intersticios en los que pueden colarse preguntas orientadoras cuando se trabaja sobre la puesta en escena para vincular el proceso de realización particular de cada grupo de estudiantes con procesos de mayor conciencia sobre el “género como una tecnología” que ha producido miradas sobre los cuerpos.

EXPERIENCIAS, en esta ocasión, invita a descubrir el proceso creativo en torno a la realización *Ellas en el cine*, —Trabajo Final de Grado de Luján Ailen Martínez, Martina Carignano y Ayelén Mufari, estudiantes de la Lic. en Diseño y Producción Audiovisual de la Universidad de Villa María—, un cortometraje de no ficción que, a través del encuentro con tres realizadoras argentinas y de la propia experiencia de las realizadora en el proceso productivo, exploran qué es aquello que pone en movimiento la mirada en el hacer cinematográfico y cómo las mujeres realizadoras construyen y piensan a otras mujeres en la pantalla cinematográfica.

Esta octava edición, al igual que las anteriores, incluye RESEÑAS de publicaciones y películas recientes, tanto del ámbito local cordobés como del nacional e internacional.

En la variedad de temas tratados y producciones audiovisuales referidas, este nuevo número de *Toma Uno* da cuenta de la existencia de una multiplicidad de formas de abordar las temáticas de género en el medio audiovisual y también de la necesidad de volver sobre ellas para seguir pensando, haciendo y enseñando cine.

Lxs editorxs



PENSARCINE

Lazos visibles. Proyecciones políticas de la familia en el cine argentino contemporáneo

Visible ties. Political projections of the family in contemporary Argentine cinema

Marcos Zangrandi

Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Buenos Aires, Argentina
marcoszangrandi@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/kukahdoz3>

Resumen

Este artículo estudia la forma en que numerosas ficciones del cine argentino de los últimos años recurrieron frecuentemente a la figura de la familia ya no como alegoría, sino de manera literal, enfatizando de este modo la problemática misma que atraviesa los aglutinantes lazos y montajes familiares contemporáneos. En este sentido, estos films dialogan con cambios sociales y culturales recientes, intervenciones teóricas alrededor del concepto de género y activismos de colectivos LGBTIQ+ y feministas. En Argentina es insoslayable el vínculo de estas ficciones con los debates producidos en torno a las leyes de Matrimonio Igualitario, Educación Sexual Integral, Identidad de Género y el proyecto de Aborto Legal. A partir de este desplazamiento, es posible advertir un giro en relación

Palabras Claves

familia, cine argentino, cine contemporáneo, género, sexualidades

Recibido: 28/07/2020 - Aceptado: 19/10/2020
TOMA UNO (N° 8): Páginas 19-34, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

con el eje privado/público que organizó históricamente no sólo el orden doméstico, sino la dimensión política de los objetos distribuidos. En este caso, la problemática familiar (y sus derivaciones: crianza, xarentesco, orden patriarcal y sanguíneo, gestación, corporalidad, deseo, sexualidad) franquea el ámbito privado y se expone a la luz pública, y con ello, adquiere una politicidad ostensible y renovada. De acuerdo con este planteo, se estudia la vinculación de construcción de la familia en relación con la violación, el deseo y las sexualidades en las películas *Los sonámbulos*, *Un rubio* y *Fin de siglo*.

Abstract

Key words
family, argen-
tinian cinema,
contemporary
cinema, gender,
sexualities

This article studies the way in which many fictions of Argentine cinema frequently resorted to the figure of the family, no longer as an allegory, but literally, thus emphasizing the problem that runs through contemporary family binders, ties and montages. In this sense, these films dialogue with social and cultural changes produced in recent years, theoretical interventions around the concept of gender and activism of LGBTIQ+ and feminists groups. In Argentina, the link of these fictions with the debates produced around the laws of Equal Marriage, Comprehensive Sex Education, Gender Identity and the project of Legal Abortion is unavoidable. From this displacement, it is possible to notice a turn in relation to the private/public axis that historically organized, not only the domestic order, but also the political dimension of distributed objects. In this case, the family problem (and its derivations: upbringing, kinship, patriarchal and sanguine order, pregnancy, corporality, desire, sexuality) crosses the private sphere, and is exposed to public light; in this process, it acquires an ostensible and renewed power. In accordance with this approach, the link between family construction in relation to rape, desire and sexuality is studied in the films *Los sonámbulos*, *Un rubio* and *Fin de siglo*.

La familia ha sido una figura privilegiada en el cine argentino de los últimos diez años. Ficciones que desmontan o revisitan los hábitos y los afectos familiares como *Sueño Florianópolis* (Katz, 2018), *Familia* (Castro, 2019) y *Las buenas intenciones* (García Blaya, 2019); reformulaciones de la gestación, la reproducción y la crianza, como *De nuevo otra vez* (Paula, 2019), *Mi amiga del parque* (Katz, 2015) y *Los adoptantes* (Gimelberg, 2019); tensiones entre el deseo y los lazos xarentales¹ como *Un rubio* (Berger, 2019) y *Fin de siglo* (Castro, 2019); y replanteos alrededor de nuevas prácticas del duelo, como *Abrir puertas y ventanas* (Mumenthaler, 2011) y *Los miembros de la familia* (Bendesky, 2019), entre otras muchas películas, muestran un interés sostenido alrededor de la problemática y la deriva familiar². No se trata de la familia como referente dramático o como núcleo moral, motivos reiterados en ficciones de distintos tiempos y geografías. Estos films, atravesados por nuevas perspectivas de género, ponen énfasis en las transformaciones de la estructura familiar y en aspectos vinculados con su funcionamiento (reproducción, deseos, corporalidades, domesticidad, disciplinas y otros), y de acuerdo con esto, señalan y la revisten de un nuevo cariz político.

La construcción de la familia en el cine argentino estuvo frecuentemente habitada por proyecciones políticas. Como lo ha señalado Clara Kriger (2009), numerosas ficciones audiovisuales de la época peronista mostraban la gestación y el cuidado —sobre todo aquellos que estaban fuera de la regularidad familiar— contenidos por la intervención de un Estado presente, como es visible en las películas *La cuna vacía* (Rinaldi, 1949), *De padre desconocido* (De Zavalía, 1949) y *Deshonra* (Tinayre, 1952). En la etapa de modernización que se abrió a partir de 1957, a menudo el cine recurrió a la familia como alegoría o como complejo simbólico de distintos procesos políticos y sociales. Este era el modo en que se configuraban, por ejemplo, la decadencia de las familias tradicionales en *Paula cautiva* (Ayala, 1963), la violencia doméstica acoplada con la brutalidad política en *Fin de fiesta* (Torre Nilsson, 1960), la filiación con el movimiento peronista en *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972), y, la adopción con los crímenes de la dictadura en *La historia oficial* (Puenzo, 1985). En estas y otras muchas películas, la familia parecía tener una carnadura doble. Se la proponía (y se la leía) como grupo amalgamado (o tensado) por su propia dinámica, y, al mismo tiempo, como andamiage simbólico que hablaba sobre el derrotero argentino. Una línea reciente de ficciones y películas de ensayo —*Los rubios* (Carri, 2003), *Papá Iván* (Roqué, 2004), *M* (Prividera, 2007), *Infancia Clandestina* (Ávila, 2012), *Cordero de Dios* (Cedrón, 2008)— se inscribe en una línea contigua: la búsqueda en los miembros y lazos faltantes señalan al mismo tiempo las operaciones criminales por parte del Estado durante la dictadura militar y las complicidades sociales que sostuvieron aquellas acciones.

En contraste, las ficciones de la familia de la última década no se corresponden con aquel perfil doble. La reunión en ocasión de las fiestas de fin de año de la película *Familia* (2018), dirigida por Edgardo Castro, por ejemplo, no quiere ser metáfora de un estado social o de un proceso político. Se trata, sencillamente, de una escena en la que se exponen los lazos domésticos de una familia de clase media en una

1 Este texto utiliza algunas expresiones en lenguaje inclusivo.

2 Todas las películas nombradas se encuentran referidas de forma completa en la Filmografía que se encuentra al final del artículo.

ciudad de provincia. Es un rasgo que Gonzalo Aguilar (2010) ha advertido como característico del llamado Nuevo Cine Argentino: la evasiva del contorno alegórico y la preferencia por la literalidad. Los films se plantearían así, no como entramados simbólicos complejos, sino como “trazos” que ofrecerían al espectador “un lenguaje, un clima, unos personajes” (p. 23)³. No se trataría de un aspecto excluyente del cine, sino que estaría vinculado también con los modos generalizados de la producción y de la lectura de las ficciones contemporáneas. Josefina Ludmer (2010) ha referido las escrituras recientes “sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad (o, como dice Tamara Kamenszain, ‘sin metáfora’)” (p. 150). En particular Ludmer pone de relieve la dimensión mediadora que tuvo la literatura latinoamericana respecto del presente. En aquella instancia, “la ‘ficción’ era la realidad histórica, política y social pasada (o formateada) por un mito, una fábula, un árbol genealógico, un símbolo, una subjetividad o una densidad verbal” (p. 152), que hoy se habría agotado. En las ficciones del presente, el árbol genealógico no es más (ni menos) que la exposición y la exploración de los lazos familiares.

Ahora bien, esta dimisión alegórica no implica una renuncia política. Por el contrario, la novedad de la presencia visible de la familia en el cine contemporáneo argentino es su politicidad. Estas películas ponen de manifiesto, efectivamente, aspectos que previamente estaban escamoteados o desplazados. Este giro responde a una reterritorialización de la problemática familiar. La familia, históricamente ligada a los asuntos del universo privado (y por ello despojada de proyección política), ha sido emplazada en el espacio público y, por ende, la división de la vida social que organizaba el eje público/privado fue notablemente alterada. Un cambio que responde a décadas de transformaciones biopolíticas y sociales, de intervenciones teóricas y de activismos feministas y LGBTIQ+ que propiciaron debates claves en relación con el género, el deseo, el cuerpo, la reproducción y el xarentesco. En Argentina la familia se convirtió en un verdadero campo de batalla alrededor de nuevas normativas que movilizaron intensamente a la sociedad y la opinión pública en los últimos años: la ley y la implementación referentes a la Educación Sexual Integral a partir de 2006, la ley de Matrimonio Igualitario aprobada en 2010, la ley de Identidad de Género de 2011 y el proyecto de legalización de la Interrupción Legal del Embarazo que obtuvo media sanción en 2018.

En este marco, la puesta en escena de los lazos familiares en la pantalla de modo literal conlleva distintos modos de politicidad. La narración de lo familiar ya no está trazado por el secreto, la disciplina, el honor ni virtud del hogar (aunque algunos de estos aspectos siguen presentes), sino por el desmontaje y la reinención de los aglutinantes de los lazos familiares. En esta línea, lo familiar ha prescindido de su doble alegórico y, en una operación de coming out, señala una repolitización de sus propios órdenes, conceptos y prácticas. A partir de tres películas argentinas de 2019, *Los sonámbulos* (Hernández, 2019), *Un rubio* (Berger, 2019) y *Fin de siglo*

3 No por esto las películas del “Nuevo Cine Argentino” o del “Cine Contemporáneo” (según el enfoque) carecen de dimensión crítica o evitan categorías sociológicas básicas, como las de clase, institución o Estado. De hecho, estas nociones están notablemente presentes en películas de este corpus como *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008), *Los dueños* (Radusky y Toscano, 2013) y *Los sonámbulos* (Hernández, 2019). Sin embargo, en ninguna de ellas se asume el gesto totalizante propio de las ficciones alegóricas de la etapa anterior.



Imagen 1. Berger, M. (2019). *Un rubio*. Argentina.

(Castro, 2019), propongo, así, analizar las distintas formas en que la figura ficcional de la familia pone en juego su politicidad alrededor de dos enclaves: el cuerpo y el deseo.

La literalidad de la violación

Los sonámbulos (2019), dirigida por Paula Hernández, se desarrolla en una quinta durante las fiestas de fin de año. La vieja casa quinta circunscripta en la ficción familiar recibe a la abuela Meme con sus tres hijos, Emilio, Sergio e Inés, cada uno con sus hijos. La narración focaliza en la familia de Emilio, su pareja Luisa y su hija Ana, cruzada de tensiones, tanto entre Emilio y Luisa, como entre Luisa y Ana. Durante las comidas, las fricciones se extienden al resto del grupo, atizadas por los desacuerdos en relación con la venta de la casa y los dilemas económicos (esto es, por la herencia). La llegada tardía del hijo de Sergio, Alejo, lleva al límite el tejido de malestares y deseos. La maniobra de ambigüedades, transgresiones y seducciones de Alejo conducen a la escena de la violación de Ana. Este pasaje es la culminación de la narración. La intensidad de esta imagen no sólo se corresponde a la violencia misma de este acto, sino al énfasis que la película pone en la violación en el marco de la trama familiar dominada por una pauta masculinista. Tanto es así que implica el punto de ruptura entre el sonambulismo, planteado como un mal de la familia, y el despertar, eje simbólico que propone el film.

Los sonámbulos (Hernández, 2019) se diferencia notablemente de otras escenas de violación del cine argentino. Hay un antecedente obligado que, además, tiene puntos de coincidencia con la película de Paula Hernández. Se trata de *La casa del ángel* (Torre Nilsson, 1956), el film rodado por Leopoldo Torre Nilsson en 1956, con guion desarrollado a partir de la novela homónima de Beatriz Guido. En el argumento de *La casa del ángel* también hay una adolescente (con el mismo nombre: Ana) que es violada por un hombre joven, vinculado al padre de familia con quien comparte las mismas convicciones políticas conservadoras, y en este sentido,

sindicado como heredero patriarcal en una familia que sólo tiene descendientes mujeres. El film de Torre Nilsson marcaba, sin dudas, la gravedad de aquella violación y de su efecto traumático (aunque secreto) en un marco de una disciplina doméstica alterada. Sin embargo, ese acto quedaba obturado por una dimensión simbólica: la violación remitía a la derrota de una clase y de un sistema adherido a su hegemonía. El eufemismo “pérdida de la inocencia” (condensado en la imagen del ángel), con su peso, señalaba necesariamente a una dimensión política y social, puesta en relieve por la coyuntura del fin del peronismo, como si la sola imagen de la violación de Ana Castro no fuera suficientemente relevante por sí misma y requiriera un doble alegórico para dimensionarse.⁴

Sólo unos pocos años después de *La casa del ángel* (Torre Nilsson, 1956), se estrenó *La patota* (1960), dirigida por Daniel Tinayre. Ya no como punto culminante sino como giro inicial, la narración postulaba la violación como atracción principal del film —más aun, explotaba esta imagen con un registro sensacionalista—. Paulina, una joven idealista perteneciente a una familia acomodada, comienza a dar clases en una escuela de un barrio suburbano. Le advierten que es peligroso e inadecuado para una mujer de su clase; ella decide seguir adelante. Una noche, un grupo de alumnos la ataca y la viola. Antes que renunciar a su tarea docente, Paulina continúa su trabajo docente sin denunciar a los violadores, y soportando los rechazos de su padre y de su prometido (y, en este sentido, resistiendo un orden de pertenencia patriarcal). Después de enterarse que ha quedado embarazada y de ser despedida de la escuela por este dato deshonroso, vaga perdida por el barrio, hasta que sus estudiantes, aquellos mismos que la habían atacado, la rescatan de un posible suicidio. Este film de Tinayre tenía como valor la puesta en escena de una violación de forma expresa, de poner la voz y el cuerpo de la víctima y de dar cuenta, aunque de manera esquemática, de determinadas desobediencias (la negativa a cumplir un rol de esposa y de ama de casa, la capacidad para defender sus decisiones vinculadas a su cuerpo). Y en este sentido, marcaba un hito en la visibilidad de la violación. No es un aspecto menor. Georges Vigarello, en su *Historia de la violación* (1999), señala que este acto estuvo históricamente marcado por el silencio, la impunidad (o la desestimación de su gravedad), y la invisibilización y/o el silencio de las víctimas. El correlato en la justicia estaba alineado con la trama patriarcal: la violación de una mujer era considerada como una intromisión en las propiedades y los honores de padres y maridos, quienes eran los que tenían que ser resarcidos. La transformación social, psicológica y jurídica recién se produjo en la segunda mitad del siglo XX, acompañada por movimientos feministas que pusieron en debate el sistema patriarcal de poder sobre cuerpos y deseos. Hasta entonces, la idea de un “consentimiento” no formaba parte de las relaciones sexuales, incluso dentro de la institución matrimonial. *La patota*, no obstante, antepone un esquema moral y religioso a la denuncia de la violación. Tanto es así que la cita evangélica con la que se inicia el film funciona como intertexto y como pauta valorativa de las acciones de los

4 Numerosas narraciones literarias y cinematográficas de los años 1950 y 1960 plantearon la figura de la familia como modo de leer la alteración de la vida social y política que había traído el peronismo. Desarrollé este tema en mi libro *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo* (2016).

personajes⁵. Paulina señala expresamente que ella es católica. La violación es, por ende, un pecado sujeto al perdón cristiano; la investigación policial es desestimada por su incapacidad de otorgar justicia; el ataque no es sino un acontecimiento que pone a prueba el orgullo de la víctima (otro pecado); ninguna chance hay para un aborto de alguien que ha sido violada (incluso para quien la posibilidad del aborto estaba legalmente habilitada)⁶. La preponderancia de la cuadrícula moral de *La patota* (Tinayre, 1960) obstruye la posibilidad de considerar la trascendencia del acto de violación en la trama patriarcal, aun cuando la película se asomara a cierta complejidad social⁷.

Las imágenes de estas películas no son excepcionales. La violación aparece una y otra vez en el cine argentino de los años 1950 y 1960. Está presente en la banda que viola a una muchacha en el cementerio en *El secuestrador* (Torre Nilsson, 1958), en el asalto inicial en el servicio militar de *Dar la cara* (Martínez Suárez, 1962) (elidido del film de José Martínez Suárez, y narrado de forma explícita en la novela homónima de David Viñas) y en el ataque de los niños en el río en *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965), entre otras. En cada una de ellas, el sometimiento sexual de cuerpos asignados como débiles nunca es sólo una violación, sino una metáfora de otros rasgados sociales, políticos y culturales⁸.

5 La película se inicia con la cita bíblica: "Señor, ¿cuántas veces deberé pecar contra mi hermano cuando pecare contra mí? ¿Hasta siete veces? Respondióle Jesús: No te digo yo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete, o cuantas te ofendiere".

6 La posibilidad de aborto frente a un embarazo producido por una violación estaba habilitada por la reforma del Código Civil de 1921, sin embargo, cada caso requería ser judicializado para su consideración. En la práctica, esto suponía una obstaculización. Aun así, en la película de Tinayre esta eventualidad legal no está siquiera contemplada.

7 El acento moral está enfatizado en los violadores, quienes rescatan a Paulina de una posible muerte y, "redimidos" de su pecado, ponen de manifiesto su conversión interna en la frase que cierra el film: "¡Qué flor de lección nos dio la maestra, y no la vamos a olvidar en la vida!". En 2015 Santiago Mitre rodó una remake de *La patota* (Tinayre, 1960), con el título *Paulina* (Mitre, 2015), que tuvo una circulación destacada en festivales, y a la vez encendió críticas en el marco de los debates sobre la legalización del aborto en Argentina.

8 La imagen de la violación (y su correlato simbólico, la intrusión a la casa) fue frecuentemente utilizada en ficciones literarias y cinematográficas como imagen de la irrupción del peronismo en la vida argentina durante los años 1950 y 1960, y en este sentido, apostaba por el eje civilización/barbarie. Al respecto ver el estudio de Ernesto Godar (1971). Esta pauta se hizo explícita en la célebre lectura que realizó Juan José Sebreli (1964) del cuento de Julio Cortázar "Casa tomada" como alegoría de los miedos burgueses frente a la emergencia de las multitudes de trabajadores y excluidos. Ya en 1961, en esta misma línea, Germán Rozenmacher había intervenido sobre el uso de la ocupación de la casa/violación invirtiendo los términos de Cortázar en su relato "Cabecita negra". Sobre este tema ver el análisis de Carlos Gamerro (2007). Finalmente, no puede dejar de señalarse la conocida hipótesis de David Viñas acerca de que la literatura argentina se habría iniciado con la imagen de una violación, en referencia al ataque del unitario en *El matadero* (Echeverría, 1871) y la intrusión a la casa de *Amalia* (Mármol, 1851). Hay que señalar al respecto que esa conjetura fue planteada en el ensayo *De Sarmiento a Cortázar* (1971) y luego incorporada en el ensayo más importante de Viñas, *Literatura argentina y política*. No obstante, la primera edición de este libro publicado en 1964 (con el nombre de *Literatura argentina y realidad política*) no contenía tal formulación. Alejandra Laera realizó un agudo análisis de



Imagen 2. Castro, L. (2019). *Fin de siglo*. Argentina.

Los sonámbulos contrasta de modo manifiesto con aquella línea simbólica de mitad del siglo XX. Despojada de atributos alegóricos, la pantalla pone en escena la literalidad del sometimiento sexual forzado de una adolescente. Como en *La casa del ángel*, la violación es la culminación de las tensiones dramáticas, pero en la película de Paula Hernández, no hay silencio de la víctima ni invisibilidad del acto. Ese acto es, en cambio, el punto de quiebre inmediato no solo entre la víctima y su violador, sino más, entre Luisa y la familia de Emilio. Es decir, con todo lo que está presente en esta trama familiar: el relegamiento de la palabra propia —Luisa es traductora de la editorial de Emilio—, la obstaculización del deseo de la pareja, el conflicto edípico entre madre e hija, la disputa por la herencia patrimonial. Luisa, cuya metamorfosis física da cuenta de una transformación simbólica, se rebela explícitamente en contra de cada uno de esos aspectos y huye con Ana no solo en calidad de madre, sino, contrariando los roles del xarentesco y complicidad patriarcal, de sorora de su propia hija.

La nitidez y legibilidad de la violación de *Los sonámbulos* es fruto de una maniobra por la que se anula el contorno alegórico y, como sustituto, se construye una red discursiva enlazada con el concepto de género, con la potencia crítica que implica esta noción para las sexualidades, la corporalidad, el deseo y la familia. La imagen que propone la película como desarreglo familiar —los sonámbulos: los que actúan dormidos, y desde aquí el patriarcado como red ideológica— se rompe con el abandono de Luisa y Ana de la escena familiar. Con este movimiento no solo invocan una vigilia —una nueva vigilancia, y junto con esto, una nueva forma de ver— sino también la réplica de la imagen simbólica de la violación: a la penetración del cuerpo “débil” le responde el rasgado de la trama (o del texto) familiar.

este caso en su artículo “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas” (2010).

Familia y/o deseo

Dos películas recientes de temática gay, *Un rubio* (Berger, 2019) y *Fin de siglo* (Castro, 2019), muestran la complejidad de la tensión entre deseos no normativos y la búsqueda de reconocimiento instalado en la familia, y, en este sentido, apuntan a la politicidad de la imagen de la familia. No se trata ya de aquellas homosexualidades configuradas como prácticas de los márgenes y peligros sociales que estaban presentes en películas argentinas como *El protegido* (Torre Nilsson, 1956), *Extraña ternura* (Tinayre, 1964) y *La terraza* (Torre Nilsson, 1963). Tampoco de aquellas que se planteaban como descubrimiento genuino de deseos en contra de las expectativas heteronormativas, como las que irrumpieron los años 1980 con *Adiós Roberto* (Dawi, 1985) y *Otra historia de amor*⁹ (Ortiz de Zárate, 1986). En las ficciones dirigidas por Marco Berger y Lucio Castro, en cambio, la homosexualidad no es novedosa por sí misma, ni las hermosas imágenes de sensualidad y erotismo de ambos títulos resultan provocadoras. Lo que es disruptivo en ellas es la presencia de la familia como variante frente a la potencia extática de los deseos.

Una imagen similar está en el centro de los encuadres de *Un rubio* (Berger, 2019) y *Fin de siglo* (Castro, 2019): dos hombres jóvenes, seduciéndose o en la cama. Las proyecciones sociales que atraviesan esta imagen son las que ponen de relieve nuevos sentidos que rondan las sexualidades y que señalan un estado contemporáneo del debate. *Un rubio* narra la historia de dos hombres jóvenes, compañeros de trabajo de un taller, que conviven en una casa del conurbano de Buenos Aires. Uno de ellos, Juan, es el dueño de la casa. Alquila una habitación a Gabriel (el rubio al que hace alusión el título de la película). Los roces homoeróticos entre Juan y Gabriel se inician poco después —un registro que Berger maneja con mucha efectividad en toda su filmografía—. No tardan en llegar a las relaciones y la proyección de una pareja. Esta posibilidad que está presente en Gabriel, sin embargo, se diluye en las prácticas y las convicciones de Juan, que prefiere mantener en el clóset su bisexualidad o cualquier actividad que le haga perder el horizonte de la masculinidad barrial. Hacia el final de la narración, Juan se entera que será padre y necesitará que Gabriel desaloje la habitación para su nueva familia. Por su parte, a lo largo del relato, Gabriel va revelando otra parte de su vida: muy joven estuvo casado, quedó viudo y dejó a su hija al cuidado de sus padres. No sólo los miedos vinculados a la homofobia obstaculizan la relación entre ambos, también las formas familiares colisionan en el deseo entre Juan y Gabriel.

Fin de siglo se desarrolla en una Barcelona soleada y cosmopolita. Allí, después del *cruising* y del encuentro sexual, Ocho y Javi salen a caminar por la ciudad. En el curso de la charla aparece una reminiscencia: ellos ya habían estado juntos, varios años antes, en la misma ciudad. Aquel había sido un encuentro importante para los dos. Para Ocho, iniciático; para Javi, emocionalmente significativo. Aquella vez Ocho había escapado e iniciado una nueva vida en Estados Unidos. Javi se mudó a Berlín e hizo una pareja estable (y abierta). En este reencuentro, Ocho dice

⁹ Vale destacar las elipsis y eufemismos con los que están representadas las homosexualidades en los tres primeros títulos. Sobre la diversidad de las figuras LGBT en la pantalla nacional, sugiero el volumen compilado por Adrián Melo, *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (2008).

desear libertad total, no depender de nadie y estar solo. En el momento de la nueva despedida aparece una realidad alternativa: Javi y Ocho son una pareja establecida, tienen una niña a la que cuidan, se reparten las tareas domésticas y los tiempos de trabajo. Se han convertido en una familia. La irrupción de este plano temporal (que interpone la naturaleza ambigua de lo acontecido y de lo recordado) se deshace. El relato vuelve al escenario de la nueva separación entre los dos personajes.

Ambos films ponen de manifiesto una perspectiva concurrente y compleja, propia del estado contemporáneo de los debates alrededor de las sexualidades y la familia. La homosexualidad no es ya la disidencia negativa y emergente (aunque tampoco completamente normalizada), alternativa al orden heterosexual, y en este sentido, resistente a una disciplina *straight*. Tampoco la homosexualidad está vinculada al exterminio, la muerte y la enfermedad, construcción frecuente en la literatura y el cine argentinos durante el siglo XX, como lo ha mostrado Gabriel Giorgi (2004). En la actualidad, la unión entre personas del mismo sexo parece ampliarse, proyectarse en la pareja y, más aún, se coloca en el horizonte de la vida afectiva y reproductiva de la familia. Lo homosexual no está inscripto ya en la soledad, la marginalidad o la furtividad sino en la posibilidad de una vida socialmente e institucionalmente reconocida. Dentro de esta expectativa recientemente conquistada, la imagen de la homosexualidad traspuesta en el territorio de la familia, en sus distintas dimensiones (el xarentesco, la propiedad, el cuidado, la gestación), adquiere politicidad en un marco complejo, ya que trae un estado problemático entre el contorno familiar, las potencias del deseo y otras proyecciones comunitarias (Butler, 2006). Este dilema se traduce en una mecánica de exclusiones en *Un rubio* y *Fin de siglo*. Mientras que en la primera acentúa el carácter espacial —el alquiler de la habitación y el posterior desalojo—, en el film de Lucio Castro el problema familia/deseo se instala en la hipótesis de tiempos alternativos, y en este sentido, se inscribiría en las fisura del tiempo hétero- lineal o *straight time* (Muñoz, 2020).

Desde 2010, el Estado argentino reconoce, ciertamente, el matrimonio entre personas del mismo sexo, en el marco de un proceso internacional de legalización de uniones conyugales de este tipo. Aun cuando todavía hay obstáculos sociales, existe un marco estatal de contención de parejas gay y lésbicas y, desde este punto de vista, hay una legitimación institucional para la formación de vínculos familiares no heterosexuales, contruidos por fuera de la trama edípica supuestamente edificante de la cultura y de la política (como las que expuso Roudinesco [2010] y otros psicoanalistas en el marco de los debates por el PACS)¹⁰. A la par de estas discusiones, la filósofa estadounidense Judith Butler (2006) se pregunta si esta búsqueda de universalidad e inteligibilidad social contenida en el matrimonio no clausura otras formas de deseo, sexualidad y corporalidad. “Debemos plantearnos si el impulso para lograr ser reconocible dentro de las normas existentes de legitimidad” —apunta Butler— “requiere que nos adhiramos a una práctica que deslegitima aquellas vidas sexuales estructuradas de una forma externas a los lazos

¹⁰ El PACS o Pacto Civil de Solidaridad fue la primera forma de unión civil que admitía personas del mismo sexo en Francia. Fue aprobado en 1999 en un marco de fortísimos debates, de los cuales se desprenden los trabajos de Élisabeth Roudinesco (2010) y Didier Eribon (2001) referidos en este artículo.



Imagen 3. Hernández, P. (2019). *Los sonámbulos*. Argentina y Uruguay.

del matrimonio y a las suposiciones de la monogamia” (p. 167). El reconocimiento de igualdad institucional obtenido en los últimos años, en este sentido, no puede generar ni formas de normalización ni la negación de aquello que se escapa a la forma pareja. Y aquí se presenta un peligro:

La exigencia de reconocimiento, que es una demanda política muy poderosa, puede conducir a nuevas e ingratas formas de jerarquía social, a una obstrucción precipitada del campo sexual y a nuevas formas de apoyar y extender el poder del Estado si no instituye un desafío crítico a las propias normas de reconocimiento (Butler, 2006, p. 167).

Ciertamente, si no se contempla la tensión constante entre prácticas y formas familiares legitimadas y lo que está por fuera de este ejido, se acorta sensiblemente la politicidad de la familia. Un ejemplo de estas limitaciones es la que plantea la comedia *Los adoptantes*, dirigida por Daniel Gilmelberg y estrenada en 2019, en la que una pareja gay, reconocida y alentada como tal, con un comodísimo pasar económico, alimenta un conflicto frente a la posibilidad de una adopción que alteraría sus vidas. En la propuesta de la película, lo homosexual soslaya el destino de enfermedad y esterilidad al que estuvo adherido en otros momentos, sin embargo, se estabiliza de tal forma que bloquea la emergencia de cualquier horizonte de alteridad, horizonte sobre el que se construyeron muchas de las vidas disidentes que se proponen en la ficción. ¿Es esta imagen la que expresa las expectativas y demandas queer? ¿Tener (y reproducir) una familia como aquellas que se constituyeron como modelos sociales hegemónicos? ¿O en cambio optamos por la renuencia a la familia por su carácter disciplinante y restrictivo?

No se puede obviar, respecto de este punto, las ansiedades alrededor de la familia que se generaron en personas LGBTQ+. Didier Eribon (2001) señala que, en efecto, la disputa alrededor de la familia es propia de una comunidad que tuvo una crianza conflictiva referida a su deseo y/o su corporalidad y que, en una buena parte, debió romper con las expectativas de xadres y familiares, cuando no, como es común en las vidas trans, ser expulsadxs de sus hogares. Los lazos familiares, así, se constituyeron entre vínculos comunitarios de protección, convivencia y cuidado por

fuera de la familia biológica. Este pasaje permitió desnaturalizar la ficción del linaje y el xarentesco sanguíneos, pero a la vez suscitó una melancolía por aquellos lazos y hogares perdidos. En este marco, el anhelo de reconocimiento social e institucional de la familia LGBTIQ+ está vinculado con la demanda de recuperar un “anclaje familiar perdido” (p. 58). No obstante, junto con esa ansiedad, coexiste, por parte de una buena parte de personas de este colectivo, la resistencia a un modelo disciplinario o conservador que reside en la imagen de la familia, aun de aquellas que están formadas por personas del mismo sexo.

La oscilación entre la forma familiar y la violencia contra ella están presentes en las prácticas y los imaginarios de las sexualidades contemporáneas. Es esta tensión la que captan las narraciones de *Un rubio* y *Fin de siglo*. En ambas ficciones aparece un ida y vuelta no resuelto entre el anhelo familiar y la transitividad luminosa del deseo y del encuentro sexual. En *Un rubio*, Gabriel busca cerrar la distancia entre la relación con Juan y sus expectativas vinculares (una pareja, la perspectiva de una familia junto a su hija). Esta posibilidad se frustra en el clóset en el que Juan prefiere vivir su vida sexual, efectivamente, pero también en el juego de seducciones y de roces que generan ambos, y que no puede ser estabilizado en la forma familiar —por el contrario, cuanto más se enciende la relación entre Juan y Gabriel, más se aleja éste de su familia—. En *Fin de siglo*, por su parte, la misma tensión se transfigura en una hipótesis evanescente: la imagen de un hogar armonioso que no encuentra correspondencia con la vitalidad del rodeo, “levante” y sexo entre Ocho y Javi. No es una oposición entre familia y deseo la que se formula en estas películas, ni una exclusión entre la fugacidad y la normalización. Más bien la fricción entre dos direcciones que asedian la figura contemporánea de la homosexualidad: la politicidad que adquiere la forma familiar no heterosexual y no binaria en intermitencia con la necesaria dimensión utópica (e inestable) del deseo (Muñoz, 2020). La imagen de la familia plantea un nuevo valor político, entonces, no sólo en la conquista y transformación de las formas antes asignadas a los aglutinantes patriarcales y sanguíneos, sino en esta sombra tensa, problemática y no conciliada que rodea, necesariamente, los lazos y las expectativas familiares.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.

- Gamerro, C. (2007). Julio Cortázar, inventor del peronismo. En G. Korn. (Comp.), *El peronismo clásico (1945-1955) Descamisados, gorilas y contreras* (pp. 44-57). Buenos Aires: Paradiso.
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Goldar, E. (1971). *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laera, A. (2010). *Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas*. Prismas. *Revista de historia intelectual*, 14, pp. 163- 169.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Melo, A. (Coord.). (2008). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: LEA.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Roudinesco, E. (2010). *La familia en desorden*. Buenos Aires: FCE.
- Sebrelí, J. J. (1964). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Vigarello, G. (1999). *Historia de la violación. Siglos XVI- XX*. Madrid: Cátedra.
- Zangrandi, M. (2016). *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*. Buenos Aires: Godot.

Filmografía

- Ávila, B. (director). (2012). *Infancia clandestina* [largometraje]. Argentina, España, Brasil: Habitación 1520 Producciones, Historias Cinematográficas, Antártida, Academia de Filmes.
- Ayala, F. (director). (1963). *Paula cautiva* [largometraje]. Argentina: Aries.
- Berger, M. (director). (2019). *Un rubio* [largometraje]. Argentina: Universidad del Cine.

- Bendesky, M. (director). (2019). *Los miembros de la familia* [largometraje]. Argentina: Varsovia, Volpe Films.
- Carri, A. (directora). (2003). *Los rubios* [largometraje documental]. Argentina y Estados Unidos: Cine Ojo.
- Castro, E. (director). (2019). *Familia* [largometraje]. Argentina: El Pampero Cine.
- Castro, L. (director). (2019). *Fin de siglo* [largometraje]. Argentina: JW Productions.
- Cedrón, L. (directora). (2008). *Cordero de Dios* [largometraje]. Argentina y Francia: Goa Films, Les Films d'Ici, Lita Stantic Producciones.
- Dawi, E. (director). (1985). *Adiós, Roberto* [largometraje]. Argentina: Dawi Producciones.
- De Zavalía, A. (director). (1949). *De padre desconocido* [largometraje]. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- Favio, L. (director). (1965). *Crónica de un niño solo* [largometraje]. Argentina: Real Films.
- García Blaya, A. (directora). (2019). *Las buenas intenciones* [largometraje]. Argentina: Bla Bla Cine, Nos, Tarea Fina, INCAA.
- Gimelberg, D. (director). (2019). *Los adoptantes* [largometraje]. Argentina: Duermevela, Oh My Gomez! Films, Non Stop.
- Hernández, P. (directora). (2019). *Los sonámbulos* [largometraje]. Argentina y Uruguay: Tarea Fina, Oriental Films, INCAA.
- Katz, A. (directora). (2015). *Mi amiga del parque* [largometraje]. Argentina y Uruguay: Campo Cine, 23-24 Audiovisual, Mutante Cine, Río Rojo Contenidos.
- Katz, A. (directora). (2018). *Sueño Florianópolis* [largometraje]. Argentina, Brasil, Francia: Bellota Films, El Campo Cine, Groch Filmes, Laura Cine, Pródigo.
- Martel, L. (directora). (2008). *La mujer sin cabeza* [largometraje]. Argentina, Francia, Italia, España: Aquafilms, El Deseo, Slot Machine, Teodora Film, R&C Produzioni.
- Martínez Suárez, J. (director). (1962). *Dar la cara* [largometraje]. Argentina: Productora América Nuestra.
- Mitre, S. (director). (2015) *Paulina* [largometraje]. Argentina, Brasil, Francia: La Unión de los Ríos, Lita Stantic, Telefé.

- Mumenthaler, M. (directora). (2011). *Abrir puertas y ventanas* [largometraje]. Argentina, Holanda, Suiza: Ruda Cine, Alina Film, INCAA, Fortuna Films, Waterland, RTS, Bordu films, The Film Kitchen.
- Ortíz de Zárate, A. (director). (1986). *Otra historia de amor* [largometraje]. Argentina: Muruzeta Producciones.
- Paula, R. (directora). (2019). *De nuevo otra vez* [largometraje]. Argentina: Varsovia Films.
- Prividera, N. (director). (2007). *M* [largometraje documental]. Argentina: Trivial.
- Puenzo, L. (director). (1985). *La historia oficial* [largometraje]. Argentina: Historias Cinematográficas, Cinemanía, Progress Communications.
- Radusky, E. y Toscano, A. (directores) (2013). *Los dueños* [largometraje]. Argentina: ECT, INCAA, TyPA.
- Rinaldi, C. (director). (1949). *La cuna vacía* [largometraje]. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- Roqué, M. I. (directora). (2004). *Papá Iván* [largometraje documental]. Argentina y México: CCC, Zafra.
- Solanas, F. (director). (1972). *Los hijos de Fierro* [largometraje]. Argentina, Alemania, Francia: Tercine, Little Bear, Telepool, WDR.
- Tinayre, D. (director). (1952). *Deshonra* [largometraje]. Argentina: Interamericana, Mapol Film.
- Tinayre, D. (director). (1964). *Extraña ternura* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film, Daniel Tinayre.
- Tinayre, D. (director). (1960). *La patota* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Torre Nilsson, L. (director). (1956). *El protegido* [largometraje]. Argentina: Cinematográfica General Belgrano.
- Torre Nilsson, L. (director). (1958). *El secuestrador* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Torre Nilsson, L. (director). (1960). *Fin de fiesta* [largometraje]. Argentina: Ángel Producciones.
- Torre Nilsson, L. (director). (1956). *La casa del ángel* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.

Torre Nilsson, L. (director). (1963). *La terraza* [largometraje]. Argentina: Germán Szulem.

Marcos Zangrandi

Marcos Zangrandi es doctor en Ciencias Sociales e investigador de Conicet del Instituto de Literatura Hispanoamericana (Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad Nacional de San Martín. Publicó numerosos artículos sobre la literatura y el cine argentinos. Compiló los libros *La Ciudad Viva* (2009), *Pedro Pago* (David Viñas), *Policiales por encargo* (2011) y *Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (2020). En 2017 publicó el volumen *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*.

Contacto: marcoszangrandi@gmail.com

URL:

https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=28596&datos_academicos=yes.

Cómo citar este artículo:

Zangrandi, M. (2020). Lazos visibles. Proyecciones políticas de la familia en el cine argentino contemporáneo. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30789>.



Representaciones disidentes en dos óperas primas de los primeros años de la posdictadura: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínenzon, 1988)

Dissident representations in two debut films of the first years of the post-dictatorship: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínenzon, 1988)

Viviana Montes

Universidad de Buenos Aires
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
vivimontesgotlib@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/ika6ppzn6>

Resumen

Durante la convulsiva década de los ochenta se estrenaron en Argentina dos películas que registran modos particulares de abordar las disidencias sexuales: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínenzon, 1988). En el primer caso, la "otra historia" protagonizada por Jorge y Raúl rompe con algunos de los estereotipos que el cine argentino arrastraba desde los años treinta. En el segundo, se tematiza la (in)visibilización de las disidencias sexuales en un contexto social en el que la represión (en un sentido amplio) no terminaba de disiparse. En ambos filmes, las tramas avanzan con la impronta del deseo de sus protagonistas.

Palabras Claves

cine y posdictadura, cine en democracia, representaciones disidentes, óperas primas, género y sexualidad

Recibido: 21/07/2020 - Aceptado con correcciones: 20/10/2020
TOMA UNO (N° 8): Páginas 35-46, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Este artículo propone analizar, en estos textos fílmicos, los modos en que se construyen la subjetividad de los personajes y los discursos que los atraviesan teniendo como marco una época que permanecía en el constante estado de agitación que signaba el tránsito entre la dictadura y la democracia. En ese peculiar entramado, el cine argentino intentaba volver a proyectarse al mundo dando muestras de los valores democráticos recientemente reconquistados.

Abstract

Key words
post-dictatorship
cinema, democ-
racy cinema,
dissident repre-
sentations, debut
films, gender and
sexuality

During the convulsive eighties, two films were released in Argentina that record particular approaches to sex-dissent: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) and *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínzon, 1988). In the first case, that "other story" starring Jorge and Raúl breaks with some of the stereotypes that Argentinian cinema carried since the thirties. In the second, the (in)visibility of sex-dissent is thematized in a social context in which the repression (in a broad sense) did not finish dissipating. In both films, the plots advance with the imprint of the desire of their protagonists.

This paper proposes to analyze, in these filmic texts, the ways in which the subjectivity of the characters is constructed and the discourses that cross them, in a context that remained in the constant state of agitation that marked the transit between dictatorship and democracy in Argentina. In this peculiar framework, Argentinian cinema tried to project itself to the world giving samples of the recently reconquered democratic values.

La escena cultural y el cine de la posdictadura¹

El campo cultural de los primeros años de la posdictadura argentina dio lugar a búsquedas diversas. Ante la necesidad de recomponer lazos, reconquistar visibilidad, libertades y espacios de expresión se observan respuestas disímiles según hacia qué sector del vasto campo cultural dirijamos nuestra mirada. Lo que es común a todas las esferas del arte y la sociedad, desde finales de 1983, es la ominosa marca que el terror dictatorial impuso. Los diferentes posicionamientos, discursos y formas de enunciar lo que de ese pasado permanecía en el presente también se inscriben en la polifacética cara de los años ochenta.

Mientras algunos sectores del campo hicieron de la inestabilidad una zona de búsqueda conceptual, un escenario donde difuminar los límites, una guarida de resistencia o un espacio para la elaboración de la carga traumática que la dictadura había dejado como oscura estela (Usubiaga, 2012; Garbatzky, 2013; Lucena y Laboureau, 2016), el cine de los primeros años de la posdictadura parece un ámbito poco permeable a la experimentación y a la apertura hacia narrativas novedosas. Mayoritariamente, el cine de la primera etapa de la posdictadura se apegó a fórmulas conocidas condensadas en relatos transparentes, lineales y representaciones miméticas de la realidad. Habría que esperar hasta mediados de la década del noventa para que los nuevos discursos audiovisuales empezaran a tener cada vez más peso en el campo. No obstante, algunos filmes fueron introduciendo sigilosas notas de novedad que funcionaban como contrapunto en un cine que asistía a su propia transición (Montes, 2020). En este sentido, si “la nueva generación de cineastas de la década de los 90 *retoma*, si se quiere, una *forma moderna*, que había sido abandonada en la década del 70 por la irrupción de la dictadura” (Choi, 2010, p. 134) las y los realizadores de los ochenta más que retenidos por cierta inercia antimoderna, según caracteriza Choi la producción audiovisual de la transición, están entre dos tiempos y ese *estar entre es*, precisamente, lo que les confiere su identidad cinematográfica.

Entre el Nuevo Cine de los sesenta y el Nuevo Cine de los noventa tenemos el cine estrenado durante la dictadura y el cine de los ochenta. El cine de los ochenta se tensa entre la continuidad de las comedias ligeras, el sexo y los desnudos sin justificación como un intento desesperado por gritar a voces una libertad vacua, las repetidas historias sobre el pasado reciente y los ensayos de un cine que, además de dar cuenta de la democracia reconquistada pudiera restituirse y mostrar su propia identidad. Por otra parte, de acuerdo con la reflexión de Emilio Bernini (2018)

si el nuevo cine es una invención de objeto de la nueva crítica que legitima así a los cineastas que filman por primera vez, al hacerlo no ha dejado de imponer sentidos (los de los nuevos cines) y concepciones (de los cineastas) muy deudoras de lo más conocido y estudiado, el cine moderno (p. 11).

Considerando esta lectura, la crítica y la academia destinan un lugar especial en la historia para determinados objetos que crean y exaltan. En este

¹ Una versión anterior de este trabajo se presentó en las IV Jornadas de Cine, teatro y género del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

sentido, el cine de la década comprendida entre los años 1984 y 1994 despertó un interés menor que el que se produjo en la década siguiente. Ese cine no se parecía al cine moderno de los sesenta, tampoco puede nominalizarse como el cine de la dictadura (aun cuando puedan señalarse algunas líneas de continuidad en parte de sus producciones) y parecía faltarle algo para constituirse objeto de todas las miradas críticas y analíticas, pero lo que no se vislumbró de ese cine, lo que no se le reconoció es su carácter transicional. Uno de los rasgos fundamentales del cine de esos años es la igualdad de oportunidades de expresión que durante esos años tuvieron tanto la generación relegada por el terrorismo de Estado como aquella que se iniciaba en la dirección cinematográfica con la democracia.

Dos filmes destacan como particularmente sintomáticos de esta etapa de transición y no es casual que se trate de óperas primas, ya que durante la transición cinematográfica se favoreció el ingreso de nuevos realizadores al campo: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínzon, 1988). En ambas películas se observan peculiares modos de abordar la identidad sexual y la identidad de género en tensión con las frecuentes representaciones estereotipadas o ridiculizadas de las sexualidades disidentes. Tanto Ortiz de Zárate como Dínzon percibieron que la época les permitía poner en pantalla historias infrecuentes que, además, interpelaban a la democracia naciente planteando interrogantes sobre el lugar que el Estado garante de las libertades y los derechos tenía para ofrecer a las disidencias.

Representaciones disidentes: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986)

Adrián Melo (2008), en el prefacio de su libro *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* refiere a la no representación de ciertas identidades recuperando del filme *El clóset del celuloide*, la voz de la actriz, escritora y activista lesbiana Susie Bright, quien sostiene que: “Te sientes invisible como si fueras un fantasma. Un fantasma en que nadie cree. Es una sensación de aislamiento” (pp. 13-14). Con frecuencia esa cualidad espectral de las disidencias encarnó en cuerpos que el cine había moldeado según su conveniencia, ridículos, amanerados, sobrecargados de prejuicios y destinatarios de todo tipo de violencias.

Lo que se intentó instalar es que gays, lesbianas, trans y travestis son lo otro de lo normal, en lugar de reconocerles ser lo otro de la (hetero)norma. Esa disyuntiva entre lo normal o lo heteronormativo se pone en tensión en el filme de Ortiz de Zárate cuando ante la homologación entre “lo normal” (mantener una relación heterosexual) y “lo que hace todo el mundo” Raúl, quien entabla una relación con su empleado Jorge, subraya enérgicamente: “Yo también soy el mundo”.

Hasta la apertura democrática el cine argentino acostumbraba representaciones reiterativas de las identidades sexuales disidentes. María José Rossi y María Sol Aguilar (2008) sostienen que

podría postularse el retorno democrático de 1983 como una suerte de umbral de paulatina modificación de ciertos parámetros claramente condenatorios,

característicos de las décadas precedentes [ya que] comenzaron a aparecer títulos en los que novedosamente la representación de la homosexualidad empezó a distanciarse gradualmente del tradicional estereotipo payasesco o abominable (p. 222).

Coincidimos con las autoras en que el alejamiento de estos modos groseros de representación no se produjo ni tan veloz, ni tan marcadamente como hubiera sido deseable; sin embargo, la incipiente incorporación de otros modos representar diferentes tipos de relaciones sexo-afectivas o identidades de género diversas democratiza la pantalla, aunque sea sesgadamente y todavía con limitaciones, otorgando visibilidad a otras pasiones amorosas habitualmente relegadas al fuera de campo. Visibilizar no es necesariamente suficiente para empoderar; no obstante, la representación libera, permitiendo la circulación de esas identidades fuera del exclusivo y excluyente ámbito de lo privado. Por lo tanto, la representación de las disidencias es una instancia importante para provocar cambios sociales y políticos. De todas formas, y en consonancia con las tensiones que caracterizan el período también se evidencia que en los tiempos de la democracia naciente la “visibilidad del personaje gay en el discurso filmico, ya con escenas de cama incluidas, va de la mano de los destinos más abyectos” (Melo, 2008, p. 23).

En el filme *Otra historia de amor*, Jorge y Raúl tienen una (otra) historia de amor, un melodrama similar (aunque radicalmente diferente) a tantos otros en el mundo del cine. La entrada correspondiente a esta película en el catálogo del Instituto Nacional de Cinematografía describe:

Cierto día, ese joven y nuevo empleado de la empresa se presenta ante su jefe, le pide audiencia y le dice “Usted me gusta”. Tiempo más tarde, ambos hombres ya conformarán una pareja, a pesar de que uno de ellos tiene esposa y un hijo adolescente. La sociedad se pondrá en su contra, pero el amor siempre es el más fuerte (López, 1987, p. 156).

El filme presenta a Jorge (el joven empleado interpretado por Mario Pasik) a través de la siguiente secuencia: la cámara recorre un dibujo de la diosa Venus representada en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli hasta llegar al muchacho que ingresa en cuadro amaneciendo entre las sábanas de su cama con el torso desnudo. Sobre la mesa de luz se observa la revista *Gigantes* y luego se visualizan una serie de acciones rutinarias. Jorge se afeita, desayuna, lee el diario, va al gimnasio, se ducha y se dirige en bicicleta a una entrevista de trabajo. Raúl (Arturo Bonín), esa misma mañana va en automóvil a la oficina (en la misma empresa en la que Jorge será entrevistado), de camino lo acompaña su hijo adolescente y ambos conversan sobre fútbol y amores (entre el muchacho y una señorita). Un semáforo en rojo reúne en el mismo plano a Jorge y a Raúl como anticipo de la historia de amor que comenzará minutos después.

Al minuto nueve de película Jorge asiste a la oficina de Raúl y lo interpela sin rodeos: “Usted me gusta, me gustaría acostarme con usted”. Su jefe intenta evadirlo alegando que le está faltando el respeto y subrayando su *status* de jefe, de hombre casado y de padre de familia. Las siguientes escenas ubican a Raúl deseoso de reconfirmar(se) su heterosexualidad teniendo relaciones sexuales con su esposa o mirando correr a una voluptuosa mujer; mientras tanto, en el plano sonoro ingresa

un latido, una presencia naciente, acuciante e insistente que se instala en su vida y marca el curso de todas sus acciones.

A continuación se produce una conversación entre ellos café mediante que despoja el sexo entre hombres de toda complejidad:

Raúl: Que yo esté aquí no significa que sea... homosexual.

Jorge: Yo tampoco.

Raúl: ¿Cómo qué no?

Jorge: Definirme homosexual sería limitarme y si hay algo que odio son las limitaciones.

Raúl: No lo entiendo.

Jorge: El sexo ofrece mil posibilidades, a mí me interesan casi todas.

Raúl: ¿Eso significa que yo para usted sería una posibilidad dentro de las mil?

Jorge: No, no, si tomamos a la Argentina como un todo usted sería una posibilidad en treinta millones.

Siete minutos después se produce el primer encuentro sexual y al cabo de diez minutos más, el segundo. Este ya es propuesto sugerentemente por Raúl citando a Jorge a su oficina e indicando que necesita un buen coñac en la calle Huergo refiriendo al departamento donde se habían encontrado la primera vez. El acto sexual siempre queda en la extra escena, pero se ven sus cuerpos desnudos (sobre todo de espaldas a la cámara), algunas caricias y un beso mediado por una botella de vino que se interpone entre la pareja y la cámara. Luego, se muestran varias imágenes fijas de la pareja como si recorriéramos su propio álbum de recuerdos. En esas imágenes se los ve juntos en el cine, en el gimnasio, andando en bicicleta, paseando por las calles de Buenos Aires como cualquier otra pareja.

No hay en estos personajes rastros de la marica que asediaba recurrentemente la cristalizada representación del gay en el cine argentino desde su irrupción en *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933) con el personaje de Pochoclo (Homero Cárpena). Tampoco conflictos internos en los protagonistas respecto de sus elecciones sexuales, a diferencia de lo retratado en *Adiós Roberto...* (Enrique Dawi, 1985) estrenada apenas un año antes. Lo que sí hay es una sociedad que intenta normativizar y reprimir el deseo de Jorge y Raúl. Ese discurso se encuentra desplegado entre ciertos personajes claves para la trama (la esposa de Raúl, su hijo, el jefe de la oficina, la compañera de trabajo que los ve en el cine y los delata).

Una conversación entre Raúl y su esposa denota posiciones enfrentadas, Raúl sostiene que los quiere y los necesita a ambos, ella responde que "en esta vida se es hombre o se es mujer, blanco o negro, bueno o malo, no una mezcla indefinida". Raúl manifiesta no estar tan seguro respecto de esas diferenciaciones tan tajantes. A pesar de los intentos por separar a la feliz pareja, el final del filme los muestra eternizados en un abrazo sobre el que se imprime la frase de Julio Cortázar: "Como

si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio”.

Representaciones disidentes: Abierto de 18 a 24 (Víctor Dínzon, 1988)

Una diferencia radical entre la película de Ortiz de Zárate, analizada en el apartado anterior y *Abierto de 18 a 24*, filme sobre el que trabajaremos a continuación, es que mientras en el primer caso se habilita el amor, las acciones cotidianas y la felicidad para los amantes protagonistas de esa otra historia, aquí se retratan la indiferencia, la soledad y la imposibilidad de acceso a la felicidad que sufre Carla en virtud de la negación de su identidad de género.

El catálogo del INC presenta la cinta con la siguiente descripción:

Una vieja casona de un barrio de Buenos aires (sic) alberga a Carla, una cuarentona que vive con su madre ciega y da clases de baile de tango a un grupo de habitués y vecinos, entre ellos Dorys, la peluquera del barrio. Allí también, el veterano Josecito enseña danza clásica, y un grupo de estudiantes de teatro concreta sus ensayos. La llegada de Julio, con su carga de misterio, melancolía y sensualidad, altera la rutina de esa casa habitada por seres solitarios (López, 1989, p. 80).

Lo que no se dice en las sinopsis y se encuentra, también, silenciado, es decir negado, por la mayoría de los personajes de la película es el travestismo de Carla (Horacio Peña). Para reflexionar sobre la estructura narrativa del filme resulta interesante reparar en la anécdota que engendró su idea original y que condensa el núcleo semántico de este. Víctor Dínzon relata haber observado una situación que involucraba a familiares suyos y cuyos

amigos eran uno más facho que otro, era terrible. A mí me sorprendía porque los tipos eran como la dictadura, se ponían un velo acá [señala por delante del rostro]. Me acuerdo que una vez nos invitaron a una peña. Por supuesto que los tipos eran anti-putos, anti judíos, eran anti todo, si eras comunista peor. Tenías que estar callado la boca porque era todo muy superficial. Resulta que en la peña había dos mujeres lesbianas y a mí me sorprendió, tocaban el bombo, cantaban, bailaban entre ellas, prácticamente estaban vestidas como hombres y yo no podía creer que esos gorilas las admitieran maravillados. También había un muchacho bien marica. En un momento se juntaron todos y yo pensaba: no los ven. Ellos seguían hablando de las putas, los putos, las tortas, que ni se te ocurra ser marica, menos lesbiana. Entonces me dije “qué mundo que es esto”. Empecé a escribirlo como un cuento, se lo conté a una amiga mía que quería producir cine y le gustó mucho la idea².

Carla se autodefine como heredera de la terquedad de su madre y la melancolía de su padre. Ante la invisibilización a la que la somete el resto de los personajes va sembrando algunas pistas: “todas somos buenas minas, algunas más

2 Entrevista personal realizada por la autora el 9 de mayo de 2019.

minas que otras". Promediando ya una hora de película (la duración total es de ochenta y dos minutos) mantiene un diálogo revelador con Julio (Gerardo Romano):

Carla: Los dos ocultamos algo, no tenés por qué contarme nada. Esta es mi vida, vos sabías, ¿no?

Julio: No, bueno... por mí cada uno puede hacer con su vida lo que quiera (titubea).

Carla (se saca la peluca): Con el pobre Vicente no podía ser, él insistía. Una vez me tocó y me dijo que me quería igual. Cómo habrá estado de solo, ¿no?

Julio: O de enamorado.

Carla (se quita los aros): Me dio miedo y lástima [...]. Siempre sola, esperando, aguantando sin saber qué hacer [...]. No tenés que preguntarme nada, yo te cuento igual, a vos no puedo no contarte. Es algo acá adentro, como lo que te pasa a vos con el otoño. ¿Te acordás lo que te dije la noche que nos conocimos? Todos estamos solos, lo jodido es darse cuenta. Después todo va a ser igual Carla para el barrio, Carlos para los íntimos. Yo tendría que haber nacido mariquita y listo, pero dios no lo quiso. Fue algo que decidí hace mucho tiempo, ya ni me acuerdo cuando... y la estupidez, la indiferencia de todos me ayudaron. ¿A quién le importa algo de alguien? Mirá tu Dorys, ¿vos crees que sabe algo? Mirá que hace años que me arregla estas pelucas gastadas. José sí sabe, viste como rajó, él me conoce, pero para él soy como una madre. Pero adelante tuyo no sé por qué no podía guardármelo, será porque te quiero.

En ese momento en que ella se despoja de esos atributos que habitualmente funcionan como emblema de la femineidad hegemónica (*bijouterie* y cabello largo) y de toda ambigüedad se besan brevemente, un solo apoyarse los labios de uno con el otro y Julio se retira, para siempre. No se vuelven a ver.

De este modo, el punto fuerte que estructura la narración es la invisibilización/negación de la identidad de género y las consecuencias dramáticas que eso tiene sobre el personaje de Carla en un ambiente en el que la represión no termina de disiparse. Aquí la represión funciona tanto en el plano de lo personal como de lo social. Huelga recordar la brutalidad de las prácticas represivas de la última dictadura, sobre todo respecto de ciertos grupos o colectivos disidentes en términos políticos, sexuales, etcétera. Este ambiente opresivo se representa en la película conformando un espacio lúgubre en el que conviven la libertad de las y los artistas con expresiones del estilo de "degenerado maricón" o "flor de troló". Por ese espacio circulan también personajes vinculados directamente al autoritarismo, siempre en las sombras, observando al resto, susurrando o tejiendo elucubraciones.

La anécdota que inspira la idea original del filme, la diégesis y el contexto de producción parecen fundirse en otro hecho relatado por su director. Dínenzon señala que durante el rodaje también pasaba desapercibido el hecho de que un actor (Horacio Peña) componía el personaje de Carla, de modo que este binomio invisibilización/negación operaba hacia adentro de la historia y, además, fuera del plano de la ficción.

Consideraciones finales

Los dos filmes seleccionados expresan el contrapunto propio de la paradójal “estructura de sentimiento” (Williams, 1997) de la primera década posdictadura. Un tiempo en constante estado de oscilación entre la festiva asunción de las libertades y la persistencia de un marco represivo que enrarecía los nuevos aires democráticos. Como expresiones de un tiempo retenido “entre lo viejo que no quiere morir y lo nuevo que quiere vivir” (Gramsci, 1984, p. 104) Jorge y Raúl conquistan los aires liberadores de la democracia naciente mientras que Carla, aunque con acceso al protagonismo de la historia queda oprimida en un destino solitario y abyecto, rodeada de fantasmas que no cesan de acosar el presente actualizando a cada instante el pasado reciente.

Los protagonistas de estas historias son seres que le disputan a los relatos hegemónicos el derecho al deseo. Una de las marcas de la apertura democrática es la liberación de los cuerpos para habitar el espacio público creando diferentes tipos de manifestaciones que, entre otras cosas, permitieran obtener reconocimiento y justicia por los crímenes sufridos.

El llamado *under*, que nucleaba a músicos, actores, actrices, *performers*, poetas y artistas visuales se presenta como un espacio de expresión de la resistencia cultural que brotaba en democracia. El *under* fue testigo privilegiado de aquellos y aquellas “que no vivían su cuerpo como un destino inamovible sino como un espacio a refaccionar, en el que intervenir desde el deseo y el placer” (Noy, 2015, p. 11).

Un rasgo común a todas estas experiencias artísticas fue el lugar central que en ellas ocupó el cuerpo: como soporte de lo artístico, como territorio de desobediencia sexual, como lienzo, como experimentación de nuevos planos sensoriales, como modo de expresión-acción, como superficie de placer, como vehículo de estar (con otros) en el mundo (Lucena y Laboureau, 2016, p. 24).

Mientras que en otras zonas del campo cultural los cuerpos intentaron ganar el centro de la escena, reconociendo las huellas de la violencia, pero reivindicando otros aspectos de la vivencia de la historia que los atravesaba, el cine de la década comprendida entre 1984 y 1994 le destinó a la representación de las víctimas de la última dictadura un rol protagónico. En este marco, los filmes analizados se presentan como relatos disidentes no solo por las historias que protagonizan esos relatos, sino por el lugar que le asignan a la libertad de asumir la sexualidad o el género. *Otra historia de amor* lo concreta de manera positiva, cerrando la historia con un *happy end* mientras que *Abierto de 18 a 24* problematiza la relación de Carla con esa sociedad que muestra una apertura relativa y engañosa, le permite ser quien quiera si acepta el alto costo del silencio. Así como el título del filme destina una franja horaria acotada para la apertura, el círculo social que rodea a Carla representa a la sociedad que le permite ser pero en penumbras, invisible y callada como un fantasma.

Quizás la disidencia posible para los discursos cinematográficos de la apertura democrática no era arrojar respuestas que no tenía, sino develar las tensiones propias de una época que se presentaba como oportunidad para escribir historias nuevas, más justas, que entramaran los interrogantes precisos y

permitieran poner de manifiesto tanto las posibilidades como las resistencias del nuevo tiempo histórico que la sociedad argentina comenzaba a transitar.

