

# La construcción de la subjetividad femenina en el discurso filmico del nuevo cine argentino

Autor:

Fiorini, Daniela

Tutor:

Canteros, Jorge

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad

Posgrado

Autora: Daniela Fiorini

TÍTULO:

LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA EN EL DISCURSO  
FILMICO DEL NUEVO CINE ARGENTINO

Tesis para optar por el título de Magister en estudios interdisciplinarios de la subjetividad

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Director: Prof. Dr. Jorge Canteros

Buenos Aires

2017

## RESUMEN

El tema que suscita la presente investigación se vincula con la construcción de subjetividad femenina en el discurso cinematográfico del Nuevo Cine Argentino de la última década. En la producción fílmica contemporánea se pueden observar ciertos elementos comunes, vinculados con la ruptura de estereotipos de género. En este marco se aborda el surgimiento de nuevas subjetividades, vinculadas a un descentramiento de las identidades femeninas. Las nuevas posiciones subjetivas están atravesadas por una dialéctica de concordancias y discordancias, dado que el género es abordado en este estudio en relación con problemáticas políticas y de clase.

Se propone una reflexión sobre el cine con perspectiva de género, caracterizado no sólo por sus temáticas sino también por sus decisiones formales y enunciativas. El foco de la indagación se centra en las películas que evidencian una crítica de los estereotipos sobre la mujer y lo femenino, y que también producen una ruptura formal con el cine clásico evidenciada en el discurso audiovisual. En el marco teórico de la tesis se considera la crisis de la representación, que adopta distintos sentidos de acuerdo a la disciplina abordada, dado que la noción de representación en los estudios fílmicos no es la misma que emplean los estudios de género. Se indaga sobre los posibles cruces entre las distintas nociones de representación, que implican un análisis deconstructivo de las mismas.

Asimismo, se plantean hilos conductores entre las nociones de género, discurso y subjetividad, que son abordados desde distintas disciplinas. Uno de los objetivos de la tesis es realizar un análisis del discurso cinematográfico desde un enfoque interdisciplinario. En relación a la noción de sujeto se realiza un recorrido a través de diferentes autores, articulando la perspectiva filosófica, el análisis del discurso, la teoría cinematográfica y las perspectivas de género. Todos estos enfoques presentan aproximaciones distintas al estudio de la subjetividad (específicamente la subjetividad femenina), y responden a organizaciones teóricas y discursos diferentes.

Los objetos de estudio seleccionados son tres filmes argentinos: *La mujer sin cabeza* (2007), de Lucrecia Martel; *Por tu culpa* (2012), de Anahí Berneri y *La patota* (2015), de Santiago Mitre, de los cuales se efectúa un análisis comparativo. Esto se ubica en un contexto de debates aún no concluidos sobre la vigencia y características del denominado Nuevo Cine Argentino.

## INDICE

1. INTRODUCCIÓN / 04
  - 1.1 Recorte temático / 04
  - 1.2 Enfoques del tema / 08
  
2. SUJETO Y SUBJETIVIDAD / 12
  - 2.1. La deconstrucción del sujeto / 12
  - 2.2. Sujeto e identidad / 14
  - 2.3. El sujeto de la enunciación: la perspectiva lingüística / 16
  - 2.4 . Interdiscursividad, dialogismo y alteridad / 19
  - 2.5. Figuras del enunciador y el enunciatario /22
  
3. GÉNERO Y SUBJETIVIDAD /25
  - 3.1. La perspectiva de Foucault /25
  - 3.2. Las teorías de género / 29
  - 3.3. El género en disputa / 32
  - 3.4 . Sujeción, resistencia y modos de subjetivación / 36
  
4. CINE Y SUBJETIVIDAD: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA / 39
  - 4.1 Representación y realismo / 39
  - 4.2. La deconstrucción del cine clásico / 41
  - 4.3. El sujeto de la visión /45
  - 4.4. La imagen-tiempo y el sujeto como devenir / 48
  - 4.5. Figuras del autor y el espectador / 50
  
5. FEMINISMO, PERSPECTIVAS DE GÉNERO Y CINE / 53
  - 5.1. Teoría del cine feminista / 53
  - 5.2. La cámara y la mirada / 56
  - 5.3. Tecnologías del género / 59
  - 5.4 La cámara y la producción del género / 62
  
6. EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO / 65
  - 6.1. Marcas de la subjetividad en la imagen fílmica / 65
  - 6.2. Figuras del narrador / 66
  - 6.3. El punto de vista: focalización y ocularización / 69
  - 6.4. Sonido y auricularización / 71
  
7. ANTECEDENTES: ESTADO DE LA CUESTIÓN / 74
  - 7.1 Nuevo Cine Argentino / 74
  - 7.2. Cine argentino y género / 78

8.	ANÁLISIS DE <i>LA MUJER SIN CABEZA</i> / 81
8.1.	Síntesis argumental / 81
8.2.	Dimensión temática / 82
8.2.1.	Subjetividad, identidad y memoria / 82
8.2.2.	Perspectivas de género / 84
8.2.3.	Relaciones entre clases, género y política / 87
8.3.	Dimensión retórico-formal / 89
8.3.1.	Marcas de la subjetividad / 89
8.3.2.	Punto de vista visual y sonoro / 91
8.3.3.	Espacio fuera de campo y ruptura de la representación / 93
8.4.	Dimensión enunciativa / 95
8.4.1.	Focalización, narración y verdad / 95
8.4.2.	Modelos de espectador/a y directora / 98
9.	ANÁLISIS DE <i>POR TU CULPA</i> / 100
9.1.	Síntesis argumental / 100
9.2.	Dimensión temática / 101
9.2.1.	Subjetividad, maternidad y culpa / 101
9.2.2.	Perspectivas de género / 104
9.2.3.	Género y poder: resistencia y sujeción / 108
9.3.	Dimensión retórico-formal / 110
9.4.	Dimensión enunciativa / 114
9.4.1.	Focalización, narración y falso culpable / 114
9.4.2.	Modelos de espectador/a y directora / 117
10.	ANÁLISIS DE <i>LA PATOTA</i> / 118
10.1.	Síntesis argumental / 118
10.2.	Dimensión temática / 119
10.2.1.	Subjetividad: sometimiento y resistencia / 119
10.2.2.	Subjetividad, religión y política / 122
10.2.3.	Perspectivas de género: violación y violencia / 125
10.3.	Dimensión retórico-formal / 130
10.3.1.	Marcas de la subjetividad / 130
10.3.2.	Puntos de vista y narradores / 132
10.4.	Dimensión enunciativa / 136
10.4.1.	Focalización y narración: transparencia y opacidad / 136
10.4.2.	Modelos de espectador/a y director / 137
11.	CONCLUSIONES / 141
12.	BIBLIOGRAFÍA / 148

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 Recorte temático

El tema que suscita la presente investigación se vincula con la construcción de subjetividad femenina en el discurso cinematográfico del Nuevo Cine Argentino. En la producción cinematográfica de la última década se han desarrollado diversos estilos y corrientes, pero más allá de la singularidad de cada obra, se pueden observar ciertos elementos comunes o colectivos, vinculados con la ruptura de estereotipos de género. Se destaca como un rasgo general epocal la crisis del sistema de representación cinematográfica clásica de la mujer y la irrupción de una perspectiva de género.

Al referirnos al sistema clásico de representación en términos de subjetividad femenina y perspectiva de género debemos aclarar que se trata de un sistema tradicional en el que las mujeres se convierten en objeto de la mirada y los hombres en sujetos de la mirada y de la acción. Este planteo, trabajado por Laura Mulvey, en el artículo “Placer visual y cine narrativo”, ([1975] 1988), fue crucial para la historia de los estudios fílmicos desde una perspectiva feminista. Sin embargo, en la historia del cine argentino, hubo casos de ruptura de esta perspectiva patriarcal, siendo el más destacado el de María Luisa Bemberg, en la década del 80. Este caso paradigmático estaba restringido al universo construido por esta autora en particular, y es difícilmente generalizable a la producción cinematográfica de esa década. Pensamos que en la última década se extendió la perspectiva de género a una serie de producciones del cine argentino, dirigidas tanto por mujeres como por hombres, como parte de un estilo de época.