Bibliografía

- Bernini, E. (Ed.). (2018). *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Choi, D. (2010). La ironía política y una imagen de menos. De *La historia oficial a Garage Olimpo*. En *De Alfonsín al menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX* (pp. 133-148). Buenos Aires: Paradiso, Fundación Crónica General.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata: Buenos Aires, 1984 – Montevideo, 1993*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gramsci, A. (1984). *Cuadernos de la cárcel 3*. México: Ediciones Era.
- López, Daniel (1989). *Catálogo del nuevo cine argentino 1987/1988*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía.
- Lucena, D. y Laboureaux, G. (2016). *Modo mata moda: arte, cuerpo y micro política en los 80*. La plata: EDULP.
- Melo, A. (Comp.). (2008). *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Montes, V. (2020). Transición cinematográfica y posdictadura. En *Actas IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Jornadas llevadas a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Noy, F. (2015). *Historias del under*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Rossi, M. J. y Aguilar, M. S. (2008). La identidad como destino. Disidencia sexual y representación fílmica. En *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.

Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península S.A.

Filmografía

Carreras, E. (director). (1933). *Los tres berretines* [largometraje]. Argentina: Lumiton.

Dawi, E. (director). (1984). *Adiós Roberto...* [largometraje]. Argentina: Producciones Dawi SA.

Dínzon, V. (director). (1988). *Abierto de 18 a 24* [largometraje]. Argentina: Kankún SA Cine.

Ortiz de Zárate, A. (director). (1986). *Otra historia de amor* [largometraje]. Argentina: Juan Antonio Muruzeta Producciones Cinematográficas.

Viviana Montes

Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Becaria doctoral de la misma institución. Actualmente cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma casa de estudios y su investigación se titula: "Transición democrática, transición cinematográfica: emergencia de óperas primas en la primera década posdictadura". Integra el Área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales del Instituto Artes del Espectáculo.

Contacto: vivimontesgotlib@gmail.com

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-2166-9104>

Cómo citar este artículo:

Montes, V. (2020). Representaciones disidentes en dos óperas primas de los primeros años de la posdictadura: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínenzon, 1988). *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30786>.



Nuevas estéticas del goce: Figuraciones del deseo femenino en el cine argentino contemporáneo

New Aesthetics of Pleasure: Figurations of Female Desire in Contemporary Argentine Cinema

Ana Marina Gamba

Katholieke Universiteit Leuven
Lovaina, Bélgica
marinagamba91@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/izjahjm3m>

Resumen

En diálogo con los diferentes debates que los feminismos propusieron en los últimos años en la Argentina, emergieron producciones cinematográficas que exhiben como elemento en común la exploración de una estética de la sexualidad que rompe con las estructuras clásicas del placer visual en el cine. Este artículo presenta un análisis de dos películas sumamente diferentes y con condiciones de circulación también divergentes pero que, sostenemos, se inscriben en un mismo debate sobre los modos de construir narrativas visuales eróticas. A partir de dos ejes de lectura, la propuesta estética de los films y el rol de lo "natural" en la experiencia sexual, estudiaremos las películas *Desearás al hombre de tu hermana* (2017) y *Las hijas del fuego* (2018) con la intención de reconocer las principales características de su discurso sobre el goce femenino.

Palabras Claves

cine queer, cine argentino, teoría feminista del cine, placer visual, deseo femenino

Recibido: 31/07/2020 - Aceptado con correcciones: 17/10/2020
TOMA UNO (N° 8): Páginas 47-63, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

queer cinema,
argentine cinema,
feminist film
theory, visual
pleasure, female
desire

Establishing a dialogue with different debates that the feminist movements in Argentina have put forward in recent years, there has been an emergence of cinematographic productions that bare in common the fact that they explore an aesthetic of sexuality that breaks with the classic structures of visual pleasure in cinema. In the present article, we intend to advance in the analysis of two deeply different films, with heterogeneous circulation contexts. Despite their differences, we argue, they share the problematization of the construction of erotic visual narratives as one of their main features. Two main problems will guide the study of the films *Desearás al hombre de tu hermana* (2017) and *Las hijas del fuego* (2018), their aesthetic construction and the role that the idea of what is 'natural' has in the sexual experience, with the intention of recognizing the main features of the films' discourse regarding female pleasure.

Introducción

Una de las transformaciones más notorias que desataron los movimientos feministas en los últimos años en la Argentina se produjo en el plano de la representación y en la disputa por la construcción de los discursos públicos, mediáticos y ficcionales sobre los roles de género. La irrupción de los diferentes feminismos en el entramado de sentidos que circulan en el presente introdujo una mirada crítica sobre las formas en las que las figuraciones audiovisuales construyen un imaginario del género, de las sexualidades y de los vínculos interpersonales. Los múltiples discursos que se inscriben, de algún modo u otro, en esa transformación son sumamente heterogéneos y no están exentos de contradicciones. Mas específicamente, en las producciones fílmicas ficcionales —objeto de estudio del presente artículo— se deja ver una pluralidad de rupturas y continuidades con los discursos hegemónicos sobre género y sexualidad que conviven y se tensionan inclusive dentro de una misma narrativa.

Entre los problemas ineludibles que abordan los estudios críticos de la conformación y reproducción de las estructuras de género en el lenguaje audiovisual —especialmente los implicados en la *teoría feminista del cine*— se encuentra la manera en la que los cuerpos se muestran, quiénes son los sujetos de la acción y de qué modo se construyen las figuraciones del deseo. El artículo que ha hecho escuela sobre la cuestión, *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) de Laura Mulvey, analiza y cuestiona las estructuras cinematográficas que componen una mirada patriarcal sobre los cuerpos en escena y que posicionan a los personajes masculinos en el rol de sujeto del deseo y a los femeninos en el de objeto. Al mismo tiempo, otras teóricas, como Teresa de Lauretis (1987) y Anette Kuhn (1982), pensaron en la posibilidad de un cine feminista, que pueda dar cuenta de experiencias y subjetividades disidentes, y construir así estructuras de deseo divergentes. Lo que estas pensadoras propusieron, en sintonía con voces locales como la de Ana Amado (2004, 2013), Nora Domínguez (2004) y Julia Kratje (2013), es un estudio de las estructuras y el lenguaje cinematográfico, de las diversas formas que construyen y reproducen las relaciones de poder dentro de los textos fílmicos.

Inscribiéndose en esa tradición conceptual, el presente texto analizará las formas narrativas y cinematográficas que emergieron en los últimos años en el cine argentino y que buscan, de maneras bien diferentes, producir imágenes de los cuerpos y narrativas eróticas que se alejan de las estructuras clásicas. El propósito de este trabajo no es, sin embargo, definir cuáles deben ser los términos de un cine feminista, ni establecer cuáles son las producciones que construyen una figuración feminista del deseo y cuáles no. **Nuestro objetivo consiste, en cambio, en estudiar cuáles son los nuevos horizontes narrativos, las formas emergentes que ensayan un discurso no hegemónico sobre la sexualidad y el goce de las subjetividades feminizadas en determinadas producciones contemporáneas argentinas.**

Para nuestro estudio comparativo analizaremos dos películas de los últimos cinco años que buscaron, de manera radicalmente diferente, inscribirse en el debate crítico sobre *cómo se figura y se provoca el goce femenino en el cine*. La primera, *Desearás al hombre de tu hermana*, es del año 2017 y está dirigida por Diego Kaplan y escrita por Erika Halvorsen. Esta cinta buscó llegar al gran público

a través de un casting lleno de grandes figuras, como Carolina “Pampita” Ardohain, Mónica Antonópulos o Andrea Frigerio. Con una estética y narración con claros guiños a las célebres películas de los años setenta de la dupla Bo-Sarli, la trama gira en torno a la historia de dos hermanas que viven su sexualidad de manera opuesta, con escenas que van marcando esa relación en la niñez, adolescencia y adultez¹.

La segunda película que estudiaremos será *Las hijas del fuego*, del año 2018, dirigida por Albertina Carri y co-escrita por Carri y Analía Couceyro. Su circulación se dio principalmente en festivales de cine, tanto a nivel nacional como internacional. Esta *road movie* por la Patagonia busca al mismo tiempo presentar, y reflexionar sobre la posibilidad de una pornografía feminista y lesbiana. De esa manera, al mismo tiempo que la narración se construye como una película porno, no solo por las escenas explícitas de sexo sino también por el rol que estas ocupan dentro de la película; la *voz en off* que acompaña el viaje y los debates de las propias protagonistas propone una mirada, un cuestionamiento explícito, sobre la representación de los cuerpos y los deseos.

El hecho de que las condiciones de producción y circulación de los films sean tan heterogéneas abre a la posibilidad de comprender lo contradictoria que puede ser la búsqueda de un lenguaje disruptivo de la sexualidad. En nuestro estudio no ahondaremos en el rol cultural que cada película ocupa, sino en las estructuras, estéticas, y significantes que componen la experiencia fílmica de las cintas escogidas. En este sentido, la construcción de la mirada dentro de las obras será el *primer elemento* a analizar. La posición de la cámara a lo largo de las piezas, pero en particular en las escenas en las que se figuran encuentros sexuales, nos ayudará a comprender no sólo la performance erótica que se despliega, sino cuáles son las formas de interpelación que se pretenden suscitar en el espectador o espectadora. En las estructuras cinematográficas tradicionales, la estrategia fundamental es la de hacer coincidir la cámara con la visión del protagonista (usualmente un personaje masculino), lo cual pretende generar una identificación con esa mirada (Mulvey, 1975). De este modo se llega a una triple identificación visual en la que coinciden el ojo del protagonista, el de la narración fílmica y el del espectador o espectadora, provocando una ilusión de continuidad entre estos tres elementos. Esa mirada será la que construya el placer *escopofílico*, es decir aquel que se despliega en una visión que posiciona al otro en la función de mero objeto observado, función usualmente atribuida a un personaje femenino. Diferentes críticos y críticas han reconocido diversas alternativas para romper con esa distribución estructural, estrategias para escapar a las construcciones cosificantes de los cuerpos feminizados, para encontrar otras formas de experiencias visuales del goce.

Las propuestas cinematográficas que arriesgan una figuración de la sexualidad que diverge de las representaciones dominantes se ven confrontadas a la producción de un nuevo discurso sobre el deseo. El *segundo elemento* en el que indagaremos en nuestro estudio será entonces el modo en el cual se construye

1 Algunas de esas escenas, como la de apertura que muestra a una niña tener un orgasmo sin saberlo por estar jugando a los cowboys con un almohadón, le valieron una serie de polémicas en los medios tanto argentinos como internacionales cuando fue incorporada al catálogo de Netflix en 2018.

un discurso fílmico del deseo femenino, poniendo especial atención en el rol que cumple la naturaleza en la definición simbólica de este. Nos detendremos a identificar cómo las películas invocan —de modos diferentes— la “naturalidad” del deseo y proyectan una pulsionalidad que busca desafiar las coordenadas sociales opresivas. De este modo veremos cómo opera la duplicidad entre lo cultural y lo natural, entre lo racional y lo afectivo, en la puesta en escena de experiencias de goce más libres. Intentaremos comprender desde esta perspectiva las estrategias de construcción fílmica de los medios naturales que las películas proponen, como espacios en los que los cuerpos producen un discurso nuevo sobre el placer y la sexualidad.

Desearás al hombre de tu hermana: una estética del exceso

El film de Diego Kaplan, escrito por Erika Halvorsen, es un intento de revisitarse el género melodramático para construir una visión crítica de instituciones culturales como la familia o el amor romántico. En una de las escenas finales, el matrimonio que abrió el relato con su propia boda está sentado junto a un piano cantando una canción de amor. Ella, Lucía, tiene el maquillaje corrido y la mirada perdida mientras toca el piano. Se acerca su marido, Juan, ensangrentado y con el rostro desfigurado, y comienza a cantar con ella². Esa composición, completamente absurda y grotesca, es una síntesis de uno de los argumentos centrales de la historia que busca exponer las miserias que conlleva la construcción cultural del matrimonio. La pintura clásica de la “familia feliz” burguesa, sentada alrededor del piano, se transforma en una imagen perturbadora.

Como se puede ver en esa misma escena, *Desearás al hombre de tu hermana* está compuesta por una multiplicidad de situaciones en las cuales la vida de los diferentes personajes, pero en especial la de los personajes femeninos, se ve destruida por la búsqueda obsesiva de adecuarse a un modelo cultural. Entre las grietas de esos vínculos e ideales emerge un discurso cinematográfico sobre una manera de vivir la sexualidad que se pretende más libre. Así, la idea central que la película transmite es que cuando los personajes logran desligarse de los dispositivos sociales que los condicionan surge la posibilidad de experimentar un verdadero goce. A través de un uso específico de los recursos cinematográficos, y utilizando muchos de los lugares tradicionales del cine erótico —pero buscando, por momentos, subvertirlos— la película invita al espectador a participar de ese placer proyectado.

Cada elemento visual y sonoro de la película, desde la puesta en escena y la banda sonora hasta la gestualidad de las actuaciones y la coloración, confluyen en la conformación de un mundo de fantasía erótica situado en la Argentina de los años setenta. Desde la construcción narrativa, la historia podría ser leída como un *bildungsroman* en el que las dos hermanas van atravesando las diferentes etapas de

2 La canción que cantan es un conocido tema de la banda pop argentina Babasónicos, *Rubí*, en la que se define al amor como una “increíble tentación”. Al incluir esos versos, la película completa lo absurdo del cuadro invocando al amor romántico en el contexto de una escena tan patética como incómoda.

su vida aprendiendo a habitar sus cuerpos y su sexualidad en un marco de opresión cultural. El escenario de ese camino es una atmósfera impregnada de sensualidad, con una luz siempre suave, aún en las escenas exteriores, y un juego constante con las sombras. La suntuosa casa de verano en la que tiene lugar la acción resulta el escenario ideal, por sus galerías y grandes ventanales que posibilitan miradas curiosas a la hora de la siesta, pero también porque constituye una suerte de burbuja del mundo exterior. De esta manera, la casa, que en los melodramas clásicos era el lugar de la familia en el que los problemas políticos y sociales eran traspolados a la esfera privada en términos emocionales (Elsasser, 1987, p. 47), se transforma en un medio de fantasía que invita a dar rienda suelta a las pasiones.

Junto con la puesta en escena, la posición de la cámara, en particular a la hora de filmar los cuerpos, es un elemento fundamental para la conformación de un lenguaje del goce que pueda interpelar al espectador o espectadora. Los planos cerrados sobre las figuras de los distintos personajes focalizan en ciertas partes de su corporalidad, como sus labios, pectorales o vientre. Emulando una mirada deseante, la cámara traza un camino que invita a la audiencia a recorrer esos cuerpos. En esas tomas, podemos reconocer una intención por parte de la película de construir una igualdad en la representación del deseo heterosexual³. El modo que elige la narración para difuminar la división tradicional donde el hombre siempre es sujeto y la mujer objeto de deseo es el de ubicar tanto a los personajes femeninos como a los masculinos de manera intercambiable en ambas posiciones, aunque siempre manteniendo la estructura del placer visual escopofílica, es decir, el goce alrededor de la observación objetivante del otro. Según Mulvey, el cine tradicional moviliza la escopofilia en la audiencia al posicionar a los personajes femeninos como objetos de deseo de los personajes masculinos, superponiendo así las miradas del protagonista, de la cámara y del sujeto espectador. De este modo, los personajes masculinos son tanto los sujetos de la acción como los del deseo, y los femeninos destinatarios de su mirada. En *Desearás al hombre de tu hermana*, se ponen en práctica los mismos mecanismos cinematográficos, la triple identificación de la mirada por ejemplo, o el recorte de los cuerpos, pero se posiciona a los personajes femeninos también como sujetos deseantes⁴. Al mismo tiempo, la única forma de sexualidad que aparece es heterosexual, y los cuerpos que se muestran son absolutamente hegemónicos. Entonces, si bien la narración busca romper con la predominancia de la mirada masculina, se mantiene dentro de los términos tradicionales del cine erótico.

Inclusive en los momentos en los que la película pretende mostrar a sus personajes femeninos liberados, gozando sin restricciones, lo hace a través de estructuras narrativas y cinematográficas tradicionales. En la escena en el bosque en la que la protagonista finalmente se resuelve a dejar de sentir culpa y autocontrol, y decide dar rienda suelta a su deseo, Ofelia deja de correr de Juan, lo toma, lo pone contra su auto y, en medio de la lluvia y el barro, le desabotona los pantalones

3 Un ejemplo claro es la escena en el desayuno en la que Juan, con el torso desnudo, exprime una naranja sobre su boca y la cámara sigue el recorrido del jugo sobre su pecho.

4 "Qué espalda tienen esos muchachos. Juan no es para nada simpático, pero se le perdona todo con ese músculo oblicuo que tiene, es como un surco que te indica el camino ¡Qué regalo de Dios, eh!", dice Carmen, la madre, a sus hija mientras Juan y Andrés van hacia el mar.



Imagen 1. Kaplan, D. (2017). *Desearás al hombre de tu hermana*. Argentina.

y comienza a realizarle sexo oral. A partir de ese momento, la toma muestra al personaje femenino de espaldas, con sus glúteos en primer plano. Es decir, lejos de construir una imagen en la que la exploración formal contribuya a conformar una sexualidad femenina deseosa, gozante, el momento de liberación de la protagonista se encarna en una imagen estereotípica y patriarcal en todos sus sentidos.

En la construcción narrativa del deseo se puede encontrar una oposición taxativa que subyace a todo el relato entre razón y pasión, y entre cultura y naturaleza. El primer término, el de la razón y la cultura, se expresa en las instituciones como el matrimonio, la monogamia o inclusive la medicina o los gobiernos⁵. De acuerdo a lo desarrollado en la película, esas instituciones no hacen otra cosa que reprimir los deseos de los sujetos, en particular de los sujetos feminizados. Es en las escenas en las que los personajes finalmente logran desprenderse de esos mandatos, cuando logran conectar con la pasión que “exuda por los poros”, como afirma Juan, que alcanzan un real goce. En términos cinematográficos, ese lenguaje de los cuerpos está construido a través de una estética del exceso, una estética que busca alejarse del realismo e invita a un mundo de fantasía. Ya se mencionó la participación de la puesta en escena y la iluminación en la construcción de ese mundo, pero también la gestualidad de las actuaciones es central para romper con un lenguaje fílmico mimético y lograr presentar al espectador un universo de pasiones y afectos. Una vez más dialogando con el género melodramático, en el que el “lenguaje visceral de la corporalidad, la gestualidad y la ejecución vocal” (Gledhill, 2018, p. 7) tiene como fin mostrar la complejidad emocional y psicológica de los personajes, los personajes bailan, nadan, pelean y hasta desayunan explotando una gestualidad sexualizada. El deseo subyace a cada movimiento, expectante, esperando a ser desatado.

5 Ofelia toma medicamentos anticonvulsivos desde pequeña porque su madre interpreta el orgasmo que tiene de niña cómo convulsiones. A su vez, en una de las escenas de la adolescencia de las hermanas vemos como Carmen les da a las dos la pastilla anticonceptiva, a la que llama “la pastilla del amor”, y les dice que en algunos países está prohibida porque “hay algunos gobiernos que no quieren vernos gozar”.

En más de una ocasión, los personajes masculinos expresan una sexualidad animal, primitiva, imitando a una criatura al acecho que observa a su presa, se acerca a ella y finalmente la posee. En esos términos se da el primer encuentro sexual entre Juan y Ofelia, en una escena sumamente problemática en la que mientras ella duerme —en un sueño profundo provocado por pastillas para dormir— su cuñado entra a su habitación y le realiza sexo oral. El estado de sueño de la protagonista probablemente quiera construir un momento en el que su inhibición provocada por los discursos opresivos culturales está desactivada, y de ese modo puede “ceder” al placer. Sin embargo, el resultado de esa escena es la romantización y erotización de una violación en la que la protagonista no solo no presta consentimiento, sino que está bajo los efectos de drogas. Ofelia no sabe si fue un sueño o sucedió de verdad, y cuando Juan se lo confirma, ella explícitamente afirma que no quería que eso suceda⁶. De este modo, *Desearás...* se inscribe en una larga tradición de producciones audiovisuales que tendieron a erotizar la violencia sexual (Brey, 2020, p. 100). La violación, en ese contexto, se muestra como un espectáculo, una “performance” del sujeto agresor a través de la cual construye su propia masculinidad frente a su víctima, pero también frente al espectador y espectadora (Brey, 2020, p. 103). La gestualidad del acecho, que anuncia la violencia sexual, también forma parte de la performatividad de la identidad masculina de la película.

Al igual que el espacio del sueño, los *entornos naturales* funcionan como medio ideal para la aparición y el desarrollo de las pasiones. Esto no se limita solo a la sexualidad, sino al desborde de todo tipo de afectividad, como la pelea entre Juan y Andrés en la playa o el suicidio en el bosque del novio adolescente de Ofelia. Es también caminando entre los árboles que la protagonista siente la libertad para realizar sus grabaciones en las que reflexiona sobre su despertar sexual. El clímax de la narración, como ya se mencionó, tiene lugar en el exterior. A través de esta serie de figuraciones, la película crea una idea de un “deseo natural” que sería más auténtico, más libre, que el deseo impuesto por las instituciones culturales. En esta dualidad podemos reconocer los términos en los cuales Judith Butler define la “performatividad de género” (1990). Según esta perspectiva, el discurso heteronormativo patriarcal construye la identidad de género a través de dos grandes estructuras. Por un lado, la codificación más “explícita” que se transmite a través de las instituciones tradicionales como la educación, la música, o la práctica religiosa, entre muchas otras. Por el otro, una serie de discursos y prácticas que, por su constante y complejo proceso de producción y reproducción, se perciben como naturales. De este modo, según la propuesta de Butler, no existe una manera de vivir la sexualidad por fuera de la cultura, es decir, no hay una experiencia “natural” y por lo tanto más libre del goce, sino que esa práctica está codificada en términos patriarcales y regida por sus relaciones de poder. La filósofa norteamericana toma como ejemplo la célebre canción *Natural Woman* para explicar de qué modo funcionan estos dispositivos: “Cuando Aretha Franklin canta ‘*You make me feel like a natural woman*’, parece sugerir que hay una potencia natural en su sexo biológico actualizado en su participación en la posición cultural ‘mujer’ como objeto de

⁶ En la comparación de las distintas figuraciones que aparecen en la película de las escenas de sexo oral se puede ver una gran diferencia. Mientras que la escena de cunnilingus se da en la penumbra, desde una cierta distancia y con una sábana tapando los genitales, la escena de felación que realiza la Ofelia adolescente a su novio se muestra en términos explícitos.

reconocimiento heterosexual” (Butler, 1996, p.384). En ese sentido, la “naturaleza” que se expresa en una cierta forma de vivir la sexualidad —y que la película sugiere como vía de escape a la opresión del deseo femenino— al estar codificada por las reglas y prácticas de las estructuras dominantes, no solo respeta, sino que reproduce las jerarquías, roles y estéticas de la heteronormatividad patriarcal. En las palabras que finalmente “despiertan” en Ofelia la decisión de rendirse ante su deseo por Juan, “el cuerpo no miente”, se expresa la contradicción que atraviesa toda la película. A pesar de su intento por construir un universo en el que los personajes femeninos puedan gozar a través de los distintos sentidos, la narración identifica la emergencia de ese deseo con un discurso conservador sobre la sexualidad.



Imagen 2. Kaplan, D. (2017). *Desearás al hombre de tu hermana*. Argentina.

Las hijas del fuego: en la búsqueda de un porno feminista

La película de Albertina Carri se presenta, entre otras cosas, como una *road movie*. Un grupo de personajes femeninos se propone recorrer los casi dos mil kilómetros que separan las ciudades de Ushuaia y Puerto Madryn. Como afirma Nadia Lie (2017) en su libro sobre la *road movie* latinoamericana, en las películas de este género adquiere más relevancia el viaje como espacio de aprendizaje, exploración y reflexión, que el destino en sí mismo. En la cinta de Carri, el camino estará habitado por una búsqueda específica, la de filmar una película porno⁷. Una de las protagonistas, cineasta que recién vuelve de un viaje a la Antártida, se propone el desafío de encontrar una gramática pornográfica para su película que no

7 En este contexto resulta interesante traer el debate sobre el género cinematográfico post-porno. Si bien en la película se utiliza siempre el término ‘porno’, sin lugar a dudas muchos de los significantes que allí se plantean resuenan con los que propone la teoría y práctica del post-porno, que busca crear producciones pornográficas que rompan con los estereotipos de sexo y al mismo tiempo intenta retratar la libre expresión de los géneros y la plasticidad de los cuerpos desde una mirada disidente (Milano, 2014).

reproduzca la mirada, el ritmo ni las narrativas del porno tradicional. El camino por la Patagonia se convierte en reflexión y puesta en escena de esa posibilidad.

Desde el comienzo la voz *en off* del personaje de la cineasta enuncia explícitamente una clave de lectura para el texto fílmico, una lectura que escape a la idea clásica de representación. Si el goce es irrepresentable, como afirma la voz, serán los cuerpos los que conformen un relato. ¿Existe porno sin objetivación de los cuerpos?, se pregunta la película, y la respuesta llega al final del viaje, cuando comprende que no solo debe romper con la representación sino abandonar toda noción de trama, de estructura, y dar lugar al “cuerpo que chilla desde la pantalla”, a los territorios del goce, al deseo que es entramado y no restricción. La obra se mueve en la cornisa de esa contradicción, de filmar lo irrepresentable, de poner en escena una experiencia y no un retrato. En la *mise en abîme* de la cineasta protagonizando la película que está realizando, la narración sutura el relato a través de un manifiesto verbal que, en forma de ensayo poético, guía la interpretación del espectador y la espectadora y repone un bagaje político-conceptual específico, dejando poco lugar para la ambigüedad.

A lo largo del camino se van sucediendo imágenes del paisaje, del viaje y escenas de sexo. A diferencia de la temporalidad del trayecto, que mantiene una sucesión lógica en el mapa desde el punto de salida hacia el de destino, en la figuración de los actos sexuales no hay un principio ni fin narrativo. Vemos cuadros que simplemente se siguen unos de otros, que van adoptando diferentes ritmos. No hay progresión, solo disfrute. En las diferentes escenas varía qué es lo que se muestra y lo que se enmarca como parte del acto sexual: orgasmos, masturbaciones, abrazos. En este recorte heterogéneo pareciera haber una disputa sobre los límites de la práctica sexual, alejándose de una idea de esta como medio para un fin — el orgasmo, la eyaculación —, como se la presenta en el porno tradicional (Milano, 2014, p. 43).



Imagen 3. Carri, A. (2018). *Las hijas del fuego*. Argentina.

Al filmar la experiencia sexual, la cámara se mueve entre planos cerrados sobre diferentes partes de los cuerpos a planos medios o más bien abiertos en los que se muestran los vínculos entre esas corporalidades. A medida que se van sumando personajes al viaje/película, los planos se van transformando para incorporar las distintas formas en las que participan de las experiencias. *En ningún momento, sin embargo, la cámara se identifica con la mirada de un personaje.* Por momentos inclusive deja afuera a la audiencia del disfrute de los personajes, como en la escena de la masturbación de Carolina en una cueva, donde la cámara en varios planos está de espaldas al personaje, o en el beso en la escena al pie de la cordillera cuando solo vemos las nuca de los personajes. En esos momentos, la cámara llama la atención sobre su propia existencia, sobre su parcialidad, sobre sus límites.

Frente al goce escópico, Carri ensaya una *estética sinestésica* (Bettendorff y Pérez Rial, 2014), es decir, que no busca absorber la trama en una pretendida transparencia de la visión, sino construir otras velocidades, otras densidades, otros estímulos, a través de un enrarecimiento de la percepción y una exploración de los diferentes sentidos que despierta la experiencia fílmica. Esta propuesta sensorial se enmarca, con gestos y significantes explícitos, en la tradición del cine queer, no solo a partir de una tematización específica de identidades lésbicas, sino fundamentalmente en la búsqueda de “una estética cinematográfica organizada alrededor de deseos no normativos” (Mennel 2012, p. 1). El film indaga en las posibilidades sinestésicas para proponer vínculos gozantes dentro y fuera de la pantalla que desafíen el régimen visual hétero-patriarcal. Así, la obra de Carri teje un diálogo con otras directoras argentinas que se proponen exploraciones similares, como Lucrecia Martel, Lucía Puezio y Julia Solomonoff (Shaw, 2016). En esta corriente de cine queer de mujeres argentinas se puede reconocer una “mirada alternativa sobre un espectro de deseos sexuales que se oponen a las normas heterosexistas y a los valores sociales que ellas sostienen” (Molloy, 2017, p. 99).

El repertorio de imágenes que presenta la película se caracteriza por su heterogeneidad. Esto se evidencia no solo en las corporalidades, que rompen con los principios hegemónicos de belleza, sino también en las prácticas, los vínculos, los intercambios y los fetiches. En la composición estética se evidencia el mismo gesto, no hay un código que crea una esfera erótica sino, en cambio, una transformación constante, un diálogo entre plástica y experiencia. Así, la cinta nos confronta con escenas al aire libre con luz natural y la cordillera de fondo, o con montajes que superponen cuerpos gozando con imágenes de criaturas marinas y una voz que oscila entre poesía y manifiesto político. En la escena final, en una suerte de fiesta orgiástica surrealista, la cámara recorre las distintas habitaciones, muestra las diferentes experiencias que están teniendo lugar de modo simultáneo, se demora en algunas, muestra solo de paso otras, sin participar en ningún momento. Si bien las decisiones estéticas no construyen de manera clara un estilo, ni se inscriben en un género cinematográfico específico, sí aparecen condicionadas por la conformación de un discurso político. Además de estar enunciado, a modo de manifiesto, en la voz *en off*, la apuesta política de la película es mostrar el camino de la reflexión en la figuración de la experiencia, en las modulaciones de los cuerpos. Es por eso que la secuencia final es la ruptura total con el verosímil, es el acceso a la experiencia sin progresión, construyendo sentido al límite de la narrativa. La última escena busca generar un vínculo entre cámara y cuerpo, entre goce en la pantalla y frente a ella,

pero sin generar una identificación acabada y total. El personaje que está frente a la cámara, sentada, masturbándose, tiene auriculares puestos y se ve absorbida por la música. El hecho de que los y las espectadores no tengan acceso a lo que ese personaje está escuchando les recuerda la opacidad de la mediación que se interpone entre sus cuerpos y el de la pantalla, que no están viviendo la experiencia de la personaje, sino construyendo con esa imagen una experiencia propia. Esa última escena es una única toma fija, la cámara no nos dice qué mirar.

La única secuencia de la película en la que la construcción de la imagen se identifica con la perspectiva específica de uno de los personajes es durante el sueño de Carolina. La película, entonces, accede a la fantasía individual de una de las protagonistas, en la que prima una atmósfera enrarecida, donde el plano sonoro provoca un cierto extrañamiento. En la secuencia onírica los personajes aparecen trasvestidos, y por única vez en toda la película aparece un pene, en una corporalidad trans. El sueño como ruptura habilita, en este caso, otros juegos con la puesta en escena. El diálogo con fantasías tradicionales, que se incorpora a partir de la inclusión de escenas de filmaciones antiguas de mujeres jugando en la naturaleza, se da en forma de desafío. El sueño erótico es habitado por identidades fluidas, que en un paisaje bucólico asumen la parodia —en sentido butleriano— y performan formas disidentes de sexualidad.

En el vínculo que la película presenta entre naturaleza y disidencia sexual, resuenan sin duda elementos de la teoría queer. Como sostiene Paul Preciado, replantear ese vínculo no implica “la creación de una nueva naturaleza” (2002, p. 18), es decir, buscar un esencialismo alternativo, disidente, una “heterotopía lesbiana” (Preciado, 2002, p. 20). En el juego con las identidades, en la posibilidad de vivir el deseo como experiencia colectiva, en el divorcio entre sexualidad y reproducción, la cinta de Carri rompe con “la naturaleza como orden” (Preciado, 2002, p. 18)⁸.

Sin embargo, mientras que una perspectiva erótico-política como la de Preciado (2002) se articula en términos de un “contrato contra-sexual”, es decir un pacto entre cuerpos que se “reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes” (p. 18), la película se propone reponer lo que podríamos denominar como la dimensión *territorial* de la experiencia sexual disidente. La poética del paisaje que compone la película le da una centralidad a los planos abiertos del mar, la costa, los caminos y los diferentes suelos de la Patagonia. La naturaleza como medio de la exploración erótica, si bien se hace presente, no se figura como un sustrato anterior y exterior a la cultura. Se presenta, en cambio, como territorio, como espacio siempre ya habitado y recorrido por los cuerpos, como entramado material en el que se encarna la experiencia. El periplo de la *road movie* toma una relevancia que puebla de significado el camino, donde ya no hay una idea de un simple contexto escenográfico, sino que paisaje y sujeto se entraman en una construcción que fluye a medida que avanza el viaje (y el relato). Esto introduce un matiz importante, ya que, si bien la película explora una subversión radical de las identidades de género, muestra la condición *situacional* y *encarnada* de dicha

⁸ La presencia de *dildos* en gran parte de la escenas implica una “transformación plástica” (Preciado, 2002, p. 26) de los cuerpos, una “deformación del sistema sexo/género” (Preciado, 2002, p. 41) que subvierte la naturalización de las polaridades y las funciones eróticas.

práctica disidente. De este modo, la vivencia del goce y la sexualidad lésbica no son prácticas abstractas sino discursos históricamente situados y culturalmente condicionados. La elección de la Patagonia para situar este relato alude a discursos específicos, y a la decisión política y militante de inscribirse en una historia femenina que nace disruptiva: “Somos las nietas, bisnietas, hijas y hermanas de aquellas que pusieron su arte y su cuerpo, su territorio y su paisaje como herejes antorchas a iluminar un nuevo cielo. Somos las hijas del fuego”, dice la voz en *off* mientras vemos imágenes de la cineasta que llega en un barco desde Antártida a Tierra del Fuego. En la insistencia en la *filiación*, e invocando un “linaje” no esencialista de transgresión feminista, la película repone la territorialidad de la experiencia, la génesis histórico-política —y no simplemente contractual— de la disidencia sexual.



Imagen 4. Carri, A. (2018). *Las hijas del fuego*. Argentina.

Conclusión

Una lectura comparada de las películas nos permitió ver cómo las dos cintas comparten, desde su propuesta estética, una exploración en términos de la experiencia que esperan crear a partir de su visualización. Cuestionar los parámetros clásicos de la identificación erótica visual implica, en una, intercambiar de manera permanente los roles de objeto y sujeto de deseo entre sus personajes masculinos y femeninos, y en la otra romper radicalmente con esa posibilidad, a través de una cámara que explicita y nunca borra su propia presencia. Las dos películas se inscriben en géneros cinematográficos altamente codificados, como son el melodrama, la *road movie*, el porno o inclusive el *sexploitation*⁹, e intentan actualizarlos empujando sus límites, parodiando sus figuras clásicas y discutiendo con sus propios principios. El

⁹ El término *sexploitation* se utiliza para denominar un género de películas de bajo presupuesto de los años sesenta y setenta en las que la trama está al servicio de la exhibición de escenas de sexo no explícitas y en las que muchas veces esta se desarrolla a partir de rasgos melodramáticos (Ruétalo, 2004).

resultado de todos estos movimientos es una visualización activa, extrañada, que adopta una postura crítica respecto de las propias expectativas.

A su vez, en ambas obras se evidencia una conciencia del rol cultural que las producciones cinematográficas cumplen. Si consideramos, siguiendo a Teresa de Lauretis, al cine como tecnología de género (1987) que no sólo reproduce sino que también produce prácticas e identidades, debemos considerar la dimensión *performativa* de las películas analizadas y no entenderlas como simple reflejo de una serie de condiciones de producción que las preceden. La puesta en escena del recorrido de las protagonistas como un aprendizaje —en un viaje o a lo largo de su vida— manifiesta la dimensión deliberadamente *pedagógica* de los films. Sin embargo, esta manifiesta orientación *iniciática* nunca se confunde con una “bajada de línea” (Aguilar, 2006), con composiciones fílmicas cerradas en sí mismas que apuntan a espectadores pasivos que simplemente absorben un contenido. El desborde estético y la serie de cuestionamientos que atraviesan las películas conforman textos que son menos asertivos y más fluidos, menos lineales y más testigos de una contradicción expuesta. Las voces de Ofelia y Carolina, respectivamente, enuncian un movimiento en el que invitan a des-aprender estructuras, a desafiar el uso de ciertos términos y a revisar la propia historia. Mientras que en *Las hijas del fuego* esa voz avanza hacia posibilidades de experiencias de goce más libres y diversas, *Desearás al hombre de tu hermana* evidencia la dificultad de romper con las estructuras que condicionan la subjetividad.

Como parte de la construcción de textos fílmicos que dan lugar a un intercambio con los sujetos que la visualizan, el discurso político de las obras se compone de reflexiones explícitas sobre el clero y la milicia, sobre la medicalización del goce femenino o sobre el acceso a la contracepción, que dialogan con las figuraciones de los cuerpos, con la puesta en escena de fantasías y con los significantes culturales que plagan los relatos. Desde esa perspectiva, lo político atraviesa lo erótico en todas sus dimensiones, y el goce es una experiencia encarnada que habita un entramado cultural que lo condiciona.

Sin lugar a dudas, los dos films estudiados en el presente artículo son producciones extremadamente distintas que divergen radicalmente en muchas de sus propuestas y enunciados. Sin embargo, ambos emergen en un diálogo con un contexto cultural que pide nuevos repertorios de representación visual de cuerpos, identidades y vínculos. En ese marco, la heterogeneidad de posiciones al interior de los discursos, y entre estos, es el resultado de las disputas por el sentido que están abiertas. Las películas demuestran, así, que la subversión de los modos y matrices patriarcales tiene temporalidades y negociaciones cambiantes. Los horizontes de significación están enraizados histórica y culturalmente, y aun aquellas intervenciones que se plantean desde una disidencia radical lo hacen sobre lo dicho, lo experimentado, lo reproducido. Desde esa perspectiva, el rol de una experiencia estética crítica no será el de indicar un arquetipo de una erótica deconstruida y desde allí señalar deficiencias, sino el de proponer diálogos, reconocer tensiones y complejizar posiciones. Hablar de feminismos en plural supone construir lecturas capaces de dar cuenta de las contradicciones que habitan los discursos cinematográficos que exploran los límites de la sexualidad normativa.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2006). *Otros Mundos: Ensayos Sobre El Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Amado, A. y Dominguez, N. (Comp). (2004). *Lazos de Familia: Herencias, Cuerpos, Ficciones*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Amado, A. (2013). *La Imagen Justa: Cine Argentino y Política, 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.
- Bettendorf, P. y Pérez Rial, A. (2014). Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres. *Cinemás d'Amérique Latine*, 22. Recuperado de <https://journals.openedition.org/cinelatino/800>.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin, une révolution à l'écran*. París: Éditions de l'Olivier.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (1996) Imitation and Gender Insubordination. En A. Garry y M. Pearsall (Eds.), *Women, Knowledge and Reality: Explorations in Feminist Philosophy* (pp. 371-387). Nueva York: Routledge.
- de Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender*. Indiana: Indiana University Press.
- Elsaesser, T. (1987). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. En C. Gledhill (Ed.), *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film* (pp. 43-69). London: British Film Institute.
- Gladhill, C. y Williams, L. (Eds). (2018). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. New York: Columbia University Press.
- Kratje, J. (2013). El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino. *Papeles de trabajo*, 7(12), 248-271. Recuperado de <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/issue/view/11>.
- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londres-Nueva York: Verso.
- Lie, N. (2017). *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. Londres: Palgrave Macmillan.

- Mennel, B. (2012). *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys*. Nueva York: Wallflower Press.
- Milano, L. (2014). *Usina Postporno, Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título.
- Molloy, M. (2017). Queer-haptic aesthetics in the films of Lucrecia Martel and Albertina Carri. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 14, 95-111. Recuperado de <https://www.intellectbooks.com/studies-in-spanish-latin-american-cinemas?Volume=14&Issue=1#queer-haptic-aesthetics-in-the-films-of-lucrecia-martel-and-albertina-carri>.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. Recuperado de <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296>.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera prima.
- Ruétalo, V. (2004). Temptations: Isabel Sarli exposed. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 13(1), pp. 79-95. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/toc/cjla20/13/1>.
- Shaw, D. (2016). Cine queer latinoamericano y las coproducciones europeas. En R. Lefere y N. Lie (Eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (pp. 202-219). Leiden: Brill-Rodopi.

Filmografía

- Carri, A. (directora). (2018). *Las hijas del fuego* [largometraje]. Argentina: Gentil.
- Kaplan, D. (director). (2017). *Desearás al hombre de tu hermana* [largometraje]. Argentina: Aleph Media, Corbelli Producciones y Visual Problem.

Ana Marina Gamba

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, tiene un Máster en Estudios culturales y otro en Estudios iberoamericanos por la Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica. Actualmente se desempeña como ayudante del departamento de hispanística de dicha universidad.

Contacto: marinagamba91@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Gamba, A. M. (2020). Nuevas estéticas del goce: Figuraciones del deseo femenino en el cine argentino contemporáneo. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30787>.



Simon, de la novela juvenil a la adaptación cinematográfica

Simon, from the young adult novel to the film adaptation

Damián Nicolás Martínez

Universidad Nacional de General Sarmiento
San Miguel, Buenos Aires, Argentina
dnmartinez@campus.ungs.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/nn2q3kq8x>

Resumen

El presente trabajo aborda las variaciones operadas a partir de la novela juvenil *Simon vs. The homo sapiens agenda* de Becky Albertalli (2015), para su adaptación cinematográfica: *Yo soy Simon* (título original: *Love, Simon*), de Greg Berlanti (2018). Para ello, en primer lugar, se presenta la novela en el marco del mercado editorial con énfasis en el ámbito argentino. A continuación, se describen y analizan los cuatro grandes procedimientos realizados en la adaptación cinematográfica en relación con la diversidad sexual y la intimidad. Para el análisis de dichas transformaciones, consideramos como referencia las obras de Didier Eribon (2001) y Paula Sibilia (2009).

Palabras Claves

literatura juvenil,
temática LGBTIQ,
cine, adaptación,
intimidad

Recibido: 07/07/2020 - Aceptado con correcciones: 21/10/2020
TOMA UNO (N° 8): Páginas 65-77, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

literature for young people, LGBTIQ topics, cinema, adaptation, privacy

This paper analyzes the variations between the novel for young adults *Simon vs. The homo sapiens agenda* by Becky Albertalli (2015), and its film adaptation: *Yo soy Simon* (original title: *Love, Simon*) by Greg Berlanti (2018). In the first place, the novel is presented in the context of the Argentinian editions. Then we describe and analyze the four procedures done for the adaptation of the film regarding sexual diversity. In order to analyze these changes, we consider the works by Didier Eribon (2001) and Paula Sibilía (2009).

Introducción

En mayo de 2018, se estrenó en Argentina la película *Yo soy Simon* (título original: *Love, Simon*), dirigida por Greg Berlanti, con guion de Isaac Aptaker y Elizabeth Berger. La crítica cinematográfica destacó su tratamiento de la temática de la disidencia sexual en el marco de un relato de iniciación. En efecto, se destacó que tuviera como mérito ser una de las primeras producciones de Hollywood en narrar con honestidad la historia de un adolescente que vive su sexualidad sin culpas (Batlle, 2018), a partir de una narración que evita toda clase de estereotipos reduccionistas o caricaturescos (Puig, 2018; Cinelli, 2018).

El personaje de Simon resulta ajeno a los estereotipos gay habituales en las obras cinematográficas, tal como la crítica argentina indicó. Los estudios sobre las figuras de homosexuales en el cine identifican, en los films de la década del setenta, el estereotipo del mariquita o afeminado y el travesti, mientras que observan que en los ochenta hay una tendencia generalizada a representar el gay como un villano o un atormentado, en conjunto con la persistencia de la figura del afeminado. Finalmente, se destaca que en la década del noventa aparecen los activistas y el héroe gay seropositivo (Peña Zerpa, 2014, p. 22). No solo por una cuestión del tiempo de realización, sino principalmente por las características del personaje y la edad del público destinatario, Simon permanece ajeno a los estereotipos desarrollados en las producciones cinematográficas de finales del siglo XX.

Simon en el mercado editorial

Como se explicita en sus créditos iniciales, la película *Yo soy Simon* está basada en la novela *Simon vs. The homo sapiens agenda*, de Becky Albertalli (2015), psicóloga norteamericana dedicada a las identidades sexuales LGBTIQ en la infancia. Para su primera novela, evidentemente esta autora decidió abordar una temática que conoce de cerca debido a su experiencia profesional. De hecho, cierra la extensa lista de agradecimientos destacando a sus jóvenes pacientes, a quienes les dedica el libro (Albertalli, 2016, p. 282).

El éxito y la repercusión fueron inmediatos: ocupó el primer puesto del ranking de ventas de *The New York Times*, recibió el premio William C. Morris de la American Library Association (Parejas, 2019) y se vendieron los derechos para la película. Comenzaba entonces el camino que transitan las novelas juveniles exitosas: la creación de productos derivados para el consumo adolescente. Apenas dos años más tarde, esta autora retomó los personajes de la novela, pero ahora ubicándolos como secundarios, en *The upside of unrequited* (2017). Al año siguiente, cuando se estrenó la adaptación cinematográfica *Love, Simon*, Albertalli (2018a) publicó su nueva novela protagonizada por la amiga de Simon: *Leah, on the off beat*. A mediados de 2020, aparecieron dos nuevos productos derivados: por un lado, la escuela a la que Simon y Leah asisten le da título al nuevo libro de Albertalli (2020): *Love, Creekwood: a Simonverse novella*; por otro, la cadena norteamericana Hulu estrena *Love, Víctor*, una serie ambientada en el instituto Creekwood, cuyo protagonista le escribe a Simon.

En síntesis, desde 2015 hasta mediados de 2020, el universo de Simon, el *Simonverse*, se ha formado por cuatro novelas, una película y una serie. Todas ellas, traducidas a varios idiomas, tienen difusión internacional. De esta manera, las novelas del *Simonverse* se enmarcan entre esos libros comentados por jóvenes *booktubers* quienes elaboran sinopsis, reseñas, críticas y crean nuevas categorías de clasificación de libros por fuera de los criterios de la crítica tradicional y el canon escolar (Labeur, 2019, p. 59). Por lo tanto, presenta las características de aquella literatura que se convierte en mercancía y en una marca, tal como Gemma Lluch plantea:

El proceso se inicia cuando un relato gusta y genera un placer en el consumidor, que se quiere mantener. Justo en este momento se pone en marcha la maquinaria para presentar nuevos productos que tienen la finalidad de contentar al consumidor, es decir, de exprimir un producto tanto como sea posible. En el camino, el relato inicial quedará agotado, dejará algunas huellas en otras propuestas narrativas y, sobre todo, descubrirá nuevas maneras de vender (2004, pp. 251-252).

Este conjunto de obras alrededor de Simon cuenta, entonces, con los componentes de las grandes producciones literarias y audiovisuales: intertextualidad, traducción, secuela, adaptación, saga, *spin off*, entre otros. De allí que podría identificarse cierta homogeneidad cultural en el público destinatario que, según Teresa Colomer (2010), el mercado aprovecha desde los orígenes de la novela juvenil. De hecho, esta autora afirma que al comparar las listas de éxitos y los libros recomendados en la actualidad, se observa que la selección de obras y autores resulta similar en diferentes partes del mundo. Esto se debe a que el lanzamiento de un título puede ser planificado mediante convenios o fusiones editoriales que amortizan costos gracias a las ventas internacionales, la impresión más económica por la reproducción de imágenes y formatos y una campaña publicitaria común (Colomer, 2010, pp. 181-182).

En Argentina, la novela protagonizada por Simon aparece por primera vez bajo el título *Yo, Simon, homo sapiens*, en junio de 2016, en el marco de un panorama favorable para la literatura infantil y juvenil (LIJ). En efecto, ese fue un gran año para el mercado editorial argentino del sector: se vendieron 9,5 millones de libros de LIJ y los dos títulos más vendidos ese año en el país tenían como destinatario el público adolescente: *Harry Potter y el legado maldito*, de J. K. Rowling, Jack Thorne y John Tiffany y *#chupaelperro*, del youtuber Germán Garmendia (Roca, 2017). A su vez, no solo la literatura juvenil se afianzó en las ventas, sino que también se consolidó la temática LGBTIQ en estos libros. Tal es así, que, además de *Yo, Simon, homo sapiens*, ese año se editaron otras novelas juveniles con protagonistas gays, trans y bisexuales. Basta como ejemplo mencionar *George*, de Alex Gino (2016), *Aristóteles* y *Dante descubren los secretos del universo*, de Benjamín Alire Sáenz (2016), *Dos chicos besándose*, de David Levithan (2016), *El arte de ser normal*, de Lisa Williamson (2016), *Qué nos hace normales*, de Jeff Garvin (2016), *Amar es... no avergonzarse*, de Andrew Grey (2016), y *El chico de las estrellas*, de Christian Martínez Pueyo (2016). En febrero de 2018, algunas semanas antes del estreno local del film, la novela de Albertalli (2018b) vuelve a editarse en Argentina, pero con otro título, ahora homónimo de la película, y otra tapa: *Yo soy Simon*, con una fotografía de los protagonistas del film en la cubierta del libro. En 2019, Albertalli

participó de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, donde fue ovacionada “como una estrella pop” (Parejas, 2019).

Simon, de la novela al cine

Simon Spier es un joven de diecisiete años, alumno del instituto Creekwood, en las afueras de Atlanta, Georgia, EE. UU. En resumen, tanto la novela como la película, narran su historia desde que responde a un mensaje que un joven apodado *Blue* deja en «Secretos de Creek», un sitio de comentarios de su escuela. Allí relata cómo se siente con su homosexualidad. Bajo el seudónimo *Jacques*, Simon entabla una relación con *Blue* mediante correos electrónicos. Cuando Martin, un molesto compañero de escuela, usa una de las computadoras de la biblioteca, descubre los correos y chantajea a Simon: no difundirá su homosexualidad a cambio de que lo ayude a entablar una relación con su amiga Abby. A pesar de que en un primer momento cumplen con ese acuerdo, Martin da a conocer lo que sabe, lo que lleva a Simon a reconocer públicamente su orientación sexual. Hacia el final, se encuentra con *Blue*, quien resulta ser Bram, su compañero de clase, con quien decide empezar una relación. Tanto la familia como los amigos apoyan dicho noviazgo, incluso Martin, quien pide disculpas.

“Me sentía como el protagonista de una película. Casi podía imaginar un primer plano de mi cara proyectado en una pantalla gigante” (Albertalli, 2016, p. 25), son las palabras con las que el narrador describe su alegría por el primer mensaje que *Blue* le responde, pero que también podrían entenderse como vaticinio del destino cinematográfico del libro. Dado que hacemos referencia a la película *Yo soy Simon* (2018) como una adaptación de la novela de Albertalli (2015), consideramos *adaptación* al proceso por el que un relato, expresado originalmente en forma de texto literario, deviene en la narración de una historia muy similar expresada en forma de texto fílmico. Para ello, se realizan transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes. Entre otras, pueden darse supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones (Sánchez Noriega, 2000, p. 47).

Variaciones

Tal como ocurre siempre que se confrontan los textos literarios y sus adaptaciones cinematográficas, en *Yo soy Simon* se observa el producto de las sucesivas transformaciones realizadas. De todas ellas, atendemos a las relacionadas con la dimensión LGBTIQ y la intimidad. Por lo tanto, para el análisis de dichas transformaciones, consideramos como referencia las obras *Reflexiones sobre la cuestión gay*, del filósofo francés Didier Eribon (2001), y *La intimidad como espectáculo*, de la antropóloga argentina Paula Sibilía (2009). De allí que identifiquemos que en la adaptación cinematográfica operan variaciones en torno de cuatro ejes, que desarrollamos a continuación.

Supresión de instituciones de la vida homosexual

El primer eje de variaciones tendría que ver con la supresión de los episodios vinculados con aquello que Eribon (2001) denomina *las instituciones de la vida homosexual*. Este autor considera que los círculos de amigos son, junto con puntos de reunión como las asociaciones y los bares, las instituciones más importantes de la vida gay. De hecho, entiende que solo dentro de esos marcos es posible desarrollar una identidad positiva como homosexual (p. 42).

Se observa que, para la adaptación cinematográfica, se omitieron episodios sobre eventos y lugares en los que se manifiesta la dimensión LGBTIQ. En la novela, Simon narra dos visitas que hace junto a sus amigos en una misma tarde. La primera, a una librería especializada en género y diversidad sexual: “Abby y Nick quieren llevarme a una librería feminista que conocen, en la que sin duda encontraré un montón de material gay. Echamos un vistazo a las estanterías, y Abby saca libros ilustrados de temática LGBT para enseñármelos” (Albertalli, 2016, p. 208). La segunda, a un local de comida rápida que cuenta con un patio con decoración navideña y banderas de arcoíris, del que Simon pregunta si se trata de un bar gay (p. 209). Allí, el personaje de la novela conoce gente y consume alcohol en exceso, hecho que lo conduce a recibir un castigo de parte de sus padres.

En cuanto a las actividades del Instituto Creekwood, la película omite toda referencia al “día de la flexibilidad de género” (p. 63) que, según Simon, lejos de ser su día preferido, “consiste en cantidades ingentes de sureños héteros travestidos” (p. 63). Una de las acciones principales de esa jornada es ver una película basada en la obra de William Shakespeare: “a primera hora nos ponen Noche de Reyes, porque los profes de Lengua y Literatura se creen siempre muy graciosos” (p. 63). Por otro lado, en la adaptación cinematográfica, el primer día de clases posterior al receso navideño, primer día que Simon llega a la escuela después de que se haga pública su orientación homosexual, Worth, el vicedirector del instituto Creekwood, conversa con él. Allí lleva puesto en su pecho un *pin* con los colores de la bandera LGBTIQ. Quizás esa escena del film pueda funcionar como síntesis de todos los elementos suprimidos en relación con las instituciones de la vida homosexual.

En estrecha vinculación con las supresiones recién abordadas, merece destacarse la ausencia total de libros que la novela menciona. De hecho, esta presenta abundantes referencias a textos literarios que podrían reunirse en dos grandes grupos: por un lado, menciones que complementan algunas de las acciones o las características de los personajes y, por el otro, aquellas que organizan la novela de modo estructurante (Martínez, 2018, p. 60). Allí las acciones transcurren en el marco de los ensayos de una adaptación teatral de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, obra reemplazada en la película por el musical *Cabaret*. En cuanto a *Harry Potter*, esta saga aparece mencionada en varias situaciones, principalmente porque Simon se cubre con una túnica de *dementor* (Albertalli, 2016, p. 44), disfraz reemplazado por el de John Lennon en la adaptación cinematográfica. Con la supresión del episodio de la librería, también se eliminó el regalo que allí le hace su amiga Abby: un libro sobre pingüinos gays (p. 208), que evidentemente hace referencia a *Tres con Tango*, de Justin Richardson y Peter Parnell, basado en una pareja homosexual

de pingüinos del zoológico del Central Park, Estados Unidos. Tampoco aparecen ni *Noche de reyes* ni *Macbeth*, las dos obras de Shakespeare que se abordan en la novela. Asimismo, está ausente la referencia al libro *Historia de mi vida*, de Giacomo Casanova, que a Blue le regaló su padre, pero que le gustaría cambiar por alguno de Oscar Wilde. Por lo tanto, se observa que esa relación tan particular que, según Eribon (2001, p. 50) se da entre homosexuales y el mundo de los libros y de la cultura, no aparece en la adaptación cinematográfica.

Por otro lado, cuando este autor aborda “la mitología de la ciudad y de la emigración”, explica que esta consiste en una especie de fantasmagoría, de idea de que la partida hacia otros lugares ofrecería a cada persona homosexual la oportunidad de realizar sus aspiraciones (Eribon, 2001, p. 35). De esta mitología forma parte Simon, quien da por sentado que su vida sería mejor en otro lugar: “puede que todo fuera distinto si viviéramos en Nueva York, pero no sé cómo ser gay en Georgia. Residimos en las afueras de Atlanta, así que podría ser peor, ya lo sé” (Albertalli, 2016, p. 26). El plano con el que la película cierra, los edificios de Atlanta que se ven a lo lejos desde el barrio de Simon, parece sintetizar el anhelo de la gran ciudad.

La injuria homofóbica y la polaridad entre homosexuales

La novela hace una única referencia en relación con otros adolescentes gays en Creekwood: “en el colegio hay un par de chicos que han salido del armario, y la gente les hace la vida imposible, os lo aseguro. Nada de violencia física, pero la palabra «maricón» está a la orden del día” (Albertalli, 2016, p. 26). Así la novela tematiza la injuria padecida por personajes de fondo, sin nombre, de quienes se sabe que son objeto de agresiones verbales, pero de quienes se desconoce acción alguna que realicen.

“En el principio hay la injuria. La que cualquier gay puede oír en un momento u otro de su vida, y que es el signo de su vulnerabilidad psicológica y social” (2001, p. 29), plantea Eribon en las primeras líneas de *Reflexiones sobre la cuestión gay*, quien destaca que una de sus consecuencias es que se moldean las relaciones con los demás y con el mundo y, por tanto, perfilan la personalidad, la subjetividad o el ser mismo del individuo (p. 29). De allí que la injuria sea constitutiva de la subjetividad homosexual (p. 72) y que los homosexuales vivan en un mundo de injurias porque el lenguaje los rodea, los designa, los insulta y no solo habla de ellos sino que también reitera lo que dicen de ellos (p. 85).

La película añade un personaje llamado Ethan, un joven afeminado a quien Simon apenas conoce. Por lo tanto, puede considerarse que ese par de chicos que salieron del closet al que la novela hace referencia se convierten en este personaje. Simon y Ethan enfrentan un episodio de homofobia a cargo de dos estudiantes que, en el comedor de la escuela delante de todos los demás alumnos, suben a una mesa y pretenden ridiculizarlos. Ante la intervención de la docente de teatro, esos dos estudiantes son enviados a dirección y sancionados. Dado que Simon y Ethan también son citados por el vicedirector, ellos tienen un momento de espera en el que conversan y Ethan le pregunta por qué no le contó sobre su orientación sexual.

Este episodio permite indagar acerca de dos cuestiones: una, vinculada con la injuria homofóbica; la otra, con la polaridad entre homosexuales. La película no solo tematiza la injuria hacia dos personajes reconocibles, ya que ambos tienen nombre, características que los identifican y acciones que llevan adelante, sino que también la castiga. De hecho, a modo de justicia poética, ningún adulto duda de que eso deba ser sancionado.

En cuanto a la polaridad entre homosexuales, esta queda sino establecida, por lo menos, insinuada con la respuesta que Simon da a la inquietud de Ethan, ya que manifiesta que no sentía que tuvieran mucho en común. Si bien Simon no manifiesta ningún tipo de desprecio hacia Ethan, remarca el matiz diferenciador, un indicio de que hace hincapié en la polaridad entre virilidad y afeminamiento:

El desprecio, el odio en ocasiones, de quienes se complacen en pensarse masculinos o viriles hacia los «afeminados», ha sido una de las grandes estructuras de la divergencia no solo en las representaciones que los homosexuales han querido dar de sí mismos, [...] casi siempre se encuentra en los discursos formulados por los homosexuales la voluntad de disociarse, de distinguirse de los demás homosexuales y de la imagen que estos dan de la homosexualidad (Eribon, 2001, p. 13).

La adaptación fílmica ofrece entonces una variante que resulta un aporte significativo: el pasaje de una breve referencia en la novela de víctimas de injurias a la creación de un personaje para la película. La figura de Ethan quizás pretenda condensar el pasaje realizado por el término *queer*, de ser objeto de la injuria a ser sujeto de la enunciación.

Desplazamiento de lo privado hacia lo público: extimidad

En su estudio *La intimidad como espectáculo*, Paula Sibilia (2009) reflexiona sobre los sentidos de las nuevas prácticas de exhibición de la intimidad (p. 20) en las que identifica un desplazamiento de lo privado hacia lo público que denomina *exhibición de la intimidad* —o *la extimidad*— (p. 35). Tal noción nos lleva a enmarcar otro eje de las variaciones operadas en la adaptación fílmica, ya que se trata de una serie de cambios que se producen en torno a tal desplazamiento.

El espacio público es entendido como el lugar donde los heterosexuales pueden manifestar libremente su afecto, su sexualidad: “la calle ofrece todos los días, a cualquier hora y en todas partes, el espectáculo de parejas heterosexuales de todas las edades que se besan” (Eribon, 2001, p. 144). La película se propone irrumpir en el espacio público de tales características. Se observa que un cambio radical en la adaptación cinematográfica tiene que ver con el encuentro en el que los personajes dejan su anonimato. Simon, quien firma sus correos electrónicos como Jacques, le propone a Blue que se encuentren, después de la representación teatral (*Oliver Twist*, en la novela; *Cabaret*, en la película) en el parque de diversiones montado desde hace pocos días en la ciudad. En la novela, Simon lo espera casi hasta la hora del cierre cuando sube a una atracción llamada *remolino* que “consiste en unas vagonetas metálicas con techos abovedados que llevan un volante en el centro para que puedas hacerlas girar” (Albertalli, 2016, p. 243). Finalmente, Bram llega y

se suma al vehículo que Simon ocupa. Allí, conversan a solas, pero no se besan. En cambio, en la película, la invitación de Simon tiene carácter público: prácticamente toda la escuela sabe que estaría esperando a Blue, ya no en una atracción de espacios cerrados, sino por el contrario, en la *festival wheel*, esa vuelta al mundo a la vista de todo el parque. Por lo tanto, las personas allí presentes pueden mirarlo dar vueltas solo en su asiento hasta que Bram llega, sube junto a él y justo cuando están en la cima, se dan un beso. Quienes miran expectantes, aplauden y se alegran.

Este pasaje de lo privado hacia lo público tensiona la división de las orientaciones sexuales, ya que la pareja homosexual del film ocupa la esfera pública, aun a sabiendas de que el espacio público es heterosexual y los homosexuales son relegados al espacio de su vida privada (Eribon, 2001, p. 144). Por eso, esta *exitimidad* puede verse como un logro que consiste en la aparición en público como un medio para llegar a ser:

Cada vez más, hay que aparecer para ser. Porque todo lo que permanezca oculto, fuera del campo de la visibilidad —ya sea dentro de sí, encerrado en el hogar o en el interior del cuarto propio— corre el triste riesgo de no ser interceptado por ninguna mirada. Y, según las premisas básicas de la sociedad del espectáculo y la moral de la visibilidad, si nadie ve algo es muy probable que ese algo no exista (Sibilia, 2009, pp. 258-259).

La desficcionalización del yo

De los últimos capítulos de la novela que dan cuenta del énfasis de Simon y Bram para difundir su noviazgo, podemos destacar el episodio en el que la acción está a cargo de las redes sociales: “esta noche, a las ocho y cinco, Bram Greenfeld ya no está soltero en Facebook [...] A las ocho y once, Simon Spier deja de estar soltero también” (Albertalli, 2016, p. 253). Incluso, uno de los primeros temas de conversación de la flamante pareja gira alrededor de cómo se desenvolverían en las redes sociales en relación con difundir su intimidad:

—¿Y ahora qué hacemos? ¿Lo llevamos con discreción? ¿O inundamos las bandejas de todo el mundo con selfies de besos?

—Mejor los selfies —opina—, pero solo unos veinte al día.

—Y tendremos que anunciar nuestro aniversario cada semana. Cada domingo.

—Sí, y cada lunes nuestro primer beso.

—Y otras veinte entradas cada noche sobre lo mucho que nos añoramos (p. 254).

Con estas decisiones sobre qué y cómo exponer en las redes, los personajes emplean los procedimientos propios de ficcionalizar su realidad: “espectacularizar el yo consiste precisamente en eso: transformar nuestras personalidades y vidas (ya no tan) privadas en realidades ficcionalizadas con recursos mediáticos” (Sibilia, 2009, p. 223). A diferencia de la *exitimidad* anteriormente analizada, la adaptación fílmica omite estas situaciones. Por lo tanto, la *espectacularización del yo* de la novela deviene, mediante la supresión deliberada de la intimidad como espectáculo, en una *desficcionalización del yo* en la adaptación cinematográfica.

Reflexiones finales

Así como grandes textos literarios moldearon los términos de la identidad homosexual moderna (Kosofsky Sedgwick, 1985, p. 113; Eribon, 2001, p. 209), algunas novelas juveniles de temática LGBTIQ configuran, a partir de las lecturas de sus protagonistas, una red de referencias literarias a modo de canon literario de diversidad sexual (Martínez, 2018, p. 62). La novela de Albertalli y la adaptación cinematográfica de Berlanti realizarían su novedoso aporte en la dimensión colectiva, pública y política, aquella que Paul Preciado (2019) identifica como el lugar encontrado, desde la invención de la industria cinematográfica, por el deseo que “encerrado en la sala de montaje, corta, colorea, reorganiza, ecualiza y ensambla” (p. 97). De hecho, en su artículo sobre cine y sexualidad, incluido en el libro *Un apartamento en Urano*, Preciado (2019) considera que la sexualidad se asemeja al cine, ya que “está hecha de fragmentos de espacio-tiempo, cambios abruptos de plano, secuencias de sensaciones, diálogos apenas audibles, imágenes borrosas” (p. 97). En consecuencia, “la industria del cine es la sala de montaje donde se inventa, produce y difunde la sexualidad pública como imagen visible” (p. 97).

El título original de la novela, *Simon vs. The homo sapiens agenda*, retomaría irónicamente los términos *homosexual agenda*, *gay agenda* o *gender agenda*; ciertos materiales que apuntan contra la supuesta propaganda gay que tendría como consecuencias destruir la familia, etc. Tanto la adaptación cinematográfica como las ediciones argentinas de la novela presentan una particularidad en cuanto a dicho elemento paratextual: se perdió tal alusión. De hecho, como se mencionó, aquí se ha publicado con dos títulos diferentes: *Yo, Simon, homo sapiens*, en 2016, y *Yo soy Simon*, en 2018. Tal procedimiento operaría, entonces, como un ejemplo de la traducción entendida como “una operación política de lectura”, planteo que Marie-Hélène Bourcier (2002) desarrolla en el prólogo de la primera edición española de *Manifiesto contra-sexual*, de Beatriz Preciado. Por lo tanto, esta lectura retaceada, recortada en las ediciones argentinas y de la adaptación fílmica respecto de la publicación norteamericana, parece funcionar como un antecedente de lo mismo que hace la película respecto de la novela: suprimir elementos vinculados con la temática LGBTIQ.

A partir de la confrontación de la novela con su adaptación cinematográfica, observamos las variaciones operadas en torno de cuatro ejes relacionados con la dimensión LGBTIQ y la intimidad: la supresión de instituciones de la vida homosexual, la injuria homofóbica junto con la polaridad entre homosexuales, el desplazamiento de lo privado hacia lo público: la extimidad, y la desficcionalización del yo. Seguir el recorrido de la obra sobre Simon puede dar la sensación de que, a medida que se avanza, cada vez hay menor tematización de la homosexualidad en sus acciones y en su contexto. Quizás se dé aquí un esbozo del categórico planteo de Lluch (2004): “en el camino, el relato inicial quedará agotado, dejará algunas huellas en otras propuestas narrativas y, sobre todo, descubrirá nuevas maneras de vender” (pp. 251-252). Sin embargo, podríamos considerar que si las supresiones fueron el costo que tuvo que pagarse para llegar a la pantalla, quizás haya resultado una buena inversión. Que las novelas juveniles propongan estos abordajes y que el cine los recupere, dentro de determinados marcos, pero de manera nada estereotipada, no resulta un detalle menor.

Bibliografía

- Albertalli, B. (2015). *Simon vs. The homo sapiens agenda*. Nueva York: Balzer & Bray.
- Albertalli, B. (2016). *Yo, Simon, homo sapiens*. Buenos Aires: Puck.
- Albertalli, B. (2017). *The upside of unrequited*. Nueva York: Balzer & Bray.
- Albertalli, B. (2018a). *Leah, on the off beat*. Nueva York: Balzer & Bray.
- Albertalli, B. (2018b). *Yo soy Simon*. Buenos Aires: Puck.
- Albertali, B. (2020). *Love, Creekwood: a Simonverse novella*. Nueva York: Balzer & Bray.
- Alire Sáenz, B. (2016). *Aristóteles y Dante descubren los secretos del universo*. Buenos Aires: Planeta.
- Batlle, D. (3 de mayo de 2018). *Yo soy Simon, el corazón sin medias tintas*. La Nación. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/yo-soy-simon-el-corazon-sin-medias-tintas-nid2130841>.
- Bourcier, M. (2002). Prefacio de Marie-Hélène Bourcier. En B. Preciado, *Manifiesto contra-sexual* (p. 9-13). Madrid: Opera Prima.
- Cinelli, J. (3 de mayo de 2018). *Cómo salir del closet*. Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/112077-como-salir-del-closet>.
- Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- Garvin, J. (2016). *Qué nos hace normales*. Buenos Aires: V&R.
- Gino, A. (2016). *George*. Buenos Aires: Nube de tinta.
- Grey, A. (2016). *Amar es... no avergonzarse*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1985). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.
- Labeur, P. (2019). «Pero a lxs chicxs les gusta» y otros cortocircuitos en la literatura juvenil. En *Dar para leer. El problema de la selección de textos en la enseñanza de la lengua y la literatura*. Recuperado de <https://editorial>.

unipe.edu.ar/colecciones/herramientas/dar-para-leer-el-problema-de-la-selecci%C3%B3n-de-textos-en-la-ense%C3%B1anza-de-la-lengua-y-la-literatura-detail.

- Levithan, D. (2016). *Dos chicos besándose*. Buenos Aires: V&R.
- Lluch, G. (2004). *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Bogotá: Norma.
- Martínez, D. (2018). De Oscar Wilde a Harry Potter: Un canon de diversidad sexual en las novelas juveniles de temática LGTBIQ. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 4(7). Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2726>.
- Martínez Pueyo, C. (2016). *El chico de las estrellas*. Buenos Aires: Destino.
- Parejas, S. (19 de mayo de 2019). Becky Albertalli, escritora: “Espero que la inclusividad en la literatura juvenil siga creciendo”. *La tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com/culto/2019/05/19/becky-albertalli-entrevista/>.
- Peña Zerpa, J. (2014). Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999). *Razón Y Palabra*, 17(4_85). Recuperado de <http://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/398>.
- Preciado, P. (2019). Cine y sexualidad: «La vida de Adèle» y «Nymphomaniac». En *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce* (p. 96-99). Barcelona: Anagrama.
- Puig, A. (4 de mayo de 2018). Cómo es “Yo soy Simón”, una comedia diferente sobre un adolescente gay. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/teleshows/en-cartel/2018/05/04/como-es-yo-soy-simon-una-comedia-diferente-sobre-un-adolescente-gay/>.
- Roca, A. (26 de julio de 2017). Industrias culturales: cómo los lectores juveniles pueden salvar el negocio del libro. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/2046971-industrias-culturales-como-los-lectores-jovenes-pueden-salvar-el-negocio-del-libro>.
- Sánchez Noriega, J. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sibilia, P. (2009). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Williamson, L. (2016). *El arte de ser normal*. Buenos Aires: Destino.

Filmografía

Berlanti, G. (director). (2018). *Love, Simon* [largometraje]. EE. UU.: Twentieth Century Fox.

Damián Nicolás Martínez

Prof. en Lengua y Literatura, Especialista en Prácticas Sociales de Lectura y Escritura, Especialista en Educación y TIC y maestrando en Formación Docente. Docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento y en los Institutos Superiores de Formación Docente N° 36 José Ignacio Rucci y N° 42 Leopoldo Marechal, ambos de la Prov. de Buenos Aires.

Contacto: dnmartinez@campus.ungs.edu.ar

Cómo citar este artículo:

Martínez, D. N. (2020). Simon, de la novela juvenil a la adaptación cinematográfica. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30785>.





HACERCINE

Producción audiovisual de pornografía feminista: reflexiones a partir de la película *Skin* (2009)

Audiovisual production of feminist pornography: reflections from
the film *Skin* (2009)

Gabriela Santos Alves

Universidad Federal de Espírito Santo (UFES)
Vitória, ES, Brasil
gabriela.alves@ufes.br

Liliana Rocha Fernandes

Universidad Federal de Espírito Santo (UFES)
Vitória, ES, Brasil
lilianarochafernandes@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/f52jlpvm>

Resumen

Este trabajo aborda las tensiones entre los estudios feministas y la producción audiovisual de pornografía feminista. A pesar de los argumentos “anti-pornografía” de teóricas que favorecen la censura de la industria del porno, la producción audiovisual de pornografía que contradice la pornografía hegemónica tradicional puede analizarse como una de las formas de resistencia política a la desigualdad de género. Finalmente, se proponen algunas reflexiones a partir de la película *Skin* (2009) de Elin Magnusson, en la que es posible verificar la representación del placer femenino de manera central —en tanto se coloca a la mujer como un sujeto deseante,

Palabras Claves

estudios feministas, pornografía feminista, cine, sexualidad, *Skin*

Recibido: 26/06/2020 - Aceptado: 20/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 81-95, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

no objetivado—, así como también otros elementos disruptivos para la pornografía convencional.

Abstract

Key words

Feminist Studies,
feminist pornog-
raphy, cinema,
sexuality, *Skin*

This work addresses tensions between Feminist Studies and the audiovisual production of feminist pornography. Despite the “anti-pornography” arguments of theorists who are in favor of censorship by the porn industry, audiovisual production of pornography that contradicts traditional, hegemonic pornography can be analyzed as one of the forms of political resistance to gender inequality. Finally, we analyze the film *Skin* (2009) by Elin Magnusson, in order to observe the representation of female pleasure in a central point, placing the woman as a desiring subject, not objectified, as well as other elements which are disruptive for mainstream pornography.

Feminismo y pornografía estuvieron, durante mucho tiempo, en oposición porque “un aspecto importante en las críticas feministas a la pornografía es que en ella las mujeres serían tratadas como objetos” (Biroli y Miguel, 2014, p. 132). En los Estados Unidos, a fines de los años setenta y principios de los ochenta, Catharine Mackinnon y Andrea Dworkin defendieron el feminismo antipornográfico y pro censura. Las autoras sostienen¹, en resumen, que la pornografía reduce a las mujeres a la condición de mercancía y representa la pasividad de los cuerpos diseñados para satisfacer los deseos masculinos, promoviendo innumerables formas de violencia contra ellas. Las dos activistas, representantes del llamado feminismo radical², trabajaron juntas para redactar proyectos de ley contra la pornografía. Según Dworkin (1981), como resultado de la dominación masculina, los hombres solo pueden ver a las mujeres, en cualquier situación, como sujetos pasivos y objetivados, por lo que concluye que la pornografía, entre otras instituciones heterosexistas, sería otro instrumento de sellado del poder masculino sobre las mujeres y, por lo tanto, merece la censura del estado. Según Gregori (2016),

El feminismo radical levantó su bandera contra lo que llamó ‘instituciones heterosexuales’, como la pornografía, tomándola como un ejemplo de violencia contra las mujeres. También se definieron otros objetivos, como el sadomasoquismo, la prostitución, la pedofilia y la promiscuidad sexual. Es importante señalar la alianza de este movimiento con los grupos feministas que actuaron contra la violencia, causando un impacto considerable en el ámbito político y teórico del feminismo (2016, p. 35).

El feminismo radical y su ideal pro censura fueron bien aceptados por la derecha conservadora estadounidense de la década de 1980 (bajo la presidencia de Reagan), pero, aunque se combinó con otros grupos feministas importantes, no tuvo un apoyo unánime. Estaban surgiendo movimientos feministas “antipuritanos” en el país que encendían un acalorado debate teórico, “abriendo nuevos campos de reflexión sobre las minorías sexuales” (Gregori, 2016) como, por ejemplo, la creación de Samois³ en 1978. Como ejemplo de estas voces que se oponen al feminismo anti-pornográfico, han actuado otras corrientes feministas, además del feminismo lésbico, “quienes apoyaron y tomaron alternativas sexuales que defienden el placer de sus parejas, incluidas las prácticas que estaban bajo el objetivo de las feministas radicales” (Gregori, 2016, p. 36). A partir de ahí, el feminismo “pro sexo” se intensifica, lo que creemos apropiado para establecer un diálogo pacífico con la representación sexual del placer de las mujeres (y otras feminidades) en la producción pornográfica.

Sin embargo, son necesarias consideraciones sobre los problemas teóricos que encendieron las *Feminist Porn Wars*, las guerras porno feministas.

1 Ver “Against the male flood: Censorship, pornography, and equality” y “Pornography and grief” de Andrea Dworkin y “Only Words” de Catharine A. MacKinnon, todos en *Feminism and pornography*, de Drucilla Cornell, 2000, Oxford University Press.

2 Según McLaren, las feministas radicales creen que la pornografía, así como “las instituciones existentes deben cambiarse drásticamente y que se deben desarrollar nuevas instituciones para que las mujeres puedan superar su subordinación” (2016, p. 19).

3 Primer grupo lésbico sadomasoquista en Estados Unidos que existió entre 1978 y 1983.

Inicialmente, creemos que el movimiento que defiende la censura de la pornografía y su judicialización, con leyes que restringen su producción y circulación, se presenta como una propuesta ineficaz para contener la violencia y la opresión contra las mujeres. Como ya se mencionó, el movimiento feminista contra la pornografía destaca la objetivación de las mujeres y el estímulo de la violencia como pérdidas centrales resultantes de la producción de pornografía. Sus premisas no están completamente equivocadas, pero la solución (censura) que el movimiento presenta al problema no es suficiente para combatir estas opresiones.

Uno de los principales problemas en la propuesta a favor de la censura radica en la “inversión en una positividad mítica de la ley” (Cornell, 2000, p. 4). Es poco probable que la letra de la ley se preste indudablemente a todas las situaciones sociales y promueva soluciones a sus demandas, ya que los problemas del mundo no siempre encuentran correspondencia idéntica a las leyes que los gobiernan. Esta visión mítica de la positividad de la ley puede ser impugnada legalmente, sobre todo porque la ley, aunque formalmente vigente, puede tener poca o ninguna efectividad real, como las leyes antidrogas y las que prohíben el aborto.

No es razonable creer que la imposición de leyes favorables a la censura sería suficiente para frenar el comportamiento sexual, uno de los comportamientos humanos más complejos y viscerales. La violencia contra la mujer no deriva de la producción de pornografía, aunque puede reforzarla, ya que la antecede (Rubin, 2017). En otras palabras, “destruir” la pornografía sería de poco fruto para el contexto de desigualdad y violencia de género que ha atravesado siglos de opresión en la sociedad occidental.

Además, ¿sería factible realizar una inspección para evitar por completo la producción y circulación de películas pornográficas? Si la respuesta a esa pregunta, en ese momento, probablemente hubiera sido negativa, hoy en día es fácil decir que no hay posibilidad de control en relación al *netporn* y a las miles de películas que circulan sin parar en Internet.

También se desacredita esta regulación radical porque dependería “de la victimización de las mujeres, promoviendo ‘la mujer que pide protección’ en el centro del debate político y legal” (Biroli y Miguel, 2014, p. 135). Se negaría la posibilidad de la emancipación y el empoderamiento de la mujer, lo cual constituiría un obstáculo para la capacidad de la mujer de autorepresentarse, y quedaría relegada a las manos protectoras y moralistas del Estado.

Se entiende que la sumisión femenina representada en las películas pornográficas tradicionales es solo un punto focal sobre el cual se impone la desigualdad de género. Según Biroli,

Si ampliamos esta percepción a discursos y representaciones difusas en el universo simbólico contemporáneo, pasamos de la pornografía a la publicidad actual, del mercado sexual a la moda, en diferentes registros y formas de construcción de identidades de género que, sin embargo, pueden verse como conectadas por el llamado a la fusión de lo femenino, el cuerpo y el sexo y por la presentación de las mujeres como bienes (2014, p. 135).

La violencia de género tiene raíces más distantes que la industria de la pornografía audiovisual y, por lo tanto, no proviene de ella. Por el contrario, la industria del sexo en sí misma es parte de una sociedad sexista y refleja, como expresión cultural, los desequilibrios de género que existen en la sociedad (Rubin, 2017).

En el mismo sentido, Despentès:

A menudo se dice que la pornografía aumenta el número de violaciones. Hipócrita y absurdo. Como si la agresión sexual fuera un invento reciente, y como si se hubiera introducido en nuestros espíritus a través del cine. [...] Esto siempre ha existido desde los albores de las guerras de conquista. Dejen de tratar de convencernos de que la violencia contra las mujeres es un fenómeno reciente o que pertenece a un grupo específico (2016, p. 30).

Por lo tanto, no es razonable pensar en la censura como una herramienta objetiva para combatir la violencia contra las mujeres, ya que su implementación no es viable, en tanto es subjetiva, debido a su ineficacia discursiva.

Por otro lado, los argumentos que refutan la censura no responden a otros problemas que rodean a la industria de la pornografía. Rechazar la creación de leyes que prohíban la producción y circulación de material pornográfico no significa que se considere innecesaria la protección legal, especialmente laboral, para los trabajadores de la industria del porno, así como la regulación de la prostitución y otras profesiones relacionadas con el mercado sexual⁴. En relación a la regulación de profesiones llamadas por el sentido común “degradantes” e “indignas” para las mujeres, la escritora francesa Despentès (2016) comparte su opinión:

Los tipos de trabajo que realizan las mujeres pobres, los salarios miserables por los que venden su tiempo, no le importan a nadie. Es un destino para las mujeres que nacieron pobres, a las que nos acostumbramos sin ningún problema. Ninguna legislación prohíbe que nadie duerma en la calle a los cuarenta años. La mendicidad es una degradación tolerable. El trabajo es otro. Pero la venta de sexo preocupa a todos, y las mujeres ‘respectables’ siempre tienen algo que decir al respecto (2016, p. 47).

Nos parece contradictorio que una mujer víctima de la opresión masculina, que incluye la opresión sexual, sufra una doble pena por su condición de prostituta o actriz porno. Además de la masacre que el sistema capitalista ya impone al espíritu de las personas —relegándolas a ejercer profesiones repugnantes, innatas y mal pagadas que socavan sus condiciones de salud (físicas y mentales)—, a las mujeres todavía se les niegan medidas que garanticen el derecho mínimo (regulación profesional, salario mínimo) para ejercer su profesión.

Asimismo, aunque la industria del sexo no es la fuente de violencia contra las mujeres, ella sigue estimulándola al exponer repetidamente escenas de sexo violento y no consensuado. ¿Cómo combatir estos discursos misóginos?

4 Véase también: Taormino, T., Penley, C., Parreñas Shimizu, C. y Miller-Young, M. (2013). *Porno feminista: Las políticas de producir placer*. Nueva York: La Prensa Feminista en CUNY.

Cornell (2000) pregunta:

¿Cómo puede un enfoque feminista desafiar en lugar de replicar los estereotipos de género que se desarrollarán? ¿Cómo se puede reconocer conjuntamente la realidad de la industria y el sufrimiento que causa a sus trabajadores y al mismo tiempo afirmar la necesidad de que las mujeres exploren libremente su propia sexualidad? (2000, p. 551). (Traducción libre).

Cornell (2000, p. 552) propone un camino razonable. Las teóricas feministas deben separar las acciones a tomar en el campo legal, de las acciones políticas necesarias en el universo cultural de la pornografía. Por lo tanto, es necesario que los Estados promuevan la protección legal de los profesionales que son explotados en la industria del porno, así como en la prostitución. Sin embargo, según Cornell (2000, p. 551), las políticas de representación emprendidas por mujeres pornógrafas y trabajadoras de la pornografía que desafían los dictados de la producción en la industria pornográfica convencional, deben ser la principal acción política adoptada como una forma de intervención en la producción de pornografía, para minimizar las desigualdades de género y otorgar a las mujeres el cambio simbólico de su “lugar común” de objeto/pasivo, al de sujeto/agente de placer, dando centralidad al placer femenino.

Con respecto a las representaciones realizadas por mujeres que producen pornografía, otro problema pertinente para ser analizado es el hecho de que algunas de ellas exaltan la representación de la libertad sexual sin restricciones, con la ejecución de fetiches y deseos (de cualquier estilo) de las mujeres. Se cuestiona: ¿no es el deseo de la mujer lo que está distorsionado por las jerarquías sexuales existentes⁵? En otras palabras, ¿cómo defender la libertad total de elección femenina, cuando esta “libertad” se construye y se forma en base a patrones misóginos que se nos presentan en todos los escenarios de la vida, como la publicidad, la moda, la pornografía, las telenovelas? ¿Habría una subjetividad sexual constituida de la mujer o estaríamos actuando solo como el espejo del “Otro” masculinizado y reproduciendo sus discursos en vano?

De hecho, hay mujeres que afirman que disfrutan el tipo de pornografía convencional, que usan violencia, BDSM⁶, Facial⁷ e incluso simulaciones de violación. Hay porno para todos los gustos y esto no es exclusivo de los hombres. Por el contrario, es una realidad que no se puede negar y merece atención. ¿Cuál sería el origen de la sensación de placer de algunas mujeres cuando encuentran su propia objetivación, humillación y rendición?

Hace algunas décadas, las teóricas feministas del cine, utilizando el psicoanálisis, intentaron señalar el lugar de nacimiento de esta característica del

5 Véase también: Whisnant, R. (2016). “Pero ¿qué pasa con la pornografía feminista?": Examinando el trabajo de Tristan Taormino. *SAGE Journals*. Recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2374623816631727>.

6 Prácticas sexuales que implican esclavitud, disciplina, dominación y sumisión y sadomasoquismo.

7 Acto sexual en el que el hombre eyacula en la cara de la pareja.

deseo femenino, siguiendo el ejemplo de Mulvey (1983) y Kaplan (1995). Mulvey (1983) trae dos instintos opuestos en el cine narrativo tradicional (que también se puede explorar en otros géneros cinematográficos): el instinto escófilico (placer en mirar a otra persona como un objeto erótico) y la libido del ego, que actúa formando procesos de identificación y subjetividades, sobre los que trabaja el cine (Mulvey, 1983, p. 451).

E. Ann Kaplan, en 1995, lanza el libro *La mujer y el cine: los dos lados de la cámara* y presenta nuevas ideas sobre la dinámica del deseo femenino. Al analizar la fascinación de las mujeres con las películas de melodrama familiar —un género dedicado específicamente a las mujeres y que representa las relaciones de amor ilícitas, las relaciones entre madre e hijo, padre e hijo, esposo y esposa, etc.— considera que este tipo de película es eficiente para exponer restricciones y límites que la familia nuclear capitalista impone a las mujeres, así como para educarlas, a fin de naturalizar estas restricciones. Y, a partir de ahí, uno pregunta: “Entonces, ¿por qué las mujeres se sienten atraídas por el melodrama? ¿Por qué encontramos nuestra objetivación y rendición placentera? (Kaplan, 1995, p. 47).

La autora intenta responder a su propia pregunta basándose en la noción psicoanalítica de las mujeres constituidas como objetos o ausencias, depositarias del deseo masculino, en el que aparecen pasivamente y no activamente. En esta posición, su placer sexual solo puede construirse alrededor de su propia objetivación. Además, debido a la estructura masculina alrededor del sadismo, la niña puede adoptar el masoquismo correspondiente (Kaplan, 1995, p. 47).

Sobre la notoria fantasía de la violación, Despentès, quien, debe notarse, informa que ya ha sido víctima del crimen, dice:

Es un dispositivo cultural omnipresente y preciso, que predestina la sexualidad de las mujeres para disfrutar de su propia impotencia, es decir, la superioridad del otro y, al mismo tiempo, hacerlo en contra de su propia voluntad, y no como putas que aman el sexo. En la moral judeocristiana, es mejor ser tomado por la fuerza que ser tomado como una perra, repiten todo el tiempo. Existe una predisposición femenina al masoquismo, y no surge de las hormonas o de los tiempos de las cavernas, sino de un sistema cultural preciso, y tampoco vienen sin implicaciones incómodas en el uso que podemos hacer de nuestra independencia. Voluptuosa y emocionante, esta predisposición también es perjudicial: sentirse atraído por lo que nos destruye siempre nos separa del poder (2016, pp. 43-44).

Este es el punto más tenso de la discusión, en nuestra opinión. La repetición de comportamientos sexuales de violencia en producciones pornográficas configura la exposición de la libertad de elección de la mujer en lo que “le da placer” o es otra repetición de los discursos y el imaginario misógino que circulan en la imaginación social colectiva. No hay una respuesta simple y objetiva a esta pregunta. Obviamente, la construcción cultural del deseo femenino está atravesada por innumerables otros factores y, sí, a menudo se constituye en base a las jerarquías sexuales existentes, asociando situaciones de violencia extrema (violación y estrangulamiento, por ejemplo) al deseo de la mujer de sentirse objetivada, destruida, anulada.

Se cree que, así como la representación del sexo en la industria del porno convencional (misógina, objetivante y heteronormativa) puede modular los deseos

y comportamientos sexuales de una manera perjudicial, también puede hacerlo en la dirección opuesta. Eaton afirma que el poder de la representación para dar forma a nuestras vidas sentimentales y conductuales puede funcionar en ambos lados:

Las representaciones pornográficas que promueven el gusto sexista pueden causar (y, creemos que lo hacen), daño, pero igualmente, las representaciones pornográficas que promueven la igualdad de género pueden ser beneficiosas. Como dice la artista Annie Sprinkle: “La respuesta a la mala pornografía no es no pornografía, sino tratar de hacer una mejor pornografía” (2017, p. 252).

Hooks (2009), al analizar aspectos de raza, sexo y clase en varias películas norteamericanas, señala que estas no solo nos ofrecen la oportunidad de reimaginar la cultura que ya conocen las pantallas, sino que tienen la capacidad de hacer cultura. Y ella continúa:

Las películas no solo proporcionan una narrativa de discursos específicos de raza, sexo y clase, sino que también brindan una experiencia compartida, un punto de partida común desde el cual diferentes audiencias pueden hablar sobre problemas existentes” (hooks, 2009, p. 3). (Traducción libre).

Se concluye, a partir de estas consideraciones, que la producción de pornografía audiovisual, dentro de los estudios feministas, no es incongruente con los objetivos principales que persiguen los feminismos contemporáneos. Es necesario dar visibilidad al deseo femenino en las películas pornográficas para, además de confirmarlo —suscribiendo a la mujer como un sujeto que lo desea, reinventándolo, reescribiéndolo— eliminar los restos de discursos derivados únicamente de la objetivación habitual de las mujeres. Como la pornografista Petra Joy⁸ ha señalado correctamente, la pornografía feminista debería difundir el mensaje de placer y respeto hacia las mujeres y en favor de la liberación sexual en el mundo.

Se deduce, por lo tanto, que la pornografía feminista está dotada de una naturaleza política, en forma de críticas a las estructuras dominadas por los hombres que se constituyeron en la pornografía convencional. El uso de la pornografía como instrumento político de resistencia, por cierto, no es nuevo. Según Hunt (1999) y Williams (2019), en Europa, entre 1500 y 1800, las apariciones pornográficas literarias (novelas, poemas, litografías) se configuraron dentro de un entorno político, como un vehículo que utilizaba la sexualidad para conmocionar y criticar autoridades políticas y religiosas.

Si consideramos que los dispositivos socioculturales permiten la modulación del deseo de la mujer en su desventaja, vale la pena decir que este mismo deseo puede modificarse a través del dispositivo pornográfico y la representación de diferentes sexualidades femeninas. Las películas que representan el protagonismo del placer de la mujer y, en consecuencia, exaltan su desplazamiento de la condición de un objeto deseado a la de un sujeto deseante son, esencialmente, actos políticos que permiten este cambio de paradigma en la representación e incluso en la construcción del deseo sexual contemporáneo.

8 Extraído del documental que acompaña a la película *A taste of Joy* (2012).

La película elegida para el análisis, *Skin* (2009), de Elin Magnusson, forma parte de la colección de trece cortometrajes de la producción sueca *Dirty Diaries*, organizada por Mia Engberg en 2009. La colección contenía un manifiesto que defendía la creación de pornografía no comercial e ideales feministas. En el sitio web oficial de la época se encontraron los siguientes ideales rectores del movimiento⁹: 1) Ser bellos tal como somos; 2) Lucha por tu derecho a estar cachondo; 3) Una niña buena es una niña mala; 4) aplastar el capitalismo y el patriarcado; 5) Tan sucio como queremos ser; 6) El aborto legal y gratuito es un derecho humano; 7) Lucha contra el verdadero enemigo; 8) Sé raro; 9) Usar protección; 10) Hágalo usted mismo (traducción gratuita).

Reflexionemos a partir de la primera película de la colección, *Skin* (2009) (12 min.), dirigida por Elin Magnusson. ¿Por qué consideramos este trabajo feminista? ¿Y cuáles serían las características determinantes de una producción audiovisual pornográfica que está en línea con los principios feministas y que se configura como resistencia a la pornografía tradicional?

Se utilizará la clasificación propuesta por Eaton (2017) que sugiere criterios negativos para caracterizar una producción pornográfica como feminista. Las películas no deben contener: representaciones de violencia y sexo no consensuado, ni expresiones de desprecio por las mujeres y estereotipos de orientación sexista. Además, la narrativa y la visualidad de las películas no deben organizarse a favor del orgasmo masculino, sino centrarse en el placer y los orgasmos femeninos (u otras femineidades). Se descuidan las famosas escenas de *moneyshot* que generalmente constituyen el elemento en torno al cual se organizan las películas porno tradicionales.

Además de lo que la pornografía feminista no debería contener, también hay mucho que decir sobre lo que puede presentar, aunque los criterios positivos son más moduladores (y no obligatorios) que los anteriores (negativos). Los criterios positivos son más flexibles y no necesitan aparecer juntos.

También según Eaton (2017), estas son algunas de las características positivas que pueden aparecer en las producciones feministas: a) las mujeres están representadas en roles activos, tanto en el sentido de tomar la "iniciativa" como en el sentido de llevar a cabo una interacción sexual. Este papel de la actividad está intrínsecamente vinculado al desplazamiento de la mujer visto como un objeto de deseo por el de un sujeto (agente) de deseo y placer; b) las escenas ponen un énfasis genuino en el placer femenino con la exposición del sexo oral y la estimulación prolongada del clitoris y otras zonas erógenas. El hombre, por lo tanto, no es alabado por el tamaño de su pene, sino por su capacidad de brindar placer a las mujeres; c) eventualmente, existe la representación erótica de hombres bisexuales, así como hombres en roles sumisos y mujeres dominantes (no exactamente como la figura dominatriz, sino por su robusta constitución y poder físico); d) se preocupa por la exposición de cuerpos femeninos reales, de todas las edades, pesos y etnias, para no promover los estereotipos de los estándares de belleza impuestos a la sociedad.

9 Disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Dirty_Diaries. Consultado el 25/01/2020.

Skin (2009) tiene una duración aproximada de trece minutos y muestra dos figuras completamente vestidas con una especie de calcetín de cuerpo completo. Luego, los amantes comienzan a cortar el nylon con unas tijeras para revelar la piel desnuda debajo. La escenografía de la película consiste básicamente en los dos cuerpos vestidos con una piel rosada, encima de una cama y sábanas blancas. Las imágenes son casi monocromáticas, en tonos rosados/pastel. El sonido es suave, con música instrumental baja en el fondo, que interactúa armoniosamente con los susurros de placer de los amantes.



Imagen 1: Magnusson, E. (2009). *Skin*. Cuerpos velados.

Después del tercer minuto de la película, los amantes comienzan gradualmente a cortar el nylon con unas tijeras, primero sobre la boca para revelar lentamente las partes del cuerpo y el cabello.



Imagen 2: Magnusson, E. (2009). *Skin*. Cuerpos bajo descubrimiento.

A partir de ahí, la imagen se centra en el personaje masculino que practica sexo oral con la mujer y luego en caricias mutuas. Solo en los últimos dos minutos de la película se muestra la penetración. Además, no hay exposición del disfrute de ninguno de los socios.

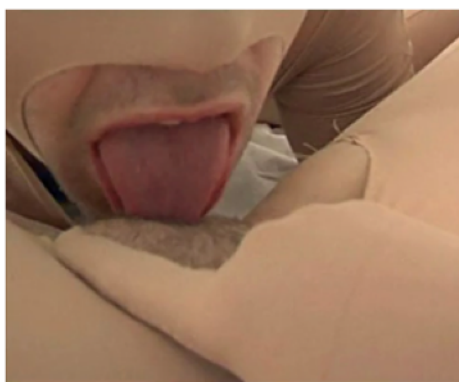


Imagen 3 y 4: Magnusson, E. (2009). *Skin*. Sexo oral.



Imagen 5: Magnusson, E. (2009). *Skin*. Caricias recíprocas.

No existe un acto que sugiera el no consentimiento para las relaciones sexuales y los géneros están representados sin estereotipos sexistas. Incluso al comienzo de la película no es posible conocer el sexo de los personajes, ya que los cuerpos desnudos se revelan lentamente. Hay un juego sutil con las proyecciones que hacemos con desnudos porque los cuerpos están “desnudos y vestidos”. Las superficies tienen profundidades y esconden más de lo que revelan. ¿No sería la desnudez misma una fantasía de nuestro deseo?

Según Williams (1999), el crecimiento de los aparatos tecnológicos y la reproducción de obras de arte respaldan una sociedad que está cada vez más preocupada por la lógica de la visualidad, un paradigma del que no puede escapar el imaginario de la pornografía. El frenesí de los reinados visibles, o principio de máxima visibilidad. Toda la coreografía de los números sexuales convencionales se guía por este principio de máxima visibilidad que vincula lo explícito y lo real. Una vez más, podemos ver la ruptura con la pornografía tradicional, ya que la exposición no explícita de los cuerpos y, especialmente, de sus genitales, evidencia la narrativa disruptiva de *Skin* (2009), en la que los cuerpos velados insisten en devorarse a sí mismos, lamiendo con avidez debajo de la capa de tela, sin tener que “apelar” a la exposición extrema del cuerpo femenino, tan objetivado en la pornografía tradicional.

La escena *moneyshot*, que comúnmente organiza la narrativa de la película a favor del orgasmo masculino, también se descuidó. De hecho, no hubo una puesta en escena orgásmica, lo que nos lleva a pensar en nuevos caminos de la sexualidad, no basados en una práctica final de películas convencionales de sexo que busca la satisfacción inmediata del deseo, sino que establece los sentimientos de placer en el presente, a lo largo de las caricias producidas, los abrazos y los cuerpos en profunda armonía.

El acto sexual, que, sin finalización orgásmica, sería visto como incompleto, al menos por el sentido común, gana una nueva trama en esta perspectiva. También existe la descentralización de la importancia de la penetración que solo ocurre al final del cortometraje; en cambio, prima todo lo anterior (enfoque, afecto, sexo

oral), actos que, en la imaginación social, a menudo ni siquiera se consideran “sexo”, sino meros preliminares ignorados repetidamente por la pornografía convencional.

Si en la pornografía tradicional hay una tendencia a complacer la mirada masculina, deslegitimando lo que es anterior a la penetración y destacando la finalización del disfrute del pene, los discursos que resuenan con *Skin* (2009) guían una nueva narrativa sobre la sexualidad, incitando a las parejas al placer mutuo y sin propósito de terminar en el orgasmo masculino.

La exposición rutinaria del disfrute femenino en el porno tradicional, donde suenan hiperbólicamente gritos y gemidos incontrolados, caracteriza un intento de representar visualmente desde una perspectiva masculina. Tanto por la diferencia anatómica como por la falta de interés de la industria en general, la presentación de imágenes del disfrute femenino es invisible y se reemplaza por el uso dramático del sonido (Abreu, 1996).

Las reflexiones que surgen de la película *Skin* (2009), según parámetros teóricos expuestos anteriormente, sugieren que integra la producción pornográfica feminista, ya que la película tiene su narrativa organizada en torno al protagonismo de la estimulación del clítoris y otras zonas erógenas de las mujeres, sin tener que pasar tiempo con las escenas comunes de eyaculaciones y engañosos gemidos femeninos. Además, están ausentes escenas que conducen a la degradación de la imagen de la mujer. Finalmente, es importante tener en cuenta que no hay exploración de imágenes objetivadas centradas en partes del cuerpo femenino.

Bibliografía

- Abreu, N. C. (1996). *La mirada porno: la representación de lo obscuro en cine y video*. Campinas: Mercado de letras.
- Biroli, F. y Miguel, L. (2014). *Feminismo y política: una introducción*. São Paulo: Editorial Boitempo.
- Cornell, D. (2000). *Feminismo y pornografía*. Nueva York: Editorial de la Universidad de Oxford.
- Despentes, V. (2016). *Teoría King Kong*. São Paulo: ediciones n-1.
- Dworkin, A. (1981). *Hombres que poseen mujeres*. Londres: The Women's Press.

- Eaton, A. (2017). La pornografía feminista. En *Más allá del discurso: Pornografía y filosofía analista feminista* (pp. 243-257). Nueva York: Editorial de la Universidad de Oxford.
- Gregori, M. (2016). *Placeres peligrosos: erotismo, género y límites de la sexualidad*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- hooks, b. (2009). *Reel to real: raza, clase y sexo en el cine*. Nueva York: Routledge.
- Hunt, L. (1999). *La invención de la pornografía*. São Paulo: Hedra.
- Kaplan, A. (1995). *La mujer y el cine: los dos lados de la cámara*. Río de Janeiro: Rocco.
- Mclaren, M. A. (2016). *Foucault, feminismo y subjetividad*. São Paulo: Editora Intermeios.
- Mulvey, L. (1983). Placer visual y cine narrativo. En *La experiencia del cine: antología* (pp. 437-453). Río de Janeiro: Ediciones del Grial: Embrafilmes.
- Rubin, G. (2017). *Políticas sexuales*. São Paulo: Ubu Editora.
- Williams, L. (1999). *Hard Core: Poder, placer y el "Frenesí de lo visible"*. Berkeley: Prensa de la Universidad de California.
- Williams, L. (2019). Movimiento y e-moción: lujuria y el "frenesí de lo visible". *Revista de Cultura Visual*, 18(1), 97-129.

Filmografía

- Magnusson, E. (directora). (2009). *Skin* [cortometraje]. Suecia: FilmForm.

Gabriela Santos Alves

Profesor del Departamento de Comunicación Social y del Programa de Postgrado en Comunicación y Territorialidades de la Universidad Federal de Espírito Santo-UFES, Brasil. Coordinador del Curso de Cine y Audiovisual-UFES, Brasil. Postdoctorado en Comunicación y Cultura (Eco/UFRJ). Directora audiovisual, trabaja como guionista, directora, curadora y club de cine.

Contacto: gabriela.alves@ufes.br

Liliana Rocha Fernandes

Estudiante de maestría en el Programa de Postgrado en Comunicación y Territorialidades de la Universidad Federal de Espírito Santo. Graduado en Derecho, postgrado de la Faculdade Damásio de Jesus, Especialista en Derecho Constitucional Aplicado con formación en Docencia en Educación Superior (2015). Analista Judicial, área: Poder Judicial, en el Tribunal Regional Federal de la 1ª Región, desde 2012.

Contacto: lilianarochafernandes@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Santos Alves, G. y Rocha Fernandes, L. (2020). Producción audiovisual de pornografía feminista: reflexiones a partir de la película *Skin* (2009). *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30760>.



La mujer negada. Violencia de género y masculinidad femenina en la película *El Bumbún* (Fernando Bermúdez, 2009)

The denied woman. Gender violence and female masculinity in the film *El Bumbún* (Fernando Bermúdez, 2009)

Valeria Arévalos

Universidad de Buenos Aires
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
arevalosvaleria@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/m705208rq>

Resumen

El Bumbún (2009), filme escrito y dirigido por Fernando Bermúdez, es considerado el primer largometraje de ficción íntegramente realizado en la provincia de La Rioja. En él, el paisaje desolado y agreste se mezcla con la historia de Bumbún, una niña criada como varón para satisfacer la demanda paterna y social. La trama gira en torno a esa prohibición de la femineidad con un telón de fondo dictatorial y agresivo. La violencia de género, el deseo censurado y la idea de “pueblo chico, infierno grande” cargan al relato de una tensión *in crescendo* hacia un final trágico y desesperanzador.

En este artículo, nos proponemos realizar una lectura de la película *El Bumbún* buscando establecer un diálogo entre las teorías de género, las características de lo regional riojano y el contexto sociohistórico en el que se desarrolla la trama. Asimismo, revisaremos algunos elementos clave que conforman el relato, como la infancia, la mirada y la palabra.

Palabras Claves

violencia de género, identidad de género, infancia, cine riojano

Recibido: 29/06/2020 - Aceptado: 03/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 97-111, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

gender violence,
gender identity,
childhood, La
Rioja's cinema

El Bumbún (2009), film written and directed by Fernando Bermúdez, is considered as the first fiction feature film entirely made in the province of La Rioja in Argentina. In it, the desolate and wild landscape entangles with the story of Bumbún, a girl raised as a boy to satisfy the paternal and social demand. The plot revolves around the prohibition of femininity against a dictatorial and aggressive backdrop. Gender violence, censored desire and the idea of “small town, big hell” charge the story with an *increasing* tension towards a tragic and hopeless end.

In this article, we intend to realize a reading of the film *El Bumbún* in order to establish a dialogue between gender theories, the characteristics of La Rioja as a region and the socio-historical context in which the story develops. Likewise, we will review some key elements implied in the story, such as childhood, gazes and words.

En 2009 se estrena *El Bumbún*, ópera prima del director y guionista riojano Fernando Bermúdez. El filme, considerado el primero íntegramente perteneciente a la provincia de La Rioja, cuenta la historia de María Castro, nacida mujer y criada como varón para satisfacer las necesidades de un padre déspota y de una sociedad que sólo conoce una ley, la del hombre.

Bermúdez adapta la historia de *El Bumbún* —cuento escrito por Carmen Agüero Vera, basado en una vida real, y llevado al teatro por Manuel Chiesa (tanto una como el otro provenientes de La Rioja)— tomando la idea principal de “una niña criada como varón por la necesidad de un padre autoritario y alcohólico en una inhóspita zona del noroeste argentino”¹. Esta declaración del director nos sirve para plantear los ejes que guían este trabajo: por un lado, cuestiones vinculadas a la identidad, al género y a los mecanismos de conformación de la subjetividad y de la imagen ante un otro; luego, la autoridad del padre íntimamente ligada a la violencia, la imposición social y el rol de la educación en el vínculo entre ambas; y, por último, lo regional local y cómo funciona el paisaje riojano en relación con los personajes y la sensación de desamparo.

Bumbún (Silvina Páez) es la cuarta hija mujer de un matrimonio conformado por Antonio (Daniel Valenzuela) y Mercedes (Laura Ortiz). Su llegada al mundo es vivida como una maldición. Un mundo regido por la ley patriarcal que le da más valor al hijo varón, a ese hijo que viene con una presunción de mano de obra fuerte y habilidades para el trabajo duro. Antonio, hachero alcohólico y de carácter iracundo, absorbe de la mirada de los otros, sus bromas y chicanas acerca de su imposibilidad para “crear” varones, y entra en una escalada violenta que va desde la negación de la identidad, hasta el incesto, la violación y el asesinato. La elección del término “crear” no es azarosa; Donna Haraway dirá que los cuerpos no nacen, sino que son fabricados (1991) y esto lo vemos en el cuerpo de Bumbún, en la elección de la ropa, en el corte de cabello y en la prohibición de su sensibilidad y de su deseo heterosexual. Ella no se siente hombre, pero tampoco sabe que nació mujer; no pertenece y esta sensación de incomodidad y no pertenencia se ve a lo largo de todo el filme. No sólo se enfrenta a una corporalidad equivocada, sino que tampoco se ubica en ese hogar que se configura como una trampa ni en ese pueblo que la discrimina por varón afeminado y luego por mujer negada. El lugar de Bumbún es el no-lugar.

La mujer para la vida

La primera imagen que nos abre el universo de Bumbún es un plano detalle de unas manos en proceso de ordeño. De fondo, pájaros y nada más. A continuación, el plano se amplía y se completa el cuerpo de una mujer, embarazada, que interrumpe su acción al percibir un peligro que se avecina. En los pocos segundos que dura ese

1 Russo, J. P. (12/11/2014). Fernando Bermúdez y “El Bumbún”, la primera película riojana llega a los cines. *Escribiendocine*. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0009866-fernando-bermudez-y-el-bumbun-la-primera-pelicula-riojana-llega-a-los-cines/>.

prólogo comprendemos el tipo de espacio en donde se desarrolla el relato y uno de los temas que atraviesa el punto central de la trama: la vida, el nacimiento, la maternidad, el vínculo de la mujer con lo natural, la leche, el cordero, la desolación, el peligro. La escena finaliza con un parto silenciado, estresado, oculto (Imagen 1). El silencio y la anulación que atraviesan toda la vida de esa joven sin identidad.



Imagen 1: Bermúdez, F. (2009). *El Bumbún*. Parto en silencio, acechada.

La cuestión del parto será abordada dos veces: en el nacimiento de Bumbún y cuando se convierte en madre. En ambos, el silencio y la soledad son el común denominador. En el caso del nacimiento de Bumbún, su madre acepta la ley del padre: bautiza en secreto a la beba como María, pero la cría como José. Tras el primer llanto, un plano general nos sitúa en la casa familiar en donde esa madre pare sola, con dolor y aceptación (Imagen 2); en cambio, tras el parto de Bumbún, sus gritos se mezclan con el llanto de la hija recién nacida mientras que el monte se extiende en toda su salvaje presencia. El espacio dominado por la ley del hombre que enfrenta a la naturaleza femenina, en constante peligro (Imagen 3). Al mismo tiempo, en el acto de parir se condensa la fortaleza de ambas, contraponiéndose a la idea de sexo débil propuesta por el discurso paterno y social.



Imagen 2: Bermúdez, F. (2009). *El Bumbún*. Casa tras nacimiento de Bumbún.

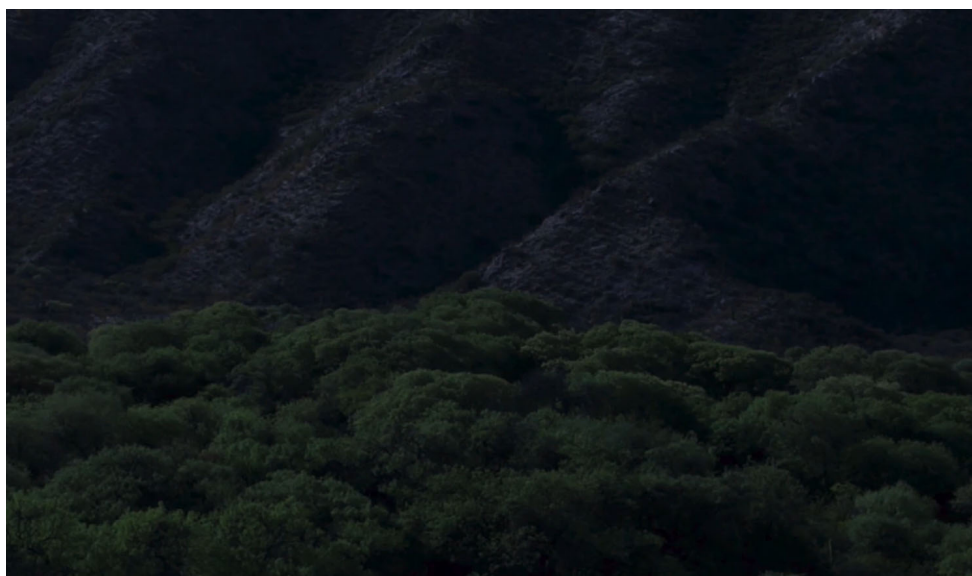


Imagen 3: Bermúdez, F. (2009). *El Bumbún*. Monte tras parto de Bumbún.

Los planos de la naturaleza sirven de separadores entre escenas cargadas de gran tensión, a la vez que describen el entorno en donde se desarrolla la historia. El director pretende, de este modo, mostrar otra faceta del país distanciándose de las producciones de Buenos Aires y remarcando la impronta de la región², no sólo desde lo visual, sino también en relación con el contenido, sobre el cual manifiesta lo siguiente: "(...) sí creo que, en estas zonas, más que una problemática

² Las locaciones utilizadas para el rodaje pertenecen a las localidades de Udpinango, Aguas Blancas, Los Molinos, Anillaco y Aimogasta.

de identidad de género, se dan este tipo de situaciones límites como el incesto y el total autoritarismo en personas que creen ser dueñas de las vidas de otras personas”³. En relación con este punto, emerge el tema de la educación y del acceso a la alfabetización. Las mujeres saben leer y escribir, los hombres no. Las mujeres se escriben cartas, los hombres utilizan la fuerza. En este sentido, el mejor destino para una mujer es la partida. Así ocurre con las tres hermanas mayores de Bumbún que son reubicadas en otras familias cuando llegan a la preadolescencia, por ser consideradas una boca más que alimentar y por tener como único objetivo en la vida servir y ser madres. De este modo, Bumbún, una no-mujer, queda atrapada en un lugar sin salida; un espacio del cual urge escapar, pero que se impone tan vasto e insondable y cualquier intento resulta vano.

El juego simbólico se enfrenta al trabajo físico y a la demostración de lo esperable masculino. Los elementos que reflejan esta lucha son la muñeca y el hacha. Una muñeca de trapo, que pasa de hermana a hermana y que es negada a Bumbún por ser una “cosa de hembras”, funciona como canalizadora de su espíritu femenino, de la sutileza y de su posterior rol materno (Imagen 6). Antonio busca por todos los medios impedir ese juego hasta terminar decapitando al objeto con su hacha. De este modo queda simbolizado el rol del padre en el desarrollo de esa hija negada en su femineidad desde la crianza hasta su posterior ultraje y destrucción. Al mismo tiempo, el hacha funcionará como ese elemento que transmite la virilidad de padre a hij(a)o y que a la vez opera como arma de defensa ineficaz ante la violencia machista (Imagen 5).

Natalia Cánepa revisa la cuestión de las infancias trans y del rol del adulto en la constitución subjetiva y sostiene que las situaciones de extrema violencia durante la infancia tienen su correlato directo en la exclusión social (2018, p. 262). Bumbún está constantemente expuesta a la violencia machista de Antonio y esto lleva no sólo a que no pueda desarrollar su personalidad acorde a su sentir, sino también a recluirse dentro de su mundo silencioso dificultando la creación de lazos sociales reales. Su personaje en el pueblo es el raro, el afeminado, el que mira sin hablar y desea desde la espesura del monte. Algunos se dan cuenta de que es una mujer, pero poco les importa, es un tema de Antonio que al menos “tiene con qué entretenerse”. El incesto y la violación como una moneda corriente y avalada por el hombre.

3 Russo, J. P. (12/11/2014). Fernando Bermúdez y “El Bumbún”, la primera película riojana llega a los cines. *Escribiendocine*. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0009866-fernando-bermudez-y-el-bumbun-la-primer-pelicula-riojana-llega-a-los-cines/>.



Imagen 4: Bermúdez, F. (2009). *El Bumbún*. Muñeca escondida.



Imagen 5: Bermúdez, F. (2009). *El Bumbún*. Hacha como arma ineficaz.

“En el rancho, el atuendo dirá casi todo: el nivel social, el temple, lo aguerrida que puede ser la masculinidad, con gran disposición a la violencia latente” (Olachea Perez, 2015, p. 113). Antonio es pura muerte, de animales, de árboles, de personas, mientras que Bumbún decide vincularse con la vida. La elección de ángulo con que la cámara toma tanto a la muñeca como al hacha nos plantea un diálogo que va de una a la otra estableciendo un orden causal en la historia del personaje. La niña prohibida deviene una mujer en peligro. Como gesto que realza el carácter positivo del personaje de Bumbún, antes de entregar a su beba en adopción le regala

la muñeca de trapo, cristalizando de este modo la aceptación de lo femenino en ambas.

La infancia de Bumbún se configura, entonces, como un estadio carente de goce, como un proceso de espera hasta convertirse en un hombre trabajador. Lucas (Raquel) Platero recupera recuerdos de su infancia (2013) y menciona la incomodidad al no sentirse acorde a la femineidad impuesta por la sociedad. Su aspecto no se correspondía con lo esperable de una “niña linda”. Bumbún tampoco se corresponde con lo esperable para el niño impuesto por su padre. Su voz, débil y no lo suficientemente grave, expone un rasgo femenino repudiado por su entorno y, la consecuencia inmediata de ello es la vergüenza y el silencio. Un silencio funcional a los fines de la explotación, no sólo como mujer sino también como trabajadora. Su personaje no opina, no se manifiesta ante las injusticias, no expone sus deseos porque no se considera merecedor de una voz para hacerlo.

Casa tomada

El relato nos sitúa en la década de los setenta, con el Golpe de Estado de 1976 como telón de fondo y el surgimiento de las cooperativas de hacheros. Joaquín (Hugo Casas), el joven de quien Bumbún se enamora, es el personaje encargado de representar esta incipiente lucha de trabajadores en un pueblo en donde un tirano comisario (Luis Ziembrowski) es dueño de la verdad. Él, junto con la hermana Mara (Laura García), tendrán como objetivo la concientización de las masas, acerca de la necesidad del acceso a la cultura y el reclamo por el pago justo por su trabajo.

Existe un objeto en estrecha relación con el contexto sociohistórico que sirve de anclaje temporal al espectador: la radio. La radio expresa, por un lado, la distancia que aleja a los habitantes del pueblo del resto del mundo, todo pasa afuera, todo sucede lejos. La radio que constantemente escucha Antonio mientras se embriaga lo va actualizando de información poco relevante, pero de fácil vinculación irónica con la realidad de Bumbún: estrenos de películas (como *La Raulito*, dirigida por Lautaro Murúa y estrenada en 1975), datos sobre moda (como el uso del cabello corto en las mujeres como un signo de comodidad y elegancia) o, y en este punto nos detenemos, el derrocamiento de la democracia por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.

Aquello que en la escucha de Antonio pasa como una noticia más, sin importancia ni relación directa con su vida cotidiana, se recibe de manera diferente por parte de la hermana Mara y de los habitantes que buscan consolidar la creación de las cooperativas. Este grupo sí desea saber qué pasa en el país, luchan por el derecho a la información y reciben a cambio el robo de la radio que se encontraba en la iglesia, como una manera de anularlos. Les quitan la palabra para mantener aplacado al pueblo. Los sermones que se escuchan en esas reuniones son audios reales de homilias del Obispo Enrique Angelelli, quien formó parte del grupo de obispos que se enfrentaron a la Dictadura Militar y que pereció, sospechosamente, en un accidente automovilístico en 1976. De este modo, un fragmento verídico

de la historia nacional se filtra en el relato, no sólo a modo de anecdota o de contextualización, sino también a partir de la palabra de un sujeto concreto, tangible y reconocible.

Por otro lado, los espacios se cargan de significado tras la noticia del Golpe. Las casas, iglesias y comisarías devienen lugares frágiles, susceptibles de intromisión. Los cuadros se bajan, las radios son robadas y ninguna puerta es lo suficientemente fuerte como para dejar afuera a la fuerza censora y represiva. Bumbún esto lo sabe desde niña y su casa nunca está cerrada, no existe la intimidad ni el espacio cerrado, así como no existe la seguridad ni el abrigo, el monstruo está dentro del hogar. La vulnerabilidad de su personaje ante la violencia paterna no tiene refugio posible. Hacia la resolución del filme, en la escena en donde Antonio reconoce el deseo que existe entre Bumbún y Joaquín, la toma por la fuerza en el espacio exterior de la casa, ante la mirada desconcertada del joven. En ese puro acto de violencia Antonio revierte la identidad de Bumbún, él decidió que fuera hombre y ahora está decidiendo que sea su mujer. La intimidad no es necesaria porque en un pueblo en donde la única ley posible es la del hombre, la del patriarca, el cuerpo de la mujer es considerado poco más que un saco de carne, analogía que será plasmada en el filme con la figura de los corderos despellejados en el mismo lugar donde sucede la violación (Imagen 6).



Imagen 6: Bermúdez, F. (2009). *El Bumbún*. Cordero despellejado en el frente de la casa.



Imagen 7: Bermúdez, F. (2009). *El Bumbún*. Violación de Bumbún ante la mirada de Joaquín.

Esta escena será la que concluya el sentido del filme: el poder autoritario y machista que se apodera de todo a su paso, hasta del cuerpo de su propia hija —una hija privada de identidad, criada como hombre y con total desconocimiento sobre la femineidad que pasa, sin transición mediante, de niño a mujer y madre— y la mirada cómplice de un joven que funciona como testigo de un acto aberrante y no actúa, se retira en silencio (Imagen 7). Metáfora manifiesta entre la historia de la casa chica (la de Bumbún) y la casa grande (la Argentina de los años '70).

Esa es una de las primeras lecciones sobre la masculinidad: todo depende de una gestión del poder, de hacerle creer al otro que tiene el poder, aunque en realidad, si lo tiene es porque tú se lo cedes; o bien de hacerle creer al otro que el poder, de forma natural e intransferible, lo tienes tú, y que tú, y solamente tú, podrás darle al otro el estatuto de masculinidad que necesita para pertenecer a la clase de los dominantes. La masculinidad depende de una cibernética del poder, de un sistema en el que el poder circula a través de ficciones performativas compartidas que se transmiten de cuerpo a cuerpo como cargas eléctricas (Preciado, 2008, p. 260).

La mirada silenciosa del deseo

Acabamos de mencionar la mirada de Joaquín en la escena de violación de Bumbún y su pasividad ante la situación. El rol que desempeña la mirada en el relato es fundamental para establecer un entramado de circulación del deseo y también para comprender cómo se configura la masculinidad en ambos cuerpos.

El silencio de Bumbún domina sus días, el vínculo con las otras personas se da desde la quietud, la sumisión y la vergüenza. Su relación con pares es casi nula y distante, la contemplación de los cuerpos de los muchachos del pueblo jugando en el río la posiciona en un lugar de testigo inmóvil, reconociendo que su cuerpo no es como el de ellos, pero desconociendo cómo debería ser. El género ofrece una clave de lectura, la regla esencial es poder ser leído o leída inmediatamente como perteneciente a uno u otro sexo y cuando esto no sucede, genera malestar. La llegada de la pubertad en Bumbún potencia el miedo ya incorporado en ella; el desconcierto y la falta de información sobre los ciclos de la vida le provocan una mayor introspección que mezcla la sensación de que algo malo va a suceder con el dolor físico. La llegada del primer ciclo menstrual es anticipada con una pesadilla en donde un hombre, presuntamente su padre, la persigue por el monte dándole caza. Una vez atrapada cae sobre ella el hacha con toda la fuerza del odio. Bumbún como presa anticipa oníricamente su futuro cercano. La sangre, símbolo de la vida y huella de esa mujer que adolece, se quema en el fuego, a escondidas, como un secreto sucio que de develarse llevaría a la desgracia.

La adolescencia de las mujeres representa la crisis de llegar a ser una chica adulta en una sociedad dominada por los hombres. Mientras que la adolescencia para los chicos representa un rito de paso (muy celebrada en la literatura occidental en la forma del *bildungsroman*) y una ascensión a cierta versión (aunque atenuada) del poder social, para las chicas la adolescencia es una lección de moderación, castigo y represión (Halberstam, 2008, p. 28).

La cita de Halberstam nos sirve para pensar en la constitución de esa masculinidad femenina impuesta. Tras el advenimiento de la adolescencia, Bumbún vive con mayor intensidad la atracción hacia el sexo opuesto, representado en la figura de Joaquín, y a la vez la represión proveniente de la palabra del padre se mete en su cuerpo y deviene censura interna. Toda su femineidad será anulada, cualquier marca de la mujer que habita en ella debe ser cubierta, velada. Sin embargo, la sociedad se enfrenta a un joven adolescente y la exigencia social la empuja al encuentro sexual con una mujer, el cual será rechazado en uno de los momentos más límites entre Bumbún y Joaquín en vínculo con lo sexual. Joaquín se siente atraído por Bumbún, pero del Bumbún hombre. Esta atracción se manifiesta de manera sutil con el cruce de miradas y el acompañamiento homoerótico entre dos amigos que se vuelven compinches en una creciente relación de intimidad. Cuando el peligro de lo anormal, lo fuera de regla, se percibe muy cercano, Joaquín propicia un encuentro sexual (para ambos) con la joven almacenera del pueblo, una muchacha con libertad de acción sobre su cuerpo y que siente una irrefrenable atracción hacia Bumbún por ser diferente a los demás. Este acto de Joaquín refuerza la configuración de lo masculino como un acto performativo frente a la mirada ajena. Halberstam analiza la masculinidad femenina y afirma que ésta da pistas de cómo se constituye la masculinidad como tal (2008, p. 23). Da pistas de cómo el hombre se debe ver para cubrir el horizonte de expectativas de quien lo enfrenta. En este sentido, recuperando la famosa frase de Simone de Beauvoir “No se nace mujer: se llega a serlo” (1949, p. 207), podemos pensar en la cuestión de la identidad de género como un proceso de disolución y construcción ante la mirada de un otro que en el acto de mirar nos significa y nos constituye como individuos. Bumbún es “fabricada” (Haraway, 1991) como varón, su aspecto acompaña el mandato, aunque su voz y su deseo dan indicios de la mujer que habita en ella. Butler postula una

concepción de performatividad de género en la cual el género no es un atributo intrínseco al cuerpo, sino que se construye a partir de las actuaciones o performances masculinas o femeninas (Mattio, 2012, p. 91).