El término *mirada de género* está dotado de una cierta ambigüedad o polisemia, en tanto y en cuanto puede obedecer a distintas perspectivas de análisis. En 1985 la autora Alison Bechdel propuso un cuestionario para evaluar el sexismo en el cine de ficción. El llamado test de Bechdel contenía los siguientes interrogantes: “¿Hay como mínimo dos personajes femeninos que tengan nombre? ¿Esas mujeres hablan entre ellas? ¿Su conversación trata sobre un tema que no sea el de un personaje masculino?” (Bechdel, cit. en Sellier, [2014] 2016: 79) La mayoría de las películas estadounidenses de la década del 80 no superaban la prueba, según la autora Si sometiéramos a las películas del cine argentino de la última década a esta encuesta, seguramente encontraríamos que la mayoría posee al menos

dos personajes femeninos con nombre y voz propia, que hablan de temáticas que no refieren a los hombres. Sin embargo, consideramos que esta aproximación inicial al concepto de género fue enriquecedora en su momento, pero ha quedado anacrónica, dado que no contempla aspectos no lingüísticos que van más allá de la conversación de los personajes.

El concepto de perspectiva de género, siguiendo el planteo de Laura Mulvey ([1975] 1988) podría complejizarse en términos de determinar quién es el sujeto y quién el objeto de la mirada en el cine. Si seguimos esta categorización podemos postular que un porcentaje significativo de los filmes del llamado Nuevo Cine Argentino surgen películas protagonizadas por mujeres, donde éstas son los sujetos de la acción y no objetos de la mirada. En esta línea surge otro concepto vinculado al género, que es el de *cine de mujeres* trabajado por Teresa De Lauretis (1987). Para la autora, el cine reconstruye la experiencia de las mujeres como sujetos sociales y plantea una mirada crítica sobre el discurso hegemónico patriarcal. Esta mirada femenina se plantea en contraposición a una mirada masculina clásica o institucional que predomina en el cine de espectáculo o entretenimiento.

La referencia al *cine de mujeres*, que puede ser apropiada para nuestro análisis, también corre el riesgo de ser tomada en forma literal, si se interpreta que la mirada femenina sólo puede presentarse en un filme dirigido por una mujer, como lo entienden las corrientes más ortodoxas del feminismo. Es importante señalar que una mirada de género, que deconstruya las nociones de patriarcado puede presentarse en una película dirigida tanto por una mujer como por un hombre. A modo de ejemplo pueden mencionarse las películas dirigidas por Ingmar Bergman o Pedro Almodóvar, y su exploración de los personajes femeninos, en tanto que sujetos de la mirada y de la acción, dotados de una mirada deconstructiva de la cultura patriarcal. Como contraejemplo podemos citar la película bélica *The hurt locker* (2008) realizada por la directora nortamericana Kathryn Bigelow, en la que las mujeres no tienen un rol protagónico, ni se realiza una crítica de las relaciones de género<sup>1</sup>. En este sentido creemos que la idea de que existe una mirada femenina en el cine, asociada exclusivamente al cine realizado por mujeres corre el riesgo de encuadrarse en una perspectiva esencialista.

---

<sup>1</sup> Esta película recibió el Oscar a Mejor Dirección en 2010, y Bigelow se convirtió en la primera mujer en recibir ese galardón. Más allá de las implicancias del premio para el movimiento feminista, se podría objetar que no hay una mirada de género en la película premiada.

Otro obstáculo que puede surgir en el abordaje de cuestiones de género en el cine es el de limitar el análisis a las temáticas de la película. En este tipo de análisis de contenido, es indistinto el lenguaje, discurso o soporte que se está analizando, ya sea que se trate de novelas, poemas, comics o series de TV. En el análisis de contenido se identifican temáticas de manera general, y se releva la presencia de mujeres en roles protagónicos, pero no se interroga lo específico del lenguaje cinematográfico en la deconstrucción que se realiza del género.