Del mismo modo, según dicha autora, al momento de nacer, la frase “es nena” o “es varón” nos coloca en un “horizonte discursivo heterocentrado” y que “(...) la emisión de dicho enunciado no supone el reconocimiento de una identidad preestablecida, sino que produce performativamente la identidad que nombra, en tanto coloca a esa porción de carne humana bajo las regulaciones sociales que las categorías de género presuponen” (Mattio, 2012, p. 91). El nacimiento de Bumbún se enfrenta con un doble acto de nombrar. Su padre, al instante de confirmar el sexo de nacimiento, sentencia “se va a llamar José, como el abuelo” y con esas palabras preestablece las características físicas y actitudinales que deberá tener Bumbún durante su vida. La madre, en cambio, si bien calla ante el padre y acepta el destino de su hija recién nacida, la bautiza en soledad, como un secreto entre Dios y ellas, y la llama María. Un nombre que ni siquiera Bumbún supo que poseía, una identidad prohibida que sólo devela Mercedes a la monja en su lecho de muerte; el nombre de mujer circulando entre mujeres, a *sottovoce* entre ellas y lo sagrado.

Conclusiones

En el presente trabajo realizamos una revisión del largometraje riojano El Bumbún de Fernando Bermúdez y establecimos algunas líneas de lectura en relación con lo regional, la constitución del género y el mandato patriarcal. Observamos que los planos generales ofrecen una descripción del paisaje zonal que se extiende vasto y agreste, potenciando la sensación de indefensión y soledad de los personajes. La naturaleza se vincula con el espíritu femenino y la capacidad de dar vida mientras que lo estructural, las casas, los objetos, llevan la impronta de lo masculino y del vínculo con lo laboral y la dicotomía construcción-destrucción. De este modo, el hacha aparece como el elemento aniquilador principal, canalizando el espíritu del padre de Bumbún, Antonio, que es el personaje encargado de llevar la muerte a cada paso. Antonio es hachero en el monte, su trabajo es cortar la leña, convertir un árbol vivo en fragmentos de algo inerte destinado a ser consumido, mientras que en su casa es el encargado de carnear a los corderos, de degollarlos y despellejarlos, desoyendo el sufrimiento del animal que se asemeja mucho al llanto de un bebé recién nacido. Esta semejanza entre el sufrimiento de un cordero y el sufrimiento del bebé refleja el dramatismo de la dinámica en ese hogar en donde el nacimiento es vivido con pena y la supervivencia del más apto inclina la balanza a favor del hombre.

La masculinidad femenina encarnada por Bumbún pone en tensión el mandato paterno y la necesidad de un cuerpo fuerte, trabajador, masculino y deserotizado para continuar con el legado y encajar correctamente en la sociedad. La diferencia se manifiesta entre las mujeres débiles (aunque paren solas) destinadas a la servidumbre y la maternidad y los hombres como generadores de la materialidad, lo concreto y el sostén del hogar. En cuanto hombre deserotizado, el amor le es negado a Bumbún. Su deseo nace y muere en la mirada, no le es permitido acercarse

al cuerpo de un hombre y tampoco le atrae la compañía de una mujer. Su único acceso al sexo es violento y de puro sometimiento.

Revisamos también cómo esta historia se configura como una más en un universo de relatos de autoritarismo machista, incesto y dominación vinculado no sólo a las condiciones geográficas de la zona que, por agreste y vasta se presenta como insondable y sin escapatoria posible, sino también por su relación con el acceso a la cultura. El director elige ubicar la acción en el período más represivo atravesado por nuestro país para metaforizar una situación que considera aún vigente en su provincia natal. De este modo, la pérdida de identidad y los mecanismos utilizados para el control sobre los cuerpos aparecen como un espejo de dos caras que nos muestra una realidad al interior del hogar fácilmente reconocible en la historia de nuestro país.

Bibliografía

- Cánepa, N. M. (2018). Infancias trans. Despatologización, rol adulto y amparo subjetivo e institucional. *MILLCAYAC Revista Digital de Ciencias Sociales*, 9(5), 257-274.
- De Beauvoir, S. (2019). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Halberstam, J. J. (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona: Editorial EGALES.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mattio, E. (2012). ¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual. En *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos* (pp. 85-103). Recuperado de <https://programaddssrr.files.wordpress.com/2013/05/de-quc3a9-hablamos-cuando-hablamos-de-gc3a9nero-una-introduccc3b3n-conceptual.pdf>
- Olachea Pérez, R. (2015). Cine y estudio de género: masculinidades tipificadas. En *Ser hombre o ser mujer... sí importa* (pp. 107-115). Baja California: Universidad pedagógica nacional.
- Platero, L. R. (2013). Actitudes y resistencia. En *Chonguitas. Masculinidades de niñas* (pp. 176-179). Neuquén: La Mondonga dark.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe SA.

Fuentes

Russo, J. P. (12 de noviembre de 2014). Fernando Bermúdez y “El Bumbún”, la primera película riojana llega a los cines. Escribiendo cine. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0009866-fernando-bermudez-y-el-bumbun-la-primera-pelicula-riojana-llega-a-los-cines/>.

García, J. L. (26 de marzo de 2014). “El Bumbún” de Fernando Bermúdez; con la personalidad trastocada. Cinestel. La actualidad informativa del cine. Recuperado de <http://www.cinestel.com/bumbun-fernando-bermudez/>.

Wallace, K. (27 de marzo de 2014). “Quería mostrarle al mundo otra Argentina” Entrevista al director Fernando Bermúdez que presenta en Málaga su último trabajo, ‘El Bumbún’. La Opinión de Málaga. Recuperado de <https://www.laopiniondemalaga.es/festival-cine-malaga/2014/03/27/queria-mostrarle-mundo-argentina/664531.html>.

Filmografía

Bermudez, F. (director). (2009). *El Bumbún* [largometraje]. Argentina: INCAA.

Murúa, L. (director). (1975). *La Raulito* [largometraje]. Argentina: Helicon Producciones.

Valeria Arévalos

Licenciada en Artes Combinadas (Universidad de Buenos Aires) y becaria doctoral en Historia y teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Integra el Centro de investigación y nuevos estudios sobre cine (ClyNE) dirigido por Ana Laura Lusnich. Fue adscripta de la materia Historia del cine universal (UBA) y actualmente lo es de Historia del cine latinoamericano y argentino (UBA). Su tema principal de investigación es el cine de terror argentino.

Contacto: arevalosvaleria@gmail.com

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-9412-2812>

Cómo citar este artículo:

Arévalos, V. (2020). La mujer negada. Violencia de género y masculinidad femenina en la película *El Bumbún* (Fernando Bermúdez, 2009). *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30771>.



Retrato de una mujer en llamas (2019): la puesta en escena de la vulnerabilidad

Portrait of a lady on fire (2019): staging vulnerability

Francisca Pérez Lence

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
francisca.pelence@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/9qkenrrqb>

Resumen

Las producciones culturales en su vasta extensión (literatura, cine, teatro, radio, televisión, música, entre otras) difunden discursos sobre el amor y las relaciones interpersonales que buscan una homogeneización de los afectos, circunscribiéndolos a características asociadas a “buenos” modos de amar. Modos intrínsecamente relacionados con la heterosexualidad, la monogamia y la reproducción del capitalismo como única forma de estar en el mundo.

En este trabajo interrogaremos el filme *Retrato de una mujer en llamas* (2019) dirigido por Céline Sciamma, para bocetar algunas respuestas alrededor de las herramientas al alcance de los discursos cinematográficos para expandir los límites ficcionales y (re) crear, por medio de un viraje en las decisiones estilístico-narrativas, otros modos vinculares que habiten los márgenes de las “correctas” formas de amar.

Palabras Claves

feminismos, amor, producciones audiovisuales contemporáneas, cine

Recibido: 29/06/2020 - Aceptado: 17/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 113-121, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Palabras Claves

feminism, love,
contemporary au-
diovisual produc-
tions, art-films

Abstract

Cultural productions in their vast extension (literature, cinema, theater, radio, television, music, among others) spread discourses on love and interpersonal relationships that seek to homogenize affections, circumscribing them to characteristics associated with “good” ways of love. Intrinsically related ways with heterosexuality, monogamy and the reproduction of capitalism as the only way of being in the world.

In this work we will interrogate the film *Portrait of a lady on fire* (2019) by Céline Sciamma, to draw an answer around which tools can be used by cinematographic discourses to expand fictional limits and (re)create, through of a turn in the stylistic-narrative decisions, other modes linking that advocate the staging of stories that inhabit the margins of the “correct” ways of loving.

Siempre olvidamos que
lanzarnos al amor
es empezar a construir un recuerdo
que seguramente será terrible
El mal amor - José Sbarra

Si invocamos las películas románticas que consumimos ávidamente, encontraremos denominadores en común que desmantelan el aparato enunciativo desde el cual son narradas, es decir, las decisiones estilísticas y narrativas que responden al interés de perpetuar y difundir un cierto modo de establecer relaciones con otrxs¹, una manera correcta de amar. Proliferan los relatos de una pareja heterosexual de clase media, que tiene un conflicto, nimio en la mayoría de los casos, que les genera una pelea que parece irresoluble hasta que algunx de ellxs (la mayoría de las veces el que responde al rol masculino) hace un gesto grandilocuente que propulsa la recuperación del equilibrio perdido. Tirar piedritas en una ventana, cantar una canción a los gritos en medio de la calle, bailar una coreografía con todxs lxs pasajers de un tren, y un largo etcétera de hechos que funcionan como la materialización de ese amor, la (de)mostración de su existencia.

Esta caracterización de las relaciones/prácticas amorosas circula también en las canciones, programas radiales, telenovelas, literatura ficcional, en suma, está presente en las producciones culturales que nos rodean y se impregnan en nuestras prácticas y concepciones en torno al amor.

En la actualidad, atravesamos un momento/movimiento de quiebre en la relación que establecemos con dichos objetos culturales. Asistimos a una revisión de las producciones artísticas, contemporáneas y pretéritas, con una mirada crítica, de sospecha, profundizando en sus elementos constitutivos, interrogando los hilos narrativos y también las decisiones estilísticas. Los componentes que estaban cristalizados en dichas historias, que funcionaban como motores de un discurso moralizante, hoy día están analizados desde una perspectiva que intenta desmoldarlos para destruirlos en pos de construir objetos y producciones disidentes, que tengan como horizonte la gestación de historias-otras que habiliten diversas formas de ser y estar en el mundo. Es notable el especial hincapié que se hace, desde la teoría y crítica feminista, en la necesidad de crear otras ficciones, como propone val flores:

Crear ficciones supone un modelarse en las vibraciones de una lengua no institucionalizada, irreductible a consignas y etiquetas que envejecen tan pronto como se las proclama, y un despojarse de la esclavitud de los dispositivos de

1 Como consideramos que el lenguaje se modifica en la práctica, y la escritura es un modo de incidir en la realidad, escribiremos el siguiente trabajo utilizando la “x” en reemplazo de las marcaciones genéricas “o” y “a”. De este modo, las palabras que la contengan se leerán con la “e”. Por ejemplo, otrxs=otres. Las lecturas son un modo de relacionarse con el mundo, un posicionamiento político, por tanto creemos que este tipo de artículos necesitan de la disponibilidad de lxs lectorxs para ser léidos, de su capacidad de desestructurar el lenguaje, de hacerlo tambalear.

lectura. Es el trabajo de abrir una fisura que descentra las categorías de la ritualidad del acto de escribir, desencadenando un proceso de liberación respecto de un sinnúmero de restricciones sobre los modos y alcances del pensar, estableciendo una lejanía con la complacencia estética y una cercanía con la desarticulación de cualquier frontera genérica (2017, p. 37).

Es decir, las ficciones construyen/habilitan realidad, dan paso a mundos-otros que permiten la expansión de las vivencias de lxs espectadorxs.

A su vez, dichxs espectadorxs tenemos la tarea de construir(nos) no sólo como receptorxs pasivxs. Como sujetos activxs se crean y abren espacios a través de las redes sociales, en respuesta a las propuestas audiovisuales hegemónicas. Por tomar un ejemplo actual, la conmemoración/festejo del Día del Orgullo, pasados cincuenta y un años de Stonewall, el levantamiento/revuelta/desacato a la violencia y hostigamiento policial en Estados Unidos, generó una red de circulación y propagación de narrativas que habitan los márgenes de las ficciones hegemónicas. De este modo, los reclamos por mayor representatividad quedan expuestos mientras se trama una biblioteca del desacato.

Este ejemplo nos permite pensar cómo los fenómenos artísticos se (des) hacen en las relaciones que establecen con quienes los observan, los interrogan, los consumen, con quienes establecen vínculos amorosos, los comentan, recomiendan, enaltecen. Este modo vincular que se establece con las producciones audiovisuales en particular y con el arte en general nos permite interrogarnos acerca del efecto que tienen en nuestras vidas cotidianas, es decir, ¿qué de estos discursos moldea los modos de relacionarnos con otrxs? ¿Cómo se pueden desarticular las categorías que buscan homogeneizar los relatos para generar producciones con otras potencias, que propongan debates e imágenes habilitantes de un deseo-otro, que subviertan y traspasen los límites del aparato heteropatriarcal que funciona como base en las producciones descriptas? ¿Cómo se pueden asir las herramientas audiovisuales disponibles para gestar filmes que expandan-extiendan narrativas disidentes?

En este trabajo, proponemos el diálogo entre dichos interrogantes y el filme *Retrato de una mujer en llamas* (Céline Sciamma, 2019), película que subvierte las herramientas audiovisuales y las utiliza para construir un relato que desobedece las reglas establecidas en torno a las “buenas” maneras de amar y propone modos-otros de relacionarse amorosamente.

Retrato de una mujer en llamas es un relato enmarcado. Marianne, dibujante y pintora, relata a sus alumnas la historia del cuadro cuyo título es homónimo al del filme. Todo lo que se narra a lo largo de la película es un relato, una mirada, una posición de una de las protagonistas. Esta decisión enunciativa se aleja, desde el primer momento, de la pretendida objetividad de los relatos amorosos que circunscriben/caracterizan desde una mirada totalizante, que busca la homogeneización en la (re)presentación de los vínculos. Historias que son contadas no desde la afectación y la vulnerabilidad sino desde la lejanía. En este caso, la protagonista narra, cuenta, retrata lo que significa la historia. Se posiciona, se hace cargo, desarrolla desde un punto de enunciación explícito: *amé y así ocurrieron las cosas para mí*.

El filme expande, de esta manera, lo que se comprende por *retrato*, llevándolo a sus extremos menos visibles. Se retrata en la pintura, se retrata en el cine, en los relatos, en las historias e Historia, en las miradas. El cine captura y retrata épocas, vidas, cotidianidades y las pone a dialogar con la(s) ficción(es).

En este sentido, *Retrato...* es una historia de miradas. Marianne debe observar a Héliöise para retratarla sin que ella se dé cuenta. A escondidas, desde las sombras, capturará sus movimientos, reacciones, muecas. La pintura, una vez terminada, funcionará como el objeto que posibilita el casamiento de Héliöise con un hombre que no conoce. Por esta razón es que le rehúye a su concreción. Marianne llega en un momento de hartazgo, de ruptura, luego de que Héliöise imposibilitó la realización de otros retratos hechos por pintores.

El filme presenta protagonistas mujeres que relatan y describen a los personajes masculinos, que apenas aparecen en escena. El prometido de Héliöise, por ejemplo, es nombrado, y por ende hecho presente, desde la palabra de los personajes, posibilitando que lxs espectadorxs configuren su perfil; se establece así una relación lúdica con las posibilidades cinematográficas de mostrar-no mostrar.

De esta manera, la película logra dialogar constantemente con la condición de lx observadx-observadorx, ramificándola en diferentes relaciones. Por un lado, el filme establece una posición metareferencial, se refiere al cine y a la pintura, los retrata. Devela cómo funciona el dispositivo al mismo tiempo que lo envuelve y esconde. Con el recurso de la cámara subjetiva, posiciona a lxs espectadorxs a la altura de la mirada de Marianne mientras ella ejerce su trabajo como artista. Espectadorx-artista quedan en un mismo plano de mirada, para dialogar con el trabajo artístico, para apropiarse de ese rol. El filme se encarga de mostrar ese trabajo y de ponerlo en diálogo con lxs espectadorxs y con el cine en sí mismo. Aquello que vemos que dibuja/(des)hace Marianne es un símil de lo que (des)hace el filme. Las largas escenas con cámara subjetiva permiten reflexionar acerca del rol de lxs trabajadorxs y de lxs espectadorxs, devela y oculta constantemente el entramado, el tejido que implican las artes audiovisuales.

Al mismo tiempo, devela el amor entre mujeres. Las ansias del beso, las expectativas de los amores. Es un filme que mira mientras lxs espectadorxs observan a sus protagonistas observarse. Es una espiral, un espejo del amor y sus motores. A lo largo de *Retrato...* lxs espectadorxs son llevadxs/empujadxs a los intersticios de las relaciones amorosas, alejándose de los grandes actos heterosexuales y articulando ese amor silencioso, vulnerable, secreto. Es un amor-otro, uno moldeado por el contexto histórico (Francia a finales del siglo XVIII) y por el accionar en los márgenes de los actos grandilocuentes. Aquí es un dibujo, una caricia, un papelito.

Así, el filme logra alejarse de una noción capitalista del amor, basado en la espera constante e incesante de demostraciones objetuales que materialicen la existencia del sentimiento, haciendo un corrimiento hacia las expresiones más íntimas, defendiendo ese amor de las miradas ajenas escrutadoras, proponiendo otra forma de vinculación alejada de la espectacularización del amor, interpelando a lxs espectadorxs contemporánexs hijxs de las redes sociales y la selfie. ¿De qué otros modos podemos acercarnos a nuestros amores? ¿Es factible escaparle a la

virtualidad para gestar un espacio que funcione como refugio? ¿Qué otras miradas son posibles para articular los amores?

De este modo, la mirada subjetiva de Marianne nos hace partícipes de su vinculación con Héliose a partir de la mirada amorosa con la que la retrata. Como espectadorxs establecemos una relación con sus muecas, sus gestos, la comprendemos con ternura, generamos un lazo afectivo que invita a preguntar(nos) acerca de la vulnerabilidad del amor, del encuentro con quellx(s) a quien(es) amamos. ¿Qué entregamos/abrimos/desandamos cuando miramos? ¿Cuánto de nosotrxs queda en ese observar?

Lxs espectadorxs son, junto con Marianne, lxs desolladx, como describe Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, son protagonistas de una “sensibilidad especial del sujeto amoroso que lo hace vulnerable, ofrecido en carne viva a las heridas más ligeras” (1997, p. 55).

La vulnerabilidad que atraviesa tanto a protagonistas como a espectadorxs, este *estar ofrecidxs*, *estar a la espera*, permite pensar en la mercantilización de los afectos, en la burocratización de los vínculos interpersonales en torno a las concepciones de lo privado y lo propio. Presentarse vulnerable, habitar la relación amorosa desde la vulnerabilidad es generar un corrimiento del avance neoliberal en los modos de afectación. Ese punto de enunciación implica la pérdida, el negarse a buscar ganancia, negar la utilización de lenguaje economicista para referirse a lo amoroso. Esta posición, desde la cual enuncian las protagonistas, retrata un amor que pierde, en todos los sentidos del término. Como sostiene Alexandra Kohan,

Si algo viene a producir el amor articulado al deseo y al goce, es la caída de ese amor propio, la caída de lo propio, de la propia mismidad. Porque el amor hace, de uno, otro: hace de uno alguien extraño a uno mismo, porque uno nunca es amado por lo que cree que es (2019, p. 35).

Y así como *Retrato...* logra desarticular las nociones capitalistas que circulan en los vínculos interpersonales, también desarticula y hace un giro en cuanto al carácter monogámico que atraviesa los discursos fílmicos en particular y culturales, en general. En otras palabras, inquieta allí donde interroga ¿qué diversidad de amores (nos) habitan y cómo les damos rienda suelta?

En este punto, la película inventa un lugar-otro donde el encuentro con otras implica la celebración de esos vínculos, desdibujando los límites de lo que comprendemos como “lo amoroso”, circunscripto a la relación de pareja, expandiéndolo a la amistad.

Los amores están bifurcados/ramificados, no se mueven en un sentido unidireccional, sino que se abren, se potencian, se interconectan. Entonces, por un lado se presentan Marianne-Héliose como ya bien describimos, pero también se articulan Marianne-Sophie (trabajadora de la casa en la que viven) y por último el triángulo Marianne-Héliose-Sophie. Las redes amorosas se gestan entre las tres, los cuidados, las miradas, el fuego está allí como brasero de lo que es una intensa amistad, haciendo posible la circulación afectiva en una espiral no-monogámica.

De esta manera, la película se inscribe en la intencionalidad de desmontar la pareja como el pilar fundamental de nuestras vidas y en el anhelo por bocetar vidas más vivibles y en comunidad. La amistad, en este punto, funciona como uno de los ejes posibilitantes de relaciones cariñosas, en transformación y diálogo, mutables. La película inquieta/atrapa allí, donde los amores se desdoblán, se yerguen, se multiplican. Donde la vulnerabilidad es habilitada como lugar de enunciación, y el amor pasa de ser un campo invencible que todo lo puede a pender de la causalidad/casualidad, de lo inesperado, del riesgo.

Es interesante pensar cómo los discursos audiovisuales repercuten en las concepciones/imaginarios en torno a los amores, para abogar por amores alejados de las nociones consumidas a lo largo de varias infancias y adolescencias, repetidas y (re)producidas en las producciones culturales, donde se sostenían vínculos basados en el interés y la demanda. Es urgente bocetar un amor que duda, que trastabilla, que no acierta, que hiere, que punza. Alejar los relatos de las prescripciones que dictan cómo debe gestarse y vehiculizarse “el” amor y concebirlo ramificado, expandido. Amores que interpelen, que inviten a pensar, a dialogar, a besar, a cuidar con una amorosidad que repele la violencia. Amores que interroguen y agujereen.

Retrato... lleva a escena estos interrogantes. Todo el filme es un gran signo de pregunta sobre los modos vinculares que habitan los márgenes y que escapan/ responden a las violencias intrafamiliar es de fines del siglo XVIII (violencias que atraviesan las vidas disidentes todavía hoy día).

Dichos cuestionamientos están explicitados a lo largo de una de las escenas más íntimas del filme, en la cual Héléïse lee en voz alta a Marianne y Sophie el mito de Orfeo y Eurídice. De esta manera, presenta un diálogo con las incertidumbres fundacionales, aquellas que refieren al amor como acontecimiento, como ocurrencia, invención, suceso y existencia. Da paso al diálogo con las preguntas inherentemente humanas.

Según el mito, Orfeo desciende a la turbulencia del Hades para traer de vuelta a Eurídice al mundo de lxs vivxs, pedido que le otorgan con la única condición de no mirar atrás en el camino de ascenso. Orfeo, presa de sus ansias y desconfianzas, gira la cabeza, encontrándose-despidiéndose del rostro de su amada, que muere por segunda vez. ¿No son eso los amores, encuentros y despedidas constantes?

La lectura despierta un debate respecto a si Orfeo accionó bien o no. ¿Qué perdemos cuando miramos? ¿Qué se nos juega, de lo enteramente nuestro, cuando nos enamoramos? ¿Qué tan dispuestxs estamos a dejar(nos) partir/estremecer y asistir a nuestra caída frente a otrxs?

Este mito funciona metatextualmente. Nos habla de la relación amorosa entre Héléïse y Marianne, ella observándola sabiendo que la perderá, encontrándose-despidiéndose cuando la dibuja. Y a su vez, en relación más directa con nuestra contemporaneidad, nos permite preguntarnos acerca de la relación entre lxs espectadorxs y el filme. ¿Qué relación establecemos con las películas que miramos? ¿Qué entregamos y qué perdemos? ¿De qué nos despedimos? ¿Cuáles son los alcances de esa mirada? ¿El cine siempre motoriza pensamientos, sentimientos, acciones, decires, escrituras?

En conclusión, las producciones culturales en su vasta extensión difunden discursos sobre el amor que lo circunscriben a unas pocas características y que tienden a homogeneizar los afectos, pregonando “buenos” modos de amar. *Retrato de una mujer en llamas* surge en este contexto con la potencia de una flecha que da en el blanco en el primer tiro. Interpela, boceta, dialoga con los amores en todas sus extensiones, habilita amores que se saben “fracasados” desde un comienzo (ellas deben separarse pero aún así se arriesgan) y permite interrogar(nos) acerca de amores sostenidos en la vulnerabilidad que implica encontrarnos con otrxs. Y nos acerca una certeza, quizás la única en este aspecto, que enamorarse es pura duda y vivencia, pura incertidumbre y existencia. Y que vale la pena el riesgo.

Bibliografía

Barthes, R. (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

flores, v. (2017). *Tropismos de la disidencia*. Santiago de Chile: Palinodia.

Kohan, A. (2019). *Psicoanálisis: por una erótica contra natura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Vida Tec.

Filmografía

Sciamma, C. (directora). (2019). *Retrato de una mujer en llamas* [largometraje]. Francia: Bénédicte Couvreur productora.

Francisca Pérez Lence

Egresada del Colegio Nacional de Buenos Aires. Estudiante de Artes con orientación en Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Columnista radial en Cítrica Radio. Colaboradora en Revista Encuadra, Revista Spoiler y Revista Brújula Barrial.

Contacto: francisca.pelence@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Pérez Lence, F. (2020). *Retrato de una mujer en llamas (2019): la puesta en escena de la vulnerabilidad*. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30773>



Sujeción narrativa y emociones familiares. A propósito de *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi

Narrative subjection and familiar emotions. About *El silencio es un cuerpo que cae* by Agustina Comedi

Eduardo Mattio

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
eduardomattio@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/olchp9x7v>

Resumen

El interés por examinar una pieza documental como *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi (2017) no se limita al análisis del registro biográfico que la autora hace del pasado sexual de su padre. Permite también cartografiar formas pasadas y presentes de la homosexualidad que por su particularidad pueden resultar irreconocibles en un presente LGTB signado por una mayor visibilidad y aceptabilidad públicas. En tal sentido, el trabajo de Comedi no solo es un “archivo de sentimientos” (Cvetkovich, 2018) en el que se exhiben las respuestas afectivas —personales y colectivas— que desde la ausencia de reconocimiento familiar y público construyeron una cultura gay a fines del siglo pasado. Es también un “mapa afectivo” (Flatley, 2008) que proporciona una experiencia de auto-extrañamiento que nos desfamiliariza de los propios apegos afectivos y permite reorientar la gramática emocional a la que nos vemos sujetos. En ese archivo de imágenes que da cuenta de un pasado conjetural y fragmentario —la secreta deriva

Palabras Claves

emociones,
familia,
homosexualidad,
gramática
emocional,
disidencia

Recibido: 24/07/2020- Aceptado con modificaciones: 20/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 123-137, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

homosexual de su padre—, no solo se compone una “heterobiografía” (Boero, 2017). También se revela de modo opaco la deriva sentimental de un cuerpo disidente —el de su padre, el de muchas otras maricas de aquella época— en medio del tejido problemático que componen las emociones familiares.

Palabras Claves

emotions, family,
homosexuality,
emotional
grammar,
dissidence

Abstract

The interest in examining a documentary such as *El silencio es un cuerpo que cae* by Agustina Comedi (2017) is not limited to the analysis of the author’s biographical record of her father’s sexual past. It also allows for the mapping of past and present forms of homosexuality that may be unrecognizable in a present GLBT marked by greater public visibility and acceptability. In this sense, Comedi’s work is not only an “archive of feelings” (Cvetkovich, 2018) in which the emotional responses —personal and collective— that from the absence of familiar and public recognition built a gay culture at the end of the last century are exhibited. It is also an “affective map” (Flatley, 2008) that provides an experience of self-estrangement that defamiliarizes us from our own affective attachments and allows us to reorient the emotional grammar to which we are subject. In this archive of images that tells of a conjectural and fragmentary past —the secret homosexual drift of his father—, not only is a “heterobiography” composed (Boero, 2017). It also reveals in an opaque way the sentimental drift of a dissident body —his father’s, that of many other fags of that time— in the midst of the problematic fabric that makes up the family emotions.

Sujet*s al relato ajeno¹

Tal como ha señalado Judith Butler (2009), parte de la opacidad que atraviesa nuestra subjetividad se vincula con el modo en que nuestra propia narración se ve sujeta al inicio que otr*s —nuestr*s *adres, nuestr*s herman*s mayores, nuestra familia— han esbozado y nos han legado. Esa sujeción inaugural de nuestro propio relato, de todo intento de dar cuenta de sí a una narración ajena, supone “una condición de despojo inicial” (Butler, 2006, p. 57) que nos acompaña durante toda nuestra vida. Ese relato que otr*s ponen a rodar, y que a su tiempo un* continúa con mayor o menor fortuna, explica, en parte, el tono emocional de nuestra (im)propia saga personal; la constelación heterogénea de creencias y sentimientos ajenos que ese archivo personal presupone probablemente permita explicar la responsividad afectivo-moral con la que hoy cada un* se vincula a l*s demás.

En *El silencio es un cuerpo que cae*, el documental escrito y dirigido por Agustina Comedi (2017), encontramos una particular ejemplificación de la sujeción narrativa que nos caracteriza. Se podría decir que al momento de reconstruir ese relato, la realizadora no sólo tuvo la fortuna de contar con más de cien horas de grabación audiovisual que su padre dejó antes de morir, en enero de 1999; a los pocos días del deceso de su padre, su narración se ve marcada por la amarga e incómoda interpelación de uno de los conocidos del padre —“Cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre”—. A partir del material audiovisual heredado de Jaime, de las entrevistas que Comedi hace a familiares, amig*s y amantes de su padre, de otras imágenes audiovisuales o fotográficas que completan el contexto en el que Jaime vivía antes de casarse y volverse padre, la directora no solo ofrece una versión de ese inicio que usualmente se nos escapa porque ha estado en manos de otr*s; con su trabajo —con su voz narrativa que sostiene todo el relato—, Comedi no se limita a develar algunos detalles del pasado homosexual de su padre. La directora compone también un “archivo de sentimientos” (Cvetkovich, 2018) en el que da cuenta de una “cultura pública gay”, la de la Córdoba de los setenta y ochenta; reconstruye esa precisa “cultura del trauma” que servía de marco para las sexualidades disidentes provincianas. Así como Cvetkovich encuentra en un conjunto heterogéneo de textos de la cultura lesbiana norteamericana de los ochenta y noventa un depósito de sentimientos y emociones que expresan las variadas respuestas afectivas a situaciones traumáticas tales como la enfermedad, la discriminación, la violencia sexual o la migración (p. 26), de modo análogo, el documental de Comedi funciona como un archivo de sentimientos en el que se exhiben las respuestas afectivas —personales y colectivas— que desde la ausencia de reconocimiento familiar y público construyeron una cultura gay a fines del siglo pasado. Como en Cvetkovich, el archivo que Comedi compone da cuenta de la variedad de respuestas afectivas que tejieron una vida homosexual entre la última dictadura militar y la transición democrática, un “ambiente gay” que se sobrepuso de manera creativa a la desaprobación familiar, a la discriminación social o a la negación del Estado.

1 Una versión anterior de este trabajo fue presentada en las *1as Jornadas de Erotismo, Deseo y Género(s) en la Literatura*, Escuela de Letras y ClFFyH, FFyH, UNC, 18, 19 y 20 de setiembre de 2019.

Por otra parte, sugiero que el documental de Comedi se inscribe en el intento más amplio de ofrecer un “mapa afectivo” (Flatley, 2008) que permite cartografiar otras formas (pasadas/presentes) de la homosexualidad que pueden resultar irreconocibles o fallidas en un presente LGTB signado por una mayor visibilidad y aceptabilidad públicas. Para Jonathan Flatley (2008), así como hay cartografías cognitivas que proporcionan al sujeto un sentido de la agencia en el mundo social en general, también contamos con cartografías o mapas afectivos que condicionan y orientan nuestras afectaciones en los espacios sociales que compartimos (pp. 77-78). Frente a tales formas ideológicas de organizar y orientar nuestras respuestas emocionales, Flatley invita a reconocer aquellos otros mapas afectivos que disputan dicha distribución de lo afectable. En otras palabras, el autor considera que en momentos de intenso cambio social los mapas hegemónicos son revisados, reparados o reconfigurados. De allí la necesidad de considerar aquellos mapas afectivos alternativos que son capaces de distanciarnos de nuestra propia gramática afectiva, que tienen la capacidad de proporcionar una experiencia de auto-extrañamiento que nos desfamiliariza de los propios apegos afectivos, y así permiten reorientar la gramática emocional a la que nos vemos sujet*s (p. 80). En las páginas que siguen me propongo analizar *El silencio es un cuerpo que cae* en los términos de un mapa afectivo que disputa las gramáticas emocionales² (personales, familiares, contextuales) que gobiernan el presente de la llamada “diversidad sexual”. Es decir, el documental de Comedi ofrece una cartografía de los afectos y deseos homosexuales de fines del siglo pasado que, frente a las expectativas de reconocimiento social que hoy encausan las agendas LGTB, produce en nosotr*s un vigoroso auto-extrañamiento. Es decir, vuelve sobre ciertas “representaciones negativas de la homosexualidad” (Love, 2015) —en este caso, la del gay que abandona su vida sexual para tener una familia— y con ello visibiliza otras experiencias de disidencia sexo-afectiva que parecen inviables en el marco del asimilacionismo gay y que reorientan nuestras gramáticas afectivas hacia otros vínculos afectivos y de parentesco³.

2 Con “gramática emocional” aludo a la estructura normativa que regula los guiones afectivos a los que se suele sujetar nuestra responsividad emocional. En un sentido wittgensteniano, podemos pensar que la actuación de determinados guiones afectivos siempre supone seguir ciertas reglas, normativas no escritas, pero nítidamente presentes en el tejido social que operan con efectividad en el ejercicio de nuestra agencia emocional. Si el reglamento que gobierna el sentir está contenido en la gramática emocional, el conjunto de reglas que tal gramática describe proporciona las reglas que determinan qué emociones tienen sentido, cuáles están permitidas y cuáles no y bajo qué circunstancias, reglas que en su repetición performativa están sujetas a ser desplazadas en algún sentido muchas veces imprevisto para los sujetos de las emociones.

3 En relación a otras producciones audiovisuales sexo-disidentes de los últimos años —piénsese, por ejemplo, en *La noche* de Edgardo Castro (2016), *Marilyn* de Martín Rodríguez Redondo (2018) o *Las hijas del fuego* de Albertina Carri (2018)— en las que la disidencia sexual o afectiva se traduce en los términos de diversas formas de transgresión de la matriz heteronormativa, entiendo que la originalidad del documental de Comedi reside en la particular concepción de disidencia que pone en circulación. Lo que se recupera como “disidente” no es la desobediencia más o menos radical del destino heterosexual que se nos impone culturalmente, sino más bien el desacato del destino homosexual que suele considerarse tan irrevocable como el heterosexual.

En ese archivo de imágenes que componen un pasado conjetural y fragmentario —la deriva homosexual presuntamente secreta del padre—, en la selección que Comedi ofrece de dicho archivo, no solo se balucea una “heterobiografía” —lo que un* puede contar de sí a partir de los restos/indicios que otr*s dejaron— (Boero, 2017)⁴; también se revela de modo opaco la deriva sentimental de un cuerpo disidente —el de su padre, el de muchas otras maricas de aquella época— en medio del tejido problemático y sinuoso que componen las emociones familiares. Tales marcos afectivos familiares, que nos preceden y exceden, delimitan la particular condición heteronormada de la agencia sexual de quienes los padecen. Si bien es cierto que, como Giorgi (2018) señala, el documental registra un exceso que la novela familiar no logra docilizar ni modelar (p. 317), entiendo que esa atmósfera emocional familiar es la que produce cierta deriva sexual como transgresora, como su margen, para luego invalidarla o reconocerla. En tal caso, el montaje que Comedi propone con los restos heredados —con las narraciones que recibió o se le retacearon— produce una torsión narrativa que permite disputar y reimaginar las gramáticas emocionales que gobiernan la institución familiar. Veamos más de cerca algunos indicios de lo que tales marcos normativos producen.

Las emociones del relato familiar

Como bien ha resumido Roger Koza (2018), el trabajo de Comedi es “un film sobre el deseo y su historia en coordenadas muy precisas: la vida de un hombre que vivió en Córdoba, fue militante, más tarde abogado, amó a un hombre, después tuvo una familia y murió en un accidente insólito”. Ahora bien, eso no supone que el documental se limite a expurgar una historia familiar sólo significativa para su autora; como el crítico advierte, “el film trasciende la novela familiar para devenir en un retrato de los límites de la imaginación moral de una sociedad específica” (Koza, 2018). O si se quiere, la trama familiar de Comedi es expresión del marco que la institución familiar delimita en una ciudad provinciana desde los setenta hasta el presente, del modo en que encuadra la circulación de los afectos, en que encauza el deseo, en que regula los vínculos sexuales que se nos permite interpretar dentro/ fuera de ese entorno familiar. El archivo de imágenes que la realizadora hereda y edita permite reconstruir ese escenario en el que otras dinámicas familiares aún siguen resultando reconocibles.

4 En palabras de María Soledad Boero, el relato heterobiográfico, “más que una trayectoria de vida, lo que intenta es mostrar la dificultad de mantener esa ilusión de trazado, de cronología de una vida; además de poner en revisión la primera persona que asume el yo como el principal operador en la narración de la experiencia vivida... Lo heterobiográfico parte de acentuar lo ajeno, lo irreductiblemente otro que permanece en pugna con lo que se pretende idéntico. Si la autobiografía se debate entre lo mismo y lo otro para llegar a un acuerdo y poder así otorgar un sentido a la experiencia vivida, lo heterobiográfico intentará... dejar en evidencia el artificio de la obra, de la trayectoria vital que se cuenta, de la experiencia como algo dado, del yo como unidad que le otorga sentido a una existencia...” (2017, p.35). En ese sentido, la forma heterobiográfica parece ser la mejor manera de dar cuenta de una vida fuera de sí, opaca, interrumpida por las emociones que la desposeen.

En ese montaje de imágenes, sugiere Giorgi (2018), el secreto cumple un rol fundamental; la cámara como prótesis de la mirada paterna funda un mundo cotidiano hecho de fiestas infantiles, paseos al zoológico, días de campo, actos escolares, viajes a Disney, ensayos de violín, entre otras tantas escenas familiares. Pero esa colección de imágenes “no revela nada de lo que se le interroga” (p. 314), no responde explícitamente algo sobre la vida homosexual de Jaime; es el reverso de un silencio que la familia resguarda sin fortuna. Las imágenes funcionan “como reafirmación de ese nuevo mundo —la familia heterosexual— y como tachadura insistente, impermeable, de lo que viene *de antes*” (p. 314). Es cierto que los testimonios de amig*s y compañer*s de viajes y de militancia permiten reconstruir la activa vida gay que Jaime vivió en la Córdoba de los setenta y ochenta, ese ambiente gay provinciano que se configura entre la dictadura y la restauración democrática: la vida nocturna, los viajes al exterior, las derivas sexuales que la época permitía, la emergencia del HIV-sida. Pero nada de eso se revela a través de las imágenes que Jaime registra con su cámara, o no de manera explícita.

En virtud de la circulación de ese secreto, me interesa detenerme en aquellas partes del documental en que toman la palabra los familiares de Jaime y de su hija, la directora. En esos testimonios, en lo que expresan, se trafica de diversos modos un secreto que es índice de una determinada “atmósfera afectiva”. Esa *Stimmung* que tejen los relatos familiares del documental, resulta relevante en tanto es el locus en el que circulan ciertas emociones, es el sitio en el que los afectos establecen las fronteras entre los sujetos y entre éstos y los objetos, en el que las emociones crean los bordes que delimitan nuestra sociabilidad⁵ (Ahmed, 2015, pp. 34-35). En este caso, ciertas emociones perfilan el espacio en el que se despliega una determinada “eroticidad”⁶ (Canseco, 2017) que nos resulta familiar, aquella que regula lo sexualmente deseable a la sombra de la institución familiar.

5 Siguiendo a Ahmed (2015), entiendo que las emociones no son algo que se exprese *desde dentro* de los sujetos o algo que *desde fuera* sobredetermine su responsividad afectiva. Es decir, en su “modelo de sociabilidad de las emociones”, estas “crean el efecto mismo de las superficies y límites que nos permiten distinguir un adentro un afuera... las emociones no son simplemente algo que ‘yo’ o ‘nosotros’ tenemos, más bien, a través de ellas... se crean las superficies o límites: el ‘yo’ y el ‘nosotros’ se ven moldeados por —e incluso toman la forma de— el contacto con los otros. ...las emociones no están ni ‘en’ lo individual ni ‘en’ lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delimitados como si fueran objetos” (pp. 34-35). Como veremos a continuación, la circulación de ciertas emociones (y no otras) en el relato fílmico refuerzan (o desestabilizan) las fronteras que vinculan o separan a los personajes entre sí, particularmente, a Jaime del resto de su familia.

6 Señala Beto Canseco: “A propósito de los escenarios de reconocimiento... no todos los cuerpos parecen predisponerse a afectar al cuerpo sexualmente; o para ser más correcto en los términos: existen regulaciones, que se concretan particularmente en *morfologías corporales* y modos de aparición, que posicionan determinadas corporalidades como posibles de despertar excitación sexual y protagonizar una pasión sexual y otras que no. Llamaré a este tipo de funcionamiento de las normas, *eroticidad*” (2018, p. 191). En esa matriz de inteligibilidad que la familia supone y sostiene se fijan y trasgreden ciertos estándares de eroticidad, un marco regulativo que distribuyen diferencialmente qué será sexualmente deseable y qué no.

En una de las escenas iniciales del documental, en la conversación que la directora tiene con sus primas, al borde de una pileta, se registra y se disloca lo que se sabe o no de Jaime en el dominio familiar. En voz muy baja, “porque la tía está arriba”, en un clima de incómoda intimidad, de difícil sintonía, las primas comparten aquello de lo que nadie quiere hablar abiertamente: la materia del secreto es el pasado de Jaime; ese secreto compartido hace comunidad a su modo; registra un tono emocional —la vergüenza— que vincula aquello que no se podía decir “porque eran otras épocas”. Las primas comparten lo que ellas saben a partir de sus madres y tías: todos sabían algo del pasado sexual de Jaime, pero nadie decía nada. Incluso se señala que la tía Monona, la madre de la directora, lo sabría. Eso que se destapa, que se saca del clóset entre ellas es una verdad ya conocida pero silenciada; una vergüenza pasada, que quizá ya no tiene sustento, alienta que solo se hable de la homosexualidad de Jaime como algo que solo se puede revelar, por respeto a Monona, en la más estricta intimidad. Pese a que las sobrinas puedan abordar el asunto en otros términos, ese respeto sigue marcando que en algún sentido el pasado de Jaime aún resulta vergonzante para la familia.

Otro testimonio que merece destacarse es el que proporcionan las tías de Comedi, i.e., las hermanas de Jaime. En una escena, una de ellas da cuenta de la particularidad de Jaime en medio del contexto familiar: señala, morosamente, como enhebrando palabras, que es difícil entretejer aquello que desde la escuela lo hacía diferente: “no era un perfil como el de esta familia... una familia tradicional, común...”. Frente a ese contexto, Jaime siempre se destacó cultural y socialmente. “Dentro de su grupo, dentro su ámbito, de su sociabilidad”, en ese espacio otro, extra familiar, “Jaime siempre fue distinto, fue distinto a nosotros” —señala su hermana—. A esa breve escena, la directora vincula, en su propia voz, algo que le contaron sus tías: cuando Jaime era pequeño, una curandera le había dicho a su abuela que “no iba a tener una larga vida porque no era de este mundo”. La reapropiación del relato de la curandera, sugiere Comedi, pone en circulación otra emoción que vincula —y separa a la vez— a Jaime de “las mujeres de la familia”: las tías nombran con amor esa diferencia que no sabían cómo nombrar. Ese amor que las vincula a Jaime es a la vez el amor de aquello que las separa de él, el de aquella singularidad que lo hacía extraño al medio familiar. Jaime también sabía de esa diferencia: siendo niño, tantas veces se le dijo que era “especial” que, por esa razón, entre los cinco y los siete años, Jaime creía que era el Mesías. Esa amorosa manera de lidiar con la rareza de Jaime es el correlato, quizá, de una insistencia performativa: en ese relato de las mujeres de la familia se teje aún una singularidad incómoda que cuesta llamar por su nombre.

En otra escena, las dos hermanas de Jaime, tras una explícita dificultad para iniciar el relato —se pisan, se contradicen, se ríen—, explicitan algunos detalles de la rareza de Jaime. La atmósfera de la escena resulta ambivalente. Pese al clima hilarante y distendido, se reitera la incomodidad al hablar del pasado: las hermanas no parecen ponerse de acuerdo sobre las particularidades de la zona en la que vivían. La primera señala que era una zona de prostíbulos cercana al puente y las barrancas; la segunda, ofuscada, se ve obligada a explicar mejor cierta distribución espacial: a lo largo de una larga calle, una zona da al mercado; otra da a las vías y el puente. “Él (Jaime) —señala— andaba por todas partes; nosotras, no”. La primera completa esa explicación: la familia vivía en el centro del barrio; hacia la derecha estaba el mercado y la zona más residencial; hacia la izquierda estaba la villa. Jocosa y apelando a un

gesto con la mano que permite decir algo difícil de reconocer, señala que a Jaime le gustaba andar por este último sector. La directora subtitula la escena, indicando: “La gente se ríe cuando dice la verdad”. Y su tía remata: “Y es la verdad, él era feliz. Y era feliz así, en esa parte. ...pero bueno, en donde más se... ubicó Jaime era en esa zona”. Una vez más, con lo que se dice a medias, entre chistes, con lo que se explica y sobreexplica, se hace presente nuevamente alguna forma de la vergüenza. Pero en ese temple de ánimo ambivalente, también, hay lugar para expresar la “extranjería emocional” de Jaime; su proximidad a esa otra zona, lo aliena, lo desalinea, como diría Ahmed (2019, p. 92), respecto de la comunidad familiar, pero le asegura en ese allí la singularidad de su felicidad.

El amigo visible

Hay tres personajes que son fundamentales en la trama familiar que Comedi reconstruye en el documental; aunque resultan centrales son particularmente opacos y discretos por distintas razones. Uno de ell*s es Néstor: “el de campera de jean, el obstetra, el testigo de casamiento de mi viejo, la pareja de Jaime por más de once años, y después de eso su mejor amigo”. Así lo presenta Comedi, mientras se repite en bucle una imagen de video en la que Néstor está de pie, junto al escenario, en una presentación del grupo drag *Kalas*, muy conocido en el ambiente gay cordobés de los ochenta. Néstor aparece en muchas de las fotos de los viajes de Jaime antes de casarse: tiene la apariencia de un gay masculino, de bigotes y ojos verdes, muy bien parecido, la voz gruesa y la textura física de gimnasio. En el archivo familiar se registra en otros términos la presencia de Néstor: en Jardín de Infantes, l*s niñ*s deben llevar una foto del casamiento de sus *adres. Agustina prepara con Monona una foto de la ceremonia civil y con pequeños cartelitos señalan a cada un* de l*s familiares presentes (e incluso a l*s ausentes), menos a Néstor. Aunque era el visible testigo del padre, su presencia resulta silenciada, pero ese gesto subraya aún más el carácter adusto e incómodo con el que parece cumplir su función:

Aquel 4 de abril, cuando mi mamá se casó —evoca la directora— no sabía nada de la vida anterior de Jaime. ... Unos días antes de que me pidieran la tarea (de la foto familiar) mi mamá había recibido un anónimo en el que le contaban que Jaime era homosexual y que Néstor había sido su pareja. Yo tenía 4 años, ella 43 (Comedi, 2017).

Como observa Koza (2018), en la tristeza que trasluce ese momento del documental “se constata la ley y su excepción, y un régimen del discurso (sexual)”; en esa foto intervenida se hace patente el mandato matrimonial que consuma el orden de los cuerpos y el margen que lo excede y lo corrompe; se manifiesta aquella matriz discursiva que destina los vínculos sexo-afectivos a una forma conyugal siempre asediada por el desorden (Giorgi, 2018). En la foto se adivina, en suma, una atmósfera afectiva ritualizada en la que se reitera la heterosexualidad como ley obligatoria y como comedia inevitable (Butler, 2007, p. 242), como guión emocional inhabitable siempre corroído por un exceso inocultable.

En el relato de una de las amigas y compañeras de viaje de Jaime, se dan algunos detalles de la enfermedad de Néstor: cuando ya se frecuentaban poco —Jaime tenía una vida familiar que atender—, Néstor le cuenta que se siente un

poco solo, que casi no ve a su ex-pareja. Por aquellos años contrae HIV-sida. Como reseña Giorgi (2018), uno de los pasajes más amargos del documental es aquel en el que Comedi recuerda una escena con su padre, en el auto, camino a la escuela: “Por la radio se anuncia la muerte de Freddy Mercury a consecuencia de una enfermedad relacionada con el sida. Jaime —hecho excepcional— rompe a llorar. Néstor, su antiguo amor, había muerto el día anterior, también a causa del sida” (p. 318). En otro pasaje, Comedi reitera una frase de otro amigo de su padre: “el amor no se termina; cambia de forma”. ¿Jaime dejó de querer a Néstor? Comedi no responde a la pregunta, pero sugiere que otra forma de ese amor se expresó cuando Jaime quiso que Néstor atendiera el parto de Monona: “Fueron las manos de Néstor las que me tocaron por primera vez”, señala Comedi.

Una madre discreta

Otro personaje central y enigmático en el relato es Monona, la madre de la directora, una figura que pasa prácticamente desapercibida en las reseñas que se hicieron del documental. En el drama que Jaime compone alrededor de su hija, Monona, su esposa, siempre está allí como una actriz secundaria pero imprescindible; a veces mira a la cámara, sonríe con frescura, unas pocas veces explica lo que vemos mientras su esposo filma, presenta a unos peones a la cámara, en alguna ocasión parece ofuscada, reticente al registro de Jaime. Una breve escena inicial da cuenta de la discreción del personaje: en una de las escenas de viaje en Europa se la ve reflejada, unos pocos segundos, en una ventana del tren con su mano llena de anillos, luego la cámara se detiene en Agustina. Claramente, Monona no es el motivo del documental —de hecho, no accedemos a su testimonio—; tampoco resulta ser el centro de lo que la cámara busca captar; sin embargo, en esa “postal normativa... tan insistentemente retratada y vuelta imagen” (Giorgi, 2018), Monona ocupa un lugar silencioso, pero definido. Es la que cuida y acompaña, la que da la teta, la que ayuda a cruzar un alambrado, la que alienta a Agustina mientras canta para la familia, la que asiste a la niña en sus clases de violín —dicta la nota, acomoda un dedo, corrige la postura—, desde el margen de la escena sostiene el cuadro. Está siempre presente; en el guion familiar es la que nítidamente hace de madre. Hay apenas escasas intervenciones de Monona; se la ve integrada en los asados del campo o en alguna fiesta familiar. Por lo general sonriente, relajada, cerrando el triángulo amoroso que componen Jaime, Agustina y ella. En sus gestos reservados, en lo que sugieren, se adivina la placidez de la vida familiar, una comodidad buscada, no improvisada, de la que parece artífice hasta en los más mínimos detalles. No por nada, la realizadora, abre los agradecimientos con: “Gracias a mi mamá, por el amor y el esfuerzo”.

La persistencia de nuestros prejuicios familiaristas nos incitan a preguntar: ¿Algo se quebró tras el mensaje anónimo que “destapa” a Monona el pasado de Jaime? ¿Había una relación de pareja genuina entre Monona y su esposo? ¿Qué llegó a saber ella de la “vida anterior” de Jaime? ¿Cómo toleró permanecer en esa relación de pareja? Aunque en la foto de casamiento Néstor fuera disimulado, no parece que tal evento haya generado una ruptura entre Monona y Jaime; la narración de

Comedi nos da indicios de lo contrario. Tras ese incidente, la vida familiar continúa: siguen los viajes al exterior, las fiestas familiares, los paseos al campo. Pese a que Jaime parece necesitar repetir con Monona y su hija un recorrido que ya hizo con sus amantes o amigos, pese a que lo rehace en otros términos —la realizadora no sabe exactamente qué habría pasado por la cabeza de su padre en esos momentos—, no parece que algo se pierda en el camino. En el recuerdo de Comedi se recupera una noche de 1991 en la que las maricas amigas de su padre festejan montadas el cumpleaños de cuarenta de Luisa; esa noche, lejos de allí, Jaime está con su familia en un hotel en Disney: mientras mira TV acostado, desde la cama, Monona —cámara en mano— conversa con la niña sobre el espectáculo que vieron a la tarde, sobre el dinero que ha gastado en sus muñecos; la cámara sigue a la niña hasta otro sector de la habitación en la que arroja a Minnie y a ET antes de acostarlos. Esa intimidad frágil —impostada, quizá— que ellos tres comparten, no parece precisar de nada más. En otra escena, varios años después, el 10 de enero de 1999, ese domingo de campo en el que Jaime fallece, en una suerte de relevo que resulta definitivo, Agustina toma la cámara por primera vez, y filma a sus padres —las únicas imágenes de ellos dos juntos—, mientras bailan despreocupados, un pasodoble en un patio de campo. En esa escena, Comedi enlaza esas imágenes con otro recuerdo: “Él siempre le traía jazmines que robaba de la casa del vecino y todos los días le decía: ‘Si hoy fuera 4 de abril, yo te volvería a elegir’. Mi mamá todavía lleva con ella una foto de Jaime”. En esa tenaz elección de Jaime, en esa imagen fotográfica que Monona sigue atesorando, se cifra la rareza de un contrato que nos puede parecer inexplicable, pero que nada del relato desmiente. ¿Qué razón que no sea arbitraria es capaz de sostener la persistencia frágil del amor (hetero u homosexual)? ¿Qué sería de los guiones afectivos que ensayamos sin la porfiada performatividad que sostienen los rituales? Es en esa reiteración usualmente irreflexiva que se refuerza o se tuerce la trayectoria performativa de las emociones; en ese modo de circulación *nos hacen*, i.e., nos vinculan o nos separan de los cuerpos y objetos con los que entramos en contacto (Ahmed, 2015, pp. 34-35).

Ese padre que todo lo registra

El tercer personaje que resulta crucial es Jaime, su padre, la figura más presente y la más oculta a la vez, en todo el documental. Está presente en la mirada ubicua por detrás de la cámara, en los breves relatos que acompañan su registro, en las reuniones familiares en las que brinda o baila, en las fotografías joviales de los viajes de soltero, en el relato de la hija que escudriña a tientas un pasado sexo-afectivo inaprensible, repuesto a partir de fragmentos. Pero también está ausente, particularmente, en la opacidad misma del archivo, en un sinnúmero de operaciones que felizmente no logran descifrar quién fue Jaime antes de casarse, por qué tomó las decisiones que tomó, cuánto/cómo quiso a Néstor o a Monona, y tantas otras cuestiones que se nos escapan. O mejor, en ese archivo que monta Comedi no es posible apresar esa pluralidad que Jaime encarnaba y que la suma de las narraciones reconstruye deficientemente. En ese heterogéneo registro, me interesa destacar una de las pocas escenas del documental en la que Jaime toma la palabra frente a la cámara y en la que sin embargo algo se sustrae. En esos fragmentos tal vez se

resume con más claridad el marco normativo familiar que es condición de la deriva personal de Jaime. En las imágenes del cumpleaños de su primo Adrián, no solo se festeja su natalicio, sino que se prepara lo que será su compromiso matrimonial. En esa atmósfera nítidamente festiva, se adivina que habrá un anuncio importante; l*s invitad*s aseguran que no nacimos para vivir sol*s; se sugiere que la novia está embarazada, que el cumpleaños debería casarse, que no hay que dejar pasar el tiempo; la novia señala que es feliz porque conoció a Adrián, que "es feliz porque él existe". En esa ocasión, Jaime deja la cámara por un momento y ofrece un brindis por su primo:

quiero desearle la felicidad más grande... que se pueda desear a alguien a partir de los 40 años, que son 40 años muy jodidos, los que se dejan y los que se viven; es la mitad de la vida, hay que elegir bien, y... bueno, y tratar de ser feliz. ¡Para todos! ¡Felicidades! (Comedi, 2017).

En esa misma escena, Comedi subtitula: "Jaime se casó a los 40".

Ahora bien, en un encuadre normativo en el que la felicidad equivale a tener una vida en familia —heterosexual y reproductiva—, ¿podía Jaime optar por otro guion afectivo que no fuera el de la realización y sucesión que promete la sexualidad hetero (Halberstam, 2018, p. 18)⁷? Su compañera de viajes asegura que no se sorprendió con su decisión de casarse; para Jaime nada resultaba más deseable que la paternidad. ¿Por qué Jaime habría de zafar, entonces, del guión matrimonial cuando lo que deseaba con más fuerzas era ser padre? ¿Por qué razón no habría de dejar una forma de vida abiertamente gay —por entonces no vinculada a la paternidad— por una forma de vida hetero conyugalizada? ¿Qué razones tendríamos para suponer que el relevo de una vida por otra trae consigo alguna suerte de pérdida? ¿Qué decisión existencial, qué opción identitaria no tendría algún costo? Como bien indica Giorgi (2018), un acierto enorme del trabajo amoroso de Comedi es apartar a Jaime del cualquier juicio de inautenticidad:

Algo en el documental se niega al relato de la 'doble vida' del hombre casado de pasado homosexual; algo aquí que no se acomoda al esquema de la hipocresía y la represión. Dado que la directora no desrealiza la vida de su padre: la pone en continuidad —inestable, tensa, opaca— con el universo de una sexualidad más compleja, más fluida, que lo que la heteronorma le pide a un padre (p. 315).

7 En *El arte queer del fracaso*, Halberstam (2018) disputa las gramáticas del éxito y fracaso que gobiernan la vida contemporánea desde el rasero de la acumulación de riqueza y de la madurez reproductiva. Contra esa consideración capitalista y heteronormativa del éxito —enraizada en una lógica del logro, el cumplimiento y el éxito/sucesión [success(ion)] (p. 105)—, el autor no solo considera que fracasar es lo que las personas queer hacen mejor que nadie, sino que también propone al fracaso como un estilo o forma de vida que permite desmontar y eludir los patrones normativos neoliberales que gobiernan nuestras emociones (p. 15). En este caso, quizá quede preguntarse si la deriva sexo-afectiva de Jaime no va más allá de las habituales consideraciones del fracaso hetero y homonormado que todavía hoy nos regulan, en tanto no solo encarna, primero, el abandono del destino heterosexual, sino que luego, en su madurez, se aparta del destino homosexual para satisfacer su deseo de paternidad.

Como le gustaría a Sedgwick (2018), el montaje de Comedi no pretende revelar alguna verdad que esté “por detrás de” las apariencias; se limita a poner unos *junto* a otros distintos aspectos de la vida de un hombre sin aspirar a que el conjunto se vea reconciliado. Con ese gesto, *El silencio es un cuerpo que cae* ofrece una cartografía afectiva que (des)orienta las gramáticas emocionales hegemónicas del conyugalismo gay. Más aún, recupera una representación de lo gay que se pretende negativa —la del homosexual que defecciona—, y con ello desestima y complejiza la clásica correlación en las gramáticas afectivas del asimilacionismo gay entre visible/realizado/auténtico vs. tapado/frustrado/inauténtico. Contra esas simplificaciones, Comedi “nos provee —de nuevo Sedgwick (2018)— de un saludable agnosticismo en relación a varias lógicas lineales que refuerzan el pensamiento dualista” (p. 10). En otras palabras, su trabajo nos recuerda que, junto a la reiterada perversidad de los guiones afectivos familiares, también se suscitan —por mor de la repetición— formas ordinarias de eludirlos, de alterarlos, o mejor, de emparcharlos con otros parlamentos en principio incompatibles. Junto a esos guiones convive lo que lo enrarece, florecen reinterpretaciones subversivas que horadan, muchas veces sin proponérselo, la severidad de su eficacia.

Por un presente imperfecto

No quiero terminar sin aludir brevemente a la última escena del documental. Para algun*s esta escena es, cuando menos, prescindible o problemática. Para mí ese final resulta fundamental; en él dialogan la directora y su hijo Luca. Mientras el niño dibuja, amb*s juegan al “Veo veo”; conversan sobre qué significa “algo maravilloso”. Luca contesta que maravilloso es aquello que es muy bueno, que lo más maravilloso es ver por primera vez algo que nunca vio, como por ejemplo “un leopardo vivo, en la naturaleza, vivo, libre”. Agustina repregunta: “¿Qué significa ser libre?” Y Luca remata: “Libre significa no tener que estar en una jaula”. En esos pocos minutos finales, entiendo que la autora del documental propone otra atmósfera afectiva, más luminosa, más lúdica, en la que se hace posible otra circulación de la palabra. En una escena anterior, en la que se suceden imágenes de potros que son domados, Comedi recuerda las palabras sentenciosas de un psicólogo que señalaba que Jaime no era 100% homosexual; esos impulsos, aseguraba, podían ser controlados y vencidos como un jinete doma a su caballo. Una psicoanalista hace algo parecido respecto de la realizadora: asevera que su bisexualidad nunca la dejará ser feliz. Frente a esa narrativa violenta, en la que la ferocidad de la norma exige que algo o alguien muera (Giorgi, 2018), Comedi, como su hijo, garabatea otra historia, otra felicidad posible, no generalizable; esboza otro curso para las emociones, las separa de aquello a lo que parecen destinadas para orientarlas a una precaria felicidad que no agota lo posible, sino que nos permite ser de otra manera (Ahmed, 2019, pp. 439; 445). Esa escena final muestra que podemos ensayar otras gramáticas afectivas, que efectivamente permiten recrear un territorio para otra felicidad, que habilitan la fragua de otros guiones familiares con aquellos restos heredados del pasado; estos guiones que intervenimos y refuncionalizamos distribuyen lo sensible y lo afectable de otro modo, haciendo posible otras sujeciones narrativas para un presente siempre imperfecto. Qué resulte de esas operaciones es difícil de prever;

es posible que ese ejercicio a contrapelo de nuestras sujeciones narrativas sea el germen de otro vínculo con las normas, de otra forma de habitarlas, de otro modo de circulación de las emociones que nos resultan familiares.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: PUEG-UNAM.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Boero, M. S. (2017). *Trazos impersonales. Jorge Barón Biza y Carlos Correas. Una mirada heterobiográfica*. Villa María: Eduvim.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Canseco, B. (2017). *Eroticidades precarias. La ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: Asentamiento Fernseh/Sexualidades doctas.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Flatley, J. (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernity*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- Giorgi, G. (2018). El archivo de las imágenes, el desorden de las familias. *Kilómetro 111*, 14-15, 313-318.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid-Barcelona: Egales.
- Koza, R. (18 de noviembre de 2018). La ley del deseo. *Con los ojos abiertos*. Recuperado de <http://www.conlosjosabiertos.com/silencio-cuerpo-cae/>.

Love, H. (2015). Fracaso camp. En C. Macón y M. Solana. (Eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (pp. 187-203). Buenos Aires: Título.

Sedgwick, E. K. (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Alpuerto.

Filmografía

Carri, A. (directora). (2018). *Las hijas del fuego* [largometraje]. Argentina: Gentil.

Castro, E. (director). (2016). *La noche* [largometraje]. Argentina: Bomba Cine-Pampero Cine.

Comedi, A. (directora). (2017). *El silencio es un cuerpo que cae* [documental]. Argentina: El Calefón.

Rodríguez Redondo, M. (director). (2018). *Marilyn* [largometraje]. Argentina-Chile: Maravilla Cine-Don Quijote Films.

Eduardo Mattio

Marica feminista. Doctor y Licenciado en Filosofía, UNC. Docente en la Escuela de Filosofía, FFyH, UNC. Investigador en el área FemGeS, Centro de investigaciones María Saleme de Burnichón, FFyH, UNC. Dirige el proyecto de investigación “Emociones, temporalidades, imágenes: hacia una crítica de la sensibilidad neoliberal” (2018-2021). En el entrecruce de la filosofía práctica y los estudios de género, su trabajo reciente examina desde el giro afectivo las gramáticas emocionales sexo-disidentes.

Contacto: eduardomattio@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Mattio, E. (2020). Sujeción narrativa y emociones familiares. A propósito de *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30774>.



Construcción del espacio, intimidad y violencia en *La León de Santiago Otheguy*

Construction of the space, intimacy and violence in *La León* by Santiago Otheguy

Carla Cortez Cid

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
carlacimarrona@gmail.com

Isabel Sapiaín Caro

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
isapiainc@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/05761828r>

Resumen

El presente trabajo analiza la construcción del espacio en el film franco-argentino *La León* (2007) de Santiago Otheguy, y su puesta en diálogo con la intimidad de los personajes. Al respecto, se repara en cómo el entorno natural del Delta del Paraná se configura como un espacio poético que rige la construcción estética del film y que, en la misma línea, conforma un entramado que entrelaza intimidad, disimulo, homoerotismo, homofobia, xenofobia y violencia. El análisis se centra en los cruces que pueden establecerse

Palabras Claves

espacio natural,
intimidad,
homosocial,
homoerotismo,
violencia

Recibido: 31/07/2020 - Aceptado con correcciones: 26/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 139-153, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

entre espacio e intimidad, y para ello presta particular atención a la construcción de algunos planos.

Key words

natural space,
intimacy,
homosocial,
homoeroticism,
violence

Abstract

This paper analyzes the construction of space in the Franco-Argentine film *La León* (2007) by Santiago Otheguy, and its relation with the intimacy of the characters. In this direction, we observe how the natural environment of the Paraná Delta is configured as a poetic space that governs the aesthetic construction of the film and, along the same lines, conforms a framework that intertwines intimacy, dissimulation, homoeroticism, homophobia, xenophobia and violence. The analysis focuses on the intersections that can be established between space and intimacy, and to this purpose, pays special attention to the construction of some film planes.

En *La León* (2007), película franco-argentina de Santiago Otheguy, su protagonista, Álvaro, parece llevar una vida apacible en el Delta del Paraná. Es un sujeto solitario que vive de la pesca y de cortar juncos. Se desplaza en silencio en su bote en medio de un lugar dominado por la naturaleza, entre los riachuelos y la densa vegetación; y al alero de este paisaje natural y del silencio parece mantener oculta su homosexualidad. Su identidad sexual, así, se halla resguardada en lo profundo de su intimidad, en un escenario rural en el que la heteronorma se instala y sostiene a través de mecanismos de violencia patriarcal como el acoso y castigo.

El presente trabajo se propone analizar el diálogo entre la construcción del espacio que se hace en el film y la intimidad de su protagonista. En esta obra, la homosexualidad o más bien el homoerotismo, entonces, es un elemento que se mantiene oculto, de cara a la amenaza que representa quien ostenta la autoridad en el lugar. En este sentido, nos interesa establecer cruces entre la configuración estética del film, en donde el espacio del Delta del río Paraná y su construcción cobra particular relevancia, la intimidad de los personajes y la violencia que aguarda a ser desatada. De este modo, creemos que existe un diálogo entre el espacio y la intimidad que potenciaría la capacidad expresiva del discurso filmico en el que se presentarían intensos contenidos y significados subjetivos, simbólicos y políticos que se revelarían más a nivel audiovisual que verbal. Para desarrollar lo anterior, examinamos cómo se configuran el espacio, los personajes, lo homosocial, la intimidad y el homoerotismo, a través del análisis de la construcción interna de algunos planos que, creemos, permiten advertir las relaciones entre espacio e intimidad. Para ello, consideramos las propuestas de Mijail Bajtín (1989) sobre el *cronotopo*, de Gaston Bachelard (2012) sobre el espacio “casa” y de David William Foster (2009) sobre el *homoerotismo* y la *homosocialidad*, además de antecedentes aportados por textos críticos y entrevistas.

El espacio natural del río y su potencial figurativo

La León es el primer largometraje del director Santiago Otheguy, quien además escribió el guión del film. La obra fue rodada en la tercera sección del Delta, un sector muy retirado de la vida urbana y adonde no es fácil acceder. En el film participaron los actores profesionales Jorge Román y Daniel Valenzuela, a cargo de interpretar respectivamente a Álvaro y El Turu, mientras los demás personajes fueron encarnados por los mismos isleños.

Como esbozamos, el argumento contempla a Álvaro, un sujeto solitario que se dedica a diversas faenas en la isla; de forma íntima, además, encuaderna libros. Mientras, El Turu es el conductor de la lancha *El León*, vehículo que conecta la localidad con el continente. Es el líder del lugar y está pendiente de todo lo que sucede: molesta a Álvaro (ya sea porque no se le ha conocido mujer o por otros motivos) y pretende enemistar a los lugareños contra los “misioneros” que han llegado a trabajar¹. Como veremos, hay una tensión constante entre Álvaro y El

1 Siguiendo a Jorge Román, se les llama “misioneros” porque vienen “en misión”, que es el trabajo de la extracción de madera y no porque provengan de Misiones. En Blejman, M. (2008) y en otros textos, como en Novero (2012), se los reconoce como paraguayos.

Turu (y entre este último y los misioneros) que se va acumulando hasta que se desencadena la violencia sexual hacia el primero y, finalmente, la muerte del segundo.

Su director ha señalado que fue una sorpresa que la obra fuera encasillada como una película gay o militante, y que no cree que así lo sea (Ranzani, 2008 y Almeida y Belfiori, 2014); no obstante, ésta tuvo una mención especial en los Premios Teddy en la Berlinale de 2007. Es indudable que dicha temática atraviesa la obra y es un punto crucial de las principales subjetividades que se conforman en ella; sin embargo, en el film hay otro tema sustancial —sumamente imbricado con el anterior— que creemos es su eje, que es la violencia arraigada en el sistema patriarcal. Al decir de Hugo Salas quien toma las palabras del director, la homosexualidad, así, “funciona a modo de metáfora de la diferencia y no como cuestión central” (2008), de modo que Álvaro viene a representar a un otro que es incómodo y molesto, en este caso, para la masculinidad hegemónica representada por El Turu; molesto porque no se ajusta a la heteronorma ni parece reconocer al Turu como el líder que ostenta ser. Álvaro resulta disonante en el mundo del Turu, tal como lo hacen por otro lado los misioneros. En este sentido, coincidimos con Miguel Ángel Novero quien señala que la homofobia de este personaje se mezcla con su xenofobia contra los foráneos, quienes cumplen el rol de “intrusos” (2012, p. 8) (énfasis del original). De este modo, autoridad, pertenencia social-racial, identidad sexual, homosocialismo, homoerotismo y, sobre todo, violencia son los aspectos en juego en la obra.

La violencia es, entonces, un elemento omnipresente que aguarda entre las aguas y, como veremos, se relaciona con el río como elemento con una connotación poético-alegórica. De allí, por lo tanto, que resulte de interés revisar la configuración del espacio en la película y su vínculo con la intimidad del protagonista.

Como hemos señalado, el espacio está determinado por el rol que cumplen la naturaleza y la ruralidad del Delta. Se trata de un espacio caracterizado a través de actividades socioeconómicas homosociales: ser conductor de lancha, cortador de junco y maderas, partidos de fútbol, camarines, idas al bar. Por ello consideramos tanto el espacio en sí, en su dimensión referencial, como el modo en que es articulado por la construcción fílmica: éste se convierte en más que el simple lugar en donde ocurren los hechos.

El primer aspecto que llama la atención al considerar el paraje natural en *La León* es su exposición en blanco y negro. Estamos ante un escenario de ríos y profusa vegetación en donde el verde y los tonos terrosos podrían haber sido protagonistas y, sin embargo, se opta por otra forma expresiva. Al respecto, Otheguy ha señalado:

haciéndolo de entrada en blanco y negro crea en el público una predisposición más a la fábula, a algo más atemporal, más distanciado. Era un lugar muy exuberante, la naturaleza podría haberse fagocitado todo el proyecto y el blanco y negro la mantiene a distancia (Ranzani, 2008).

Así, el trabajo con el blanco y negro conlleva que la naturaleza pierda prominencia sin por ello dejar de ser importante, permitiendo que el film focalice en las acciones y los personajes. Asimismo, esta opción estética le imprime “algo

más atemporal” al relato, quizá queriendo desligarlo del lugar real en tanto se trata de una historia que aborda un problema que trasciende al Delta. De allí que Otheguy señale que al escoger la locación “Necesitaba de un lugar aislado del resto del mundo. Podría haber sido un desierto o algún otro decorado pero el Delta se impuso por su potencial visual y poético” (79icine, s.f.).

El aislamiento del Delta, por ende, constituye un elemento poético y estético para Otheguy; es un sitio muy alejado de la urbe, en el caso de esta sección en particular. Se trata de “un lugar librado a las fuerzas atávicas” (Salas, 2008), que serían tanto la tensión sexual homoerótica que puede (y no) desplegarse en el resguardo que da este paisaje, y la violencia canalizada en el personaje del Turu. Es un lugar salvaje en donde siempre está la tensión entre la pulsión y la norma.

Como espectadores, la cámara va internándonos en el paisaje desde el comienzo. El río y su vegetación son mostrados desde planos abiertos y en movimiento: en muchos casos, se trata de *travellings* que avanzan como si se viajara en un bote, a la velocidad a la que alguien rema. En estos planos, la cámara mira a su alrededor y a lo lejos, todo parece ser observado con cautela, como la cautela con la que el protagonista se mueve entre los demás personajes.

En este marco, el modo en que *La León* presenta el espacio natural del río se aleja de una mirada etnográfica. Se aleja, también, de una mirada extremadamente recelosa. La película presenta al río y su vegetación desde la perspectiva de quien pertenece al espacio, de quien lo conoce y puede moverse por él aunque con relativa precaución, como lo hace Álvaro.

En este sentido, en *La León* la naturaleza no tiene una carga amenazante como, por ejemplo, sí ocurre en *La Ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, film en donde el espacio natural es también relevante y en donde al inicio (y en su misma construcción) el entorno expresa que algo aciago está por suceder. La película de Otheguy, más bien —pero de todos modos muy cerca—, configura un entorno en donde se esconde una amenaza que se conecta con la tensión del film, dada, como se dijo, por los coprotagonistas. Para el director, esto

tiene mucho que ver con el río, con las fuerzas de la naturaleza, como algo que es irreversible, como una corriente que no puede volver atrás: es calma y majestuosa pero todo el mundo sabe que *en sus profundidades pasan otras cosas, sobre todo como un encadenamiento de causas y consecuencias*. (Ranzani, 2008) (énfasis nuestro).

La amenaza, por lo tanto, está latente bajo la superficie del film, de los acontecimientos, de las imágenes y de las pocas palabras que se pronuncian. De este modo, en el transcurso de la obra se van acumulando eventos ante los cuales no se puede volver atrás, como bien lo ilustra Otheguy con la imagen de la corriente que fluye de modo irrevocable; finalmente, la amenaza se devela en la castigadora violación perpetrada por El Turu y su posterior muerte.

Un concepto que nos parece atingente es el de *cronotopo* de Bajtín². Éste refiere al modo en que una obra literaria conecta y procesa la relación entre el tiempo y el espacio (Bajtín, 1989, p. 237), de manera que en una obra, en este caso cinematográfica, se manifiesta la imbricación indisoluble de ambas categorías conforme un fin estético-ideológico. Así, la imagen en *La León* configura un espacio que por supuesto dialoga con el tiempo, y viceversa. Y el entorno del río, como señala Otheguy, es lo que define a la película. Además, el Delta es un espacio en constante movimiento: “sin fronteras muy establecidas que me parecía que tenía mucho poder alegórico. De ahí, después sale el ritmo de la película” (Ranzani, 2008).

Ese ritmo es, sobre todo al inicio, algo parsimonioso. De hecho, en el film no parece haber un conflicto hasta que éste ha avanzado bastante. A nivel de trama, la primera media hora parece ser un panorama de la vida en el Delta junto con algunos sucesos que no están encadenados entre sí (como el suicidio de un muchacho), o bien se trata de una extensa presentación de personajes. Si bien El Turu insiste en que los misioneros son responsables de esa muerte, es más adelante donde se materializa más el conflicto que determinará algunos eventos posteriores: El Turu quema las maderas robadas por los misioneros y pone en peligro la vida de estos que acampan junto a sus familias a un costado de las maderas.

A pesar del problema del robo de maderas y el ataque del Turu, el tiempo del film es largo, lo que se ve reforzado por su diseño sonoro construido para adentrarnos en el paisaje a través del sonido de remos en el agua, del zumbido constante e hipnótico de chicharras y grillos y del motor de la lancha alejándose o acercándose.

Las escenas y los diálogos se toman su tiempo, pareciendo imitar la calma de los planos navegando lentamente en el río. A nivel de contenido, el tiempo es indeterminado, porque nunca sabemos cuánto ha transcurrido entre cada escena. Salvo algunos sucesos ordenadores como el ataque a los misioneros o la muerte del viejo Iribarren, todo lo demás parece estar “flotando” a nivel temporal; no sabemos si ha pasado una semana o un mes entre acciones.

Esta atmósfera que transmite una sensación de un tiempo algo incierto, se condice con los *travellings* sobre el río, que son los planos que unen algunas escenas, y con la atemporalidad lograda por el blanco y negro como señalaba el director (Ranzani, 2008). La relación espacio-tiempo del film hace que se presente un *cronotopo* específico, puesto que se trata de *travellings* que siempre avanzan, encuadres del arroyo que no están significando el avance del tiempo, sino que sirven de elipsis, a veces enmarcando escenas que parecen independientes entre sí, otras agrupando — como brazos de río — escenas que son la consecuencia de otras. Estos *travellings* que nos sitúan en el espacio natural expresan dramáticamente la tensión: incluso cuando no sepamos bien adónde nos conduce la trama, se trata de planos que nos van adentrando cada vez más hacia las islas, como si nos fueran

2 Recogimos este concepto para pensarlo en relación con *La León* a partir del análisis de David Oubiña sobre *La Ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel. Nos parece necesario reconocer esa influencia. Ver: Oubiña, D. (2007). *Estudio Crítico sobre La Ciénaga: Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.

introduciendo en el conflicto, en la amenaza que se esconde en medio del paisaje. En este sentido, es fundamental reparar en que, a medida que avanza la película, los planos abiertos del paisaje se vuelven más difusos, nebulosos, el río va abriéndose, se va perdiendo la vegetación frondosa y el panorama se vuelve desolador, hasta terminar con el cuerpo del Turu en medio del cauce.

Sumado a lo anterior, el montaje contribuye a crear esta sensación de escenas flotantes, que en la tensión creciente conducen a un eslabonamiento entre la fatalidad del abuso que sufre Álvaro por parte del Turu y la venganza de los misioneros contra este último. Así, por efecto de disposición de las escenas, pareciera que la muerte del Turu fuera consecuencia de la escena anterior, la de la violación, cuando en realidad es consecuencia del ataque a los misioneros. Por efecto de la relación espacio-temporal de las imágenes, se nos presenta una venganza indirecta por parte de Álvaro, o bien, la conjunción de una misma venganza frente a dos ataques distintos perpetrados por la misma persona.

Referirse al río remite al Turu, conductor de la lancha *El León*, trabajo que le permite recorrer el Delta y vincularse con los isleños. Por supuesto, ello lo lleva a autoasignarse la potestad de líder del lugar. Esa omnipotencia del personaje se expresa también en los planos que lo presentan: son planos cerrados en los que se ve su nuca mientras conduce y delante de su cabeza, que ocupa gran parte del encuadre, está el río. Esto muestra cómo *El Turu* observa el río abierto desde la posición privilegiada de quien conduce la lancha, pero también comunica su visión panóptica y su poder por aquellos territorios. Esa autoridad está reforzada a nivel de texto por su condición de *isleño*, la que hace valer explícitamente en oposición a los misioneros; su discurso apunta a expulsarlos.

La lancha va más allá de ser el espacio con el que se identifica *El Turu*: es una extensión de sí mismo. Particularmente elocuente resulta el juego entre el nombre de la lancha y el título del film, cuya intención es clara. Como señala Diego Trerotola (2008), la feminización de “León” al anteponer el artículo “la”, propio de la jerga gay latinoamericana, es parte del universo de ambigüedad que propone la película. Si consideramos además que la palabra “León” en este caso metaforiza al Turu como un animal feroz, “rey de la selva”, el juego de la ambivalencia sexual se acentúa más, ya que en él se expresa tanto la violencia y potestad que caracteriza al personaje como su interés o deseo —inconsciente o no— por Álvaro. Por otro lado, resulta significativo el hecho de que sea en la lancha donde los misioneros se percatan de que *El Turu* es el responsable del ataque contra ellos, lo que confirman al reconocer los bidones de combustible. El vehículo que simboliza su poder lo termina delatando, para terminar muerto en el río tras la venganza.

Tras el ataque sexual a Álvaro, *El Turu* se va. La escena siguiente es la de los misioneros preparando la venganza. Un *travelling* nos lleva por el río y otro nos acerca al club deportivo. Allí, se ve a *El Turu* ordenando en medio del agua que ha inundado todo. Los misioneros le disparan y arrojan el cuerpo al agua. Luego se ve un plano general del espacio natural altamente contrastado; está amaneciendo y la isla oculta dos actos de violencia. *El Turu* aparece muerto después de la crecida, lo que hace que cobre relevancia el espacio natural.



Imagen 1. Otheguy, S. (2007). *La León*. Argentina, Francia. El Turu y su visión panóptica colman el encuadre. Captura de pantalla.

Intimidad y deseo homoerótico

Habiendo analizado el espacio natural, nos interesa indagar en la intimidad de los personajes. Para ello, nos preguntamos ¿cómo se expresan la intimidad, el deseo y la tensión homoerótica? y ¿cómo se presentan filmicamente?

Para abordar lo anterior, resulta necesario referirnos a los conceptos de *homosocialidad*, por un lado, y *homoerotismo*, por otro. David William Foster recoge los aportes de Eve Sedgwick y señala que por homosocialismo “se entiende un universo social en el que se forjan relaciones privativas entre los hombres con el fin de consolidar el poder” (2009, p. 145), pacto que se debe al patriarcado heterosexista y que “fomenta la solidaridad entre hombres en aras de la defensa de la sociedad masculinista en que las mujeres son súbditas de la misma” (p. 159). En este universo, se establece un compromiso y una pertenencia a un grupo, que se expresa a través de prácticas desarrolladas en distintos espacios que podemos identificar como tradicionalmente masculinos. Muy brevemente, podemos decir que en el film se manifiestan en la mayoría de las actividades y espacios retratados: el trabajo, los encuentros en el bar, los partidos de fútbol. Claramente, El Turu constituye el personaje encargado de resguardar este pacto homosocial que será transgredido por Álvaro en tanto rehúye de la total complicidad que éste exige e ignora la verticalidad del poder y, además, en tanto no se adecua a lo establecido por el heterosexismo, convirtiéndose en un personaje que subvierte este orden.

El *homoerotismo*, por su parte, apunta a “cualquier relación entre dos (o más) individuos del mismo sexo (dando por descontado siempre que sigue vigente y coherente el sistema binario de hombre y mujer, de masculino y femenino) en el que entra cualquier parámetro del deseo formulado y expresado en términos sexuales/genitales/eróticos/emocionales” (Foster, 2009, p. 143). Pudiendo ser inconsciente o consciente, lo homoerótico refiere así a las pulsiones. Cabe agregar que entre lo homoerótico y lo homosocial puede haber una tensión, al punto de que la irrupción del primero conlleva la ruptura del segundo en tanto pacto (Foster, 2009, p. 160), lo que, por cierto, puede acarrear severas consecuencias, y más en aquel que puede ser identificado como sujeto *feminizado*. Para lo que nos convoca, nos parece pertinente el concepto (homoerotismo) debido a que en el film se manifiesta el deseo homoerótico del protagonista, como parte de su intimidad, y se sugiere, en la misma línea, una tensión entre este y El Turu o, más bien, una tensión que al distenderse podría revelar un deseo soterrado de parte del Turu.

Lo homosocial, entonces, es el universo que articula el film, el cual se halla atravesado por el homoerotismo. Resta observar, por lo tanto, la expresión del deseo, la intimidad y la tensión, y para ello revisaremos un espacio y algunos momentos particularmente elocuentes: la casa de Álvaro, la escena de las faenas madereras, las escenas del partido de fútbol y la de la violación.

Si bien creemos que el universo de la intimidad no necesariamente se identifica con un espacio interior ni obedece a una división entre el adentro y el afuera, la casa de Álvaro nos parece un sitio que permite ingresar en su mundo más privado. De modo muy cercano a lo que plantea Bachelard en su *Poética del espacio*, esta casa se presenta como el cosmos del personaje, que lo contiene y le permite tener un refugio (2012) —aunque no se trata de que él huya de algo—. Es ahí donde puede asomarse desnudo a mirar el río y dedicarse a tareas distintas de las faenas diarias, como encuadernar libros viejos, labor propia de su mundo privado y que contrasta con aquellas que hemos identificado como constituyentes de lo homosocial.

La casa de Álvaro permite caracterizar al personaje a través de las fotos y el espejo. Se lo presenta como un sujeto solitario pero que no siempre fue así, puesto que hay varios planos en los que se muestran fotografías familiares, específicamente la de dos hombres con uniforme militar que son su padre y el viejo Iribarren, a quien Álvaro parece querer como a un padre. Existen además dos escenas en las que el protagonista se observa a sí mismo en un espejo y en donde el reflejo se ve algo nublado. El primer plano de su reflejo es de medio cuerpo y el segundo se trata de un encuadre más cerrado, como si se acentuara el existencialismo del personaje al mirar su propia imagen en el transcurso de la trama. Álvaro, solitario y silencioso sobre su bote, se permite observarse y reconocerse a sí mismo a través del espejo en el espacio de su casa.



Imagen 2. Otheguy, S. (2007). *La León*. Argentina, Francia. Álvaro e Iribarren. Captura de pantalla.

Momentos en los que el deseo homoerótico de Álvaro se explicita son la escena que siguen a cuando él y unos misioneros cortan madera y la escena de sexo con el sujeto del yate. Al igual que en la mayor parte del film, los personajes son masculinos, lo que contribuye a denotar la homosocialidad en este universo eminentemente masculino. Con respecto a la escena del trabajo de la madera, en un momento se ve a Álvaro empujando un carro con un compañero y luego, al terminar

la jornada, este último se baña en el río. El sudor y la exposición del cuerpo del otro junto a las miradas furtivas de Álvaro expresan su deseo reprimido que se acentúa en los planos cerrados de su rostro.

De este modo, los planos cerrados cumplen un rol en la exteriorización del deseo. En el film, el deseo homoerótico y, desde allí, la tensión se manifiestan por lo general a través de este tipo de planos que adquieren características específicas según el momento.

En la escena del partido de fútbol, El Turu y Álvaro juegan en equipos contrarios y uno trata de quitarle la pelota al otro. Se trata de un plano fijo, en el que los jugadores se mueven a través de la imagen pero casi se ven sólo sus torsos: se cortan las cabezas y las piernas, lo que depara en un plano claustrofóbico. Toda la información necesaria está comprimida dentro del encuadre y lo que queda fuera de éste parece no importar. Esto contribuye a la configuración de la relación tensa entre ellos, pues expresa el modo distante en que socializan, y todo lo demás que cada uno pueda ser queda fuera de campo y de la perspectiva del otro (especialmente el modo sesgado del Turu al concebir a Álvaro y su masculinidad).

Tras el partido, se presenta la escena de los camarines. Se trata de una escena sin diálogos y significativa. En el mismo encuadre se ve la cabeza del Turu cerrando el broche de su cadena al cuello, y a su costado izquierdo, en la profundidad del plano, se ve el cuerpo completo de Álvaro duchándose. Ninguno mira al otro ni tampoco hay cruce de miradas; si bien no se expresa una tensión entre ellos, se trata de un plano similar a lo que ocurre con la presentación del Turu en su lancha, sólo que aquí se devela el espacio que Álvaro ocupa “en la cabeza” del primero, su obsesión por él. Tal vez, el hecho de que El Turu parezca indiferente y simplemente concentrado en su cadena, expresa cómo éste no es consciente de su deseo por Álvaro o que no quiere hacerse cargo de él. Lo que sí queda claro es que El Turu se relaciona con Álvaro imponiendo su autoridad a través del acoso verbal: esto se manifiesta cuando lo interpela por tener el bote de su padre en malas condiciones y en la escena del bar, cuando lo increpa diciéndole “¿sos puto vos?” y luego recalca que nunca se le ha conocido mujer. Hay un plano cerrado del rostro de Álvaro que denota tristeza, una tristeza reprimida o resignada, pues decide no voltearse ni enfrentar la agresividad del Turu.

En relación con lo anterior y respecto de cómo se entranan intimidad y violencia, resulta importante observar que la tensión entre los protagonistas es conducida, en particular, por la escasez de encuentro de miradas. El film ya carece en sí de *raccord* de miradas, lo que contribuye a la construcción espacio-temporal de escenas flotantes o de tensión, pero además casi no hay encuentro de miradas entre los protagonistas por efecto de montaje, salvo al inicio y al final del film. La mirada, tan importante en la comunicación, sirve para expresar diversas emociones y mensajes. El Turu, como dijimos, se caracteriza por un ejercicio omnipotente de la mirada: la mirada y la palabra como autoridad. Él observa el horizonte mientras conduce la lancha, y asimismo mira a Álvaro cada vez que le dirige la palabra, sin embargo éste generalmente no se la devuelve y guarda silencio; es su modo de demostrarle que no tiene autoridad sobre él. Queda claro que Álvaro no siente simpatía por El Turu en la escena en que este último lo interpela por el bote: el protagonista lo mira

sostenidamente hacia arriba como equiparando la altura que los separa, y El Turu sigue diciéndole “¿no te da vergüenza tenerlo así?”, sin respetar la distancia que Álvaro ha puesto con su mirada y su silencio. Así, el conductor de la lancha acosa al protagonista a lo largo del film, ya sea para darle un pésame o agredirlo; El Turu se siente cuestionado y atraído por Álvaro, pues está acostumbrado a que lo oigan y lo miren, y éste no lo hace. El asedio del Turu es progresivo y, finalmente, la relación de miradas desemboca en la fatalidad. Ambos se miran en la última escena en la que se encuentran, donde se perpetra la violación.

Antes de esta escena, El Turu da un discurso en el contexto del festejo por el triunfo del equipo de fútbol. Mientras habla ante sus oyentes, Álvaro se va, por lo que El Turu sale borracho tras él diciéndole “¿Quién carajo te creés que sos?, yo estaba hablando, Álvaro” (énfasis nuestro). El Turu no espera que alguien se rehúse a oírle, siente su autoridad desafiada y se interna en la vegetación siguiendo al protagonista. Luego de escuchar que El Turu le exige hablar, Álvaro se gira con determinación y cruzan miradas. Tenemos plano y contraplano de los rostros, El Turu pregunta “¿qué me mirás con esa cara?”, y el protagonista lo golpea. Más adelante, el conductor de la lancha golpea a Álvaro y lo tira al suelo.



Imagen 3. Otheguy, S. (2007). *La León*. Argentina, Francia. Los rostros de Álvaro y El Turu durante la violación. Captura de pantalla.

La violación se presenta en un solo plano que encuadra ambos rostros, uno encima del otro; no hay planos generales del ataque. Al encuadrar los dos rostros, el de Álvaro sobre la tierra aplastado por el del Turu, se refuerza el desencuentro de miradas. En ese ataque violento hay, claramente, un ataque a la identidad sexual, pues El Turu le dice “quedate quieto, puto de mierda”. El Turu lo castiga por ignorarlo, pero también por desafiarlo al devolverle la mirada sin miedo antes del ataque. De ese modo, en la lógica machista de quien doblega y viola a un otro, éste se expone como más macho, como lo explica Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (2004). El Turu, asimismo, lo castiga por su diferencia, señalando de ese modo que se debe obedecer a la heteronorma, lo que “apela a la corrección”, como bien señala Novero (2012, p. 8). Lo castiga por la evasión del pacto homosocial, dada por la sospecha en torno a la homosexualidad que vendría a ser algo propio de quienes que no son parte del acuerdo, de los “otros”. En definitiva, la violencia que ejerce El Turu es la de quien pretende mantener la autoridad en sus dominios en el sentido patriarcal, y también la homogeneidad. Por ello en un gesto profundamente xenófobo quema el campamento de los misioneros, pues no hay que olvidar que

estos son también un “otro”; podemos incluso agregar que en el castigo del Turu al protagonista también se desliza una sanción por solidarizar con ellos³.

Lo que vuelve más complejo el episodio es el diálogo que ambos sostienen durante el ataque, que comienza con las palabras del Turu:

—¿Esto es lo querías? [...] ¿te gusta, eh? [...]

—Sí, me gusta.

Es difícil determinar si la respuesta es genuina o si apunta al modo violento en que se vive una sexualidad sancionada socialmente, la cual desde un punto de vista patriarcal tiene un rol sumiso asociado a la sexualidad *feminizada* —que queda en oposición a lo masculino en el sistema binario que propone la concepción patriarcal de la sexualidad (Bourdieu, 2002, p. 55)—. O si acaso indica que Álvaro no tiene problema en asumir su homosexualidad, y que por tanto no permite que la pena se efectúe ni acepta al Turu como autoridad, pues no hay culpa sino autorreconocimiento de un deseo que afirma un modo de ser, a pesar de la violencia del contexto. La pregunta del Turu, por otra parte, además de buscar amedrentar junto al mismo acto violento, puede ser una pregunta para sí mismo. La tensión homoerótica entre los personajes se confunde en una red de odio y deseo; homoerotismo y sanción patriarcal pertenecen a un entramado pantanoso y difícil de desenredar.

Lo que sigue es El Turu que se incorpora, parece algo sorprendido y se marcha. Álvaro sigue tumbado, y luego un plano cenital muestra su cuerpo inmóvil (como de escena de crimen), que termina de revelar la amenaza antes oculta. Así, espacio natural y fatalidad se amalgaman en un plano abierto y oscuro.

Sin embargo, volvemos a ver a Álvaro. Después de la muerte del Turu aparece desnudo mirando desde su casa hacia el río. Tras la sudestada y el ataque, el día se ve soleado, El Turu ha muerto y Álvaro camina entre los juncos avanzando hacia la cámara, como en un día más de trabajo.

Conclusiones

Hemos revisado cómo el espacio natural del Delta es tomado por Otheguy y construido como un entorno cuya expresividad da cuenta de la tensión entre los personajes y las intimidades. En *La León*, de este modo, se presenta una relación profunda entre espacio e intimidad, la cual manifiesta significados subjetivos, simbólicos y políticos. Dicha relación está dada por el mismo lenguaje audiovisual que escatima en el lenguaje verbal, lo que es una característica del film.

3 Foster comenta cómo la homosexualidad (y el homoerotismo) desde el punto de vista del uno es algo propio del otro: otros pueblos o sectores sociales. Para los conquistadores españoles, algo de los indígenas, para un anarquista de comienzos del siglo XX, “enfermedad” de los burgueses, etc. (p. 143). Aquí se yuxtaponen la identidad sexual otra y los “extranjeros”.

El potencial poético del Delta y la construcción fílmica conforman un relato sobre la violencia homogeneizadora de la diferencia. Este entorno y su capacidad para figurar que algo amenazante aguarda, se relaciona con lo que Otheguy menciona como esas “otras cosas” que pasan en las “profundidades” del río. Se trata de las subjetividades del Turu y Álvaro y el homoerotismo. Espacio natural e intimidad se encuentran profundamente entrelazados, pues, por una parte, lo natural muestra algo que está en la *superficie* y, por otra, mantiene agazapados ciertos aspectos que se resguardan en la esfera de lo íntimo y que estallan de manera abrupta y violenta. El espacio natural oculta las intimidades de estos personajes y la tensión homoerótica hasta que ésta se rebalsa; hay sudestada y junto con la crecida del río, se rompe la tensión y ésta se vierte en el ataque del Turu y en la venganza de los misioneros, que bien puede ser la venganza de Álvaro. Con un plano abierto del río, El Turu termina muerto y Álvaro vivo y avanzando hacia la cámara en medio de la vegetación, sin nada que ocultar.

Resulta significativo que la obra explore homoerotismo y violencia patriarcal en este escenario rural, porque se trata de un espacio que parece obligar a las identidades sexuales disidentes a estar sumamente ocultas. El Delta aquí retratado es un espacio periférico, que lleva una vida donde la homosocialidad marca y regula las actividades con ojo avizor. Sin embargo, es a la vez un lugar cuyo espesor acoge, furtivamente, las pulsiones homoeróticas. La emergencia del deseo tensiona los supuestos en este entorno social, y tiene su correlato en aquello que también transgrede el orden (la llegada de los foráneos).

Nos parece que este film, a más de diez años de su estreno, ha sido poco abordado (son claras excepciones los textos críticos citados antes). En este sentido, esperamos poder contribuir a los estudios cinematográficos y de género al reparar en las representaciones de las intimidades, el universo homosocial patriarcal y el homoerotismo, articulados en la configuración del espacio. El film de Otheguy elabora un cosmos que da cuenta de la violencia castigadora de la homofobia exaltada en el personaje del Turu, quien representa el mandato homosocial patriarcal y la cultura hegemónica. En este sentido, nos parece relevante que el film presente una venganza, pues si bien emana de los misioneros se trata en definitiva de una acción que proviene de los otros, las diferencias; más que desquite y justicia poética, en clave política la muerte del Turu nos sugiere la caída (o al menos el perjuicio) de un sistema violento heterosexista. *La León* le da un giro a la violencia y propone, creemos, una posibilidad que cada vez resuena más y se vuelve más necesaria: subversión de la heteronormatividad en pos de la heterogeneidad de vidas, deseos y experiencias.

Bibliografía

- Almeida, L. y Belfiori D. (Conductores). (3 de junio de 2014). *Episodio Entrevista a Santiago Otheguy* [Radio]. Recuperado de <http://loscaprichosradio.ivoox.com>
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. México: Fondo De Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). La forma del tiempo y el cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Blejman, M. (23 de febrero de 2008). Anatomía de un lugar picante. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-9305-2008-02-23.html>.
- Bourdieu, P. (2002). *La domination masculine*. Francia: Édition du Seuil.
- Foster, D. W. (2009). *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Novero, M. A. (2012). *La León: miedo y deseo en un particular espectro homosocial*. En S. Romano (Presidencia). *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Congreso llevado a cabo en Córdoba, Argentina.
- Paz, O. (2004). *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ranzani, O. (10 de junio de 2008). El Delta no tiene ninguna ley. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-10304-2008-06-10.html>.
- Salas, H. (23 de marzo de 2008). El Tigre y La León. *Radars de Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4520-2008-03-27.html>.
- Trerotola, D. (21 de marzo de 2008). Ese lugar escondido. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-9-2008-03-21.html>.
- 791cine (s.f.). *La León*. Pressbook, 031. Recuperado de <https://www.yumpu.com/en/document/read/52685503/la-leon>.

Filmografía

Martel, L. (directora). (2001). *La Ciénaga* [largometraje]. Argentina: Lita Stantic.

Otheguy, S. (director). (2007). *La León* [largometraje]. Argentina/Francia: Onyx Films, Big World, Polar Films, Morocha Films y productores asociados Mandrágora Producciones y Santiago Otheguy.

Carla Cortez Cid

Escritora e investigadora independiente. Profesora de Estado en Castellano y Maestranda en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Organizadora del Encuentro de Performance Política. Ha sido parte de los Colectivos feministas transdisciplinarios Adelitas y Mansa Ballena y participa del Colectivo Editorial Destierros.

Contacto: carlacimarrona@gmail.com

Isabel Sapiaín Caro

Licenciada en Educación en Castellano y Profesora de Estado en Castellano por la Universidad de Santiago de Chile. Diplomada en Fundamentos de la Crítica Escénica Contemporánea. Actualmente, es estudiante de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino de la Universidad de Buenos Aires. Participa en el Colectivo Editorial Destierros.

Contacto: isapiainc@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Cortez, C. y Sapiaín, I. (2020). Construcción del espacio, intimidad y violencia en *La León* de Santiago Otheguy. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30800>.



Campo adentro y ciudad afuera: posiciones de género en el cine de Julia Solomonoff

Field inside and city outside: Julia Solomonoff's cinema gender positions

Lucas Sebastián Martinelli

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
lucasmartinelli87@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/ps9f8n5s1>

Resumen

Este ensayo analiza las posiciones y las significaciones del cine de Julia Solomonoff para considerar los aspectos que una perspectiva fílmica puede otorgar a cierta política de los cuerpos ficcionales como un terreno de disputas y problemáticas relativas al género, la sexualidad y la migración. *Hermanas* (2005), *El último verano de la boyita* (2009) y *Nadie nos mira* (2017) son largometrajes que proponen modelos especiales para considerar las formas de politicidad que el cine puede asumir respecto a cuestiones sociales y, de este modo, extender la experiencia estética hacia una implicancia de lo común.

Palabras Claves

cine argentino,
Julia Solomonoff,
género,
sexualidades,
política

Recibido:31/07/2020 - Aceptado con correcciones: 17/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 155-168, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



cine y tv



CePIA



facultad de artes



UNC

Universidad Nacional de Córdoba

Key words

Argentinian
cinema, Julia
Solomonoff,
gender, sexuality,
politics

Abstract

This essay analyzes the space incursions and the meanings of Julia Solomonoff's cinema to consider the aspects that a filmic perspective can grant to a certain politics of fictional bodies as a field of disputes and problems related to gender, sexuality and migration. *Hermanas* (2005), *El último verano de la boyita* (2009) y *Nadie nos mira* (2017) are feature films that propose special models to consider the forms of politics that cinema can assume regarding social issues and, in this way, extend the field of aesthetic towards a common implication.

Introducción

Desde hace aproximadamente dos décadas los modos con los que el cine y el audiovisual presentan las sexualidades y el género sufrieron una serie de transformaciones paralelas a las de los imaginarios nacionales. Estos cambios fueron acompañados por legislaciones en materia de derechos y políticas sexuales. Muchos países del mundo (particularmente en Europa y América) comenzaron a integrar en sus políticas y espacios democráticos a los cuerpos que históricamente habían sido despreciados de la esfera pública por asuntos relativos a la sexualidad o a la identidad de género¹. De este modo, existe una proliferación de imágenes narrativas y documentales que advierten esos cambios y que, de algún modo, también los promueven.

Dentro de esta constelación de transformaciones en los imaginarios sobre el género y las sexualidades, el cine de Julia Solomonoff presenta incursiones ficcionales que pujan por un tipo de visibilidad y audibilidad que reconoce de manera justa lo que históricamente fue expuesto de un modo diferencial; además plantea una serie de elementos que tienden a construir una exposición de las lógicas de la desigualdad con una perspectiva interseccional. Cuestiones ligadas al género y las sexualidades son enlazadas desde aspectos relativos a la precariedad y construidas en torno a temas como la nacionalidad, la racialidad, la clase social y las prácticas culturales. En este sentido, se trata de propuestas filmicas que dejan aparecer puntos de fuga, desfasajes y restos contra las lógicas del capitalismo y el patriarcado para dar por resultado un registro y señalamiento de problemáticas políticas.

En este artículo, en concordancia con la convocatoria del dossier “Género, disidencias y diversidades en el Cine y las Artes Audiovisuales”, se investiga la obra de una cineasta, pero sin intentar un “develamiento” de lo que ocurriría con una “mujer” cineasta como inmanencia. El objetivo es observar ciertos aspectos que ligan el género y lo sexual como parte de un entramado cultural de diferencias, como señala Julia Kratje (2020), desde un intento de captación de las distintas coordenadas de unos cuerpos sexuales y sus formas de apropiarse afectivamente del tiempo y el espacio fílmico. Implicancias de un cine cuya especificidad se analiza bajo una perspectiva que, como indaga también Fabricio Forastelli (2018), busca anudar el activismo político y el académico en eje con la noción de valor crítico de

1 Los modos en los que la democracia de los países de Europa y América fue legislando en materia de derechos para las comunidades LGBTIQ (Lésbico Gay Bisexual Transexual Intersexual Queer) desde la década del 2000 fueron analizados por el sociólogo Frédéric Martel (2014) con un trabajo de entrevistas en diversos países occidentales para pensar las relaciones entre los casos que constituyeron una avanzada institucional a nivel internacional. En el caso argentino Leticia Sabsay (2011) analizó la televisación de las travestis en la Ciudad de Buenos Aires al principio de la década del 2000 vinculada con la creación de la Zona Roja (un espacio urbano destinado a la prostitución). Los debates suscitados en la esfera pública implicaron una avanzada de los imaginarios nacionales con una consecuente movilización de las fronteras desde las cuales estos sujetos sexuales pudieron ser considerados dentro de la sociedad civil.

las diferencias en el ámbito público. En este sentido, la figura de lo precario² como un aspecto histórico de producción de diferencias entre los cuerpos signados por la vulnerabilidad funcionaría como el centro de una serie de conflictos que emergen en el cine de Solomonoff. Los modos en que sus narraciones son permeadas por imágenes documentales de espacios rurales (Baigorria, Rosario y Villa Gesell) y de ciudades (Texas y Nueva York) permiten que cierta fuerza de lo real aparezca en sus películas como una tensión que conecta la realidad, lo imaginario y su politicidad. Esos movimientos y las perspectivas en las que se generan sus posiciones son relaciones situadas entre espacios y cuerpos que dan lugar a un pensamiento sobre la geopolítica. El título de este artículo señala, de un modo poético, los vínculos entre las cuestiones relativas al género y las sexualidades con la proliferación de posiciones ligada al traslado y el movimiento de los cuerpos que una propuesta fílmica construye sobre las experiencias situadas en el mundo real.

Si el cine tiene la cualidad de poder moverse por registros documentales al construir ficciones, este aspecto funciona en Solomonoff como un anclaje concreto que afianza la identificación sobre las problemáticas que se insinúan. La mirada del cine de Solomonoff, ligada a un movimiento diegético, brinda una experiencia narrativa que es la experiencia de un cuerpo en tránsito moviéndose entre fronteras sociales y contempla, desde diversas posiciones, injusticias habituales de las que no precisa dar una respuesta sino instalar su pertinencia.

Sororidad

Hermanas (2005), el primer largometraje de Julia Solomonoff como directora y guionista, narra la historia de dos hermanas argentinas que se encuentran en 1984 en Texas (Estados Unidos), luego de que Natalia (Ingrid Rubio) se haya exiliado en España durante la dictadura militar de 1976. Elena (Valeria Bertuccelli) recibe a su hermana en la casa a la que acaba de mudarse con su hijo y su esposo y terminan revelando juntas el entramado de recuerdos familiares a partir de una novela que había escrito su padre: *A la sombra de un paraíso*. “Los paraísos” es el nombre de la casa de fin de semana a orilla del río que frecuentaban cuando eran jóvenes y en la que sucedieron algunas de las situaciones más álgidas y turbulentas del pasado referido a las desapariciones en dictadura. De hecho, la lectura de la novela sirve como disparador de los recuerdos del pasado que se intercalan con el presente y esclarecen el detalle que perturba a Natalia: la delación de su novio ante los militares.

2 La figura de lo precario se ha convertido en una discusión nodal para la filosofía política y la estética que se interesa por considerar los modos en los que las imágenes pueden permitir una reproducción del orden social o un llamado a problematizar el estatuto de los sujetos que se colocan en las pantallas. Judith Butler (2006) ha explicado que, si bien, la vulnerabilidad del cuerpo es compartida por todos porque el cuerpo es inminentemente una cosa material y vulnerable, no todos los cuerpos estamos expuestos a la misma violencia arbitraria y, en este sentido, los marcos desde los cuales los medios construyen socialmente los sujetos pueden borrar la visibilidad de cierta vida o, por el contrario, darle un relieve.

Algunos de los elementos que caracterizan a las producciones de Solomonoff están presentes aquí: una ciudad de una homogeneidad brutal, un espacio rural que, aunque idílico, no está falto de violencia y la cuestión de la lengua tensionada en la comunicación ocasionada por la extranjería. En primer lugar, la ciudad no sólo es mostrada desde los encuadres de una perspectiva que achata las diferencias edilicias y subraya lo idéntico, sino que además forma parte de una escena siniestra en la que Elena, perturbada por el retorno del pasado, confunde la puerta de su propio hogar y estaciona su auto frente a otra casa muy similar a la de ella. La violencia en el espacio rural configura su mayor dramatismo y violencia en el momento en que Natalia escondida en un bote observa cómo se llevan a su novio. La cuestión de la lengua, presente a lo largo del filme cobra protagonismo en dos momentos, cuando Elena no puede entenderse con la maestra de su hijo para saber cómo le está yendo en la escuela y, cuando en una fiesta en su propia casa, Natalia puede conversar mucho mejor que ella con los invitados.

Por otro lado, es posible destacar la agudeza para construir una perspectiva de género sobre la militancia de las mujeres en los grupos armados en este filme. Si bien, *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) tiene una inscripción subjetiva femenina, *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) construye la historia de una militante en un centro clandestino de detención homónimo y el documental *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) también tomó esta cuestión, la perspectiva y consideración de las mujeres como protagonistas en la lucha armada durante los años setenta es un tema que se destaca como una posición frente a la sociedad vinculada con el patriarcado y el uso de la violencia con fines revolucionarios. Al respecto, es central el trabajo de investigación realizado por Alejandra Oberti (2015) que dio voz testimonial a las mujeres para reflexionar sobre los modos en los que estas proponían, durante la lucha armada, la posibilidad de una reorganización de la sociedad que repercutiese en todos los órdenes de la vida. Una novela que también ayuda a iluminar este aspecto es *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008) porque retrata la militancia de Montoneros desde la mirada de una niña. Sin agotar estas consideraciones, otros filmes que volvieron sobre esto fueron: *M* (Nicolás Prividera, 2007) en la búsqueda del esclarecimiento de la desaparición de la madre del cineasta desde el documental, o *Infancia Clandestina* (Benjamín Avila, 2012) en la puesta en escena de una familia Montonera y los conflictos desatados ligados a la crianza desde la ficción. Lo que se dirime entonces entre esas dos hermanas en este filme particular es una posición frente a la política y la historia reciente desde un lugar indisolublemente ligado al género como posibilidad de ver los sucesos históricos con una perspectiva diferente que no clausura, sino que incorpora la importancia de la polifonía femenina³.

Una deriva del rol de las mujeres en la lucha armada en la película se da con una discusión entre las hermanas referidas al nombre del hijo de Elena. El nombre de Tomás fue sugerido por su hermana. El develamiento familiar que se da con la estadía

3 *Un día con Ángela* (1993), uno de los cortometrajes de Solomonoff, narra la historia de una empleada doméstica que recorre los hogares en los que trabaja con uno de sus empleadores. Allí la cuestión de la voz se repone desde la perspectiva del escritor que dialoga con la mujer para pensar el modo en que podría hacerla hablar y, en ese encuentro con ella, redescubre el goce de su propia experiencia.

de Natalia es que ese había sido “el nombre de guerra” (el nombre que los militantes utilizaban al pasar a la clandestinidad) de su novio Martín (Nicolás Pauls). En ese secreto familiar que se revela está cifrada la cuestión de una huella y una herida que configuran una apelación a las mujeres como portadoras de un testimonio diferente y particular para el esclarecimiento de delitos de lesa humanidad. La alternancia de posicionamientos entre las hermanas de este filme, con un abrazo que las une en el final, se muestra como un problema de carácter histórico y social que está entrelazado con una alegoría a la comunidad nacional.



Imagen 1. Solomonoff, J. (2005). *Hermanas*. Argentina.

De repente, la boyita

El último verano de la boyita (2009) se trata de un *coming of age* o una narración sobre el crecimiento que gira en torno a cierta indagación sobre el vínculo entre lo sexual y lo biológico en un marco de contrastes entre una familia de médicos y una familia dedicada a la actividad rural. Desde una perspectiva nostálgica sobre la infancia situada en la década del ochenta, el relato articulado por la mirada de Jorgelina (Guadalupe Alonso), cargada de un deseo sexual que organiza las primeras secuencias con su hermana, se permea con imágenes provenientes del universo rural, los animales, los paisajes del campo y un horizonte extenso. El cuerpo niño de Mario (Nicolás Treise) encorvado hasta la monstruosidad para ocultar sus incipientes senos que crecen salvajes como la naturaleza en un entorno de hostilidad es el territorio de disputa que problematiza la naturalidad con la que se puede asumir la relación entre el deseo sexual, la identidad de género y los

comportamientos culturales que se identifican con lo masculino y lo femenino⁴. La boyita es la casa rodante anfibia que se encuentra en el fondo de la casa familiar de Jorgelina y que, como ese repliegue del mundo privado en el que la niña pasa tiempo con sus juguetes y las ilustraciones de los libros de medicina de sus padres, termina siendo quebrada por un árbol al final del filme para evidenciar que la infancia ha quedado atrás, se ha ido con el verano.

Determinados planos inserts de hormigas que comen frutas, de paisajes rurales, así como las escenas de violencia real con los animales funcionan como contexto y, a la vez, como contraste sensible entre el campo y la presencia humana. Cierta habitualidad con la que se sigue el desarrollo de las tareas, se contrapone con aquellos indicios del desarrollo de Mario que muestran que aquello que el espectador podría asumir como normalidad tiene aspectos que no necesariamente siguen su curso como un río. Aparece en el filme, por medio de los diálogos de Jorgelina con su padre, la idea de que Mario se tiene que “probar” como hombre y para ello competir con su caballo en una carrera que ocurre al final. Entonces Jorgelina, que había preguntado si él tendría que probarse como hombre —porque quizás no le gustase—, contempla el modo en que, luego de ganar la carrera, Mario escapa con su caballo de esa comunidad que no aceptó su ser y su lugar cuando frente a la pulpería en la cancha de bochas fue objeto de burlas por su apariencia. Jorgelina rezaba sobre el campo la noche en la que, por un recorte en detalle de un plano, se superpuso la golpiza a Mario que su padre le dio por su condición.



Imagen 2. Solomonoff, J. (2009). *El último verano de la boyita*. Argentina.

⁴ El cortometraje *Siestas* (1998) de Solomonoff narra la relación entre un inmigrante y una niña que se encuentran en la calle. Allí la sexualización infantil funciona como una dimensión compleja que permite establecer diferentes asociaciones sobre la vulnerabilidad de la infancia en situaciones de pobreza.

El corral que Mario habita, casi como un espécimen monstruoso, es singular y antes que animalizarlo lo carga de poder. Reflejado de costado en el espejo de su habitación, ese retrato lo humaniza de modo sugerente. Al respecto, se puede señalar cómo Solomonoff hace algo magistral con las fronteras entre los géneros biológicos y culturales dentro de un establo y las consecuentes metáforas sobre la animalidad del humano que tan solo dos años antes la cineasta Lucía Puenzo no había podido lograr. Romina Smiraglia (2017) puso en relación el fenómeno norteamericano denominado “nuevo cine *queer*” con el fenómeno del “nuevo cine argentino” y consideró una comparación entre esta película y *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) porque tienen el denominador en común de la intersexualidad como un contenido que se revela de modo progresivo en una trama novedosa para el cine argentino. En este sentido, habría una pregunta por la agencia y el hacer (intervenir o no) sobre ese cuerpo que preocupa a la trama de *XXY*, pero no es el centro de *El último verano...* porque su foco está puesto en las desigualdades etarias, sociales y culturales de modo tal que permite instalar más preguntas que respuestas sobre la sexualidad. Por otro lado, sobre *XXY*, es posible estar de acuerdo con Diego Trotola (2008) al sostener que difícilmente se pueda considerar a este filme una expresión legítima y una defensa de la intersexualidad porque en la construcción de sus metáforas de carácter misógino, patriarcal y falocéntrico se plantea un acercamiento a la cuestión que, si bien responde a los cánones estilísticos de cierto cine de *qualité* convencional, no repone las complejas dimensiones que un tema de estas características requiere en su contexto histórico contemporáneo.

El último verano..., entonces, dimensiona aspectos ligados a la sexualidad y la clase social desde una mirada de aquellos que van de la ciudad al campo pero en una compartición de los saberes que no plantea una jerarquía sino simplemente una diferencia.

No ser mirado

Nadie nos mira traza el recorrido migratorio y fugaz de un ciudadano argentino en Nueva York. Una crónica de los días de Nicolás Lenkhe (Guillermo Pfening), un actor homosexual de una telenovela con éxito en Buenos Aires y Latinoamérica, que viaja a Manhattan en búsqueda de un crecimiento de su carrera profesional. Su trayectoria estelar, o sea la búsqueda de reconocimiento actoral, da por tierra en los distintos derroteros del mercado cinematográfico norteamericano que no tiene lugar para él. En vez de trabajar en el cine, este personaje termina dedicándose a distintos trabajos precarios, inestables, poco duraderos y superpuestos para subsistir.

La película comienza con un verano en la ciudad de Buenos Aires, se ingresa por el sonido de la radio de un automóvil. Martín Irazábal (Rafael Ferro) y Nicolás están juntos, pero a punto de separarse. Martín tiene una esposa e hija y no puede vincularse con Nicolás desde otro lugar que no sea como amante. Con el breve registro de ese momento, se da la pauta de la relación melodramática que tortura al protagonista. El vínculo se sitúa en el pasado para hacerse presente con distintas



Imagen 3. Solomonoff, J. (2017). *Nadie nos mira*. Argentina.

resonancias a lo largo del relato. Desde un estilo indirecto libre que acompaña a Nicolás, se ingresa en el Central Park. Los colores de las diferentes estaciones del año conducen una sensorialidad visual que muestra desde el paisaje urbano el tiempo que transcurre en Nueva York. Curiosamente un año antes, Matías Piñeiro también filmó con ese mismo recurso *Hermia y Helena* (2016) basada en la historia de una traductora argentina de Shakespeare que incursiona en Manhattan con una beca de estudios. Allí el universo teatral de *Sueño de una noche de verano* cubre las ensoñaciones de la protagonista desde el ritmo que generan los cambios climáticos sobre la ciudad. *Nadie nos mira* presenta una mirada lúcida de los lugares del turismo en Manhattan como espacios globales. Los puentes, las galerías, los cruces de las avenidas cuando constituyen una postal turística son lugares impersonales que los personajes atraviesan como imágenes virtuales, no como territorios de materialidad significativa a ser habitados.

Una vez en el parque, se puede oír el murmullo de las *nannys*, que construyen uno de los aspectos auditivos más logrados. No solo porque expresan los diferentes acentos que caracterizan a las nacionalidades latinoamericanas, sino porque comentan y conversan sobre la migración. Son las que saben que, en ese momento en Londres, se buscan niñeras chinas para que les enseñen a hablar chino a los niños y son las que miran la telenovela “*Rivales*” en la que actúan los protagonistas. Consideran que Nicolás por su aspecto físico (su apariencia) es padre del niño que tiene en brazos y, por lo tanto, no hablaría español. Ese es el primer juego de pareceres que desarma Solomonoff a partir del desarrollo de acciones. Una nena se queda atorada en la hamaca de la plaza. Entonces, Nicolás se acerca, habla con las mujeres, calma los ánimos, saca a la niña atorada y ellas descubren que es argentino.

En distintas instancias, el filme realiza una búsqueda por los mecanismos de desarticulación de los pareceres y en ello radica su política. Nicolás le dice a la madre por teléfono que está en una fiesta con amigos, algo que podemos creer como espectadores. Pero en seguida el encuadre muestra que en realidad está trabajando

de mozo. El develamiento también se escenifica desde el lugar de los otros que observan a Nicolás. Su amigo actor que lo visita sigue sus pasos y descubre que en realidad el bar en el que habían estado juntos la noche anterior es donde trabaja. Su amiga Andrea (Elena Roger) lo observa del otro lado de la vidriera de una farmacia y descubre que roba con su hijo en brazos⁵. Develamientos sucesivos de las cosas y las apariencias. Todo el tiempo la película juega a decir que las cosas no son lo que parecen, a revelar que hay una distancia entre lo que las cosas son y lo que podemos ver de ellas.

La posibilidad de filmar con un cineasta mexicano de éxito creciente, que es en principio el trabajo actoral más serio que tiene el protagonista, se dilata hasta perderse. Por lo tanto, la sucesión de trabajos que acepta Nicolás se ven complementados por los “rebusques”. Trabaja de mozo en un bar, se encarga del departamento de *Airbnb*, es niño y hacia el final traslada pinos navideños, en un estado deplorable, y junta paraguas rotos con un carro para una instalación artística. Esta última escena, que da una típica postal de vagabundo o *homeless* durante una Nueva York invernal, es vista por él mismo a través de un patético reflejo deformado en una vidriera que provoca, sumado a su situación, la vuelta a Buenos Aires. Antes que ser un despliegue sobre las formas del trabajo, podría concebirse la película como un desarrollo de los gags del rebusque. Los rebusques, es decir aquellas acciones que hacen que el dinero rinda más, son constantes: hace cambios con los tickets de ropa que tiran los demás para conseguir dinero, junta cosas en la calle y, particularmente, roba cosas en las farmacias con un niño en brazos. No se trata tanto del desarrollo de las distintas actividades laborales destinadas a extranjeros en esa ciudad, como de la incertidumbre de no conseguir un trabajo actoral. No le dan personajes latinoamericanos por ser “demasiado rubio”, pero tampoco puede hacer de norteamericano por su acento “demasiado cargado”.

Inmediatamente después de una entrevista laboral con una productora de cine, Nicolás se tiñe el pelo en una aceptación necesaria de la “estandarización de lo latino”. Es fácil suponer que no ingresará a la práctica actoral tanto porque el sistema es demasiado rígido como porque las clases de dicción son muy caras.

Esta mirada sobre la imposibilidad de acceso al ámbito laboral, desde el punto de vista del extranjero en una ciudad cosmopolita, se complementa con una mirada impersonal: el registro de las cámaras de vigilancia de las cadenas de farmacias. El ojo invisible y ciego de esas cámaras constituye otro de los modos en los que la puesta en escena tiende a mostrar el mecanismo del revés de lo aparente. La vigilancia de las cámaras antes que ser el despliegue de un poder punitivo es una de las tramas que apunta a mostrar que el poder disciplinario no existe tal como se lo concibe. Esta idea adquiere su máxima potencia cuando los protagonistas tienen sexo en el baño del aeropuerto, mostrando cómo las acciones de los cuerpos pueden borrar las fronteras de lo legal en cualquier tipo de espacialidad. “Nadie ve

5 El cortometraje *Scratch* (2001) de Solomonoff construye la historia de una joven mujer americana que se encuentra con un refugiado Serbio en Manhattan que roba objetos en los locales de ropa y joyas. Con procedimientos similares a los que se reiteran en *Nadie nos mira*, allí se plantean en germen cuestiones ligadas a las diferencias fenotípicas y raciales que los sistemas de seguridad y vigilancia detectan sobre los cuerpos.

las cámaras, nadie está mirando”, dice Nicolás, al discutir con Andrea antes de que ella le quite el cuidado de su hijo Theo.

El contrato matrimonial como acceso a la nacionalidad y como forma de mantenerse legal en Estados Unidos es una trama que se da en la película por medio del personaje de Jeff, un antiguo novio de Nicolás. Con certeza, este motivo cobra su mayor expresión en el cine contemporáneo con el director serbio Zelimir Zilnik. Particularmente, en *Kenedi is Getting Married* (2007) porque narra los enredos de un personaje serbio que, en medio de circunstancias muy precarias, intenta volver a vivir en Berlín y casarse con un muchacho solo para obtener la visa.

En el final, hay una secuencia en la que Nicolás regresa a Buenos Aires y se va a las afueras de la ciudad para comer un asado con el grupo de actores de la telenovela. Allí es donde la historia le permite una modificación de su postura frente a la relación amorosa, núcleo del drama romántico. Cuando se encuentran solos Martín le dice: “Nadie nos mira” en alusión a la posibilidad de tener un momento de intimidad y, en otro aspecto, remite también a la idea del armario, a la noción de necesitar aparentar otra cosa. “Córtala, no soy tu primo”, arremete Nicolás desprendiéndose de él y yéndose solo del lugar. Nuevamente, el distanciamiento, pero es la primera vez que Nicolás deja de aparentar.

En los últimos segundos, Nicolás disfruta de formar parte de un grupo de teatro y la película construye así una imagen del teatro como el espacio físico de lo comunitario, en un sentido opuesto al espectáculo cinematográfico como el imperio de la imagen privada.

Conclusiones

En oposición a las instituciones de la familia, la heterosexualidad y la reproducción, el uso del tiempo y el espacio *queer* viene a dislocar las lógicas naturalizadas, argumentó Jack Halberstam (2005) en un capítulo denominado “Temporalidad *queer* y geografías posmodernas”. En este sentido, los imaginarios espaciales poblados de cuerpos precarios que propone el cine de Solomonoff también ayudan a desnaturalizar las experiencias culturales del género y las sexualidades como si se trataran de cuerpos fílmicos *queers*. Como se desplegó en este artículo con el análisis de los filmes, los acercamientos a los temas que Solomonoff articula operan bajo una forma que obliga a revisar y considerar los presupuestos culturales con los que normalmente se observan las cuestiones relativas al género y las sexualidades con una implicancia de cuestiones económicas, sociales y de fronteras espaciales. En sintonía con los rasgos que José Muñoz (2009) pensó una futuridad *queer* ligada a una circulación rasante por el deseo de lo bajo y lo precario, el cine de Solomonoff alberga como imaginario una potencia radical de transformación para aquellos sujetos que, desplazados y violentados por el sistema, precisan una reconsideración hospitalaria y la puesta en marcha de políticas concretas que generen un espacio en común.