Por el contrario, pensamos que el cine tiene sus propias categorías y que un cine de con perspectiva de género no se caracteriza sólo por sus temáticas sino también por sus estéticas, por sus decisiones formales y comunicacionales. En las obras que plantean una ruptura temática de los estereotipos sobre la mujer y lo femenino, también se produce una ruptura formal evidenciada en el montaje o en la construcción del punto de vista. Por eso, partimos del supuesto de que la ruptura de la representación clásica del género debe ponerse necesariamente en relación con el quiebre de los modos de representación cinematográficos. *Aventuraremos en primer lugar la hipótesis de que el cine argentino contemporáneo cuestiona simultáneamente dos modalidades de representación: el sistema del cine clásico y el sistema patriarcal de representación fílmica de lo femenino.*

En este sentido, el Nuevo Cine Argentino (NCA), estética o estilo surgido a partir de fines de la década del 90 se caracterizó por la ruptura del modo de representación del cine clásico. Este quiebre de los modos de representación fílmica del cine tradicional fue trabajada por distintos autores<sup>2</sup>. Destacamos el libro de Gonzalo Aguilar (2005) sobre Nuevo Cine Argentino, en el que plantea que el NCA es un “régimen creativo”, que genera una ruptura con el cine argentino de la década del 80 y con el cine clásico en general. Para Aguilar estos filmes se caracterizan por la presencia de personajes ambiguos, narraciones dispersas y finales que dejan abierto el juego de la interpretación. Este cine, basado en historias mínimas, estaba marcado por el rechazo al cine de tesis y de la política. El período 1997-2007 fue concebido como una primera etapa muy fructífera del NCA, pero a partir de 2007 el Nuevo Cine Argentino inicia otro período, caracterizado por algunos autores por el agotamiento y la repetición. Nicolás Prividera (2015) propone que la decadencia del NCA se produce por la

---

<sup>2</sup> El tema del Nuevo Cine Argentino fue abordado por Wolf (2002), Aguilar (2005), Oubiña (2007), Amado (2009), Choi (2009), Prividera (2014), Andermann (2015), entre otros. Estos autores coinciden en que el movimiento se inicia a fines de la década del 90, con la aparición de la película *Pizza, birra, faso* (1997), pero disienten en términos de su extensión en el tiempo, ya que para algunos autores el movimiento finaliza en 2007 mientras que otros consideran que sigue vigente en la actualidad.



imposibilidad de este cine de problematizar lo social, la historia y lo político. Jens Andermann (2015) propone una lectura similar planteando que el Nuevo Cine Argentino se vinculaba con el agotamiento del modelo neoliberal de los noventa, con el *default* y la crisis del 2001 y con un giro al individualismo. Según Andermann con la emergencia del kirchnerismo se produjo un nuevo modelo político, basado en el reaglutinamiento de identidades sociales y políticas, del cual este cine dejó de dar cuenta. A partir de 2008<sup>3</sup>, se produce una ruptura con el paradigma del NCA, ya que no se apuesta a contar historias mínimas con ausencia de diálogo sino que hay un exceso de diálogo y aparece tematizada la política.

En relación al debate sobre si el NCA ha llegado a un final o si sigue vigente hasta la actualidad, consideramos que hay dos etapas en este movimiento. A nuestro entender, en la primera etapa el NCA presentaba particularidades temáticas, formales y estilísticas que luego fueron cambiando. Sobre todo enfatizamos los cambios en las temáticas, que pasaron de narrar historias mínimas a incluir la dimensión política de manera explícita. Así, a mediados del 2000 se abre una segunda etapa del NCA, que incluye temáticas que estaban ausentes o se presentaban de manera difusa en la primera. De todas maneras, el NCA también se define por modos de hacer, estéticas y estilos, y en ese sentido creemos que hay fuertes vinculaciones entre ambas etapas. La ambigüedad y la falta de conclusividad en las narrativas no han desaparecido, sino que siguen formando parte del cine argentino contemporáneo. De modo que no coincidimos con el diagnóstico de decadencia, agotamiento o repetición, ni con la idea de que el Nuevo Cine Argentino envejeció, ni con generalizaciones que pretenden cerrar el tema. Más bien, pensamos en nuevos modos de hacer, con puntos de contacto y diferencias con los anteriores.

Nuestra segunda hipótesis, es que a partir de la *doble puesta en crisis de la representación* (fímica y de género), se construyen *nuevas subjetividades de mujeres, múltiples, singulares y heterogéneas*. En las nuevas subjetividades, el género aparece asociado a problemáticas políticas y de clase que estaban excluidas en la primera etapa del Nuevo Cine Argentino.