Como se ha demostrado en este ensayo, la cineasta Julia Solomonoff monta en sus películas universos que tienden a evidenciar las problemáticas

sociales que se relacionan con los traslados espaciales de los cuerpos y pone de relieve las diferencias de género y sexuales relacionadas con cuestiones geopolíticas y culturales, simbólicas y materiales. Estos aspectos construyen una filmografía que plantea problemáticas históricas desde una perspectiva de género singular y echa luz sobre cuestiones políticas de un modo especial que no clausura la mirada sobre las problemáticas en las que se funda, sino que permite mundos abiertos a ser recorridos y pensados de manera constante.

El cine de Solomonoff funda imágenes y voces que colaboran con la imaginación de futuros posibles en los cuales las grandes desigualdades e injusticias históricas puedan ser transformadas.

Bibliografía

Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.

Butler, J. (2006). *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Forastelli, F. (2018). Narraciones de la igualdad en el cine LGBT argentino. *Hawaii de Marco Berger y Esteros de Papu Curotto. Toma Uno*, 6(6), 183-193.

Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.

Kratje, J. (2019). *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.

Martel, F. (2014). *Global gay. Cómo la revolución gay está cambiando el mundo*. Madrid: Taurus.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia. The then and there of queer futurity*. New York: New York University Press.

Oberti, A. (2015). *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Buenos Aires: Edhasa.

Sabsay, L. (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.

Smiraglia, R. (2017). La irrupción de lo queer: Cuerpos abyectos y eróticas disidentes en los márgenes del cine argentino contemporáneo. *InterAlia*, 12, 154-171.

Trerotola, D. (2008). ¡Ay!, metáforas punzantes. XXY: la diferencia entre el cine y la literatura. En A. Melo, *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea.

Filmografía

Ávila, B. (director). (2012). *Infancia clandestina* [largometraje]. Argentina, España, Brasil: Habitación 1520 Producciones, Historias Cinematográficas, Antártida, Academia de Filmes.

Bechis, M. (director). (1999). *Garage Olimpo* [largometraje]. Argentina, Italia, Francia: Paradis Films, Classic, Nisarga.

Carri, A. (directora). (2003). *Los rubios* [documental]. Argentina y Estados Unidos: FUC.

Piñeiro, M. (director). (2016). *Hermia y Helena* [largometraje]. Argentina: Trapecio Cine.

Prividera, N. (director). (2007). *M* [documental]. Argentina: INCAA.

Puenzo, L. (directora). (2007). *XXY* [largometraje]. Argentina, Francia, España: Wanda Visión, Pyramide Films, Historias Cinematográficas, Cinéfondation, Fonds Sud.

Solomonoff, J. (directora). (1993). *Un día con Ángela* [cortometraje]. Argentina: INCAA.

Solomonoff, J. (directora). (1998). *Siestas* [cortometraje]. Argentina: INCAA.

Solomonoff, J. (directora). (2001). *Scratch* [cortometraje]. Estados Unidos: Milos Forman Fund, No Gun Pictures, Columbia University

Solomonoff, J. (directora). (2005). *Hermanas* [largometraje]. Argentina: Patagonik Film Group.

Solomonoff, J. (directora). (2009). *El último verano de la boyita* [largometraje]. Argentina: Travesía Productions, Domenica Films, El Deseo, Epicentre Films.

Solomonoff, J. (directora). (2017). *Nadie nos mira* [largometraje]. Argentina, Estados Unidos, Brasil, Colombia, España: Aleph Motion Pictures, CEPA Audiovisual, Epicentre Films, La Panda, Mad Love Film Factory, Miss Wasabi.

Stantic, L. (directora). (1993). *Un muro de silencio* [largometraje]. Argentina, México, Reino Unido: Aleph Cine S.A, Channel 4, IMCINE.

Zilnik, Z. (director). (2007). *Kenedi is Getting Married* [largometraje]. Serbia: Terra Film.

Lucas Sebastián Martinelli

Doctor en Estudios de Género y licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, investigador postdoctoral de CONICET (2019-2021).

Contacto: lucasmartinelli87@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Martinelli, L. S. (2020). Campo adentro y ciudad afuera: posiciones de género del cine de Julia Solomonoff. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30776>.



Representaciones de feminidades en la animación contemporánea. Una mirada sobre *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* y *En boca de todas*

Femininity representation in contemporary animation. A look on *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* and *On everyone's lips*

María Constanza Curatitoli

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
m.c.curatitoli@mi.unc.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/ngxwb1y03>

Resumen

El presente trabajo indaga en las representaciones de feminidades que pueden tomar forma dentro del cine de animación. Entendiendo que el cuadro animado parte de un espacio vacío para ser materializado, corporizado y dotado de sentidos, nos interesa detenernos en las posibles miradas que allí pueden tener lugar, y las relaciones expresivas posibles entre las materialidades, las condiciones de producción y las representaciones de/desde las feminidades. Para este trabajo, tomaremos como objeto de estudio los cortometrajes *En boca de todas* (Dirección: Ana Inés Flores, Milena Lois, Rocío Dalmau, Gabriela Fernández, Daniela Fiore, Irene Blei, Ileana Gómez Gavinoser, Miriana Bazán, Belén Tagliabue, Agostina Ravazzola, Carla Gratti, Paola Bellato, Isabel Estruch, Sofía

Palabras Claves

animación,
femenino,
feminismo,
representación

Recibido:17/08/2020 - Aceptado con correcciones: 19/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 169-182, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Ugarte, Laura Norma Martínez, Berenice Gáldiz Carlstein, Isabel Macías, Marina Lizasuain, Ángeles Sena, Gabriela Clar, Raquel de Simone, Ana Martín; Argentina) y *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* (Dirección: Amélie Harrault; Francia).

Key words

animation,
feminine,
feminism,
representation

Abstract

The present work inquires into the representations of femininities which can take shape in Animation films. If we understand that every single animated pic is born from an empty space to be materialized, embodied y provided with sense, we would like to stop to analyze the different looks that could take place there, and the possible expressive relationships between these materialities, as well as their production conditions and the representations of/ from the femininities. For this work we will take as object of study, two short films: *On everyone's lips* (Dir: Ana Inés Flores, Milena Lois, Rocío Dalmau, Gabriela Fernández, Daniela Fiore, Irene Blei, Ileana Gómez Gavinoser, Miriana Bazán, Belén Tagliabue, Agostina Ravazzola, Carla Gratti, Paola Bellato, Isabel Estruch, Sofía Ugarte, Laura Norma Martínez, Berenice Gáldiz Carlstein, Isabel Macías, Marina Lizasuain, Ángeles Sena, Gabriela Clar, Raquel de Simone, Ana Martín; Argentina) and *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* (Dir: Amélie Harrault; Francia).

Introducción

Para transitar desde un espacio ¿plano?, ¿vacío?, ¿infinito?, ¿blanco?, ¿negro? al universo espacio-temporal en el que toma cuerpo una imagen animada, son necesarias múltiples operaciones —previas a la puesta en cámara— de percepción, figuración, imaginación y materialización. La animación, como lenguaje, admite una multiplicidad de representaciones: cada técnica que se emplea carga consigo un cúmulo de subjetividades sobre lo que implica que algo o alguien sea *corporeizado* mediante la puesta en escena. De este modo se inserta en la imagen animada lo que W. T. J. Mitchell entiende como una “retórica de las imágenes”: un estudio sobre “lo que las imágenes dicen” y otro sobre “lo que hay que decir sobre las imágenes” (2016, p. 22).

Las obras audiovisuales de animación que se acercan a un carácter autoral e independiente —escapando de la lógica hegemónica de producción y modos de representación— constituyen un terreno fértil de indagación sobre las distintas formas de corporeización que la diversidad de texturas e imágenes de este lenguaje propone. De este modo, se plantea la posibilidad de abordar la pregunta acerca del lugar que ocupa(n) la(s) representación(es) de lo femenino, y cuáles son las distintas formas de reivindicación de los cuerpos feminizados dentro del lenguaje animado contemporáneo. Abordar la pregunta sobre los modos de representación en cinematografías que escapan a los modelos hegemónicos productivos nos ubica en la posición de identificar sujetos, contextos, formas y estructuras que dan cuerpo a las imágenes. De allí surge la relevancia de efectuar lecturas “específicas y situadas” (Olivera, 2012, p. 101) para poder comprender cómo son construidas y afirmadas ciertas identidades dentro del campo de la animación.

Entendiendo que las representaciones de lo femenino a lo largo de la historia han sido configuradas bajo un carácter de objeto de deseo masculino que establece los límites de las sexualidades correctas y normalizadas (Giunta, 2018, p. 14), es menester problematizar sobre los marcos de referencia de las representaciones que han definido la posición heterosexual masculina como “lo visible cinematográfico” (Olivera, 2012, p. 101). Si se tiene en cuenta a la noción que Andrea Giunta rescata de Maura Reilly acerca del mundo del arte como “predominantemente blanco, euronorteamericano, heterosexual y, sobre todo, de sexo masculino” (2018, p. 36), el fenómeno de emancipación de los cuerpos que el contexto socio-histórico pone en agenda habilita la pregunta sobre las imágenes de lo femenino que desde el cine de animación se construyen, con la intención de poner en diálogo las múltiples subjetividades de las autoras con las posibilidades expresivas que el lenguaje permite.

La posibilidad que brinda el cine de animación de construir una imagen sobre aquello que vemos, permite poner el foco en cómo miramos y representamos ciertas corporalidades y subjetividades. Aplicar una mirada sobre el arte y las artistas de la animación con perspectiva de género permite, en primera instancia, la posibilidad de desandar el recorrido de una mirada históricamente androcéntrica, entendiendo por ello a la mirada masculinizada como categoría de análisis que refleja el universal de lo humano. Modificar las jerarquías de poder de la mirada (sin que ello implique aplicar una nueva mirada de poder) ayuda a revisar y comprender

la manera en que la visión masculinizante se ha asumido como natural, objetiva y dada de las cosas a fines de poder producir *contraficciones visuales*, “aquellas capaces de poner en cuestión, desde las minorías¹, los modos dominantes de ver la norma” (Preciado, 2019, p. 99). Por lo tanto, nos interesa detenernos en filmes animados que permitan revisar el lugar de las mujeres dentro de la producción de animación y las representaciones en las imágenes que el lenguaje propone. La elección del corpus para el presente artículo busca rescatar obras en donde la riqueza expresiva y temática de sus imágenes dialoga expresamente con aportes teóricos contruidos desde los feminismos respecto a las representaciones de historias de vida, temáticas sociales y modos alternos de producción dentro del campo del arte. En este sentido, se analizarán los cortometrajes *En boca de todas*² (Dirección: Ana Inés Flores, Milena Lois, Rocío Dalmau, Gabriela Fernández, Daniela Fiore, Irene Blei, Ileana Gómez Gavinoser, Miriana Bazán, Belén Tagliabue, Agostina Ravazzola, Carla Gratti, Paola Bellato, Isabel Estruch, Sofía Ugarte, Laura Norma Martínez, Berenice Gáldiz Carlstein, Isabel Macías, Marina Lizasuain, Ángeles Sena, Gabriela Clar, Raquel de Simone, Ana Martín; Argentina) y *Mademoiselle Kiki et les Montparnos*³ (Dirección: Amélie Harrault; Francia).

1 Paul B. Preciado refiere a *minorías* no como una dimensión numérica sino desde un espacio de subalternidad. Por tal razón entiende a las mujeres como una *minoría político-visual* en función de las miradas hegemónicas masculinas anteriormente expuestas (2019, pp. 98-99).

2 País: Argentina – Año: 2018 – Duración: 04:28’ – Técnica: Dibujo a mano, pintura, 2D, *stop motion*, plastilina, *pixilation*, recortes, telas. Sinopsis: “Cadáver exquisito” realizado por veinticinco mujeres animadoras expresando libremente las emociones de cada una, utilizando diferentes técnicas, materiales y motivaciones. A partir de la posible interacción entre los conceptos de “boca” y “comunicación” se desarrollan una amplia diversidad de ideas o puntos de vista. Fuente: Catálogo ANIMA 2019 – X Festival Internacional de Animación de Córdoba.

3 País: Francia – Año: 2013 – Duración: 14’ – Técnica: 2D Mixta. Sinopsis: Kiki de Montparnesse ha sido la musa infatigable de los grandes pintores vanguardistas de comienzos del siglo XX. Testimonio único el de Montparnesse resplandeciente, Kiki va a deshacerse de su estatus de simple modelo para convertirse en reina de la noche, pintora, dibujante para la prensa, escritora y cantante de cabaret. Fuente: Catálogo ANIMA 2015 – VIII Festival Internacional de Animación de Córdoba.



Imagen 1. Harrault, A. (2013). *Mademoiselle Kiki et les Montparnos*. Francia.
© SILEX FILMS - ARTE France - 2013.

No son solo estadísticas

Un aspecto íntimamente ligado a las posibilidades de construcción y visibilización de nuevas expresiones y representaciones dentro del campo artístico es el inherente a la *accesibilidad* por parte de artistas percibidas mujeres a los espacios más o menos consagrados de la escena⁴. A mediados del año 2019, el OAVA - Observatorio de la Industria Audiovisual de Argentina publicó un informe de igualdad de género en la industria audiovisual argentina; de allí se desprenden estadísticas alarmantes respecto a la brecha entre hombres y mujeres en lo que refiere al acceso a formación de grado y pregrado en carreras de Artes Audiovisuales,

⁴ Respecto a la problemática de la accesibilidad de artistas mujeres en el campo del arte, recomendamos Giunta, A. (2018). Capítulo 1: Arte, feminismo y políticas de representación en *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. La autora realiza un recorrido por la historia del arte realizada por artistas mujeres desde la década del setenta en América y Europa; en la investigación resulta llamativa, y a la vez desafiante, la invisibilización de artistas mujeres dentro del campo de la animación, lo que empuja a continuar la labor investigativa para dar cuenta de las problemáticas latentes en dicho campo que aún no han sido del todo reveladas.

y su posterior inserción en el ámbito laboral⁵. A su vez, una vez insertas en la industria, las mujeres ocupan un porcentaje significativamente menor que los hombres dentro de áreas jerárquicas como dirección, fotografía y sonido; este impedimento en el acceso a tales áreas implica un desplazamiento de su labor a roles históricamente feminizados como producción, administrativos, dirección de arte, maquillaje, vestuario y peinado. Igual suerte se refleja en las estadísticas relativas a presentaciones de proyectos a concursos de fomento, becas y financiación: durante 2017 y 2018, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales recibió un 17% y 20% respectivamente de inscripciones de proyectos de largometraje dirigidos por mujeres. Estos porcentajes —aunque no refieran específicamente a proyectos íntegros de animación— tienen su correlato en lo que sucede finalmente en las pantallas: durante 2018, solo un 19% de los estrenos de largometrajes nacionales fueron dirigidos por mujeres.

Si algo se evidencia luego de acercarse a estas estadísticas es que un gran problema del sexismo en el cine y las pantallas es, justamente, lo que pasa en el medio. Como un intento visceral de hacer frente a este panorama adverso, y ante la lentitud en la implementación y efectivización de políticas públicas que tiendan a revertir estas condiciones históricamente perpetuadas, irrumpen en la escena audiovisual diversas agrupaciones, colectivas y organizaciones de raíz independiente, plural y feminista con el objetivo de visibilizar y dar lugar a nuevas voces, nuevas imágenes y nuevas formas de trabajo. Dentro del campo de la animación, la conformación de la *Red Argentina Mujeres de la Animación – RAMA* se constituye en hito fundacional de un nuevo modo de mirar el mundo desde el hacer animado; su primer cortometraje de creación colectiva, *En boca de todas*, comienza a dar cuenta de ello.

Un espacio para imágenes plurales

Las representaciones que de este corpus de imágenes se desprenden adquieren la particularidad de ser materializadas en pantalla mediante una amplia diversidad de técnicas que responden a las *imágenes de la imaginación* de sus autoras e imprimen, mediante el trazo, la textura y el movimiento, los rastros y las huellas de las sensibilidades de la mirada de/desde/hacia las feminidades

5 El informe del observatorio refleja una cierta paridad entre hombres y mujeres para el acceso a la formación de grado y pregrado en carreras de Artes Audiovisuales: mientras que un 55% de mujeres y un 45% de hombres acceden a instancias de formación, un 61% de mujeres y un 39% de hombres concluyen sus estudios; condición similar se refleja en las estadísticas sobre egresadas y egresados de posgrado, maestrías y doctorados. Situación muy diferente atañe al mercado laboral audiovisual, ya que —durante 2018, año del muestreo— los hombres accedieron a un 62% y 67% de los puestos de trabajo en largometrajes y publicidad respectivamente, mientras que el 38% y 31% restante quedó ocupado por mujeres. El informe presenta un enfoque binario con lo cual no es posible tener conocimiento de la realidad de identidades LGTBIQ+, como así tampoco se brindan detalles y datos específicos a la problemática dentro del campo de la animación (solo se menciona a la animación como rubro técnico en sí mismo). Para un acceso al documento completo: http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa_oava_igualdad_de_genero_2019.pdf

que evocan. De este modo, se evidencia una “equivalencia entre el dibujo y el pensamiento” (Álvarez Sarrat, 2011, p. 47) que establece una íntima relación entre los modos de ver, lo narrado y lo materializado en imagen.



Imagen 2. RAMA - Red Argentina de Mujeres de la Animación. Argentina. Logo. Gentileza RAMA Animadas.

Un rasgo distintivo que podemos destacar de ambos cortometrajes es la diversidad y la fuerte impronta “artesanal” que emerge de las materialidades y técnicas empleadas: dibujo con lápiz 2D, animación cut-out, stop motion, pixilation y rotoscopía, se mixturán entre sí para dar lugar a imágenes hipnóticas, donde el devenir de las formas que transmutan reflejan cierta liviandad —acercándose a un carácter más bien etéreo— que busca continuamente escapar de los cánones y estereotipos históricamente perpetuados al representar los cuerpos de las mujeres. Pero la ruptura con los paradigmas no es solo en términos representacionales; más bien diríamos que ello es un resultado de las relaciones establecidas entre las animadoras y los materiales en las instancias de experimentación y creación previas a la puesta en cámara. Existe en estas prácticas la posibilidad de evidenciar los procesos y las marcas que el cuerpo y la subjetividad de las artistas dejan en las imágenes resultantes, fruto de la manipulación de los elementos que las componen —papeles, tintas, plastilinas, telas— (Hosea, 2019, p. 28). Esta cualidad latente en las técnicas de animación de carácter artesanal no es del todo evidente en técnicas de animación por computadora —como la animación 3D, por ejemplo— que son preponderantes en obras animadas de corte industrial o *mainstream*, y curiosamente aquí ausentes. Por lo tanto, nos interesa observar las representaciones en ambos cortometrajes teniendo en cuenta el diálogo que se establece entre las condiciones específicas de producción, las materialidades que entran en juego y sus posibilidades narrativas.

La pluralidad de técnicas antes referida se traduce en una multiplicidad de texturas que se imprimen en el cuadro: de este modo podemos presumir que la mixtura en el trazo da cuenta de las complejidades en la creación y la representación, brindando la posibilidad de acompañar dramáticamente distintas tensiones en, por ejemplo, el relato de una historia de vida. En *Mademoiselle Kiki et les Montparnos*, Amélie Harrault recupera un relato en primera persona, refugiándose en el trazo del lápiz sobre el papel, en la textura del boceto y el cuaderno personal. El trazo inseguro de la infancia, a modo de recuerdo borroso, comienza a definirse a

medida que los recuerdos son más recientes, dando lugar al color mediante tintas acuareladas (sosteniendo un estilo *vintage* con reminiscencias a la década del veinte) que, con el correr de los años en el relato —y llegado el momento de esplendor de su protagonista—, ganan en saturación. Se distinguen las mujeres “refinadas” con rostros lánguidos, apáticos y pálidos, de las mujeres bohemias y fatales, de rostros rozagantes, cuerpos voluptuosos, vestuarios y maquillajes recargados. Las diferencias de trazo, texturas, iluminación y materialidad de los dibujos separan el universo diegético de Kiki de las representaciones de los cuadros para los que posa. Se percibe una transformación del porte y las formas corporales de Kiki con el correr de los años: aquella *femme fatale* de la juventud, da paso a una atractiva mujer de curvas redondeadas y pronunciadas que utiliza vestuarios y maquillajes más sobrios y discretos, aunque siempre elegantes. Sobre el fin del relato, el empleo de la rotoscopía recupera las huellas del cuerpo físico de la protagonista y las registra en una filmación de acción real que permite “trasladar a la animación movimientos orgánicos, con características propias de la acción original” (Blei, 2014, p. 298). El uso de la técnica rotoscópica para este tramo final del film refleja los movimientos pausados, el peso de un cuerpo encorvado y un gesto cansino, embebido en la nostalgia de visitar una fascinante historia de vida.



Imagen 3. Harrault, A. (2013). Mademoiselle Kiki et les Montparnos. Francia.
© SILEX FILMS - ARTE France - 2013.

Por su parte, *En boca de todas* recorre bajo una narrativa no lineal y más próxima a lo experimental las imágenes y las bocas-voces que se desprenden de la singularidad de sus artistas agrupadas como colectivo independiente de animadoras, convocadas para la realización de este cortometraje a partir de una *idea-imagen* disparadora⁶: una boca en el centro de la imagen es reapropiada por

⁶ Hasta el momento de la escritura de este artículo, RAMA Animadas realizó intervenciones audiovisuales animadas bajo consignas colectivas y comunes articuladas con temáticas

cada una de las animadoras para dotarla de significaciones en función de la técnica de animación empleada, las materialidades elegidas y el mensaje que transmite. La premisa de “trabajo colectivo” toma forma partiendo de “una imagen o diseño establecido para volver a él, y dar paso al trabajo del siguiente animador. Es similar a la dinámica del juego literario *Cadáver exquisito*” (Blei, 2014, p. 294). Mientras el film da lugar a un sinfín de imágenes y texturas (mediante collage digital, ilustración *2D digital*, *pixilation*, *stop motion* animando plastilina o telas), se suceden una serie de movimientos — originados desde la imagen *leit motiv*— que revelan un modo de habitar, observar y hablar sobre el mundo desde una sensibilidad feminizada. Junto al particular modo de hacer, entra en juego aquí la voz colectiva en el pedido de *Ni una menos*, el cuestionamiento sobre la libertad de los cuerpos, los estereotipos, roles y mandatos sociales asociados al género.

Pensar en este *habitar feminizado*, al tiempo que consideramos la relación intrínseca entre la imagen y sus prácticas de producción y realización, nos acerca



Imagen 4. RAMA (2018). *En boca de todas*. Argentina. Afiche. Gentileza RAMA Animadas.

relevantes en la agenda socio-política de Argentina y la región. Al cortometraje precursor, *En boca de todas*, le continuaron acciones visibles en redes mediante la realización de múltiples *gifs animados* sobre temáticas tales como *8M* (8 de marzo, Día Internacional de la Mujer), *Ni una menos* (3 de junio, Marcha en contra de la violencia contra las mujeres), *Nunca más* (24 de marzo, Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia), *Trabajadoras* (1 de mayo, Día Internacional de los Trabajadores) y *Hagan lugar* (Implementación del cupo 50/50 y paridad de género en la industria audiovisual); al tiempo que comienza a participar en Festivales Internacionales el cortometraje de creación colectiva *Veo veo*: una nueva “mermelada de animadoras” que recupera la consigna inicial de *En boca de todas*, pero ahora apuesta a unir sus imágenes desde la mirada; aquí el ojo es la figura central.

a la noción de *experiencia* planteada por Nelly Richard (2008) en tanto produce, desde la acción, un cuestionamiento a los conocimientos falsamente universales — defendidos desde los sistemas de generalización masculina—, ubicando y situando críticamente a los sujetos que intervienen, los códigos dominantes que son interpelados y los procesos que entran en juego para producir y forjar identidades. En esta experiencia de la acción creativa, resulta interesante el valor que le asigna el colectivo RAMA a la capacidad de creación colaborativa, lo que lleva a destacar que la relación establecida entre la horizontalidad de sus prácticas y sus modos representacionales rompe con las reproducciones dominantes que instauran un orden verticalista y opresor en sus modos de producción. No se trataría aquí de “romantizar la otredad” que atañe a lo colectivo intelectualmente sino de reivindicar, mediante la acción y la creación como vías para la construcción de saberes, la noción de *experiencia* como espacio para un conocimiento situado (Richard, 2008, pp. 33-40). En este sentido, cabe diferenciar los modos de producción de *En boca de todas* y *Mademoiselle Kiki et les Montparnos*, teniendo en cuenta que esta última es una producción europea con una prolífica participación y galardones en festivales de todo el mundo —incluido un Premio César al mejor cortometraje de animación en el año 2014— y forma parte del estudio francés *Silex Animation*. No obstante, dicho estudio posee un marcado perfil artístico para el desarrollo de sus proyectos, con un foco en la creación autoral y una marcada presencia femenina dentro de sus roles jerárquicos y de área, lo que indudablemente tiene su correlato en la riqueza de las imágenes de sus obras.

Respecto a la diversidad de imágenes que de estos filmes se desprende, nos interesa traer las palabras de Álvarez Sarrat cuando, en relación a las bondades de la imagen en la animación como resultado de un acto creativo, entiende que “línea, trazo, gesto, contorno, forman parte de un vocabulario percibido mediante el recorrido de la mirada, que nos habla de la expresión personal [...]” (2011, p. 47). De esta afirmación podemos entender la potencia que guarda la imagen animada como soporte y vehículo para la creación y transmisión de sensibilidades y expresiones particulares, y el valor que preserva la espontaneidad del primer gesto plasmado a la hoja-cuadro-fotograma.

Ahora bien, ¿es posible adjudicarle al trazo y a la textura, la carga sensitiva y distintiva de una imagen que busca, desde sus representaciones, alejarse de las producciones de sentido propias de las representaciones hegemónicas? Para acompañar la afirmación a esta pregunta, resulta interesante rescatar algunas reflexiones y caracterizaciones acerca del arquetipo propio del cine de animación del modelo industrial y hollywoodense, y observar cómo ellas denotan un tipo de representación sobre las feminidades que se ubica en las antípodas de nuestro objeto de estudio. Entre las definiciones que acerca Diego Fiorucci sobre diseño de personajes, se advierten los rasgos comunes que presentan los personajes femeninos en el cine de animación de estilo *cartoon* de Hollywood:

Las figuras femeninas suelen ser las más estereotipadas de la galería. Algunos personajes femeninos en los comienzos del cine animado no eran más que leves modificaciones en el diseño de su partenaire masculino. Las bellezas femeninas en la caricatura acostumbra destacar los rasgos más seductores. Las curvas femeninas se ven más pronunciadas, se estrechan las cinturas, las piernas son largas y se afinan hacia el pie; los brazos resultan delicados y los cuellos, finos

y esbeltos. En sus rostros siempre se observan los ojos y la boca, la nariz es pequeña o invisible. Los labios son carnosos y dibujan un corazón. Los ojos tienen un diseño almendrado y sobresalen las pestañas. [...] En las mujeres corpulentas, gordas, flacas, viejas o simplemente feas, es decir, que escapan a los modelos de belleza, [...] no son las estructuras de base las que las distinguen de los hombres de igual fisonomía o edad sino los accesorios (2011, p. 148).

Aquí podemos distinguir la estrecha relación entre los modelos clásicos y hegemónicos de representación con un tipo de identidad visual asignada a las feminidades íntimamente ligada a: a) el carácter de *acompañamiento* o *partenaire* del par masculino (es decir, el personaje como sujeto dramático principalmente es pensado en términos de un sujeto masculino); b) el valor de las feminidades puesto en la *erotización* de los cuerpos; y c) el fuerte carácter hegemónico de los cánones de belleza que jerarquiza “los buenos cuerpos” (curvos, sensuales, esbeltos) respecto a los “feos, gordos, viejos y/o malos” (curiosamente poniéndose aquí una misma escala de valores para estas cualidades, todas ellas como poseedoras de un carácter de descarte).

Desarticular estas identidades imagéticas asociadas a las feminidades implica apropiarse de recursos narrativos y materiales para construir, desde el cine de animación, otras imágenes posibles, aquellas capaces de abrir el juego a la heterogeneidad, el detalle y la singularidad.

Nos encontramos entonces con un complejo entramado de figuraciones y representaciones a la hora de intentar categorizar o definir este corpus de imágenes; como bien hemos señalado, si algo puede caracterizarlas en su conjunto es la apertura a la heterogeneidad y el foco sensible en las singularidades. En términos de Kratje podríamos definir las como *atmósferas generizadas*, en tanto:

contienen un repertorio frondoso de figuraciones del deseo como condición para la creación de nuevos posicionamientos subjetivos: viajes, juego, erotismo, itinerancias. Estos motivos se plasman desde perspectivas sensibles al género, tanto sexual como textual, ya que las atmósferas desarman el orden compacto de las formas cinematográficas: a la clásica virtud de una economía de recursos contraponen la multiplicación de climas, paisajes, estados de ánimo dispersivos, insignificantes, desencadenados o incluso resistentes al argumento vertebrador (2018, p. 28).

Consideramos entonces, que es necesario rescatar la potencia de las obras que ponen en valor el *espacio para la creación* en que son materializadas estas sensibilidades y climas generizados, como así también la habilitación de pantallas y espacios de exhibición donde *lo visible* (Olivera, 2012, p. 100) abra el juego a la multiplicidad y heterogeneidad de imágenes.

A modo de cierre

Nos animamos a conjeturar que, tanto en *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* como en *En boca de todas*, es posible establecer una relación íntima entre el tipo de representación, los modos de producción y los recursos materiales que para ello se emplean. De este modo el estilo, la narrativa y la técnica se constituyen en valores fundamentales e indisolubles para la lectura completa de las obras. En relación a sus técnicas y modos de hacer, estos cortometrajes plasman la noción de *experiencia* abonada por Richard, en tanto se presentan como un espacio de exploración tanto de sus materialidades —aquellas que dan cuerpo a su existencia—, como de sus modos de mirar y narrar. Reivindicar los procesos que entran en juego en estas producciones habilita un diálogo indisoluble entre formas, contenido, materia y mensaje, al tiempo que da lugar a imágenes diversas y plurales.

Podemos sostener que tanto en el acto de creación colectiva e independiente que impulsa el colectivo RAMA, como en la riqueza de imágenes y técnicas de animación que se ponderan en los dos cortometrajes analizados, se pone en valor el lugar de la enunciación de las feminidades, haciendo frente y resistencia a las miradas homogeneizadoras y hegemónicas con que estas han sido abordadas a lo largo de la historia. Respecto a ello, entendemos que no basta con mostrar y poner en escena lo históricamente invisibilizado, sino que es necesario repensar el valor de/sobre las figuraciones de lo femenino para dar lugar a un verdadero corrimiento de la mirada.

Por último, podemos afirmar que desprender al cine —particularmente de animación— de la mirada objetivante patriarcal, esconde la potencia de poder liberar múltiples representaciones y diversidades experienciales; aquellas que sean capaces de desencadenar nuevas imágenes que breguen por la constitución de otro posible universo de subjetivaciones, llevarán impresa la fortaleza de cargar consigo el peso y la espesura del contexto histórico social y político en el que son gestadas.

Bibliografía

- Álvarez Sarrat, S. (2011). Animación, el medio contaminado. Dibujo, Pintura y Cine. En C. Garzón y A. González. (Comps.), *Señas de identidad: reflexiones sobre el arte de la animación – Actas del 1º Foro Académico sobre Animación – V Festival Internacional de Animación Córdoba, ANIMA'09* (1.ª ed.) (pp. 45-52). Villa María: Eduvim.
- Blei, I. (2014). *Canadá cuadro a cuadro. Animadores y animadoras del National Film Board*. Florida: Wolcovicz Editores.

- Fiorucci, D. (2011). El diseño de personaje. En P. Rodríguez Jauregui. (Comp.), *Haciendo dibujitos en el fin del mundo. El libro de la Escuela para Animadores de Rosario*. Rosario: Municipalidad de Rosario.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano* (1.ª ed.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hosea, B. (2019). *Made by Hand*. En C. Ruddell y P. Ward. (Eds.), *The Crafty Animator. Handmade, Craft-based Animation and Cultural Value* (1.ª ed.) (pp. 17-43). Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Kratje, J. (2018). Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de Stimmung e idiorritmia para el estudio del cine. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 12, 26-39. Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=311&vol=12.
- Mitchel, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología* (1.ª ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Olivera, G. (2012). Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades y espacialidades LGBT en el cine argentino (1960-1991). En F. Forastelli y G. Olivera. (Coord.), *Estudios queer. Semiótica y políticas de la sexualidad* (pp. 99-111). Buenos Aires: La Crujía.
- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.

Fuentes

- González, A. R. (Comp.) (2015). ANIMA2015 - VIII Festival Internacional de Animación de Córdoba (1.ª ed.). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- González, A. R. (Comp.) (2019). ANIMA2019 - X Festival Internacional de Animación de Córdoba (1.ª ed.). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Informe igualdad de género en la industria audiovisual argentina (2019). Recuperado de http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa_oava_igualdad_de_genero_2019.pdf.

Filmografía

Harrault, A. (2013). *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* [cortometraje]. Francia: Les Trois Ours.

Flores, A. I., Lois, M., Dalmau, R., Fernandez, G., Fiore, D., Blei, I., ...Martín, A. (2018). *En boca de todas* [cortometraje]. Argentina: RAMA Animadas.

María Constanza Curatitoli

Lic. en Cine y Tv; Doctoranda en Artes (FA-UNC); Becaria Doctoral SECyT-UNC. Integrante del equipo de investigación *Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: El espacio y los espacios (2010-2020)*-SECyT-UNC. Adscripta al Centro Experimental de Animación-CEAn y a la Cátedra "Arte y Modernidad" (Dpto. de Cine y TV-FA-UNC). Productora del Festival Internacional de Animación de Córdoba ANIMA y Foro Académico Internacional de Animación de Córdoba-FAIA.

Contacto: m.c.curatitoli@mi.unc.edu.ar

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-5709-6590>

Cómo citar este artículo:

Curatitoli, M. C. (2020). Representaciones de feminidades en la animación contemporánea. Una mirada sobre *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* y *En boca de todas*. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30777>.



Tras la pista feminista: Un diálogo entre Eva Dans y Victoria Pena.

On the feminist trail: A dialogue between Eva Dans and Victoria Pena.

Eva Dans

Artista independiente / EVACORP (Productora de Cine)
Montevideo, Uruguay
evadans@gmail.com

Victoria Pena

Universidad de la República
Montevideo, Uruguay
pitok.pena@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/oawkp9kga>

Resumen

A dos años de haber filmado juntas *Carmen Vidal Mujer Detective*, con el estreno confirmado para abril de este 2020 en el BAFICI de Argentina y el Festival de Cine de la Cinemateca Uruguaya (reprogramados para la siguiente edición por la emergencia sanitaria), nos proponemos el ejercicio de volver a la obra ya terminada para analizarla partiendo de la pregunta: ¿Podríamos decir que es una película feminista? En este diálogo entre Eva (guionista, directora, productora y actriz) y Victoria (co-directora de fotografía), intentamos acercarnos a posibles respuestas.

Palabras Claves

Carmen Vidal Mujer Detective,
cine uruguayo,
representación,
personaje
femenino, mujer
en el cine

Entrevista a pedido. Recibido:31/07/2020 - Aceptado: 16/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 183-198, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Keywords

Carmen Vidal
Female Detective,
uruguayan cinema,
representation,
female character,
women in film

Abstract

Two years after shooting *Carmen Vidal Mujer Detective* together, with a slated release date for the 2020 BAFICI film festival in Argentina and the Festival de Cine de Cinemateca in Uruguay (both rescheduled for next year given the pandemic) we take a look back at the finished film and analyze it from a new perspective, starting with the question: ¿is it a feminist film? In this dialog, between Eva (writer, director, producer and main actress) and Victoria (co-Director of Photography), we search for possible answers.

Carmen Vidal Mujer Detective, ¿es una película feminista?

Esta es la pregunta que nos hicimos hace un tiempo y el hilo conductor de este diálogo. A partir de ella, cada una va a ir relatando las puertas de pensamiento que se fueron abriendo. Eva comenzará haciendo un análisis más integral de la obra, pensando qué componentes serían los que determinarían esta adjetivación y Victoria retomará estas cuestiones, centrándose en algunos elementos de la narrativa fotográfica.

Desde una mirada que no busca objetividad, sino hacer un ejercicio al cual no estamos tan acostumbradas como realizadoras, pretendemos generar un espacio de reflexión sobre el film terminado, abrir un diálogo entre las premisas e intenciones que tuvimos con la película que es; más interesadas en las preguntas que nos hacemos hoy, que en tener respuestas acabadas.

VP: ¿De dónde surge Carmen Vidal Mujer Detective y cómo fue el proceso de llevarla a cabo?

ED: Antes de responder, me gustaría aclarar (dado que esta publicación se encontrará en una revista académica) que yo no soy una académica que se dedique a los estudios de género, a diferencia de vos, Victoria, que sí estás desarrollando una trayectoria en esa área. Cuando me propusiste hacer esto, para mí resultó algo mucho más profundo que escribir un artículo sobre *Carmen Vidal Mujer Detective* “desde una perspectiva de género”.

Pero tampoco pretendo tener ningún tipo de verdad absoluta y escribo desde mi experiencia de vida. Soy feminista, hija de dos feministas dedicadas al trabajo social y crecí en un ambiente donde siempre se cuestionó el mundo en el que vivimos, las injusticias, la opresión y las diferencias sociales. Estudié cine y me especialicé, a través de una maestría, en guion de largometraje ficción. Me gusta la mezcla de géneros y la comedia. Esta es mi primera película y la hice con mucho esfuerzo personal: la película se rodó casi íntegramente con el dinero ahorrado de los aguinaldos y salarios vacacionales de los dos trabajos que tenía (para cuando llegó el rodaje de *Carmen Vidal* yo hacía tres años que no tenía vacaciones). Pero también se filmó gracias a todas las personas que participaron sin que se les pagara nada y que se sumaron al proyecto con su cuerpo y mente (y en algunos casos con sus equipos de foto y sonido), en modo cooperativo. Y para mí este es quizás uno de los elementos más feministas que tuvo la película: la forma de trabajo. Una, a veces por temor, a veces por ego, a veces por sentir que su esfuerzo es desmerecido o no apreciado, cree que debe imponerse por sobre los demás para lograr la visión que quiere. La verdad es que *Carmen Vidal Mujer Detective* para mí es una revelación constante de que no es necesario ser un déspota para plasmar una visión propia en un trabajo colectivo, como lo es el cine por su naturaleza. Se puede dar lugar a la creatividad ajena sin imponerse sobre los otros y aún así saber que el resultado final es profundamente personal. Al menos así lo viví en todo el proceso de la película; y a su vez, creo que lo más difícil para mí ha sido lidiar con los demás. Siendo una directora novel que además de haber escrito el guion y co-producido la película junto con Alina Kaplan (de Anfibia Cine), estaba actuando y dirigiendo, hubo momentos

en el rodaje en el que tenía que pedir un poco desesperada que me mostraran el monitor porque yo no había visto siquiera el plano sobre el cual ya se estaba deliberando. Esta búsqueda de mi lugar como directora es constante y esa batalla entre reclamar mi lugar y darme cuenta que ya lo tengo, persiste. Me he preguntado muchas veces si las situaciones a las que me he visto expuesta se dieron por ser mujer o por ser mi primera película: cosas que se me deberían haber consultado y no lo hicieron deliberadamente, o situaciones en las que se querían tomar decisiones “a mis espaldas”, o muchas veces que tuve que justificar hasta lo último de cada cosa o cambio que pedía (esto me pasó tanto en el rodaje como en la postproducción de la película, esta última hecha íntegramente con hombres). Supongo que es una de esas preguntas difíciles de responder, pero creo que algunas de las cosas que me han dicho no se las dicen a ningún hombre director, aunque sea su primera película (por ejemplo, indicar que algo está mal y que te respondan “estás loca” o pedir que agreguen una cosa y que te digan “me parece una estupidez, la película no va sobre eso”). Obviamente, no tengo pruebas fehacientes que puedan validar o rebatir lo que digo. Solo sé que todo lo tuve que justificar hasta el más pequeño cambio, cuando todes sabemos que en el arte también hay una cuota de “capricho”; y he tenido que demostrar a cada instancia mis talentos y habilidades.

Dicho todo esto, honestamente creo que se puede trabajar en una modalidad menos vertical sin perder nada sino por el contrario, ganando mucho. Aunque es feo pensar en términos de ganar y perder... Últimamente advierto que toda conversación termina tornándose capitalista y con una lógica vertical patriarcal si no estamos atentos para que esto no pase; porque es la lógica del mundo en el que vivimos y para pensar distinto hay que hacer un esfuerzo constante.

VP: ¿Sobre qué trata la película y cuáles son los elementos del film que podrían considerarse feministas?

ED: *Carmen Vidal Mujer Detective* narra la historia de una detective privada adicta a la pizza, la cerveza y la marihuana, que lucha contra un senador criminal para vengar la muerte de su colega y de varias mujeres, en una “comedia noir” sobre la superación personal.

Así es básicamente como presentamos la película al mundo. He dejado la palabra “feminista” por fuera de esa descripción a conciencia, porque quiero que todes vean la película y sé que si la describiera como una “comedia noir feminista” eso impediría que justamente aquellas personas que están alejadas del feminismo y que incluso lo rechazan, la vean. ¿Y cómo podemos pretender hacer del mundo un lugar mejor si no estamos todes incluidos en el diálogo? Las visiones alternativas del mundo tienen que llegar donde normalmente no llegan, donde no se piensa igual.

Cuando nos preguntamos cuáles son los elementos que podemos decir que definen a *Carmen Vidal Mujer Detective* como una película feminista nos encontramos con que hay cosas que consideramos son intrínsecamente feministas, otras que lo son por su contexto en la propia película y otras que lo son por la coyuntura socio-política del momento en que la película es recibida por el espectador.

Dentro de los elementos que podrían considerarse intrínsecamente feministas, podríamos decir que *Carmen Vidal Mujer Detective* al ser escrita, producida, dirigida y actuada por una mujer, de por sí ofrece una mirada femenina que opone al male gaze establecido en el ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Mulvey, 1975). El concepto hoy en día puede llegar a resultar un poco antiguo en tanto sabemos que el feminismo abarca mucho más que el hecho de que una mujer exprese su mirada y entendemos que reclama por “otras miradas” de una manera no binaria, diferente a cómo se analizaba el mundo en los años setenta. Dicho esto, con *Carmen Vidal Mujer Detective* estaríamos hablando de una female gaze sin lugar a dudas, ya que además de estar dirigida por una mujer, la fotografía (conjunta con Germán Nocella) y el arte también estuvieron a cargo de mujeres.

También podríamos decir que la película pasa el famoso *Bechdel Test*¹ que sirve para observar cuándo un film retrata a las mujeres exclusivamente en función de su vínculo con los hombres. En *Carmen Vidal Mujer Detective* aparecen al menos dos personajes femeninos que hablan entre ellos sobre algo distinto a un hombre, con lo cual *habríamos pasado el test*.

No obstante y respecto a todo esto, te acordás que nos cuestionamos también sobre la absolutez de estas herramientas y sobre el hecho de que no deben ser tomadas unilateralmente. Es decir, una película no es automáticamente machista por no pasar el *Test de Bechdel* y, en última instancia, tampoco es cuestión de definir al cine mundial como cine machista o cine feminista. Vos mencionaste el otro día el pertinente ejemplo de la película uruguaya *El Campeón del Mundo* (Borgia & Madeiro, 2019) donde directamente no hay personajes femeninos, pero sí se retratan “nuevas masculinidades” y nuevas formas de concebir a un hombre cisgénero heterosexual desde un lugar no patriarcal. Es una película que ofrece una mirada feminista sobre un mundo tan masculino como lo puede ser el del fisicoculturismo y la relación entre un padre y un hijo varón.

En *Women and film: both sides of the camera* se clasifica el cine feminista de la siguiente manera: 1) las películas sobre la subjetividad femenina, es decir aquellas donde la mujer es sujeto; 2) las películas que deconstruyen géneros o narrativas tradicionalmente patriarcales; 3) las películas que retratan la historia de las mujeres en general (Kaplan, 1983). *Carmen Vidal Mujer Detective* definitivamente tiene una subjetividad femenina: no solo la protagonista es una mujer sino que la trama de la película está directamente ligada al estado de la protagonista y el universo del film se moldea en función de sus emociones. Pese a ser una película de detectives, los avances de la trama se dan en función del estado de Carmen Vidal y no de los progresos o retrocesos en las investigaciones.

A su vez, la película deconstruye el género noir poniendo a una mujer en el lugar que ocuparía un detective hombre. Sin embargo, en el cine negro siempre hay un componente sexual muy presente. Un detective que se siente atraído por esa *femme fatale* por la cual estaría dispuesto a entregarlo todo, hasta su moral. Cuando escribí *Carmen Vidal Mujer Detective* pensé en esto: ¿debería entonces la detective tener un *homme fatal*? Y la verdad es que me di cuenta que me interesaba

1 Consultar https://es.wikipedia.org/wiki/Test_de_Bechdel

explorar otros aspectos de la femineidad de Carmen Vidal que no pasaran por su sexualidad. Si bien pienso que se puede empoderar desde la sexualidad y es algo que algunos feminismos hacen, no es el camino que me interesa explorar a mí. Quise hacer una película sin sexo y sin amor romántico.

VP: ¿Cómo se construyeron los personajes de la película? ¿Hubo un enfoque premeditado o fue algo que surgió espontáneamente?

ED: Creo que definitivamente fue un enfoque premeditado y calculado. Con Carmen Vidal quise retratar a una mujer en la que convive ese ser de entre casa, sucio y deprimido, que vive con desidia y abandono, que también puede transformarse en una persona proactiva, profesional, con un interés por el “bien mayor”. Una Carmen Vidal que come pizza y fuma marihuana acostada en la cama que movió del cuarto al living y una Carmen Vidal detective que deja sus vicios y mejora su vida para retomar sus investigaciones en pos de hacer justicia.

Siguiendo con esa línea de pensamiento fue que creé a los otros personajes femeninos de la película: Ágata, que vendría a ocupar el rol de la *femme fatale*, y Teodora Muller, que es la investigadora de la policía a cargo del caso que Carmen Vidal investiga por su cuenta. Quise buscarles un lugar que no fuera el obvio y terminé con una *femme fatale* que no intenta seducir y una investigadora de la policía que sí.

El personaje de Ágata a diferencia lo que sería una *femme fatale* en la narrativa noir tradicional, es una víctima empoderada y no una mujer en aprietos que acude a un hombre en busca de ayuda utilizando su poder de seducción para eventualmente terminar traicionándolo, mostrando su verdadero lado: el maligno. Desde mi punto de vista, el personaje femenino noir está construido totalmente desde una mirada machista, sin embargo, he escuchado muchas veces que ponderan la visión de género del noir por sus “personajes femeninos fuertes”. Vaya a saber una qué significa eso...

Volviendo a Carmen Vidal, Ágata se acerca a la detective desde un lugar de amistad femenina y no desde un lugar de seductora nata que no puede con su genio, y esto pese a que el personaje es una acompañante de alta gama de un senador. La actriz que la interpreta (Leonor Courtoisie) es una mujer con una mirada profunda, que parece haber vivido mucho, y lo que buscamos trabajar en cuanto a energía fue una mezcla de pitonisa y víctima, que sabe lo terrible que va a pasar porque ya lo vio muchas veces en su vida. Una mujer que sufrió y que sabe que quizás deba arriesgar su vida para salvar la vida de otras. Igual que Carmen Vidal que hará lo que tenga que hacer para encontrar la verdad, a cualquier costo.

Teodora Muller ocupa el lugar que normalmente ocuparía un hombre en el cine negro. Es la investigadora de la policía que está a cargo del caso que Carmen Vidal investiga. Tiene dos policías bajo su mando, Carlos y Ronnie, que la adoran como si fuera una semi diosa. La actriz que la interpreta (Gimena González) es una mujer graciosa y con una presencia intimidante. Alta y corpulenta, en el caso de ella quisimos efectivamente sexualizar al personaje que es tan admirado por Carlos y

Ronnie. Entonces tanto desde la actuación como desde el vestuario, terminamos con una Teodora Muller empoderada que debajo de su gabardina beige lleva un escote imponente donde cada pecho suyo es casi del tamaño de la cabeza de Carmen Vidal.

Esto es algo que realmente fue pensado deliberadamente: mostrar todo tipo de cuerpos. Queríamos diversidad y la fuimos a buscar. No queríamos mostrar cuerpos que pasaron hambre a cambio de una aceptación social basada en los cánones de belleza hegemónica que el capitalismo nos quiere vender. Me parece que lo logramos porque además nadie hace alusión al cuerpo de les otros en toda la película. Si alguien es flaco da igual y si es gordo también. No es un tema que se comente.



Imagen 1 y 2. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Uruguay. Carmen Vidal



Imagen 3. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Uruguay. Ágata.



Imagen 4. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Uruguay. Teodora Muller.

En cuanto a los personajes masculinos retratados en la película, también hubo una búsqueda por mostrar diversidad. Por un lado está Iván (interpretado por Alejandro Bello Contenti) que es el colega de Carmen Vidal. Rápidamente muere en la película y su muerte funciona como detonante para que Carmen Vidal entre en su fase abandonada de pizza, porro y suciedad. Iván es un detective privado afable, cariñoso con Carmen Vidal a quién invita a pasar año nuevo con él y su madre, sabiendo que si no, lo pasaría sola. En esa cena de fin de año se lo ve cariñoso con su madre también, una señora mayor muy agradable. Es un hombre tierno que junto a su colega detective investiga feminicidios.

Por otra parte tenemos a Carlos y Ronnie (interpretados por Lulo Demarco y Nicolás Luzardo respectivamente), los policías que trabajan con Carmen Vidal tiempo después de que Iván muere. Los dos policías funcionan un poco como una unidad ya que uno que no habla (Ronnie) y el otro tiene una pierna quebrada y no puede moverse con facilidad (Carlos). Entre los dos completan un ser humano que habla y se mueve. Carlos y Ronnie son gays y tienen una escena de cambio de ropa invertida para lo que tradicionalmente el cine hollywoodense nos ha mostrado: ellos son los que se cambian de ropa y Carmen Vidal es quien los mira aburrida esperando que elijan su atuendo. No por ello son menos intimidantes. Estos policías son personajes ambiguos y a lo largo de toda la película no queda claro de qué lado están. Dicho todo esto, en ningún momento se hace alusión a la sexualidad de los personajes. No hay personajes comentando al respecto.

Por último, pero ciertamente no menos importante: Jorge Hernández (interpretado por el prestigioso actor y director uruguayo Roberto Suárez). Es un senador criminal y villano máximo de toda la película. Es la representación misma del patriarcado. Un hombre opresor que manipula desde su lugar de poder y carisma. Un hombre sospechoso de haber matado mujeres, de cuya culpabilidad no quedan dudas cuando termina la película. En el film lo vemos manipular a Ágata, su acompañante sexual (aunque nunca se explicita, dado que no hay escenas de sexo en la película, sólo se da a entender), manipular a Carmen Vidal haciéndole creer que es su padre, y matar a Teodora Muller. No lo vemos matar a Ágata, pero sabemos que fue él. No lo vemos matar a Carmen Vidal, pero sabemos que fue él. Así es. Carmen Vidal muere y el último plano de la película es Jorge Hernández saliendo impunemente en libertad y mirando desafiante a cámara.



Imagen 5. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Uruguay. Iván.



Imagen 6. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Carlos y Ronnie.

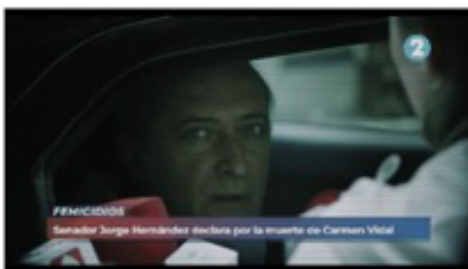


Imagen 7. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Uruguay. Jorge Hernández (Plano final de la película).

VP: La película termina con la protagonista muerta. ¿De qué manera este final, que a primer golpe de vista costaría catalogar de feminista, de hecho sí lo es?

ED: Muchas veces he escuchado que se reivindican narrativas machistas diciendo que el único sobreviviente es un personaje femenino. Como si el mero hecho de excusarle la vida a una mujer “expiase las culpas” de haber contado una historia donde la mujer fue objeto y no sujeto de la película. ¿El hecho de que una mujer muera o no en una película es por sí solo signo de algo? ¿Se puede decir que una película es feminista o que no lo es en base a ese único hecho? Yo personalmente creo que no.

En *Carmen Vidal Mujer Detective* la protagonista de la película muere al igual que las otras mujeres del film. Sin embargo, esas muertes lejos de poder ser consideradas como una apología a la violencia contra la mujer, se transforman en un grito de guerra: no queremos que la violencia patriarcal siga matando mujeres. Por esto, la forma de retratar estas muertes en el film es casi teatral y poco explícita. Queríamos mostrar el resultado de la violencia machista: la muerte. No hay un goce en mostrar la forma de matar. Teodora Muller es asesinada de un disparo en la frente en un plano general. Ágata directamente aparece muerta en la entrada de su casa, en un plano entero. Carmen Vidal muere de un disparo desde lo lejos: un arma entra en antepiano y la mata cobardemente, en un plano general. Todas estas muertes tienen una búsqueda estética que, en lugar de apelar a algo visceral, apelan a algo racional. Sobre este acercamiento racional que propone la película desde la puesta en escena, se explora Victoria más adelante en el artículo.

El hecho de que Jorge Hernández quede impune luego de matar a esta detective que se hizo querer a lo largo de la película es un golpe de efecto que llama la atención sobre el problema sistémico y global que es la violencia patriarcal que mata mundialmente a 137 mujeres por día². Si bien cada vez más se habla de los femicidios, al punto que ahora es una palabra que forma parte del vocabulario corriente de la gente, el interés estaba en quitarle ese anonimato que generan los datos puros y duros aprovechando la infinidad de recursos estéticos, emocionales y narrativos que un arte como el cine permite.

Quería hacer esto en el contexto de una comedia de porro, pizza y cerveza con personajes extravagantes y divertidos. Soy de les que piensa que cuando algunos temas serios son aproximados desde el humor son mejor recibidos. Claro que la comedia de la película no reside jamás en la muerte de ninguna de estas mujeres, pero sí son muertes que ocurren en el contexto de una comedia y de una película de detectives divertida donde el foco principal está puesto en otro lado. Creo, de hecho, que el mayor mérito de la película es ese: hablar de los femicidios sin refregarlos en la cara del espectador. Buscando un encuentro más sofisticado con el espectador.

En este contexto, donde cada vez más hay conscientización, pero también las cifras de femicidios crecen. Donde han surgido palabras nuevas en el léxico

2 Consultar <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-46342533>.

colectivo que ahora tomamos con naturalidad como “femicidio”, un concepto que nace en el Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres para referirse a los asesinatos sexistas (Russell y Van de Ven, 1976), pero que recién estos últimos años trascendió hacia la cultura popular. También nacieron como contrarrespuesta de odio por parte de los poderes patriarcales que no quieren ver peligrar su lugar de poder, conceptos violentos como el de “feminazi”.

En Uruguay —un país que ha sido históricamente reconocido por ser progresista con sus leyes, siendo, por ejemplo, el primer país de Latinoamérica en tener sufragio femenino en 1927— hoy en 2020 tenemos un Ministro que compara la cifra de feminicidios con las de abigeatos³ y una Diputada que plantea que la figura del femicidio profundiza la brecha de desigualdad⁴. En este contexto es que creemos que *Carmen Vidal Mujer Detective* se termina de inscribir definitivamente como una película feminista, cuyas reivindicaciones son más actuales que nunca.

ED: Y preguntando ahora yo, ¿cómo se construye una narración feminista desde la puesta en escena?

VP: Creo que la puesta en escena de la película que incluye también al montaje, nos propone un encuentro “racional” con la historia, más que una identificación puramente emocional con el personaje de Carmen Vidal. El relato está atravesado por recursos filmicos que ponen de manifiesto la presencia de la cámara y evidencian un montaje para nada transparente que nos distancia de una identificación instantánea con el personaje en favor de una reflexión más “mental” sobre ella, su historia, y el momento actual que vive Uruguay con respecto a la cantidad de feminicidios.

Una de las decisiones que marcó el punto de vista fue la elección del lente con el que trabajamos. Cuando Germán Nocella me invitó a formar parte de la película compartiendo el rol de fotografía, me contó que había realizado junto a vos una hermosa búsqueda por conseguir un lente con un look diferente que rompiera un poco con la alta definición característica de los sensores actuales y fuera más “añejo”.

A su vez, debía ser un lente posible económicamente. Después de probar algunos, Germán consiguió el *zoom 25-250 mm Angenieux*, que apareció a inicios de la década de los sesenta y se convirtió en una lente habitual para los *spaghetti western* de Sergio Leone. Pero este lente proponía un desafío, por su distancia mínima de enfoque (1,7 metros), no nos permitía tener a los personajes muy cerca de la cámara.

3 Consultar

<https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2020/5/la-representante-de-onu-mujeres-rechazo-las-declaraciones-del-ministro-carlos-maria-uriarte/>

4 Consultar

<https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2020/6/diputada-de-cabildo-abierto-dijo-que-la-figura-de-femicidio-profundiza-la-brecha-de-desigualdad/>

Esta “limitación” fue utilizada como parte de la propuesta, e implicó re imaginarnos el *storyboard* que se venía construyendo como referencia. Este proponía una narrativa más angular donde los personajes estaban más cerca de cámara y el espacio que los rodeaba tenía mayor preponderancia.

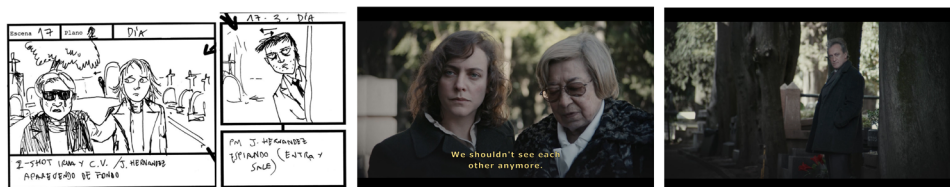


Imagen 8. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Uruguay.
Storyboard y fotogramas de la escena.

¿Por qué puede llegar a ser visto esto como una limitación? Porque es común pensar que la empatía con un personaje por medio de la cámara la logramos estando cerca físicamente de las actrices o actores, y muchas veces es así, pero no es una condición necesaria para generar este vínculo con Carmen Vidal, por ejemplo.

Al ser una película de detectives, muchas escenas eran de seguimientos a personajes, o de uso de binoculares; lo que Carmen Vidal observara escondida a lo lejos iba a estar muy presente, entonces nos pareció que jugar con una lógica más teleobjetiva que implicaba que la cámara también iba a mirar un poco más de lejos, finalmente iba a ser un acierto para la trama. Aunque nos alejaba espacialmente de Eva (actriz) en el set, nos acercaba a Carmen Vidal, por representar con la cámara su punto de vista.

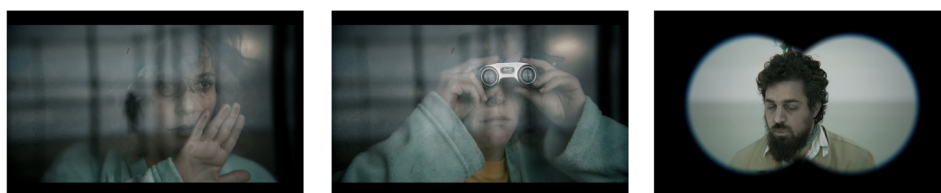


Imagen 9. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Uruguay.
Fotogramas de la película.

ED: Hablaste mucho de la óptica pero, ¿qué lugar te parece que ocupa la mirada dentro de esa construcción narrativa visual?

VP: El lugar narrativo que tiene la mirada de una actriz o actor en la construcción de cualquier personaje es indiscutible. Hemos leído numerosos trabajos sobre la iluminación en sombra de la mirada de *El Padrino* (Ford Coppola, 1972) o sobre cómo entendemos la simbiosis entre los personajes de *Persona* (Bergman, 1966) a partir del vínculo entre la cámara y la mirada brillante de las actrices; pero también sabemos, gracias a los numerosos trabajos sobre “la mirada” que han sido el centro de la Teorías Feministas del cine, lo complejo de la

identificación con personajes femeninos, donde muchas veces son el centro de la trama, pero su punto de vista no está siendo representado.

Entiendo que Carmen Vidal, nos permite pensar en este aspecto, ya que su mirada en plano como lo que ella ve, es un elemento fuertemente constitutivo de la puesta en escena para desarrollar la trama y el vínculo con los espectadores.

La mirada de Carmen Vidal en las escenas marca la elección de los planos y la iluminación de la acción; es muy importante ver cómo mira y lo que mira, tanto para entender lo que piensa, como lo que siente, e ir descubriendo junto a ella lo que va descifrando de la investigación.

Son muchas las escenas de enfrentamiento entre personajes donde la forma en que se miran expresa más de lo que se dicen. Una de las escenas que me parece interesante para pensar es el encuentro en el supermercado de Carmen Vidal con Teodora Muller.



Imagen 10. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Uruguay.
Fotogramas de la escena.

La puesta en escena de esta situación hace recordar al planteo formal de los enfrentamientos en los *spaghetti western*, solo que sin hombres y sin armas. La presentación de los personajes que termina en el primerísimo primer plano de la mirada de cada una.

Este acercamiento a la mirada de Carmen Vidal y Teodora Muller, sucede por medio de zooms que se realizan en cuadro; este es uno de los recursos que consideramos que genera un “distanciamiento” de quien ve la película. Es algo que puede hacer la cámara pero que nuestra mirada no puede hacer; para acercarnos a algo, nuestro cuerpo debe acercarse, y esto sería un movimiento espacial de cámara: *Dolly in* que genera un efecto diferente al *zoom in*. Al ver un zoom, de alguna forma

recordamos que lo que estamos viendo es una película, un artificio que nos da más espacio para reflexionar sobre lo que estamos mirando.

Personalmente creo que estos espacios para la recepción son lugares a defender, espacios que lejos de alejar de forma negativa a quien mira la película, lo introducen en un espacio más activo.

El uso de lentes, cámaras, celulares y binoculares también le otorgan un lugar importante a la mirada como reflejo de sus razonamientos. Y la cámara fue colocada en el rodaje tanto en relación a ella como a lo que está mirando. La mirada femenina no está puesta al servicio de la seducción, ni entre personajes ni con la cámara que la filma, es más una relación de complicidad, sobre todo cuando descubre algo.



Imagen 11. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Uruguay.
Fotogramas de la película.

El encuadre y la luz también nos ayudan a centrarnos en nuestro personaje; los elementos del arte construyen el plano de forma que Carmen muchas veces se ve encerrada-centrada en los elementos que revelan la intriga finalmente. Sin lugar a dudas la óptica teleobjetiva, utilizada en muchos planos, ayuda a generar esta sensación unificando las dimensiones de la imagen al unir elementos que espacialmente estaban más separados en el set.

El cuerpo de Carmen Vidal tampoco es puesto en escena para seducir a otro personaje, ni como objeto de deseo para la cámara. Inclusive el momento en que hace el cambio de vida, ordena su casa y su aspecto, cuando la mostramos embellecerse, la cámara filma su cuerpo sin generar una carga sexual.

Otro elemento que nos adentra en sus pensamientos son los fundidos en plano que se realizaron en el montaje. Las imágenes se superponen para revelar los recuerdos o anhelos de Carmen, o para mostrar lo que está mirando en ese momento, vemos al mismo tiempo la reacción y lo que ve.

Carmen Vidal Mujer Detective tiene una estética *noir* y una imagen referenciada en las películas de este género de hace varias décadas. En lo que a la fotografía respecta, se apoyó para lograrlo, entre otros elementos, en la forma de iluminar, la elección del lente que mencionamos y un trabajo de color posterior que le otorgó grano sacándole un poco de definición a la imagen que venía de la cámara con la que filmamos (Canon c200). Pero al mismo tiempo la película tenía que tener elementos sumamente actuales, ya que la historia es importante pensarla desde el presente; estos fundidos trabajan, junto con otros elementos, la modernidad y actualidad de la película.



Imagen 12. Dans, E. (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective*. Uruguay.
Fotogramas de la película.

ED: ¿Crees que la gente que vea la película va a percibir nuestras intenciones, o al menos algunas de ellas?

VP: Como no se estrenó, todavía es difícil imaginar cómo se van a recepcionar todas estas intenciones y sabemos que el sentido va a estar determinado también en ese encuentro, por lo que sientan los espectadores con la película, que a su vez irá cambiando con el paso del tiempo, como todo; pero creo que las dos sentimos que *Carmen Vidal Mujer Detective* fue filmada hace dos años, y sin embargo cada día dialoga más con el hoy. Este año saltó en Uruguay uno de los casos más grandes vinculados a la trata de mujeres menores en este país, donde hay vinculados políticos, docentes, empresarios.

Para terminar, creo que otro recurso importante para generar la reflexión sobre este presente, es el dejar en cuadro la mirada a cámara/espectadores en algunos momentos fundamentales. De alguna forma cuestiona a quién está mirando, el personaje a través de la mirada se dirige a quien mira del otro lado de la pantalla.

Uno de los momentos en que se utiliza este recurso es en el final de la película, cuando el personaje de Jorge Hernández, al ser interrogado por el asesinato de Carmen Vidal, miente mirando a cámara. Esto nos podría llevar a pensar, junto con la decisión de matar a nuestra protagonista, “pero entonces, al final, no es una película feminista”, ya que muere Carmen y Jorge Hernández es quien se queda empatizando con la mirada de los espectadores para concluir la película. Pero como mencionaste anteriormente, poder afirmar “esto es o no es feminista” para una película, es complejo y está atravesado por infinidad de argumentos que se superponen (como este mismo ejemplo), si nos parece interesante lo que se desprende de este planteo.

Confiamos en que la empatía no se genera por un recurso puntual que puede llegar al final de la película como un giro mágico, sino que la historia desarrolla suficientemente el vínculo con Carmen Vidal como para poder leer la mirada de Jorge Hernández más como una amenaza que sigue ahí y que puede atravesar la pantalla, ya que cada día crecen los asesinatos de mujeres y hay nuevos Jorges Hernández...

Por otro lado el asesinato de Carmen Vidal se muestra lejano, como el resto de los asesinatos de la película. No hay un desarrollo en planos de ninguno de ellos —algunos ni se muestran, como el de Ágata—, no intentamos adentrarnos en esos momentos, todo lo contrario, pero sí hablar de ellos en forma de denuncia, y con la muerte de Carmen Vidal igual. Casi sin más, la pistola entra de golpe en plano para verla caer a lo lejos. Quizás es un final pesimista, pero más que no-feminista lo consideramos realista. Incluso, ella, la heroína de la película, no va a poder parar esto porque el poder la va a aplastar como lo hizo con el resto de las mujeres. Y esto no la hace menos heroína, ni hace que el personaje tenga menos valor, simplemente relata que seguimos habitando un país, un mundo, en donde este tipo de asesinatos es de todos los días. Esperamos que su muerte acerque este tipo de reflexiones.

Carmen Vidal Mujer Detective fue producida por EVACORP (Eva Dans) y Anfibia Cine (Alina Kaplan y Joaquín Mauad) en asociación con Intergalactic Cooperativa Audiovisual, RQM (Agustín Lorenzo), Germán Nocella, Victoria Pena, Lucía Pérez y Manuel Rilla. El rodaje fue posible también gracias al apoyo de Alex Dans y Nicolás Caitán. La postproducción de la película se realizó con el apoyo de Montevideo Socio Audiovisual (fondo de finalización) y el Festival de Cine Bio Bio (premio Color). Además estará disponible en formato accesible gracias al premio de Accesibilidad Audiovisual entregado por Locaciones Montevideanas. Esta película existe gracias a todos los actores y técnicos que colaboraron.

Bibliografía

- Kaplan, E. A. (1983). *Women and film: both sides of the camera*. New York: Methuen.
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Glasgow: Screen.
- Russell, D. y Van de Ven, N. (1976). *Crimes Against Women: Proceedings of the International Tribunal*. Berkeley: Russell Publications.

Filmografía

- Bergman, I. (director). (1966). *Persona* [largometraje]. Suecia: AB Svensk Filmindustri.
- Borgia, F. y Madeiro, G. (directores). (2019). *El Campeón del Mundo* [largometraje] Uruguay: Montelona Cine.

Dans, E. (directora). (2020). *Carmen Vidal Mujer Detective* [largometraje]. Uruguay: EVACORP, Anfibia Cine.

Ford Coppola, F. (director). (1972). *El Padrino* [largometraje]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Eva Dans

Eva Dans (Montreal, 1984) es una guionista, directora y actriz uruguaya egresada de la carrera en Realización de Escuela de Cine del Uruguay y de la Maestría en Guion de la Universidad de La Laguna/CECAN. Como actriz formó parte del colectivo teatral Telemando. *Carmen Vidal Mujer Detective* es su ópera prima que escribe, dirige, protagoniza y produce. Directora de la productora Evacorp.

Contacto: evadans@gmail.com

Victoria Pena

Victoria Pena (Montevideo, 1987) es Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Máster en Dirección de Fotografía Cinematográfica. Es Docente de la Universidad de la República y la Universidad del trabajo de Uruguay. Miembro de GESTA (Grupo de Estudios Audiovisuales), UDELAR (<https://www.ei.udelar.edu.uy/grupos-financiados/sigla-acronimo/gesta>). Directora de Fotografía de *Carmen Vidal Mujer Detective*, *Cambalache* de Rosalía Alonso y Directora del largo documental *Delia*.

Contacto: pitok.pena@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Dans, E y Pena, V. (2020). Tras la pista feminista: Un diálogo entre Eva Dans y Victoria Pena. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30775>.





ENSEÑARCINE

Mirar con el lente del género: reflexiones acerca de la puesta en escena y la enseñanza de la realización audiovisual

To look through the lens of gender: reflexions on the mise-en-scène and the teaching of film

Ignacio Jairala

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
ijairala@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/72atz723q>

Resumen

En este trabajo nos proponemos reflexionar acerca de los modos en que, el o la docente puede contribuir a generar interrogantes que propicien la reflexión acerca del género en las decisiones vinculadas a la forma cinematográfica en los trabajos de estudiantes de carreras audiovisuales. Este artículo plantea los intersticios en los que pueden colarse preguntas orientadoras cuando se trabaja sobre la puesta en escena, específicamente en el caso de estudiantes de la Licenciatura en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba.

¿Cómo vincular el proceso de realización particular de cada grupo de estudiantes con procesos de mayor conciencia sobre el “género como una tecnología” que ha producido miradas sobre los cuerpos? ¿Cómo favorecer la agencia feminista, aunque el relato pretenda hacer uso de algunas convenciones narrativas originadas en el seno de una sociedad patriarcal? Lo que aquí se

Palabras Claves

puesta en escena, mirada, representación, realización audiovisual, enseñanza en artes

Recibido:17/08/2020 - Aceptado: 20/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 201-212, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

aborda es el modo a través del cual el docente puede despertar en las y los estudiantes inquietudes acerca de la relación entre una perspectiva de género y las técnicas desplegadas en la iluminación, la puesta de cámara, el maquillaje, la interpretación de los actores, los modos de organizar el trabajo, con los cuerpos objetos del registro y sujetos que los registran antes, durante y luego del momento de la puesta escena.

Abstract

Key words
mise-en-scène,
gaze, represen-
tation, audio-
visual production,
teaching arts

In this work we intend to reflect on the ways in which lecturers can contribute to generating questions that encourage reflection about gender in decisions related to the cinematographic form in the works of students of audio-visual careers. The article seeks to observe the gaps through which certain questions may appear when working on the “mise-en-scène” with students of Film and Television at the National University of Córdoba.

How to link the particular realization process of each group of students with processes of greater awareness about “gender as a technology” that produces bodies? How to favor feminist agency even though the film expects to make use of narrative conventions produced at the heart of a patriarchal society? What we addressed here is the ways in which the lecturer can generate awareness in the students about the relationship between the techniques used for lighting, the setting of the camera, the makeup, the interpretation of the actors, the ways of organizing the work, etc. and the bodies, both those that are filmed and those that film, before, during and after the moment of staging.

Nadie sabe mirar, no es algo dado. Mirar es un trabajo, largo y duro. Cada imagen nueva requiere un trabajo nuevo, reaprender a ver y a hablar. Hay que respetar que las cosas aparecen siempre de manera diferente y verlas de manera cada vez diferente. Para describir cada nueva imagen hay que tener cada vez un estilo diferente¹.

Georges Didi-Huberman

Si aceptamos que el cine (y el lenguaje audiovisual en general) es un dispositivo que articula imágenes y sonidos a través de una mirada (ya sea de autor, de una comunidad o de una industria), *enseñarlo* implica desarrollar estrategias para que las y los educandos/as realicen ese trabajo largo y arduo que propone Didi-Huberman (2010) en el fragmento que introduce este escrito.

Asimismo, y por otro lado, si el cine funciona como una de las *tecnología de género* (De Lauretis, 1989) que nos enseña sobre interactividad-eyaculación-mercantilización (Chow, 2001) es evidente que, cuando se pretende enseñar *modos de construir una mirada* a futuros realizadores y realizadoras bajo la pregunta por el género, se requiere de estrategias específicas destinadas a problematizar el acto mismo de mirar como efecto de esta compleja tecnología política. En consecuencia, este artículo pretende contribuir a valorizar la instancia de la *puesta en escena* (Russo, 2012) como un momento propicio para suscitar en las y los estudiantes esta problemática, así como también proponer algunos lineamientos a tener en cuenta, por parte de las y los docentes, para potenciar la discusión respecto del tema en el aula.

¿Por qué se considera a la puesta en escena como un momento adecuado para favorecer la reflexión sobre género? ¿Bajo qué condiciones las operaciones técnicas que allí se suscitan pueden articularse con perspectivas de género? ¿Debería plantearse la pregunta solamente en los relatos que lo tienen por tema? Éstos son algunos de los interrogantes que aparecen en los acompañamientos a proyectos de estudiantes que transitan procesos de aprendizaje respecto de las formas de narrar audiovisualmente². Estos trabajos involucran tanto el hacer como

1 Respuesta de Didi-Huberman ante la pregunta del periodista de *Público*: ¿No basta con mirar? Esta entrevista puede encontrarse en <https://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>.

2 Las reflexiones vertidas en estas páginas se encuentran situadas en las experiencias de Ayudantías de Alumno por parte de quien suscribe, las cuales se han desarrollado ininterrumpidamente desde el año 2014 en las cátedras Realización Audiovisual 2 y Realización Cinematográfica. En la primera las y los estudiantes llevan a cabo proyectos en los cuales problematizan las formas de construir relatos narrativos (y no narrativos) con el lenguaje audiovisual, y, a su vez, aplican los conocimientos técnicos adquiridos en otras materias (Guion, Cine y Narrativa, Fotografía y Sonido, Producción y Montaje). A lo largo del año realizan dos cortometrajes. En la segunda (ubicada en el 4to año de la Licenciatura en Cine y TV) el único proyecto a realizar durante todo el año resulta una instancia de Práctica Pre-Profesional.

el reflexionar durante el guionado, la pre-producción, el rodaje, la postproducción y su posterior exhibición en el espacio del aula o sala de cine. Cada una de estas etapas conlleva operaciones particulares que van dando forma al relato. Accedemos a éste último por medio de imágenes visuales y sonoras registradas, en su mayoría, durante la puesta en escena.

Como bien plantea Russo

la puesta organiza las imágenes para dar forma a un señuelo para la mirada, antes que algo dado a ver (...) Es, en definitiva, el momento de encuentro —en un lugar de cruce difícilmente preestablecido, que hace a la puesta en escena poseedora de un notable efecto de irrupción en su capacidad significativa— de todo un tejido audiovisual que allí arriba a su condición de función-signo (2012, p. 56).

Es en ese momento, en el que los diversos sujetos participantes en una producción audiovisual (actores, técnicos, productores y directores) tienen, en co-presencia y frente o detrás de la cámara que registra, sus cuerpos. Algunos de los cuales serán objeto de las imágenes producidas y otros son cuerpos que trabajan para producirlas.

En consecuencia, poner el acento en este momento de la realización permite traer la pregunta por el género en las imágenes y durante la filmación, incluso cuando el relato parece “distanciarse” de este en tanto problemática. Es decir, nos habilita pensarlo en aquellos lugares donde pareciera que carece de sentido hacerlo. Posibilita ir más allá del hecho de que sea objeto de la temática.

Poner en la enseñanza el diálogo para aprender a poner en escena

En los últimos años se vislumbra, además de la incorporación de contenidos sobre género en la currícula del ingreso a la Licenciatura en Cine y Televisión (UNC), una creciente preocupación por parte del estudiantado por producir relatos que lo aborden en tanto problemática social. Lo que se puede observar es que, muchas veces, se tiende a continuar la reproducción de formas patriarcales de mirar. Particularmente, los relatos propuestos versan sobre personajes LGBTQ+ no aceptados por su contexto socio-familiar, mujeres víctimas de abuso o trata de personas, personas con intenciones de abortar y la imposibilidad de hacerlo en el ámbito público, entre otras posibilidades que suponen un fetichismo por mostrar el sufrimiento de estos personajes. En algunos casos la cámara se ubica de frente captando toda la acción que se quiere repudiar, quizás para “hacer justicia” a través de la posterior resolución del conflicto en favor de ellos.

Sin embargo, y contradictoriamente, esto va de la mano del deseo de aprovechar el cortometraje para introducir un cambio de actitud en el espectador, pero a través de historias maniqueas y aleccionadoras para con el personaje-victimario; figura, esta última, que, en la explicación de las motivaciones del grupo de estudiantes, encarnaría a los espectadores-destinatarios de la obra. Estas producciones pueden incluso hacer gala de una destreza técnica en la concreción

de la puesta en escena, lo cual lleva a interrogarse acerca de la importancia de ese “mirar” como acto previo al registro

Si “poner en escena” implica *establecer relaciones* entre numerosos elementos (vestuario, decorado, interpretación y movimiento de los actores, iluminación, puesta de cámara, maquillaje) para su registro en imágenes es llamativo que se encuentre una cierta dificultad en vincular al género (que ha sido definido como una relación de diferencia entre dos polos) con las decisiones formales. Quizás, el meollo del asunto radique en el hecho de que dominar y aplicar técnicas para narrar audiovisualmente y construir una diégesis verosímil no siempre van de la mano de la pregunta por la política (y poéticas) de éstas.

Es por ello que, una posible forma de subsanar este problema es la utilización de las tutorías como una instancia de planteamiento de interrogantes. Preguntas que pueden ir en dos direcciones³: i) en relación con el sentido y las razones de las decisiones estilísticas, mientras se indaga respecto de las imágenes de referencia sobre las cuales las y los estudiantes construyen su relato, y, para que a través de ellas se puedan poner en tensión los preconceptos respecto del género; ii) por los modos de trabajo y vinculación entre pares, los modos de producción y las relaciones intersubjetivas mediadas por él. En cierto sentido, se propone facilitar procesos de auto-reflexión en las y los estudiantes tanto en la dimensión discursiva como en la dimensión material de la producción de imágenes y la distribución del trabajo.

En relación con la primera alternativa, solicitar los motivos de la selección de las referencias permite, al docente, comprender la trama de significaciones que atraviesan las decisiones formales de la obra. A partir de las propias palabras de las y los estudiantes se puede advertir cómo las estructuras del lenguaje dan forma a ese relato. Resulta sumamente enriquecedor cuando se les solicita que presenten imágenes a través de dispositivos móviles, fotografías o audios. En ese diálogo sobre lo concreto es cuando comienza el arduo trabajo de producir una mirada consciente, y, también, la tarea más compleja para el o la docente porque debe prestar atención a las maneras en que puede contribuir a esa “cadena significante” si se pretende que la cuestión del género no quede al margen.

Es decir que, a partir de preguntas sobre qué encuentran de interesante en esas imágenes de referencias se puede traer a colación las formas patriarcales que las han producido para el deseo de una mirada masculina. Lo que equivale a hacerse eco de los planteos de Mulvey (1975) en relación al lugar que ocupa el placer y las convenciones de la mirada en las películas narrativas de la industria.

Por tanto, si las preguntas del docente son genuinamente curiosas el tipo de diálogo que surge posibilita las bases para un “aprendizaje significativo por recepción” (Hernández & Sancho, 1993, p. 78) respecto de la cuestión de género en las decisiones artísticas y técnicas. Principalmente porque en ese primer encuentro el docente puede realizar un diagnóstico de los saberes que poseen sobre esta problemática además de los referidos a la técnica cinematográfica, y, a partir de allí,

3 Aquí se propone a modo de simplificación, pero no se considera que con estas dos posibilidades se pueda abarcar la complejidad de este tipo de procesos.

proponer nuevas preguntas o actividades que permitan a las y los estudiantes: i) reconocer la presencia o no del carácter escopofílico y/o narcisista de las imágenes de referencia cuando aparecen personajes femeninos, identidades de género no binarias o con sexualidades no hetero-normadas; ii) encontrar alternativas consecuentes con su obra artística y con perspectivas de género. Todo esto implica, parafraseando a Bourdieu, un proceso de objetivación del sujeto mirante y explicitación de cuáles son las fuerzas (especialmente a través de imágenes audiovisuales) que han regulado su forma de observar.

Un problema que muchas veces se detecta en estos procesos es que en esas instancias de tutorías las y los estudiantes responden a consignas que solicitan la entrega de ciertas herramientas de comunicación de la instancia guion (idea, tema, storyline, sinopsis, argumento) o del diseño y planificación de las áreas (fotografía, sonido, arte). Se observa que lo hacen atendiendo a la dimensión formal que se supone deben tener dichas herramientas (cantidad de líneas escritas, por ejemplo) y con la premura de cumplir con plazos indicados. Por tanto, proponer a la mirada como una actividad “lúdica”, de apertura a la curiosidad, que requiere posarse en el detalle es una manera óptima para bajar los niveles de ansiedad y dialogar respecto de las intenciones artísticas. Por otro lado, sirve para aportar nuevos posibles puntos de vista que complejicen las acciones y motivaciones de los personajes del guion en función de su identidad de género y lo que ya han visto en otras películas previas.

Por otro lado, el trabajo de análisis y diálogo sobre imágenes concretas contribuye a ampliar el universo de significados de las y los estudiantes, en cuanto permite introducir las preguntas por la puesta en escena de su propia obra. Establece un punto de anclaje para comparar lo que se proyecta y los obliga a elegir mejor las palabras que definirán su puesta de cámara, el diseño de vestuario, el maquillaje e incluso la interpretación de los actores. Más allá de esto, sirve para comenzar a destrabar algunas concepciones reduccionistas respecto de la expresividad de las decisiones formales. En algunas explicaciones juega la expectativa que un determinado movimiento de cámara, o el color elegido para la dominante de la imagen, sostenga toda la significación de la obra. Parece ser que se olvida que la relación de los elementos que componen a la puesta (Perona, 2010) es lo que configura su sentido. El docente puede “jugar”, entonces, a descubrir cómo se asocian las palabras y las imágenes propuestas por las y los estudiantes, invitando a que atiendan a esos territorios todavía inconexos o que estarían reproduciendo las posiciones de los filmes de los cuales pretenden despegarse.

En consecuencia, se debe señalar que el camino a recorrer en el proceso de realización se construye a *partir* de esas imágenes vistas previamente en relación con las de la propia obra. No para que copien o eviten reproducir sus características formales sino para que indaguen sobre las condiciones que las constituyen escindidas o no de una mirada con perspectiva de género. ¿En qué medida contribuyen a (re) producir imágenes-cliché respecto de las identidades de los personajes, el vestuario, la ambientación del decorado, el maquillaje? ¿Cuál es el margen para la agencia en una diégesis que se pretende realista? ¿Qué otros modos de mirar, de ubicar la cámara, de registrar la temporalidad, de descomponer el espacio es consecuente con el respeto por la diversidad? Estas preguntas tienen sentido si se las realiza a la

luz del guion presentado por las y los estudiantes, considerando su propio lugar en el campo de la producción audiovisual.

Cabe considerar, aquí, que el ojo de las nuevas generaciones se está configurando a partir de una hiper-fragmentación de la mirada introducida por las redes sociales y la efímera existencia de su contenido. Incentivar la curiosidad de la mirada es menester en una sociedad en la que *todo el tiempo estamos viendo algo* (no así “mirando” u “observando”), yendo y viniendo de una plataforma o aplicación a otra, lo que habla de una dispersión de la atención en cualquier situación. Dispositivos que nos transportan por distintas intensidades de la distracción convertidos en tics o sentidos como compulsión en la que no podemos separarnos del teléfono móvil (Touza, 2020, p. 213).

Quizás es aquí donde más se hace presente el miedo de Walter Benjamin respecto de la reproductibilidad técnica como factor de pérdida del aura. Si nos encontramos ante un inconmensurable mar de imágenes digitales, instantáneas, que caben en un cuadro del tamaño de la palma de la mano ubicado a centímetros de los ojos incentivar la conciencia de la mirada implica, entre otras cosas, poner en valor la puesta en escena como instancia en la que las imágenes más importantes o potentes de la obra irrumpen *a partir de esa presencia de otros cuerpos* a unos metros de distancia. De la capacidad de afectar y ser afectado por medio de esa presencia. Es decir, conlleva revalorizar el aura de la situación dramática que se registrará: su carácter irrepetible que entrelaza

imágenes en constelaciones o en nubes que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, abrir tanto su aspecto como su significación, para hacer de él una obra de lo inconsciente (Didi Huberman, 2010, p. 95).

Y esto, a la luz de la categoría de cuerpo, conlleva la pregunta por aquellos que aparecen en la escena, delante de la cámara.

¿Con qué cuerpos estoy trabajando y qué poseen de interesante y singular? ¿Qué tan “normales” parecen ser? ¿Cómo recuerdo que han sido registradas corporalidades similares en películas que me han impactado? ¿Qué de su movimiento, su interpretación capta la atención de mi ojo y vale la pena registrar? ¿Qué lugar habilita mi puesta en escena para incluir la auto-representación si se trata de corporalidades disidentes? La idea es que se pueda crear, a partir de *posar la mirada, contemplar* la situación dramática como si se la estuviera viendo por primera vez, poniendo en suspenso el guion y la planificación previa. Jugar entre las convenciones del género cinematográfico, los efectos narrativos buscados (como la sorpresa o el suspenso), las decisiones de la puesta en escena y el género en tanto tecnología. Lo que debe procurar el o la docente es generar las condiciones para que surjan esas preguntas por los cuerpos.

Una dificultad concreta que se manifiesta en la particularidad de la Licenciatura en Cine y Televisión⁴ tiene que ver con las condiciones materiales,

⁴ A partir del año 2019 comenzó la implementación de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales en la Facultad de Artes de la U.N.C., que reemplaza a la Licenciatura en

frente a la disparidad del número de estudiantes respecto del cuerpo docente, para poder garantizar espacios y presencia de estos últimos en el momento de la puesta en escena de los trabajos prácticos. En los dos primeros años de la carrera la cantidad de estudiantes regulares ronda aproximadamente entre trescientos y seiscientos por materia, mientras que las cátedras con mayor número de docentes rentados no superan los cinco integrantes⁵. En consecuencia, enseñar a mirar implica, en este contexto, desarrollar otras estrategias que susciten en las y los estudiantes la posibilidad de producir una “reflexión en la acción” (Schön, 1992) durante las operaciones de puesta en escena pero sin la co-presencia del docente. Requiere, entonces, ayudar en la planificación de cada trabajo para que cada estudiante pueda, al menos, tener la certeza de llevar a cabo correctamente una tarea técnica pero, también, se dé el momento necesario para preguntarse en qué medida aporta a la creación de imágenes-otras cuando nos preguntamos por el género.

Trabajar con conciencia de género

Además de la instancia de la representación no se debe dejar de lado cómo el género también atraviesa las relaciones de trabajo. Hasta no hace mucho tiempo uno podía escuchar, por parte de algunos educadores (particularmente hombres cis), que ciertos buenos desempeños tenían su origen en la diferencia de predisposiciones “inherentes” de las mujeres (para el caso de la Dirección de Arte o la Producción, por ejemplo) respecto de las de los varones (como puede ser en el área de Fotografía, de Sonido, las tareas de eléctricos y tira cables). Hoy, esos comentarios han ido, como en un *fade out*, apagándose. Probablemente a la luz de la enorme presencia de mujeres en las calles, quienes enunciándose como sujetas políticas que merecen ser escuchadas en sus propios términos, horadan muchas de las nociones instaladas en el sentido común. Lo que se ha puesto de manifiesto es que hay interlocutoras femeninas, ya sean cis, trans o no binarias, así como también otras masculinidades dispuestas a dar batalla frente a la disparidad de género. En el ámbito del cine se han ido configurando espacios que aglutinan a directoras, técnicas y diversidades, como es el caso de DiVAC, quienes pretenden dar visibilidad a los derechos laborales y de género en la comunidad audiovisual.

En este sentido, la tarea docente debería estar abocada a incentivar el cuestionamiento de esos lugares comunes respecto de la división del trabajo en la industria cinematográfica. Aquí, la puesta en escena importa en la medida en que requiere de planificación y organización de tareas previas a su concreción en

Cine y Televisión (plan 1987). Al momento de la escritura de este artículo la referencia a esta última surge a raíz de que las observaciones de quien escribe corresponden mayoritariamente a las realizadas en esa primera currícula.

5 Cabe mencionar la gran contribución *ad honorem* que hacen las y los ayudantes de alumnos y adscriptos que pueden acompañar desde la figura de tutor/a los procesos de aprendizajes. Asimismo, la particularidad de la profesión y de la carrera mencionada conlleva la realización de trabajos grupales en los que se deben corregir aproximadamente 60 trabajos (al menos para el caso de Realización Audiovisual 2) con el hecho de ser, cada uno, un proceso específico en función del relato, el género elegido, las decisiones estilísticas y las condiciones materiales de producción de cada grupo.

el set. Para el caso particular de las producciones de las y los estudiantes de grado gran parte de la actividad es compartida casi en su totalidad. La división de roles y responsabilidades tiende a ser una cuestión formal de organización pero, en su dimensión material, requiere del involucramiento de todos y todas. Principalmente en lo referido a la pre-producción de cada área. Releva, elegir y tramitar los permisos de las locaciones, recolectar la utilería y elementos del decorado, seleccionar el vestuario, etc.

En consecuencia, las preguntas que puede introducir el docente pueden estar vinculadas a la equidad en el reparto de las tareas, a atacar los preconceptos que puedan estar jugando allí, a reconocer la obra como resultado del trabajo de un equipo compuesto por individualidades con diferentes identidades; es decir, producto de la convivencia democrática. Valorar el diálogo y el consenso como forma de trabajo y de vida que puede, aunque sea de forma minúscula, transformar la sociedad. En efecto, cabe la posibilidad de que se requiera desmitificar al cine de autor como única forma de contraposición a la lógica industrial, puesto que ambas se han constituido en torno a la invisibilización de la mujer y las diversidades.

En los momentos de tutorías quien hace de director/a o guionista suele tomar la palabra para dar cuenta de las motivaciones y las intenciones de la obra. Solicitar a cada estudiante que manifieste su posición respecto del tema y la propuesta general que su compañero/a enuncia es consecuente con lo que se propone arriba. Sin embargo, el riesgo está en solicitar opinión de manera compulsiva. Una forma de enunciar, a modo de invitación, para que quienes mantienen silencio se animen a hablar implica manifestar la importancia de la pluralidad de miradas: “me interesaría conocer la opinión del resto respecto de lo que plantea el compañero para ver cómo nutrir esta propuesta”, “sería importante que todes puedan dar su posición para encontrar las fortalezas, atacar los puntos que todavía no terminan por amalgamarse...”, son algunos ejemplos. Así, se presenta a esa instancia no como un momento de evaluación, sino de diálogo, de acompañamiento en la que también se deben atender a las dinámicas de grupo y la forma en la que la palabra circula a los fines de detectar si todos/as se sienten con el derecho de exponer su punto de vista.

Por último, esa invitación al debate, al cuestionamiento respecto del propio trabajo debería tornarse coextensiva a la propia instancia de la puesta en escena ya que, al ser éste un proceso de aprendizaje, quizás un ojo atento que no es el de quien asume la dirección, puede descubrir la potencia de una imagen que irrumpe. La actividad docente debe ser la de generar las condiciones para el diálogo democrático dentro del grupo y, también, entre los diferentes grupos durante la evaluación como se señala seguidamente.

La instancia de la evaluación también enseña a mirar

Otra instancia que resulta fructífera para indagar sobre esa interrelación de imágenes en función de la pregunta por el género, es en la instancia de la evaluación. La modalidad privilegiada es la de visionado de todos los trabajos en el espacio áulico para su comentario entre el estudiantado y las y los docentes. La

posibilidad de ver resultados diversos productos de procesos semejantes por parte de otras compañeras y compañeros habilita la posibilidad de generar una conciencia y reflexión situada en y desde el propio trabajo. A través del comentario de pares surgen, también, las preguntas por los modos en que fueron resueltas algunas dificultades. Por tanto, el conocimiento circula en el espacio del aula nutriendo las experiencias ajenas. Aquí, cobra especial importancia la capacidad de la o el docente de guiar el debate estableciendo al género como marco desde el cual analizar los cortometrajes. Una posibilidad es preguntar por las motivaciones que orientaron al *découpage* (Aumont, 2013) elegido para filmar los cuerpos de las actrices y actores, o, en qué medida la interacción con la cámara los posiciona “en otro lugar”, tensionando lo *efectos* del género producidos en él previos al trabajo artístico. Corresponde suscitar en las y los estudiantes la posibilidad de enunciar en qué grado la obra propuesta se distancia o no, de otros discursos, de las imágenes de referencia que reproducen el binarismo en las identidades de género.

El riesgo al que debe estar atento el cuerpo docente durante ese momento, es al hecho de no convertir al plenario en un fuero en el cual se señalen qué producciones son las “políticamente correctas” en tanto promueven diversidad de género en sus diégesis y cuáles serían “peligrosas” porque la obturan. En todo caso, lo que compete ahí es poder introducir al debate el juego entre la dimensión de la realización como instancia política y, además, la complejidad de la circulación cuyo potencial para disputar sentido, en tanto representación, radica, justamente, en la medida en que la obra puede servir como excusa para el debate.

Sobre la mirada que construye este artículo

Este artículo mira un fenómeno que se suscita en los procesos de enseñanza-aprendizaje de futuros realizadores y realizadoras audiovisuales. A través del lenguaje, lo construye como espacio de diálogo necesario para abrir la reflexión hacia los modos en que otros cuerpos son mirados. Aunque, probablemente, queden “fuera de campo” otros niveles para pensar la relación entre género y enseñanza del lenguaje audiovisual, vale la pena destacar que la intención es recuperar al cuerpo en ese acto de mirar, el cuerpo del mirante y del mirado cuyas características han sido atravesadas por esa tecnología que es el género. Es a través de la pregunta por esa relación entre cuerpos en las instancias de co-presencia de la puesta en escena, que pueden irrumpir en las y los estudiantes potentes reflexiones.

Porque en este juego mayéutico de preguntas al estudiantado, son ellas y ellos quienes deben articular palabras con imágenes, explicitar los sentidos del *découpage* elegido para cada escena. Implica elegir cuáles son los planos simbólicos o metafóricos y organizar el trabajo de las áreas para alcanzar el grado de manipulación de la puesta en escena propuesto (Perona, 2010, p. 58). Todo esto sienta las bases para que, llegada la instancia de rodaje, *se pueda abrir el juego a la mirada* suspendiendo, momentáneamente, toda la planificación racional previa con fines de dejarse afectar por esos otros cuerpos presentes que son objeto del ojo (y la cámara).

Porque esa afectación es la que permite pasar del movimiento de la mirada a *posarla* para encontrar dónde radica la contradicción entre las representaciones de género asumidas como “normales” y las que han quedado invisibilizadas. Todos los interrogantes realizados a las y los estudiantes quizás no deban ser más que una *invitación a jugar* para aprender a mirar con ojos nuevos lo que ya se ha visto. En definitiva, jugar a viajar *clandestinamente* como propone Ruiz. Desarrollar el don de esa *doble visión* a través de “ver una cinta no ya en su secuencia narrativa que se da efectivamente a ver, sino el potencial simbólico y narrativo de las imágenes y de los sonidos aislados del contexto” (2000, p. 125). Y se agrega aquí: el potencial simbólico y narrativo de *los cuerpos representados y de los cuerpos que trabajan* en esa producción de imágenes, comprendidos todos como actores que interpretan distintos géneros en la escena de cada sociedad.

Bibliografía

- Aumont, J. (2013). *El cine y la Puesta en Escena*. Buenos Aires: Colihue.
- Chow, R. (2001). A Phantom Discipline. *PMLA*, 116(5), 1386-1395.
- De Lauretis, T. (1991). La tecnología del género. En C. R. Escandón (Comp.) y G. E. Bernal (Trad.), *El género en perspectiva* (pp. 231-278). Ciudad de México: UAM.
- Didi Huberman, G. (2010). La doble distancia. En *Lo que vemos, lo que nos mira* (pp. 93-110). Buenos Aires: Manantial.
- Hernández, F. y Sancho, J. M. (1993). *Para enseñar no basta con saber la asignatura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Perona, A. M. (2010). *Ensayos sobre video, documental y cine*. Córdoba: Brujas.
- Ruiz, R. (2000). W. Rojas (Trad.), *Poética del Cine* (1.ª ed.). Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Russo, E. A. (2012). Cine: Una puesta en otra escena. Quince años después. En J. La Ferla y S. Reynal, *Territorios audiovisuales: Cine, video, televisión, instalación, documental, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos* (pp. 49-64). Buenos Aires: Librería.
- Schön, D. A. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Touza, S. (2020). La corporalidad de la atención y el deseo de dispositivos. En A. M. Tello (Ed.), *Tecnología, política y algoritmos en América Latina* (pp. 209-221). Viña del Mar: CENALTES Ediciones.

Fuentes

Fernández-Savater, A. (18 de diciembre de 2010). Las imágenes son un espacio de lucha. *Público*. Recuperado de <https://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>.

Ignacio Jairala

Licenciado en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha sido productor del cortometraje queer independiente *Río* (dir. Buontempo, M.), actualmente en postproducción. Durante el transcurso de su formación de grado ha desarrollado, de manera continua desde el año 2014, Ayudantías de Alumno en cátedras como *Realización Audiovisual 2*, *Realización Cinematográfica*, *Introducción a los Estudios Audiovisuales* y *Arte y Modernidad* del Dpto. de Cine y Televisión de la Facultad de Artes, así como también en el programa de Investigación “Discurso Social. Lo visible y lo enunciable” del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales.

Contacto: ijairala@gmail.com / ijairala@unc.edu.ar

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-9661-0310>

Cómo citar este artículo:

Jairala, I. (2020). Mirar con el lente del género: reflexiones acerca de la puesta en escena y la enseñanza de la realización audiovisual. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30782>.





RESEÑAS
DE PUBLICACIONES

La inquietud

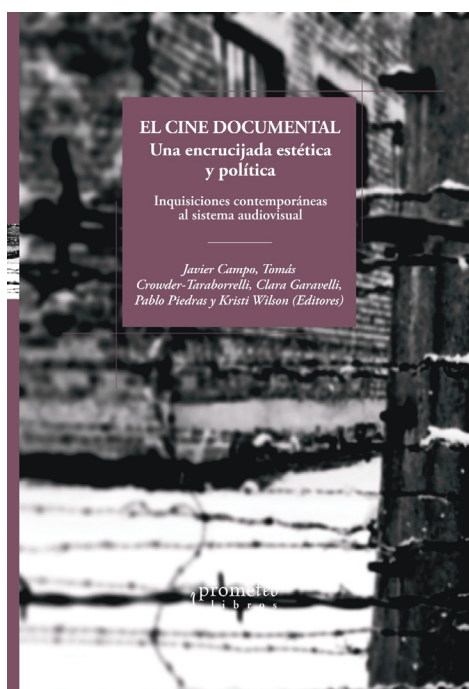
Reseña de Campo, J., Crowder-Taraborrelli, T., Garavelli, C., Piedras, P. y Wilson, K. (2020). *El cine documental. Una encrucijada estética y política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

The restlessness

Jorge Alejandro Páez

Instituto Superior de Arte y Comunicación
Catamarca, Argentina
licalejandropaez@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/51f4jrtv9>



TOMA UNO (N° 8): Páginas 215-218, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



El documental como distinción ha sido agitado por posturas teóricas que denuncian tanto los procesos de ficcionalización de los documentalistas como la veracidad histórica de la ficción y su valor de testimonio. La película *Stories we tell* (2012) de Sarah Polley analizada por Thomas Elsaesser es un claro ejemplo de esta discusión, donde el archivo empleado en ella es producto de una memoria idealizada de la imagen de la madre, un intento ingenuo por “reescribir y corregir el pasado, a causa de nuestra incapacidad de imaginar un mundo diferente al que habitamos en la actualidad” (Elsaesser, 2020, p.38). Sin embargo, una multitud de experiencias audiovisuales conscientes de esta problemática abordan deliberadamente estos recursos narrativos en favor de una revisión de los pactos éticos que establecemos con la producción simbólica del cine y su participación en la configuración de la realidad. El texto de Lúcia Nagib sobre el cine de Jafar Panahi destaca el enfoque didáctico de estos films donde accedemos a “la revelación del funcionamiento interno del medio” (Nagib, 2020, p. 151), es decir, a cómo se está realizando la película. Irene Depetris Chauvin, por otro lado, observa una transparencia en el cine de Tiziana Panizza que no se inclina sobre lo real, sino que permite cartografiar el mundo en base al “espectro sensorial de la experiencia en el territorio” (Depetris Chauvin, 2020, p. 58).

El cine documental. Una encrucijada estética y política es un libro que compila una serie de artículos que exploran sin preocupación por los límites la potencia discursiva y el rol histórico y social del cine documental en la actualidad. Aborda problemáticas contemporáneas del audiovisual desde enfoques teóricos urgentes en un diálogo revelador sobre la importancia del cine documental como actor en la vida de las sociedades sin perderse en la reivindicación de su rol crítico y su función pedagógica. Invita a mirar películas que observan la realidad desde lugares concretos, sin fusionarse con ella, sino produciendo para ella el material simbólico que permite poner en escena la historia y la memoria como dos fuerzas en tensión en el campo de lo posible. Es esta invitación, sin duda, el gran mérito de esta publicación que se dirige a ese país del cine deseoso de recuperar la distancia de la mirada que crea nuevas subjetividades y nuevos mundos.

Destacamos los textos de Mark Williams y Bret Vukoder sobre *The Media Ecology Project* el cual relata la participación de la USIA (United States Information Agency) en la constitución de la imagen de los Estados Unidos durante la guerra fría; de Chris Holmlund sobre los modelos norteamericanos de género y sexualidad y su relación con el cine LGBT de la década 1950, 1960 y 1970; los artículos de Raquel Schefer y Fernão Pessoa Ramos que recuperan la obra de Glauber Rocha *Maranhão 66* (1966) y *Câncer* (1972); la conferencia de Andrés di Tella sobre el pasado familiar traumático en *Fotografías* (2007); y los estudios de María Luisa Ortega Gálvez y Michael Chanan, sobre la relación de los movimientos revolucionarios con el cine latinoamericano.

La relación entre estética y política emerge como una inquietud, que es al mismo tiempo perturbación de lo sensible que regresa como obsoleto, incierto (deterioro del archivo), inadecuado, pero también como movimiento incesante de registro, persuasión y análisis. Registro, persuasión y análisis que es a su vez la triada presentada por Michael Renov en el último capítulo del libro como una disección de los diversos tipos de documentales inspirada en el deseo que motoriza

su producción. La reflexión sobre el apartado estético es entonces el estudio de las diversas estrategias empleadas en el orden de lo sensible destinadas a mostrar una realidad comprometida emocionalmente, capaz de promover ideas políticas concretas o por su justeza hacer visible el mundo proporcionando a su vez herramientas de análisis que permitan el ejercicio de lo político, como lucha o igualdad. Es en el cruce de estos conceptos, estética y política, donde se sitúa este libro que establece múltiples direcciones teóricas desde las cuales es posible pensar un futuro donde el documental persiste como forma expresiva privilegiada de observación y desplazamiento. Moverse como actividad crítica, moverse como ruptura de la monotonía de lo sensible, moverse como comprensión de la historia en la memoria e inversa.

La invitación, reiteramos, es a leer y a ver *Cine documental*.

Bibliografía

- Elsaesser, T. (2020). Atrapados en el ámbar: las nuevas materialidades de la memoria. En J. Campo, T. Crowder-Taraborrelli, C. Garavelli, P. Piedras y K. Wilson, *El cine documental. Una encrucijada estética y política* (pp. 25-42). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Depetris Chauvin, I. (2020). Espacios insulares. Documental y etno-cartografía afectiva de la cultura rapanui. En J. Campo, T. Crowder-Taraborrelli, C. Garavelli, P. Piedras y K. Wilson, *El cine documental. Una encrucijada estética y política* (pp. 55-75). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Nagib, L. (2020). El cine como inestética, la vida como no-cine: un estudio sobre la trilogía prohibida de Jafar Panahi. En J. Campo, T. Crowder-Taraborrelli, C. Garavelli, P. Piedras y K. Wilson, *El cine documental. Una encrucijada estética y política* (pp. 137-156). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

Filmografía

- Di Tella, A. (director). (2007). *Fotografías* [Documental]. Argentina: Cine Ojo.
- Polley, S. (directora). (2012). *Stories We Tell* [Documental]. Canada: National Film Board of Canada.
- Rocha, G. (director). (1966). *Maranhão 66* [Documental]. Brasil: Mapa Filmes.

Rocha, G. (director). (1972). *Câncer* [Documental]. Brasil: Mapa Filmes.

Jorge Alejandro Páez

Licenciado en Cine de la Facultad de arte de la Universidad Nacional de Córdoba; es parte del equipo de investigación Grupo de Estudios de la Imagen, ha participado en la publicación de dos libros con textos teóricos sobre cine, *25 miradas* e *Imágenes en conflicto*. En la actualidad trabaja como docente en el Instituto Superior de Arte y Comunicación (Catamarca) y realiza su Doctorado en Artes.

Contacto: licalejandropaez@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Páez, J. A. (2020). La inquietud. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30794>.



Mapas de la memoria

Reseña de Grosman, C. (2019). *El espectro de la ausencia. Cine argentino de posdictadura como re-narración de la memoria colectiva*. San Juan: Fondo Editorial de la Cámara de Diputados de la Provincia de San Juan.

Good memory maps

Cecilia Dell' Aringa

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
ceciliadellaringa@artes.unc.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/yw6y4cwv>.



TOMA UNO (N° 8): Páginas 219-223, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

En un momento particular del país —y del mundo en general—, aparece el libro de Carla Grosman *El espectro de la ausencia. Cine argentino de posdictadura como re-narración de la memoria colectiva* que más que certezas, agita un mar de dudas que se plantean desde la Dedicatoria y el Prólogo: “¿dónde estaba la generación que debía transmitirnos la memoria?” “¿por qué regresan los muertos?”. A estos interrogantes, podemos agregarles otros como ¿por qué volver escribir en 2003/2005 sobre los “clásicos” del llamado “Cine de posdictadura”? ¿por qué, quince años después, editarlo?

La respuesta a la pregunta de por qué volver a estas producciones en los primeros años del nuevo siglo, quizás esté relacionada con el contexto de profunda crisis que vivió el país frente a la cual, la asunción de Néstor Kirchner a la presidencia representó para muchos una bocanada de aire fresco que proponía no sólo poner de pie la devastada economía argentina, sino también un ejercicio de memoria sobre la historia reciente. En ese marco, *El espectro de la ausencia*, convoca a *La historia oficial* (Puenzo, 1985), *Un muro de silencio* (Stantic, 1993) y *Buenos Aires viceversa* (Agresti, 1996) para analizarlas como mapas cognitivos que renarran puntos clave de la memoria colectiva de posdictadura.

Para Jameson (2005), los mapas cognitivos juegan un papel importante dentro de un contexto marcado por el capitalismo multinacional, ya que orientan al sujeto posmoderno en la organización de su pasado y su futuro dentro de una experiencia coherente, al tiempo que le permiten descubrir relaciones espaciales y de poder. Cada una de las obras analizadas por Grosman, actualizan tanto el sentido temporal como espacial del mapa. Por un lado, se trata de construcciones ideológicas capaces de dar cuenta de estructuras discursivas que respondieron —cada una de ellas— a intereses epocales específicos. En este sentido, *La historia oficial* (Puenzo, 1985) como mapa cognitivo recontextualiza en la posdictadura los testimonios de las víctimas de la represión y da lugar a la aparición de una/otra memoria colectiva fundada en nuevas interpretaciones del pasado inmediato para las cuales el testimonio, su naturaleza, sus condiciones de audibilidad y su poder utópico-político, han sido determinantes.

Un muro de silencio (Stantic, 1993), se sitúa a comienzos de la década del noventa cuando los marcos interpretativos sobre el pasado dictatorial cambian como consecuencia del proceso político de olvido que comienza en 1986 con las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final y culmina con el indulto que decretó el expresidente Carlos Menem que beneficiaba a los civiles y militares que cometieron crímenes durante la última dictadura (1976-1983). Dicha transformación se vio reforzada, además, por la readecuación del neoliberalismo a esta “nueva” Argentina que ensalzó al mercado y al individualismo consumista. El discurso estatal instaló la idea de “Guerra sucia” y de reconciliación. La “pacificación” proclamada por Menem necesitaba del olvido.

En este contexto hostil para los discursos memorialistas, el film de Stantic evidencia la melancolía resultante tanto de la certeza de que lo perdido es irrecuperable, como de la imposibilidad de representar esa pérdida. Como mapa cognitivo, esta película, a juicio de Grosman, se destaca por el doble esfuerzo de conjugar la tarea crítica del duelo en lo temático y en lo formal a través del

trabajo de deconstrucción narrativa en tres niveles de ficción que “revela la pugna improductiva por el sentido de discursos que caen al abismo melancólico dejado por el quiebre de la representación” (2019, p. 107)

En *Buenos Aires viceversa* (Agresti, 1996), la tercera obra que se analiza en *El espectro de la ausencia*, la memoria sobre los horrores del pasado sufre los embates no sólo desde el discurso oficial que instala la idea de la guerra sucia, sino desde los medios de comunicación —en esa época, la televisión principalmente— que negaron las consecuencias que el pasado dictatorial tenía en el presente e instalaron la violencia representacional como una forma de impedir el desarrollo colectivo del duelo. Como mapa cognitivo, la película de Agresti propone una reinterpretación de la violencia en clave presente a la luz del nuevo “clima de época” y deja al descubierto el desafío que —en ese marco— supone la construcción de la memoria cuando sus sentidos se malversan, cuando los actores de esa historia ya no están para contarla y cuando sus hijos son solo restos de ese pasado posdictatorial convertido en espectáculo como estrategia para el olvido y el abandono de proyectos colectivos de libertad y justicia.

En diálogo con Fedro, Sócrates le relata una antigua historia: el encuentro del rey Tamus con el dios Teut, inventor entre otras cosas de la escritura. Cuando el dios se presenta ante el rey y pretende convencerlo de lo valioso que sería llevar sus invenciones a la población egipcia, el rey le pregunta sobre la utilidad de cada una de ellas, hasta que finalmente llegan a la escritura. Teut responde que la escritura haría a los egipcios más sabios y contribuiría a su memoria. Tamus le responde que la escritura provocaría efectos contrarios, que no produciría más que el olvido en quienes la aprendan y el desprecio por la memoria. Debido a la confianza que depositarían en ese auxilio, abandonarían a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos (Platón, 1967).

Queda flotando la pregunta ¿por qué reeditar este libro en 2019? Grosman sostiene que la actualidad de *El espectro de la ausencia* se verifica en la falta de un consenso social sobre la memoria colectiva del pasado dictatorial y ofrece como prueba la certeza de que si esto fuera así, y su obra fuera obsoleta “[...] la media de los argentinos ya tendría visualizadas las formas en las que el poder los manipula y no se hubieran repetido decisiones electorales que atentasen contra su propio bienestar presente y futuro [...]” (2019, p. 20).

La tentación de señalar que este razonamiento incurre en una falacia de atingencia es grande. El impulso se ve descolocado por la referencia a “la media de los argentinos” y al señalamiento de ese *otro manipulado* del cual Grosman toma evidente distancia. Pero, obviando las referencias antipáticas, lo que la autora esboza como evidencia (la falta de consolidación de esta memoria colectiva consensuada a pesar de los esfuerzos de políticas culturales populares) debería haberse transformado en pregunta cuyas posibles respuestas orientaran el sentido de la interpretación de nuestro pasado traumático.

Una respuesta posible a la pregunta que falta podría partir de Laclau (1985, p. 20) cuando señala que la hegemonía produce una transformación cultural que modifica las identidades de los sujetos a construir un nuevo sentido común. Lo que

la autora interpreta como la “ausencia de memoria colectiva consensuada”, quizás se haya tratado de la imposibilidad de construir un sentido común.

En el actual contexto nacional, donde aún resuenan las amenazas de campaña del PRO que advertían sobre la instalación del comunismo, la pandemia sirve como escenario para la irrupción de actores y discursos que exacerban —con mayor o menor grado de verosimilitud— aquellos “peligros”. Del lado de los que supieron en su momento desplegar “políticas culturales populares”, los actores y discursos son también variados. Ambos comparten episodios que agitan los fantasmas del pasado dictatorial: Julio López, desaparecido poco tiempo después de la escritura de *El espectro de la ausencia*, Santiago Maldonado y Facundo Castro. ¡Presentes!

Bibliografía

Grosman, C. (2019). *El espectro de la ausencia. Cine argentino de posdictadura como re-narración de la memoria colectiva*. San Juan: Fondo Editorial de la Cámara de Diputados de la Provincia de San Juan.

Jameson, F. (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

Laclau, E. (1985). Tesis acerca de la forma hegemónica de la política. En J. Labastida (Coord.), *Hegemonía y alternativas políticas en América Latina*. México: Siglo XXI.

Platón (1967). Fedro o de la belleza. En *Obras Completas* (Tomo I). Buenos Aires: Bibliográfica Argentina.

Filmografía

Agresti, A. (director). (1996). *Buenos Aires viceversa* [largometraje]. Argentina: Axel Harding, Alejandro Agresti.

Puenzo, L. (director). (1985). *La historia oficial* [largometraje]. Argentina: Historias Cinematográficas, Cinemanía, Progress Communications.

Stantic, L. (directora). (1993). *Un muro de silencio* [largometraje]. Argentina: Aleph Cine S.A, Channel 4, IMCINE.

Cecilia Dell'Aringa

Lic. en Letras Modernas (UNC), docente del Depto. Académico de Cine y Tv (UNC, Facultad de Artes) en las cátedras de Narrativa Audiovisual y en Introducción a los Estudios Audiovisuales. En la actualidad, cursa la Maestría en comunicación y cultura contemporánea (UNC-CEA).

Contacto: ceciliadellaringa@artes.unc.edu.ar

Cómo citar este artículo:

Dell'Aringa, C. (2020). Mapas de la memoria. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30795>.



El ensayo o la potencia de lo frágil

Reseña de Galuppo Alives, G. (2020). *Los mecanismos frágiles. Últimas imágenes de la vida dañada*. Buenos Aires: VerPoder Ediciones.

The essay or the power of the fragile

Sebastián Russo Bautista

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de José Clemente Paz
Buenos Aires, Argentina
sebastianjfrusso@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/okalz93kn>



TOMA UNO (N° 8): Páginas 225-229, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Si es la vida lo que el poder ataca más encarnizadamente,
la resistencia ha de estar allí entonces
(...)

La promesa del cine¹ (es) la expresión de una huella de existencia
como despliegue silencioso.

GGA

¿Puede un libro de teoría de la imagen ser de una filosofía del cuidado de sí/del otro? Digámoslo de otro modo. ¿Acaso un libro que tematice problemáticamente la imagen puede no arribar a la pregunta por la fragilidad del ser, por caso, contemporáneo? Respondamos rápido: sí (se) puede. Posicionémonos más claramente: no debe. No debería. Incluso para ser profundamente coherente con el universo de cosas (palabras e imágenes) con las que se entremetió. De compromiso, de responsabilidad estamos hablando, dos palabrejas abjuradas por el ethos neoliberal.

Los mecanismos frágiles. Últimas imágenes de la vida dañada, cumple con ese cometido (ético) a partir de una propuesta que podemos pensar en un doble o triple movimiento a priori contradictorio. Metamorfósico y dialéctico a la vez. De un diagnóstico a una operatoria (un plan de acción) que “sintetiza” en una transformación no necesariamente superadora, sino inesperada, ingobernable. Donde la imagen no cumple un papel secundario, ni es una entidad extraída del mundo, sino una potencia (o despotencia) del mundo. No algo a estudiar como un entomólogo, ni a usar como una fabricante (también) de sueños. Sino una singular llave: tanto una clave de lectura, como una forma de existencia que cumple un paradójico, oximorónico papel: ser refugio y arma, al tiempo lo que condena y lo que salva, lo que potencia y lo que aliena.

Tal modo de avance, o mejor dicho de despliegue, por contradicciones mutantes es el que prepondera en esta obra porque (hipotetizamos) Gustavo Galuppo es un ensayista. Alguien que trabaja con la palabra y/con-tra la imagen, más por pliegues que por líneas rectas (de más decir); que entiende al ensayo como lo que “es”: una condición de posibilidad y emergencia más que un “género” discursivo; más una forma herejética que un enunciado estable y transparente (ni que decir); más una fragilidad hecha mecanismo discursivo (frágil) que un discurso mecánico sobre la fragilidad y el daño.

¹ Tal el nombre de su primer libro: Galuppo Alives, G. (2018). *El cine como promesa*. Argentina: Sans Soleil.

Diagnóstico

Y el principal “diagnóstico” de este libro es el de la fragilidad. La de un mundo de vidas expuestas, (a ser) dañadas. Fragilidad que podemos entender tanto como expresión de un deterioro como de una potencia. La potencia de un mecanismo, de una máquina, mas no fordista, ni toyotista, es decir replicante, sino deseante, mutante. Tal como Judith Butler considera a la precariedad: aquello que me permite conocer al otro, pero por expresión/vivencia de la intemperie (principio neoliberal de destrucción de Sí, del Otro). O como Suely Rolnik describe a la debilidad, reconociéndola como potencia constitutiva, concepción contraria a la de un patriarcado expandido a las formas de la sensibilidad; reconocimiento de la fuerza débil, que es también la de la tragedia de que lo que salva es la conciencia/vivencia de lo que me pone al borde de la vida.

Las imágenes, las últimas, las de las vidas dañadas, no solo están sometidas al mismo destino de fragilidades, sino que son ellas las que del mismo modo, potencialmente, nos pueden dañar y/o nos pueden salvar. Dice el autor:

Si la fragilidad es el fondo común de la vida (...) la imagen, en su proliferación desmedida, a sabiendas o no, participa en ese circuito de circulación del poder a través del cual se gestiona la desigualdad o en cambio se proponen otros modos de habitar en común (Galuppo Alves, 2020, p. 136).

Plan de Acción

Con respecto al “Plan de acción”, asume la retórica de un manifiesto, tanto por cierto modo sentencioso y obsesivo de escritura —que recuerda el gesto debordiano de *La sociedad del espectáculo*, incluso en el mismo movimiento filosófico-político sobre/contra la imagen (o mejor dicho, cierta operación con y desde las imágenes)—, como también por la puesta en disposición y recuperación de ciertos conceptos presentados aquí como armas de combates, herramientas para un hacer disruptivo. A saber.

El umbral.

Un umbral de incertidumbre, no inteligibilidad, de tensión entre la luz y el saber, entre la representación y la presentación en el marco del despliegue de una breve historia de la imagen técnica con dejes benjaminianos y que tiene su correlato en el film ensayo *Pequeña diccionario ilustrado de la electricidad* de GGA junto a Carolina Rimini.

El fósil.

Como expresión de un archivo que “trabaja contra sí mismo” y se “desembaraza de su función documental”. En ambos casos, remitiendo a una herencia arqueológica foucaultiana. La de hallar en presente, los umbrales de una era, entre una forma de ver y otra, a partir del hallazgo, desentierre y reasignación de fósiles.

La strucción.

Entendida como entridad, y que remite a la teoría godardiana/vertoviana de montaje. Más por choque, puño y revuelta que por empatía, linealidad y armonía alguna.

Y todo plan de acción, y aún más los manifiestos, además de configurar un elenco de herramientas, detecta y denuncia enemigos. En ese sentido hay una serie de gestos denegatorios, con sus respectivas herencias que podemos señalar.

Al desocultamiento y la deconstrucción, por exposición de las contradicciones (términos que aluden paradigmáticamente a una tradición crítica del pensamiento europeo), se los dirige a una confrontación principal, como es la de una suerte de abjuración de la imagen-cine —que recuerda al anti cine también debordiano— que se emparenta con la diatriba expresada inicialmente en el libro entre la imagen y la visualidad, donde la segunda se asocia tanto al entre, el fósil, la libertad; como a la vulnerabilidad y la fragilidad. Según GGA plantea allí, se juega ni más ni menos la tensión entre Mismidad y Divergencia. A estos gestos denegatorios, se le suman de modo específico pero no menos fundamental: la puja contra el cliché, el archivo, el cine en tanto género y la separación sujeto/objeto (el “tema” principal, este último, de la obra *Binaria* que GGA realizó junto a Carolina Rimini).

De allí que finalmente podemos pensar la apuesta de Galuppo vinculada a la pregunta y acción en torno al cuidado de sí, que como dice Foucault, es siempre (debe ser) un cuidado del otro. Un cuidado mutuo. Dice el autor “la resistencia de la vida frágil... (es la) expresión de un mundo desplegado incansablemente en toda la belleza de esa fragilidad sin privilegios que no sería sino una exhortación al cuidado mutuo” (2020, p. 136). Esto es algo que podemos pensar en relación a una obra que realizó GGA junto a otrxs colegas rosarinxs del grupo AREA que durante la pandemia recuperaron el gesto del envío de cartas visuales entre ellos, conformando una serie semanal de envíos que terminó formando un mapa sensible de imágenes-afectos que atraviesan sus vínculos interpersonales, pero desde una enunciación situada, político-social-territorialmente hablando.

Bibliografía

Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Galuppo Alives, G. (2018). *El cine como promesa*. Buenos Aires: Sans Soleil.

Galuppo Alives, G. (2020). *Los mecanismos frágiles. Últimas imágenes de la vida dañada*. Buenos Aires: VerPoder Ediciones.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Filmografía

Galuppo Alives, G. y Rimini, C. (2015). *Pequeña diccionario ilustrado de la electricidad* [largometraje]. Argentina: Producción del Autor.

Galuppo Alives, G. y Rimini, C. (2016). *Binaria* [Ensayo fílmico]. Argentina: Producción del Autor.

Sebastián Russo Bautista

Nacido en La Plata, Argentina, 1973. Sociólogo (Universidad de Buenos Aires). Profesor de “Antropología y Sociología del Arte” y de “Sociología (de la Imagen)” en la UBA. Profesor en Teoría de la Comunicación y la Imagen e Introducción en la Cultura Argentina y Latinoamericana en la Universidad Nacional de José Clemente Paz (UNPAZ). Director de los proyectos de investigación en torno a espectralidad y ensayismo. Co editor de la serie *Tierra en Trance-Cuadernos de Cine latinoamericano*. Coordinador de las Jornadas Sociologías de la Mirada (FADU/UBA-CCMHC). Codirector de plataforma VerPoder-Ensayos de la mirada.

Contacto: sebastianjfrusso@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Russo Bautista, S. (2020). El ensayo o la potencia de lo frágil. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30796>.



Redimensionar la habitabilidad desde el afecto

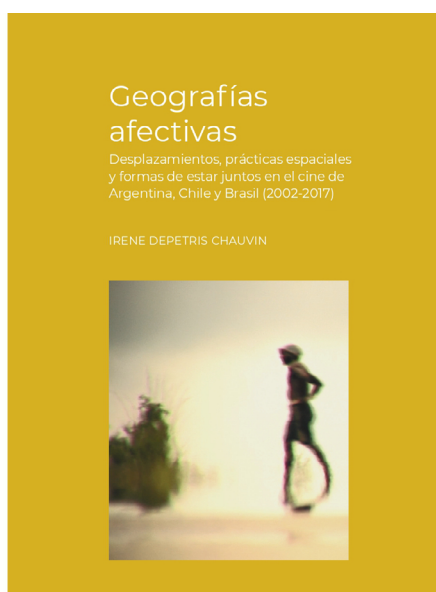
Reseña de Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons. Recuperado de <https://www.larcommons.net/site/books/m/10.25154/book3/>.

Resize habitability from affection

Florencia Macario

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
flormacario94@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/s2psbrvkx>



LASA | LATIN AMERICA
RESEARCH COMMONS

TOMA UNO (N° 8): Páginas 231-233, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Irene Depetris Chauvin es una escritora precisa y transparente en sus exploraciones. *La intención de Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)* se vislumbra incluso antes de que el desarrollo del texto comience, en su dedicatoria: “redimensionar la habitabilidad de cualquier espacio”. Para eso, la autora traza un recorrido por un conjunto de películas contemporáneas producidas en Argentina, Chile y Brasil a partir del cual construye filosas herramientas de análisis cartográfico. El texto invoca una escritura sabrosa y minuciosa de los detalles que componen diversas espacialidades, y permite masticar con detenimiento los elementos cinematográficos que articulan una “estética de los afectos” (Depertis Chauvin, 2019, p. 9).

Este abordaje afectivo y su entrecruce con la dimensión espacial, traza un vínculo inquebrantable con la materialidad. Trabaja sobre las texturas, los ritmos, las temperaturas, los silencios y todas las posibilidades del cine para despertar mediante la primacía de lo visual y lo sonoro, al resto de los sentidos, y principalmente, a la sensibilidad. Se recupera aquí una línea de pensamientos agitados por la filosofía de Spinoza, y retomada una y otra vez por Delleuze, en la que el cuerpo afecta y es afectado en la medida en que produce un encuentro con aquello que lo rodea. En el ejercicio de mapeos afectivos cinematográficos que se diagraman en este libro, la cuestión de la corporeidad y el espacio se torna central.

Sin embargo, se entiende aquí al espacio fílmico no como una mera superficie de representación, sino como una dimensión dinámica que se configura y actualiza a través de las “prácticas espaciales” (Depertis Chauvin, 2019, p. 20) de los cuerpos que la habitan. Desde este enfoque, los “desplazamientos” y los vínculos que los personajes de una película establecen en y con el espacio resultan tan importantes como las locaciones y paisajes sobre los cuales se imprimen.

Resulta propicio entonces, atender a la perspectiva de análisis crítico que se propone a lo largo de todo el libro. La producción cinematográfica es concebida no sólo en su calidad de discurso-texto, sino también en su aspecto de práctica de pensamiento. Esta óptica supera el terreno conceptual retórico e insiste en delinearse a través de ejemplos concretos. Es decir, que el desarrollo de las ideas a las que Depetris Chauvin consigue darles lugar y nombre en este libro, nace imperiosamente de la desarticulación de los dispositivos puestos en juego en las películas analizadas deteniéndose en la representación cinematográfica de geografías y sus habitantes.

Las exploraciones que surgen del cruce entre espacialidad y afecto tienen en el presente de los estudios cinematográficos latinoamericanos un papel clave: pueden constituir una herramienta fundamental de análisis de las cinematografías en términos regionales. De esta manera, la observación de las espacialidades en su diversidad se liga a la observación de identidades. *Geografías afectivas* es, además, una apuesta política a pensar la mirada analítica con una potencia transformadora. A fin de cuentas, detenerse en las imágenes que el cine produce y reproduce de determinadas geografías afectivas, tiene sentido en la medida en que se actualizan las formas de estar en un mundo heterogéneo y compartido.

En este sentido, se sugiere una intención política/ideológica de la mirada en los espacios cinematográficos. El libro abraza las nociones de “desplazamientos” y “prácticas espaciales” de/en el cine para tensionar los “imaginarios geográficos” (Depertis Chauvin, 2019, p. 3), y escarba en su potencia para reconfigurar sentidos y afectos del mundo real. La sensibilidad con la que la autora desenvuelve sus palabras señala que aquí se aborda el análisis de la espacialidad no como objetivo en sí mismo, sino como vía que posibilita el acercamiento a problemáticas sociales, culturales y políticas. Es en resonancia con esa sensibilidad, que este trabajo propone un tipo de estudio que discute lo que la razón y el afecto tienen de dicotómicos, acortando las distancias entre ambos en la producción de conocimientos y estableciéndolos como elementos necesarios para repensar formas de ser/estar juntos.

Florencia Macario

Licenciada en Cine y TV por la Universidad Nacional de Córdoba. Formó parte como ayudante alumna de las cátedras de Semiótica Fílmica y Realización audiovisual III y del equipo de investigación SECyT- UNC “Emergentes. Poéticas audiovisuales de/ desde Córdoba”.

Contacto: flormacario94@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Macario, F. (2020). Redimensionar la habitabilidad desde el afecto. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30797>.



Un movimiento inédito en el audiovisual regional: Reseña del libro *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*

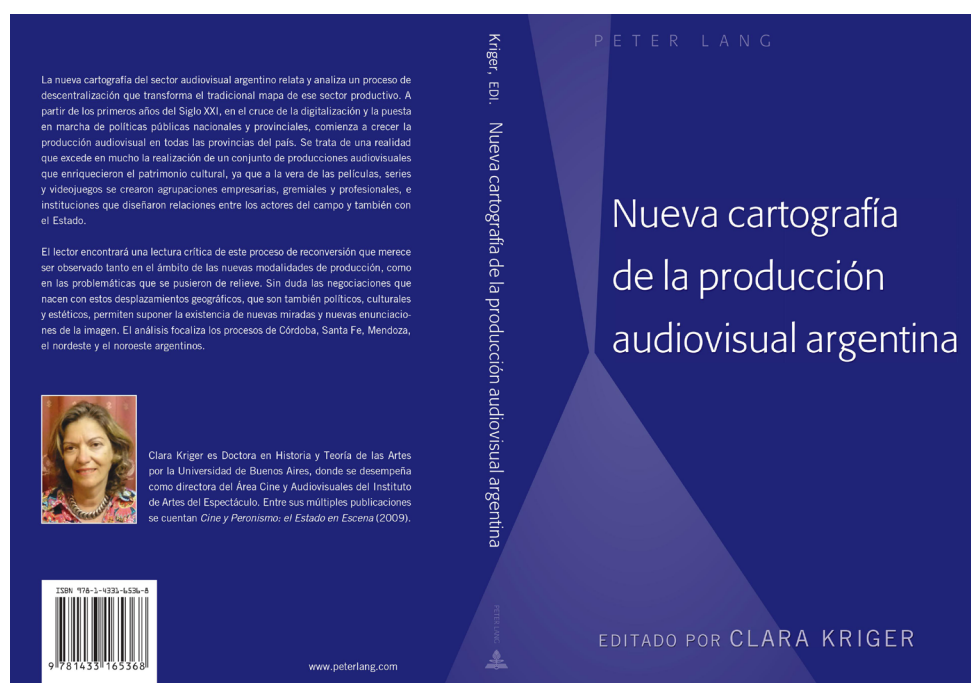
Reseña de Clara Kriger, C. (Ed.). (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

An unprecedented movement in the regional audiovisual: Review of the book *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*

Cristina Andrea Siragusa

Universidad Nacional de Villa María
Villa María, Argentina
siragusasociologia@yahoo.com.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/rb76maiyy>



TOMA UNO (N° 8): Páginas 235-237, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

El proceso de renovación artístico-cultural que se desplegó en Argentina a partir de la implementación de las políticas vinculadas a la Ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual permite reconocer, desde el año 2010, una topografía de experiencias y producciones que dan cuenta de la emergencia de un fenómeno inédito en la historia local que los autores conceptualizan como *Nuevo Audiovisual Argentino*. Esta categoría resulta heurísticamente productiva para referenciar las transformaciones sustanciales en el sector desde una perspectiva que reconoce las particularidades regionales, posición epistémica que revela el interés por “leer” el des-centramiento de la producción audiovisual y de videojuegos en nuestro país.

El libro se desplaza por distintas provincias, auscultando de manera crítica las singularidades de los procesos que se gestaron en la última década para configurar esas comunidades audiovisuales que se consolidaron en los últimos años. Son recurrentes en las diversas experiencias los relatos acerca de la importancia del movimiento asociativo para construir condiciones de posibilidad para el fortalecimiento de la actividad; sin embargo, en ningún caso es indiferente el impacto de la acción del Estado (municipal, provincial y, especialmente, nacional). A lo largo de los distintos capítulos se observa el grado de significatividad de la intervención estatal en la promoción de la producción y de la exhibición, a la que se suma en algunos casos la creación de emisoras televisivas.

Alejandro Kelly Hopfenblatt rescata el proceso de crecimiento y consolidación del sector en Mendoza, aunque su observación puede generalizarse para la mayor parte de los territorios abordados:

el caso mendocino supone un objeto de sumo interés ya que estos impulsos a la producción se entroncaron en una larga y oscilante tradición audiovisual en la provincia, con espacios de formación activos desde décadas anteriores y una avidez por desarrollar una industria audiovisual local (2019, p. 74).

Ese reconocimiento a las trayectorias previas, en ese vaivén que es posible identificar como un ritmo particular del movimiento productivo, permite destacar el período bajo estudio en esta publicación como un tiempo de crecimiento, consolidaciones y proyecciones más allá de las dificultades que se han suscitado en relación a distintas orientaciones de la política pública nacional sobre el sector.

Cada capítulo permite adentrarse a la especificidad de una realidad local: “Dios ya no atiende solo en Buenos Aires. Políticas de promoción y fomento a la industria audiovisual en Córdoba en el bienio 2016–2017: experiencias horizontales de trabajo y reglamentación gubernamental”, a cargo de Cecilia Gil Mariño; “El mapa audiovisual santafesino. Reconfiguraciones entre lo nacional y lo provincial”, de Sonia Sasiain; “Cine y series en los Andes. Cambios y continuidades en la producción, exhibición y legislación del audiovisual mendocino en el siglo XXI”, de Alejandro Kelly Hopfenblatt; “El nordeste argentino filma. Una historia potenciada por el crecimiento productivo, la gestión estatal y la integración regional”, a partir del análisis de Clara Kriger; y “Las representaciones sociales en la producción documental de Jujuy (noroeste argentino) durante el periodo 2009–2015”, de Iair Kon.

El último capítulo, “El desarrollo federal de la industria del videojuego”, de Clara Kriger y Alejandro Kelly Hopfenblatt remite a un lenguaje y objeto de estudio con escasa reflexión teórica en nuestro país. Los autores establecen: “La industria de los videojuegos nació concentrada en Buenos Aires, pero comenzó un proceso de federalización impulsado por la Asociación de Desarrolladores de Videojuegos Argentinos (ADVA)” (2019, p. 143). Nuevamente la asociatividad irrumpe organizando el movimiento de un sector que se desplaza hacia procesos de descentralización provincial que resulta un dato interesante para profundizar analíticamente.

Como cierre, *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* presenta diez reseñas de films y series de televisión a cargo de Carolina Soria, Emiliano Aguilar y Denise Pieniazek, en las que se evidencia la riqueza narrativa y estética de esa audiovisualidad contemporánea de los territorios nacionales. De esta manera, a partir del reconocimiento geo-espacial, se exponen trabajos de Misiones (*Cromo, Los vagos*), La Pampa (*Distancias*), Salta (*El Aparecido*), Córdoba (*La chica que limpia, Nosotras-Ellas*), Mendoza (*La educación del rey, Las viajadas*), Tucumán (*Muñecos del destino*) y Buenos Aires (*Los siete locos y los lanzallamas*).

Cristina Andrea Siragusa

Es Doctora en Semiótica (FCS-UNC), docente e investigadora en la Universidad Nacional de Villa María (UNVM) donde se ha especializado en el estudio de la producción audiovisual federal (obras cinematográficas, series televisivas) de acción en vivo y de animación. Es compiladora de los libros *La imagen imaginada 2: debates y reflexiones sobre ficción televisiva en Argentina* (UNVM, 2018); *La Imagen Imaginada. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales* (UNVM, 2017) y, junto a Alejandro González, de *La televisión animada. Una explosión estilística en las pantallas argentinas* (UNVM, 2017).

Contacto: siragusasociologia@yahoo.com.ar

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-6986-9466>

Cómo citar este artículo:

Siragusa, C. A. (2020). Un movimiento inédito en el audiovisual regional: Reseña del libro *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30798>.



The background features several thick, grey, wavy lines that intersect and curve across the page, creating an abstract, organic pattern. The lines vary in thickness and direction, some curving upwards and others downwards, creating a sense of movement and depth.

RESEÑAS DE PELICULAS

Una persistencia en el amor

Reseña de cortometraje *Playback. Ensayo de una despedida* (Agustina Comedi, 2019).

A persistence in love

Constanza M. Aguirre

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
aguirrecoti@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/03lk2r2tt>

Playback. Ensayo de una despedida (Argentina, 2019).

Dirección: Agustina Comedi.

Producción: Magalí Merida, Ana Lucía Frau.

Sonido: Guido Deniro.

Fotografía: Magalí Merida.

Guión: Agustina Comedi.



TOMA UNO (Nº 8): Páginas 241-243, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Playback. Ensayo de una despedida (2019), de Agustina Comedi, es un corto mezcla de documental con ficción, que recuerda las noches del grupo Kalas, artistas drag que en la década de los ochenta y principios de los noventa ocupaban los escenarios del *underground* cordobés, en un tiempo bisagra entre los vestigios de la última dictadura cívico militar y los inicios de la crisis del Sida en la ciudad. Al igual que con *El silencio es un cuerpo que cae* (2018), Comedi llega a esta historia a partir de una colección de VHS que en aquella oportunidad le había permitido reconstruir la historia de su padre —militante por los derechos LGBTQI en los años setenta—, y conocer a La Delpi, su último novio y ahora la narradora de este nuevo film que se adentra en el juego fantasioso de las Kalas y en su particular modo de hacer memoria.

Hay una afirmación al comienzo del cortometraje que es un guiño y un prefacio. Una advertencia, quizás, o un acertijo: “Esta sí, es La Gallega”, dice La Delpi, narradora que caronteamente nos lleva a través de su voz por los pasadizos de una memoria envuelta en imágenes borrosas, brillo y lentejuelas. Su memoria es un cementerio de historias, de amigxs y de amores, y ella nos guía en ese inframundo de fantasía mezclada con realidad que (re)construye con cada aliento que toma.

Esa afirmación, ese “sí” junto a la imagen de La Gallega, la verdadera Gallega, es un anuncio de lo que será el propio film: una fantasía, un conjuro, un documental híbrido que, como su propia autora refiere, es un ejercicio performático que muestra la realidad de los archivos mezclada con la imaginación para ofrecerles a sus protagonistas el final feliz que se merecen¹. Mucho se podría decir de los aspectos formales que hacen a este cruce entre realidad y ficción, sin embargo, lo que prima en esta obra es el juego con lo formal para construir un modo de contar la historia que tensione los límites y los preconceptos de lo que se espera de un documental. Esta tensión no es casual, está puesta en juego como un modo particular de reconstruir la historia de la comunidad LGBTQI en el contexto específico de la transición entre la última dictadura y la crisis del Sida.

Así, fantasía e imaginación aparecen como herramientas de resistencia y un modo muy potente de contar historias personales porque, como dice La Delpi, en aquel momento la fantasía suspendía todo lo que afuera estaba mal. Entonces, con sus nombres de guerra y sus uniformes de lentejuelas, las Kalas se encargaban de crear una realidad *otra* que, para la década de los ochenta —contexto aún cargado de control y violencia policial hacia las disidencias sexuales—, era sinónimo de libertad y resistencia. Su escenario era la *Piaf Disco*, el emblemático primer boliche gay de Córdoba y uno de los primeros del país. Ahí ellas se reunían a crear fantasías, para escapar al odio y al dolor del mundo que habitaban afuera, para construir realidades que eran más reales que las máscaras heteronormadas que debían usar fuera de la *Piaf*; y a premiarse por su valentía.

El film es en sí mismo un archivo, por la cantidad de historias que lo habitan. Aunque no las cuenta están ahí, en sus capas, dice Comedi. Es la suma de todas las

1 Teddy Award (25 de febrero de 2020). *Interview with Agustina Comedi on 'Playback. Ensayo de una despedida' / Entrevistada por Zsombor Bobák*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=foc66ZoMVco>.

historias personales de ese grupo del cual ya casi no quedan sobrevivientes. Es su monumento. Y ese ejercicio performático que convierte al corto en un híbrido, es también un modo de hacer memoria y de contar la verdad, su verdad. Su verdad que es también imaginación, porque la fantasía, para las personas *queer*, es también un modo de supervivencia. Porque la imaginación las ayudó a sobrevivir en un mundo empecinado en olvidarlas. *Playback* es un corto documental heterodoxo cuyo abordaje es, también, *queer*. Como ellas, las drags, es un híbrido, una mezcla, una apuesta política y poética, una “persistencia en el amor”.

Pero el corto es también, a la vez, un cierre y una apertura. No solo una carta nostálgica de despedida, sino también un ojo incisivo que se abre paso y hurga en lo más profundo de ese mundo intencionalmente olvidado por “la pacata”, como La Delpi llama a Córdoba. Esa Córdoba católica y conservadora que, a principios de los noventa, les daba la espalda mientras ellas caían una a una por el virus. Y vuelve a ese pasado, del cual solo nos queda la voz de La Delpi, para reconstruirlas a ellas, que “en cada playback, les (robaban) a las divas un poco de la eternidad que el mundo (les) negaba”. Porque la memoria es también un ejercicio de conjura, un traer al presente, un revivir aquellas noches en la *Piaf* y a todas ellas, las divas olvidadas, para volverlas eternas.

Constanza M. Aguirre

Es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, cursa el Doctorado en Letras (FFyH-UNC) con el proyecto titulado “A expensas del cuerpo. La serialidad audiovisual contemporánea y el trabajo sobre la corporalidad”. Es profesora adscripta en la cátedra Análisis y Crítica del Departamento de Cine y TV, de la Facultad de Artes (UNC).

Contacto: aguirrecoti@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Aguirre, C. M. (2020). Persistencia en el amor. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30791>.



Consideraciones sobre Venezia

Reseña de la película Venezia (Rodrigo Guerrero, Argentina, 2019).

Considerations about Venezia

Mateo Berlaffa

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
mateoberlaffa@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/2gk8j61jg>.

Venezia (Argentina, 2019).

Dirección: Rodrigo Guerrero.

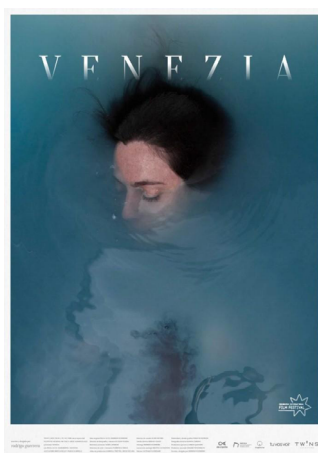
Producción: Lorena Quevedo.

Música: Santiago Candegabe.

Fotografía: Gustavo Tejeda.

Guion: Rodrigo Guerrero.

Intérpretes: Paula Lussi, Margherita Mannino, Alessandro Bressanello.



TOMA UNO (Nº 8): Páginas 245-248, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Venezia nos acerca la historia de Sofía (Paula Lussi), una mujer de treinta y tres años que enviuda al comienzo de su luna de miel en la ciudad italiana de Venecia. La película no se detiene en el momento del fallecimiento de quien fuera su esposo, tampoco en el vínculo que tenían, pues a Guerrero le interesa, más bien, seguir a Sofía en esa experiencia de duelo en una ciudad desconocida para ella. Se trata de un personaje solitario, que no habla italiano y se encuentra en un contexto extraño. En ese marco, realiza trayectos urbanos como un deambular por momentos premeditado y por momentos azaroso. El futuro y posible regreso a la Argentina refiere más a un trámite burocrático obligatorio para el traslado del cuerpo del difunto que a un anhelo propio por volver a casa. Ocurre que la película se asoma al abismo de la muerte del otro, al modo en que una persona intenta hacerle frente a la quietud, al abrupto silencio de la alteridad ausente. Las manifestaciones del estado de Sofía por momentos estremece y el *background* sonoro de la primera parte de la película reafirma este sentimiento mediante un sonido uniforme sostenido por varios minutos durante sus andanzas por aquella ciudad registrada específica y delicadamente.

Los distintos sucesos que la protagonista atraviesa, al menos cuando está frente a otras personas, son más bien inoportunos. La esfera social es una dimensión que a priori parece secundaria pero que resulta imprescindible para esta historia. Se explicita un contraste polarizado entre, por un lado, una Sofía opaca y en pleno duelo, y por otro lado, un resto de personajes distinguibles entre sí pero que ninguno quita el eje temático de la narrativa: los conocidos que la ven en la calle y la saludan con ímpetu, la alegre pareja que Sofía se cruza dentro del hotel, cierta reiteración de personajes juveniles e infantiles¹, el contacto fugaz y olvidable que tiene con el joven que la atiende en un bar, la patética figura del norteamericano cuyo único interés en ella es la excitación sexual, son algunos de los personajes involucrados. Pareciera que el abanico social de ese contexto sólo puede brindarle un reavivamiento de su reciente pérdida, al mostrarle posibilidades obsoletas como la de alegrarse con su pareja. La única figura cálida y hospitalaria relevante es la de una empleada del hotel. Ella aporta cierta contención a Sofía en distintos momentos y también la hospeda por una noche en la casa donde vive con su pequeña hija. El problema es que, inclusive en esa noche donde cierta calidez hogareña parece traerle un poco de paz, hay una interrupción violenta por la aparición del padre de la niña: ese hombre desconocido tensa irremediablemente el ambiente. Sofía pasa entonces

1 Podemos hacer aquí una lectura de orden más sociológico, señalando cómo esa reiteración puede remitir a la dolorosa ruptura de una porción mayoritaria de mujeres de clase media/ media alta respecto a tradiciones de orden más hegemónico y religioso-patriarcal: Sofía se topa con figuras de niñxs que no son más que recordatorios de la muerte de su esposo y, por consiguiente, de la falla en su vida respecto a la demanda de constituir una familia. En este sentido, tampoco es casual que dicho acontecimiento se de en una tierra extranjera: Sofía es extranjera no sólo en el plano geográfico sino también en el social, ya que los posibles mandatos con los que cargó se ven extintos y su función social heredada no solo quedó parcialmente trunca, sino que ahora es dueña de una nueva y desconocida indeterminación. En otras palabras, se materializa la idea de un quiebre (personalmente doloroso) con su arraigo.

por una sumatoria de situaciones que anulan cualquier intento de desprendimiento de quien fuera su pareja.

En una primera lectura podríamos decir que la ciudad de Venecia aparenta ser un mero decorado debido a que la interioridad de Sofía antecede cualquier elemento circunstancial del espacio representado, como si la ciudad se acoplara a su estado emocional. Pero también podemos reparar en lo siguiente: no hay factores sorpresa o situaciones que conduzcan a un giro imprevisible en la diégesis, acaso porque el nudo narrativo no lo necesita, pues los actos de Sofía no tienen necesariamente que ver con acontecimientos desatados en su entorno más cercano e inmediato; no hay, en otras palabras, agitaciones en el ejido urbano que recorre y habita, la ciudad es un profundo gris. En este sentido, Venecia parece reunir las condiciones perfectas para la diégesis: sus antecedentes culturales, su romántica tranquilidad, la urbanización serena y segura por la ausencia de autos, entre otros elementos presentados a lo largo de la película, consolidan un espacio acorde a las circunstancias que atraviesa la protagonista.

Hay una armonía visual que contiene, de fondo y de manera latente, el acontecimiento mayúsculo. Es aquí donde se constituye el carácter sutil de la película. Gracias a sus largos *travellings*, a las personas que deambulan por la calle y miran a Sofía —que no son otras que la propia cámara—, a cierta interpelación sugestiva del espectador, entre otras decisiones cinematográficas, podemos acceder a la experiencia que vive la protagonista. Pareciera que Sofía quiere superar la alienación producida por la pérdida del otro, que busca salir, como diría Jean-Paul Sartre, de esa prisión a la que nos condena un allegado cuando muere. Sin embargo, sus intentos quedan truncos, de distintas maneras, a lo largo de toda la película.

Dicha armonía visual está construída por su configuración desde el registro: el invierno en una ciudad de canales de agua propone una paleta cromática que tiende a los colores fríos, algo anómalo para la mirada colorida y cálida con que los distintos centros turísticos europeos con frecuencia se encuentran cinematografiados (en este sentido, la Europa “Occidental” suele ser vista con la nostalgia de lo perdido o añorado).

Un último elemento a remarcar, quizá el más importante a mi parecer: las facilidades actuales para el registro permiten salir a “rodar” sin mayores inconvenientes; algo que en su momento hubiera requerido de, entre otras cosas, un permiso gubernamental, el corte de espacios públicos para rodar, la contratación de extras, el acondicionamiento lumínico y sonoro del espacio. En este sentido, el resultado de *Venezia* es una ficción con un personaje como eje, pero con una irrevocable capacidad de documentar las condiciones socio-urbanas del lugar. Si bien la película registra lo propuesto y puesto (contemplado) ante la cámara y el micrófono, también se hace patente un componente coyuntural donde ciertas huellas del espacio, siempre históricas, emergen en distintas escenas. Podemos encontrar su mejor manifestación en aquella escena en la que Sofía dialoga con una mujer que vende disfraces, quien le muestra que junto a Elton John o Sting tiene los “disfraces comunistas”. Esa escena, sumada a la del norteamericano que no sabe qué idioma se habla en Argentina o también la de las gaviotas comiendo residuos al borde de los canales, colaboran en la construcción de la identidad política de la

película. En otros términos, *Venezia* toma partido (sin correr la cabeza) sobre la situación contextual. Esta película que es, en principio, un relato intimista, también construye y configura una mirada de la situación geopolítica de Europa. Allí donde la película ambienta diegéticamente con tomas urbanas, al mismo tiempo se propone como documento de un sistema, politizando la mirada y lo mirado.

Mateo Berlaffa

Es Licenciado en Cine y Televisión (UNC). Actualmente se desempeña como ayudante alumno en la cátedra de Historia del Cine (Depto. Cine y Tv, FA, UNC) y como profesor adscripto en Análisis y Crítica (Depto. Cine y Tv, FA, UNC). Cuenta con publicaciones en revistas especializadas, ha sido expositor en distintas jornadas de investigación, participó en actividades de extensión universitaria e integra el equipo de tutorías estudiantiles en el marco de las becas FEIP.

Contacto: mateoberlaffa@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Berlaffa, M. (2020). Consideraciones sobre *Venezia*. *TOMA UNO*, 8(8).
Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30792>.



La odisea de la reconstrucción

Reseña de la película *Julia y el zorro* (María Inés Barrionuevo, 2018).

The Rebuilding Odyssey

Martín Iparraguirre

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
martinipa@hotmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/wjii24dal>

Julia y el zorro (Argentina, 2018).

Dirección: María Inés Barrionuevo.

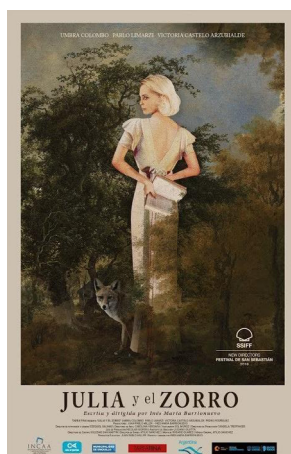
Producción: Tarea Fina.

Música: Germán A. Sánchez.

Fotografía: Ezequiel Salinas.

Guion: María Inés Barrionuevo.

Intérpretes: Victoria Castelo Arzubialde, Umbra Colombo, Pablo Limarzi.



TOMA UNO (Nº 8): Páginas 249-251, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

El segundo largometraje de María Inés Barrionuevo vuelve a abreviar en los trances íntimos que atraviesan sus personajes femeninos. Si en *Atlántida* (2014), su protagonista Elena batallaba con los avatares de la adolescencia en busca de su identidad sexual —en medio de un inclemente verano cordobés que funcionaba como metáfora de sus deseos escondidos en estado de ebullición—, en *Julia y el zorro* (2018) el desafío a los mandatos femeninos va mucho más allá, pues pone en cuestión un tema tabú en nuestra sociedad como es la maternidad, deconstruida aquí como imperativo colectivo. La directora no eligió un camino fácil para hacerlo, pues la historia se estructura alrededor de una verdadera hecatombe emocional: el momento de reconstrucción personal y familiar que experimenta una actriz junto a su hija, aún niña, tras el fallecimiento de su marido, cuando la protagonista deberá enfrentarse a su verdadera vocación materna. Pocas ficciones locales se animaron a tanto.

Pero hay que decir que la trama es lo menos importante de la película, cuya mayor virtud está en la construcción de una puesta en escena concebida como sucesivas pinturas naturalistas donde la luz, los colores, las sombras y los sonidos expresan, plano a plano, el estado de vacío e incertidumbre que atraviesan sus personajes frente al choque con lo inconcebible, la fugacidad e indeterminación de la vida. Basta el inicio del filme para intuir la capacidad sensitiva que lo habita. Tras una fábula sobre el zorro del título que funciona como clave de lectura de la película, el plano de apertura muestra un estado animista del mundo a través de los sonidos que exponen la multiplicidad de seres que habitan la naturaleza, como si ya se nos sugiriera que existen posibilidades ilimitadas de formas de vida, al menos en el reino animal. A continuación, Julia (Umbra Colombo) y su hija Emma (Victoria Castelo Arzubialde) llegan a una vieja casona familiar en las sierras de Córdoba que encuentran abandonada, sucia y vandalizada. El bello trabajo con la luz que se posa paulatinamente sobre los cuerpos bañados por las partículas de polvo que vuelan en el aire, muestra a sus protagonistas como fantasmas, suficiente para entender el estado de incertidumbre que atraviesan por el duelo del padre muerto, aunque de fondo se mueven estructuras mucho más profundas en ambas. Lo que ha caído es un modelo familiar, una identidad personal que las enfrenta al abismo del sinsentido y, sobre todo, un mandato para Julia quien a lo largo de la película deberá encarar el desafío de reconstruirse como mujer, aunque el proceso implique tomar decisiones radicales. Poco más hace falta contar de la trama, quizás que Barrionuevo propone una suerte de contraste entre las obligaciones filiales de la protagonista y el llamado instintivo de sus deseos, representados por un zorro que aparece de tanto en tanto para enfrentarla a la libertad inherente de la naturaleza, cual espejo de su propia animalidad reprimida.

En todo caso, la virtud de la directora está en su capacidad para construir la película como una totalidad, donde la puesta en escena expresa tanto o más que las acciones y los diálogos de sus personajes: por ejemplo, la película entera podría leerse desde esa casona colonial de aires aristocráticos que alberga y atrapa a los personajes, trabajada puntillosamente desde el arte y la fotografía en la composición de sus espacios a través de los colores verdes y grises que dominan sus paredes hermosamente decadentes y dotan de un aire anacrónico, *vintage* e irreal a todo el filme. Con una fotografía notable de Ezequiel Salinas y un trabajo equivalente en el sonido de Atilio Sánchez, *Julia y el zorro* se ve y se oye como pocas películas

en el cine nacional, con un grado de estilización que depara un placer estético en sí mismo al espectador, pleno de sensualidad para los sentidos, independiente de los vericuetos de la historia.

De hecho, cuando la película intenta dar alguna definición trascendente de la trama, pierde sutileza y originalidad, pues el guion choca con este tono bucólico y ambiguo construido por la puesta en escena, donde los sonidos, los escenarios y el trabajo con la luz expresan los misterios y la indeterminación de la naturaleza, como una invitación a conectar con la dimensión primaria de toda existencia. Por suerte, Barrionuevo se abstiene de juzgar o comprender a sus personajes, a quienes enfrenta en definitiva a la tarea ineludible que todo ser humano debe tramitar en su vida: construirse a sí mismo en medio del eterno conflicto entre el deseo, los mandatos sociales y las redes invisibles que teje el amor, con las huellas del dolor como incandescente fondo.

Martín Iparraguirre

Es Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Magíster en Gestión de la Comunicación Política por la Universidad Católica de Córdoba. Se desempeña como editor de las secciones de Política Internacional y Cultura del diario *Hoy Día Córdoba*. También es crítico cinematográfico en diversos medios e integrante del equipo editorial de la revista *Toma Uno*. Ha participado en los libros *Diorama, ensayos sobre el cine contemporáneo de Córdoba* (2013, Ed. Caballo Negro) y *Cine, política y derechos humanos* (2014, UNC), entre otros. En docencia, es Profesor Asistente de la Cátedra de Análisis y Crítica Cinematográfica y de Historia del Cine del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC.

Blog: www.lamiradaencendida.wordpress.com

Contacto: martinipa@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Iparraguirre, M. (2020). La odisea de la reconstrucción. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30793>.





EXPERIENCIAS

Diario de metacine: reflexiones bitácora sobre la creación de nuestro cortometraje de tesis, *Ellas en el cine*

A metacinema journal: daily reflections on the creation of our thesis short film, *Ellas en el cine*

Luján Ailen Martínez

Universidad Nacional de Villa María
Villa María, Argentina
gopilalita@gmail.com

Martina Carignano

Universidad Nacional de Villa María
Villa María, Argentina
marticarignano@gmail.com

Ayelén Mufari

Universidad Nacional de Villa María
Villa María, Argentina
ayelenmufari@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/gkzwek5bj>

Resumen

A lo largo de este artículo recorremos el proceso creativo en torno a la realización de nuestro Trabajo Final de Grado, *Ellas en el cine*, un cortometraje de no ficción que tuvo por objetivo explorar a través del encuentro con tres realizadoras argentinas y de nuestra propia experiencia realizando el filme,

Palabras Claves

metacine, mujeres audiovisuales, bitácora creativa, cine ensayo, trabajo final de grado

Recibido: 17/08/2020 - Aceptado: 17/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 255-267, 2020

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

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



qué es aquello que pone en movimiento la mirada en el hacer cinematográfico: ¿cómo y por qué hacemos cine?, ¿de dónde nacen y cuáles son nuestras historias?, ¿cómo las mujeres realizadoras construimos y pensamos a otras mujeres en la pantalla cinematográfica? La aventura fílmica transformó no sólo la configuración creativa sino nuestras propias dinámicas de producción. Este es un viaje accidentado de autodescubrimiento, una puesta en escena que persigue a un colectivo artístico desordenando su propia mirada.

Abstract

Key words
metacinema,
women film-
makers, creative
logbook, film
essay, final degree
project

In this article we go describe the creative process leading to our final degree project, *Ellas en el cine*, a non-fiction short film that explores, through the view of three Argentinian filmmakers and our own experience of making the film: What sets the gaze in motion in filmmaking? How and why do we make films? Which are our own stories and how are they born? How do women filmmakers write and think about other women on the screen? This film adventure transformed not only the creative setting but also our own production dynamics. This is a bumpy journey of self-discovery, a staging that pursues an artistic group by disorganizing its own gaze.

Escena 1: la búsqueda a través del lente

Desde temprano, el cine estuvo habitado por mujeres, trabajadoras de la industria, investigadoras, personajes de la narrativa, mujeres creadoras y mujeres relato, mujeres observadoras, mujeres siendo observadas. Mujeres reales y mujeres míticas. En el entretrejo de realidad, proyecciones, idealizaciones y marginalidad, la mujer fue configurando un espacio de participación a fuerza de tenacidad y deseo.

En nuestra contemporaneidad, se reafirma la experiencia artística como una herramienta de pensamiento político, en donde la historia personal impulsa el debate público. El cine puede ser un medio de militancia para las mujeres en el intento de construir un ámbito de intercambio creativo no opresivo, íntimo y testimonial, sensible a sus experiencias de vida.

El interés por la participación activa y la diversificación de relatos, tuvo su impacto en la expresión formal. Laura Mulvey (2011) apunta que la búsqueda de mayor libertad se tradujo también sobre la propia práctica artística. Analizando el vínculo entre el feminismo y el cine de vanguardia, la autora señala dos motivos de esa configuración: en primer lugar, una necesidad de indagar lo femenino bajo su propia mirada; en segundo una ruptura con la estética y la representación dominante como si esa búsqueda por desafiar el lugar pasivo del que la mujer ha sido objeto, extendiera un deseo por encontrar también nuevas formas expresivas.

Las mujeres emprendieron un largo camino para re-apropiarse de la mirada sobre su género, sus roles, sus deseos, sus cuerpos; para abrir una mayor representatividad en las pantallas, para dejar atrás la herencia de las mujeres ficcionalizadas por el pensamiento patriarcal, y reflexionar activamente sobre una realidad que exige transformación. Transformación que hace finalmente un eco contemporáneo en la superación del eje binario entre sexo y género, transformación que lleva al individuo a pensarse como un ser integral cuya sexualidad deja de ser una categoría determinante de su espacio en la configuración social.

En este contexto de redefinición que nos interpela como mujeres, estudiantes y realizadoras audiovisuales, emprendimos colectivamente nuestro Trabajo Final de Grado en la Universidad Nacional de Villa María. Nos propusimos ahondar en nuestra propia mirada sobre el cine y su realización en esta intersección de realidades que nos atravesaba, privada y profesional, realizando una experiencia de creación conjunta que resultó en el diseño de un cortometraje de género ensayo al que llamamos *Ellas en el cine*.

Weinrichter (2005, p. 89) define al ensayo, paradójicamente, como un formato a-genérico, en cuanto permite la emergencia de un cosmos intransferible que no apunta a la organización del mundo sino a su creación. Es una manifestación creativa del pensamiento, que se enriquece de su proceso contradictorio, fluctuante y abierto. El lenguaje audiovisual se vuelve un sistema de escritura, en el cual la mirada reinterpreta lo que captura la cámara, encuentra pasajes alternativos para atravesar la realidad. Como señala Provitina “la imagen es el anagrama de la realidad” (2010, p. 169), una realidad modelada por la mirada del buscador. El propósito del cine ensayo es la expresión sensible de un pensamiento, la persecución de preguntas que

aborden desde nuevos puntos de vista el entorno ya conocido, para (re)descubrirlo, (re)crearlos, atravesando las fronteras que necesite para construir su reflexión.

En nuestra aventura filmica empleamos la animación, la acción en vivo, el material de archivo y la fotografía; diversos elementos que respondieron a una búsqueda sensible para construir un trayecto de aprendizaje que busca hacer énfasis en el proceso creativo, en los hilos de subjetividad que enlazados modelan el hacer cinematográfico, el hacer creativo de cualquier disciplina.

Se volvió valioso para nosotras iniciar ese viaje de descubrimiento en el encuentro con tres cineastas argentinas cuyas obras valorábamos por distintos motivos, ellas fueron Albertina Carri, Inés María Barrionuevo y Liliana Romero. Les pedimos visitar sus espacios de creación, sus casas y/o estudios, les formulamos preguntas sobre su trayectoria en la dirección cinematográfica, sus intereses personales por el cine, sus impulsos a la hora de crear personajes femeninos.

Nos propusimos volverlas los personajes de nuestra obra, personajes femeninos en el cine pensando sobre el hacer cine, construyendo con sus testimonios a otros personajes femeninos en pantalla. Pero a la vez tratábamos de exponer nuestra propia experiencia, de contraponerla a las de esas mujeres que nos anteceden para construir entre todas una puesta en práctica común, testimonio y ensayo, del viaje artístico cinematográfico. Éste se enlaza con el universo extradiegético, desdibuja las fronteras entre la realidad y la ficción, desaparece la cronología para dar lugar a una experiencia íntima y atemporal.

El objetivo fue retratar el descubrimiento de la puesta en escena; encontrarnos diseñando y gestando ese microuniverso a la par de que se develaban los resultados. El relato se volvió autorreferencial, el retrato se volvió autorretrato. Rosa Teichmann (2012), propone que la autorreferencialidad invita al espectador a atestiguar la construcción de la obra que emprende el realizador en la búsqueda de aquello que indaga. El autor rastrea su tema en las huellas de su ausencia, una ausencia de la que nace una poética en los márgenes del tiempo y espacio. El aprendizaje, necesariamente empuja al realizador a encontrarse consigo mismo.

La tecnología, como elemento transformador y revolucionario de la práctica artística, impacta en el vínculo entre los sujetos y la memoria. En el autorretrato, la imagen se vuelve una zona de transición con doble significado, un intersticio de recuperación del pasado y una paralela imposibilidad de permanencia. En ese intento de reconstrucción y captura, en el cual el universo privado converge con el público, Raquel Schefer (2013, pp. 25-26) señala que el autor introduce el autorretrato, articulando el cuerpo, la experiencia y su memoria, exponiendo su mirada al aparato tecnológico. Su cuerpo y su voz se vuelven una forma de conexión entre el espacio material (compuesto de gestos, cuerpo y entorno), y uno mental (compuesto de historia, recuerdos, percepciones). La fuente de material audiovisual en ese proceso es múltiple y sustenta prácticas de apropiación, edición y resignificación de imágenes y sonidos en un universo subjetivo y atemporal, autorreflexivo y autorreferencial.

Como directoras, en *Ellas en el cine*, nosotras también nos convertimos en personajes de nuestra historia filmica, observadoras de la puesta en funcionamiento de nuestra mirada mientras el cine se ensamblaba sobre preguntas y reflexiones.



Imagen 1. Carignano, M., Martínez, L. A. y Mufari, A. (2020). *Ellas en el cine*. Argentina. Fragmentos en reconstrucción. Fotograma del cortometraje *Ellas en el cine*.

El proceso fue imponiendo su propio ritmo, y nuestros interrogantes fueron desarmando el proceso de producción, haciendo que mute, llevándonos a asumir nuevos desafíos como el de establecer una dinámica de trabajo horizontal, en la cual las tres trabajamos por turnos en todos los roles; las decisiones se hicieron en una mesa conjunta y las ideas fluyeron a tal punto que nos llevaron, no solo a develar el hacer de la obra, sino a convertir la sinergia creativa en una experiencia interna performática que culminó en la mesa de montaje.

El montaje cinematográfico es una forma de proponer sentido que conlleva la organización del material filmado según una intención. La unidad de la representación resulta de una operación expresiva de selección, recorte y ajuste de los elementos. El cineasta soviético Dziga Vertov, propuso la idea de que un filme documental podía articularse sobre *cine objetos*, registros tomados por distintos operadores cuya unicidad emergía en la mesa de montaje. Vertov introduce el concepto de

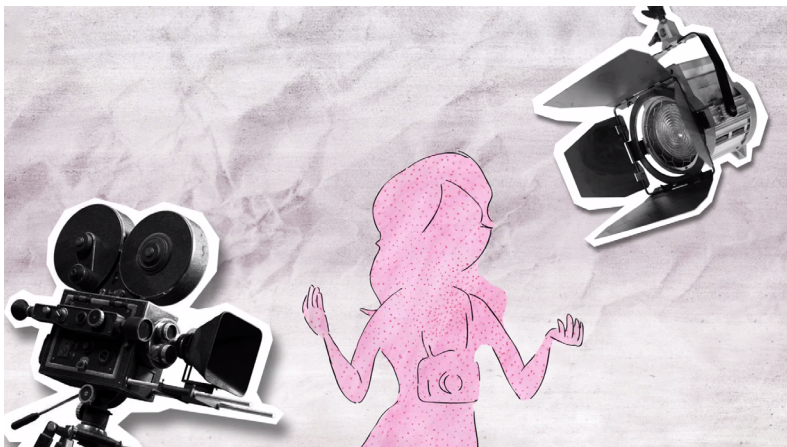


Imagen 2. Carignano, M., Martínez, L. A. y Mufari, A. (2020). *Ellas en el cine*. Argentina. Decisiones. Fotograma del cortometraje *Ellas en el cine*.

intervalo como una correlación de imágenes cuya combinación articula una relación específica, la cual, en consecuencia, habilita la progresión de sucesivos *impulsos visuales*. Esta pesquisa teórica nos llevó a encontrarnos con la técnica del *collage*, de origen pictórico, como una analogía del montaje fílmico. Saúl Yurkievich (1986) señala que en el *collage* se establece una nueva relación conceptual entre elementos independientes que provienen, a su vez, de distintos medios. El encuentro caótico de estos elementos propone relaciones de atracción o rechazo, configurando una poética única de la que se desprenden relaciones simbólicas particulares. El *collage* se introdujo en nuestro trabajo como una exploración lúdica, como herramienta creativa, como filosofía, como estrategia ideológica para articular una metodología de trabajo tan plural como personal.

Escena 2: scrapbook, construyendo un paisaje audiovisual

Ellas en el cine constituye nuestro Trabajo Final de Grado en la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual. Comenzamos a desarrollar la idea a mediados del 2016, en una cátedra de apoyo para la tesis de grado. Mientras cursábamos esta materia, se presentó la oportunidad de solicitar una Beca Grupal del Bicentenario al Fondo Nacional de las Artes. Nuestro proyecto fue seleccionado y se nos otorgó, en dos partes, un monto de cincuenta mil pesos que nos permitió financiar la totalidad de la obra.

Comenzamos con la grabación de entrevistas a cada una de las directoras. Les pedimos que nos permitieran aproximarnos a ellas en sus casas o en sus lugares de trabajo, en definitiva en los espacios donde sus ideas tomaban forma. Para concretar estos encuentros realizamos dos viajes: el primero a la ciudad de Córdoba, donde registramos el encuentro con Inés María Barrionuevo. La corta distancia que separa Córdoba de Villa María nos permitió viajar a rodar la entrevista y volver en el mismo día. El segundo viaje fue a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde nos encontramos con Liliana Romero y con Albertina Carri. Para propiciar un clima de intimidad y cercanía, decidimos que en el rodaje debía haber pocas personas. Nosotras mismas ocupamos los roles principales, y convocamos a uno de nuestros compañeros de la universidad para completar el equipo. En cada uno de los encuentros, las tres alternamos el rol de entrevistadora, sonidista y camarógrafa.

Uno de los ejes fundamentales de nuestra tesis era la intención de evidenciar el mecanismo, de que el proceso de realización del audiovisual formara parte del relato. Por esto, mientras las entrevistábamos, las filmamos, y también nos filmamos a nosotras mismas entrevistándolas. De este ejercicio de observarnos a nosotras mismas en el hacer, se desprendió la idea de cederles a ellas la cámara, una vez finalizada la entrevista, para que nos retrataran a nosotras, para que también asumieran la operación de mirar y contar. Así ellas, al hablarnos de sus procesos, de sus poéticas, de sus personajes, son vistas e interpretadas por nosotras, se convierten de alguna manera en nuestros personajes. Y nosotras, a la vez, somos vistas por ellas y también por nosotras mismas, somos también personajes de nuestra obra.

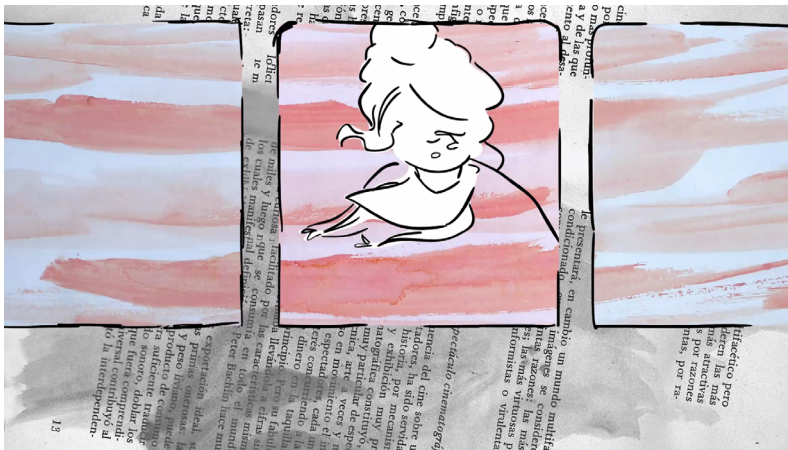


Imagen 3. Carignano, M., Martínez, L. A. y Mufari, A. (2020). *Ellas en el cine*. Argentina. Viajes y encuentros. Fotograma del cortometraje *Ellas en el cine*.

Una vez que desgrabamos los testimonios, comenzamos un largo proceso de articular las diferentes voces. Habíamos llegado a la instancia de entrevistas con una guía de preguntas y una estructura de guion dividida en ejes temáticos. Luego de organizar y reorganizar los testimonios, de encontrar las formas en las que los diferentes relatos se complementaban entre sí, se contrastaban y contradecían unos a otros, dialogaban, logramos estructurar el guion final siguiendo los cinco ejes que habíamos planteado. En primera instancia, las entrevistadas cuentan sus primeros recuerdos sobre el cine, sus primeras experiencias como espectadoras, y reflexiones sobre qué representaba el cine en sus vidas. El segundo eje aborda sus primeras experiencias como directoras, y reflexiones sobre el rol de las mujeres en la industria cinematográfica. En la tercera parte, las entrevistadas hablan sobre sus procesos de escritura y sobre cómo conciben a sus personajes. En el cuarto eje, recapacitan sobre sus búsquedas en sus diferentes películas, comparándolas y reconociendo sus similitudes y también su crecimiento y evolución. En el último eje, reflexionan sobre si pudieron contar lo que se proponían con sus obras.

Además de las escenas que componen esos ejes, realizamos otro tipo de secuencias que llamamos “intervenciones”. Estas secuencias se encuentran en otro nivel diégetico: son metarreferenciales, son los momentos donde nos mostramos a nosotras mismas en diferentes instancias de producción del cortometraje, y reflexionamos sobre nuestro trabajo en él. Se diferencian del resto de la obra porque la imagen se compone mayormente de registro fotográfico, en lugar de animación. En la primera intervención están nuestras propias reflexiones sobre qué representa el cine para nosotras, y qué impresiones tenemos de nuestros primeros recuerdos. La segunda recoge fragmentos de nuestro proceso de producción, conversaciones sobre cómo representar escenas, discusiones sobre criterios realizativos, bocetos y animaciones en sus diferentes etapas. La última intervención está dentro del eje cinco: mientras en audio las realizadoras reflexionan sobre sus obras, se las muestra por primera vez en imagen real en el contexto de las entrevistas; también nos vemos nosotras realizando las entrevistas; y las imágenes que ellas tomaron de nosotras cuando les cedimos la cámara.

Para el desarrollo de la animación, utilizamos diferentes técnicas en función de cada escena: rotoscopia, 2D digital, 2D tradicional, y cut-out. Como criterio de arte, en sintonía con nuestro objetivo de resaltar la presencia de una mano creadora, nos interesaba evocar lo analógico, lo artesanal, en el diseño. Para colorear los fondos y los personajes, realizamos un trabajo de texturas a partir de papeles y material filmico pintados, fotografías intervenidas, bocetos viejos, páginas del guion, y diarios. El diseño de personajes responde a dos criterios: por un lado figuras estilizadas y minimalistas para las representaciones de las versiones infantiles de las realizadoras, o a personajes inspirados por sus relatos. Por otro, un tratamiento más realista para recuperar sus rasgos y construir una referencia directa. Asignamos a cada directora un color: rojo para Inés María Barrionuevo, naranja para Liliana Romero, y violeta para Albertina Carri. Cada color predomina según quién tenga la palabra en la escena.

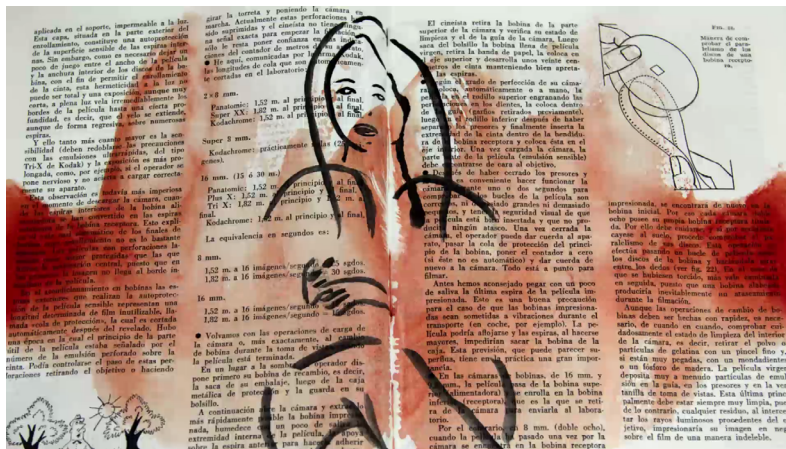


Imagen 4. Carignano, M., Martínez, L. A. y Mufari, A. (2020). *Ellas en el cine*. Argentina. Bitácoras resignificadas. Fotograma del cortometraje *Ellas en el cine*.

La producción estuvo caracterizada por una dinámica horizontal. Tanto la escritura del guion, como la dirección, la producción, la animación y el montaje, fueron roles compartidos por nosotras tres a lo largo del proceso. Creemos que el audiovisual se vio favorecido por esta modalidad de trabajo. Logramos un producto con un criterio unificado, pero sin sacrificar la impronta de cada una; creamos una mirada nueva a partir de las miradas múltiples. Las tres estuvimos a cargo de animar diferentes escenas. Realizamos la división en base a la técnica de animación de cada secuencia, y a nuestras fortalezas y debilidades, pero sobre todo según inquietudes y deseos que tenía cada una de explorar diferentes recursos y técnicas. Volcamos no solo nuestros conocimientos y talentos, sino también pasiones y búsquedas personales que enriquecieron la obra.

A pesar de lo positiva que nos pareció la experiencia, nuestro proceso no estuvo exento de dificultades. Como las tres ocupábamos el lugar de co-directoras, y no había una sola voz que tuviera la última palabra, cada decisión debía debatirse hasta lograr un consenso que conformara a todas las partes. Esta forma de trabajar alargó considerablemente los tiempos de realización, sobre todo la etapa de guion

y *story-board*. Por otra parte, articular el estilo de cada una a la obra no siempre dio un resultado del todo armónico, fue necesario re-editar algunas escenas para evitar que el audiovisual se volviera demasiado heterogéneo. Atribuimos estas complicaciones a nuestra propia experiencia como realizadoras. *Ellas en el cine* es la primera obra de esta envergadura que encaramos como directoras, un límite entre nuestra última experiencia como estudiantes y la primera como profesionales.

Escena 3: la mirada en el espejo

Ellas en el cine, se configura como la exploración del hacer dentro del campo del cine siendo mujeres, así la obra posibilita y construye en pantalla nuestro encuentro con otras tres mujeres profesionales que ocupan y desarrollan el campo laboral en distintos puntos del país. Sobre ellas ocupamos nuestra mirada, en un ejercicio que implicó también vernos a nosotras mismas, mujeres, interpeladas por una realidad social, política y cultural que de manera fluída y natural nos invita en este momento a poner el foco en la temática que compete a la obra. En este proceso de indagación sobre el ser mujer, el hacer cine, el hacer y ser mujer-en-el-cine, recae el devenir de nuestro proceso de creación y propicia la reflexión a nivel personal y colectivo. Las pensamos para pensarnos a nosotras mismas y así nos convertimos en personajes de un relato metarreferencial, enfrentando una serie de prácticas creativas que devinieron naturalmente en una estructura de horizontalidad.

La construcción de sentido puesta en juego en el hacer cine, hace que sea necesario direccionar la mirada y reflexionar sobre los mensajes que confecciona y distribuye este lenguaje. Las mujeres nos movilizamos nuevamente con fuerza y determinación, y la revelación ante tanta violencia simbólica bien distribuida a lo largo y ancho de todo el mundo cuestiona las pantallas y las representaciones de feminidades; pero aun así, todavía se mantienen vigentes los estereotipos de mujeres regidas por imperativos patriarcales según los cuales la sexualidad aún continúa siendo un factor determinante en la configuración de la identidad. Pensar en el trasfondo de los mensajes hace que sea imperativamente necesaria la reflexión sobre la práctica profesional y, entonces, la necesaria tarea de luchar y velar por el cumplimiento de los derechos de las mujeres, de buscar finalmente la igualdad sin distinción de género, de educar en la no violencia, vuelven a ser clave en la agenda política y social como ideologema que construye presente y proyecta futuro. En la industria audiovisual, como en otros tantos ámbitos y espacios de la realidad, las causas urgentes son: el acceso laboral —que se ve signado por desigualdad de oportunidades—, la gran diferencia salarial, la feminización de roles y la escasa presencia de mujeres en cabezas de área como consecuencia de mecánicas de inferiorización, acoso, precarización y patriarcalización del sistema del arte donde hay una marcada desigualdad de espacios de difusión y visibilización de las obras producidas por mujeres, las cuales se ven excluidas por una normalización institucional patriarcal. Estas, son las búsquedas necesarias para poder sanar espacios de trabajo plagados de violencias y terminar de una vez por todas con la desigualdad vinculada al factor género.

En Argentina esta desigualdad es fácilmente visible. De acuerdo a los datos recopilados en el *Informe Igualdad de Género en la Industria Audiovisual*



Imagen 5. Carignano, M., Martínez, L. A. y Mufari, A. (2020). *Ellas en el cine*. Argentina. Impresiones. Fotograma del cortometraje *Ellas en el cine*.

(2019) producido por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales es posible ver que, en nuestro país, en las áreas de mayor toma de decisión y mejor paga, el porcentaje de hombres trabajando supera al 62%.

Por otro lado, en esta industria las mujeres tienen entre un 50% y un 100% de participación en roles técnicos, tradicionalmente liderados por ellas: maquillaje y peinados, arte y vestuario, producción y administrativos. En dichos puestos laborales los salarios pagados a las mujeres son un 3,64% más bajos que el promedio. Sin embargo, en los roles en los que las mujeres tienen una participación de entre 0 y 50% de los puestos disponibles, el salario que reciben es un 2,93% más alto que el promedio. Las mujeres en la actualidad siguen recibiendo pagos de honorarios inferiores a los de los varones.

Estos datos estadísticos se postulan como nacionales, pero la realidad es que en nuestra provincia (Córdoba) la recabación de información real es prácticamente inexistente, entonces, la problemática se presenta de manera agravada. Sabemos que esta realidad desigual no nos es ajena ni extraña, podemos percibir cómo el patrón nacional se traslada a territorio provincial, pero sin embargo, no se han destinado los recursos humanos y económicos necesarios para poder obtener datos estadísticos concretos que permitan dar cuenta de un escenario real y permitan generar las políticas públicas y los debates sociales necesarios para organizar un plan de acción sobre el cual trabajar, y así poder hacer de esta profesión un lugar más justo para las mujeres tanto al frente como detrás de las pantallas.

Movilizadas por el contexto, interpeladas por la cotidianeidad, impulsadas por el deseo de contar las historias que necesitamos contar, *Ellas en el cine* fue pautando su propio abordaje. Fuimos descubriendo las impresiones internas que activaron las expresiones externas, las imágenes y los sonidos, las metáforas, las materialidades. La autorreferencialidad, mostrar las dinámicas de toma de decisiones, nos permite desmitificar y cuestionar esas decisiones; nos permite descubrir nuestros propios condicionamientos y ponernos en movimiento, nos



Imagen 6. Carignano, M., Martínez, L. A. y Mufari, A. (2020). *Ellas en el cine*. Argentina. Ecos colectivos. Fotograma del cortometraje *Ellas en el cine*.

pensamos y sentimos a través de la obra como un grupo de mujeres en una posición activa, centro de la acción y la reflexión.

La experiencia de crear esta obra fue un proceso que significó auto-percibirnos en crecimiento en amplios aspectos y que, además, nos permitió encontrarnos con factores que nos impulsaron a avanzar y nos sostuvieron, convencidas de la creación en la que nos decidimos encausadas. Hacia el inicio de la investigación, la dificultad de acceso al audiovisual realizado por mujeres fue una realidad que implicó una labor de búsqueda exhaustiva y en algunos casos de imposibilidad de acceso a ciertas obras, sobre todo en el campo del audiovisual experimental. Creemos que esto confirma y alienta la necesidad de gestionar espacios donde las mujeres podamos compartir nuestras producciones y debatir sobre nuestras experiencias. Por otro lado, la concreción del proyecto señala que otras formas de producción, plurales y equitativas, son posibles, y que dan pie a la indagación de este tipo de experiencias en la práctica artística para configurar cada vez mejores dinámicas de trabajo que se enriquezcan de las sensibilidades de todos los participantes. Después de todo, el cine, arte interdisciplinar, es un ejercicio colectivo.

Creemos que otras narrativas en las que se expongan identidades no hegemónicas ni estereotipadas son posibles, creemos en otras representaciones que pugnen con los convencionalismos opresivos, y expandan el arte y la cultura. *Ellas en el cine*, es el deseo expreso hecho lenguaje audiovisual, de accionar para lograrlo.

Bibliografía

Mulvey, L. (2011). Cine, feminismo y vanguardia. *Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento*, (11), 15-25. Madrid: tierradenadie ediciones. Recuperado de: <http://www.youkali.net/youkali11-a-LMulvey.pdf>.

Provitina, G. (2014). *El cine ensayo: La mirada que piensa*. Buenos Aires: La marca editora.

Schefer, R. (2013). *El Autorretrato en el Documental: Figuras/Máquinas/Imágenes*. Buenos Aires: Catálogos Universidad del Cine.

Teichmann, R. (2012). El documental autorreferencial: tres casos. *Revista Arte e investigación*, 14(8), 160-166. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39769>.

Weinrichter, A. (2005). *El cine de no ficción*. Desvíos de lo real. Madrid: T&B editores.

Yurkievich, S. (1986). Estética de lo discontinuo y fragmentario. *Acta Poética (Ejemplar dedicado a: Simbolismo y alegoría, estética del collage, semiótica del montaje, semiótica de la acción)*, 6(1-2). Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/611/615>.

Fuentes

Observatorio Audiovisual INCAA (OAVA). (2019). Informe igualdad de género en la industria audiovisual Argentina. Recuperado de http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa_oava_igualdad_de_genero_2019.pdf.

Filmografía

Carignano, M., Martínez, L. A. y Mufari, A. (directoras). (2020). *Ellas en el cine [cortometraje]*. Argentina: Las Selenitas.

Luján Ailen Martinez

Es realizadora audiovisual, escritora y fotógrafa. Ha presentado su tesis de la Licenciatura de Diseño y Producción Audiovisual en la Universidad Nacional de Villa María. Forma parte del equipo de investigación *Política de la ficción: Configuraciones, imágenes y tránsitos en narrativas audiovisuales argentinas*, dirigido por la Dra. Cristina Siragusa. Ha sido publicada en revistas de investigación académica, y participado como ponente en diferentes encuentros científico-académicos. En el año 2019 trabajó en torno a la representación de personajes femeninos en series infantiles en el marco de la Beca Nacional EVC-CIN.

Contacto: gopilalita@gmail.com

Ayelén Mufari

Nació en Córdoba, Argentina en 1993. Se formó en la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual de la Universidad Nacional de Villa María (UNVM). Es parte del equipo de investigación *Política de la ficción: configuraciones, imágenes y tránsitos en narrativas audiovisuales argentinas*, perteneciente a dicha institución. Es directora en Tecnoteca TV, productora de contenidos infantiles dependiente de la Municipalidad de Villa María. Es socia en Tándem Audiovisual Coop. de Trabajo Ltda. en donde se desempeña en el rol de Dirección de Arte.

Contacto: ayelenmufari@gmail.com

Martina Carignano

Cursó la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual en la Universidad Nacional de Villa María. Ha presentado su Trabajo Final de Grado, *Ellas en el cine*, subsidiado por Becas a la Creación del Fondo Nacional de las Artes. Forma parte del equipo de investigación *Política de la ficción: Configuraciones, imágenes y tránsitos en narrativas audiovisuales argentinas*. Ha publicado en revistas de investigación académica, y participado como ponente en encuentros académicos.

Contacto: marticarignano@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Carignano, M., Martinez, L. A. y Mufari, A. (2020). Diario de metacine: reflexiones bitácora sobre la creación de nuestro cortometraje de tesis, *Ellas en el cine*. TOMA UNO, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30801>.



TOMAUNO

NOVIEMBRE
2020