El tema de las estéticas del Nuevo Cine Argentino en su período de esplendor ha sido extensamente abordado desde un punto de vista teórico. Nos interesa analizar el cine posterior al 2007 o NCA tardío, donde resurge una dimensión política que estaba elidida o silenciada.

---

<sup>3</sup> Para algunos autores, el punto de quiebre con la estética del NCA canónico es la película *Historias Extraordinarias*, de Mariano Llinás (2008).

También son objeto de nuestro interés películas que pertenecen al NCA canónico pero que a la vez lo exceden, como es el caso de Lucrecia Martel, que trabaja una dimensión política en sus narrativas. El análisis de estas películas estará guiado por el siguiente cuestionamiento: si se rompe la representación clásica de las mujeres en el cine *¿cuáles son las nuevas subjetividades* que se construyen a partir de esta ruptura? Sostenemos que las *imágenes y figuras de las mujeres en el cine contemporáneo, presentan una gran heterogeneidad, multiplicidad y no unificación.*

## 1.2. Enfoques del tema

Uno de los objetivos de la tesis es realizar un análisis del discurso cinematográfico desde un *enfoque interdisciplinario*, incorporando conceptos y teorías, algunas de las cuales no provienen de ese campo específico. Se buscarán *zonas de articulación entre disciplinas* tales como los estudios de género, el análisis del discurso, las teorías cinematográficas o *film studies*. Todas estas disciplinas presentan aproximaciones distintas al estudio de la subjetividad (específicamente la subjetividad femenina), y responden a organizaciones teóricas y discursos diferentes. Intentaremos hacer cruces entre estas nociones en un diálogo interdisciplinario, buscando áreas de concordancia o discordancia. El abordaje del tema desde un enfoque interdisciplinario implica poner en relación problemáticas propias de cada campo. Tanto las teorías del cine y del género como el análisis del discurso abordan la crisis de la representación, como también lo han hecho previamente la filosofía y el psicoanálisis. Pero la noción de *representación fílmica* no es equivalente a la noción de *representación de la subjetividad o del género*. Nuestro objetivo es poner de relieve las problemáticas de cada disciplina en torno a las distintas nociones de subjetividad y representación, para luego buscar los puntos de contacto entre ellas. También se abordarán los aspectos socio-políticos del discurso fílmico, en consonancia o disonancia con el eje de la subjetividad

Es importante señalar que el cine no va a ser tomado como ejemplo o ilustración de una teoría, sino que se trabajará como una organización teórica y discursiva dotada de especificidad. Siguiendo a Deleuze ([1983, 1985] 2005) consideramos al cine como una forma de pensamiento y como una teoría, que no tiene un estatuto meramente ejemplificador. En este punto intentamos diferenciarnos de ciertos análisis de género, que toman el cine desde el punto de vista del contenido o de la temática, exclusivamente. No entendemos al cine como

representación de la historia, ni como mero reflejo de la misma, sino como un discurso que tiene dimensiones socio-históricas, entre otras. El cine no es solamente un caso empírico que ilustra una teoría, sino que tiene una dimensión teórica, y discursiva. Entendemos al filme como discurso, que se relaciona con otros discursos, individuales y sociales, sin reflejarlos de una manera mecánica.

El análisis del discurso cinematográfico desde nuestra perspectiva implica no sólo tomar en cuenta variables temáticas o de contenido, sino también variables retórico-formales y enunciativas. En este sentido, distinguiremos tres niveles de análisis del discurso: temático, retórico-formal y enunciativo, siguiendo a Mijail Bajtin ([1979] 2002) y Oscar Steimberg (2013). En el nivel temático se tomarán aspectos del contenido del film poniéndolos en relación con los ejes temáticos de subjetividad, género y clase. En el nivel retórico, se analizarán aspectos formales vinculados a la puesta en juego de una estética cinematográfica. Por último, en la dimensión enunciativa se tendrán en cuenta las figuras del enunciador y el destinatario o espectador del filme. En el análisis retórico y enunciativo se utilizarán las categorías propuestas por la narratología (Jost y Gaudreault, [1990] 1995) para el análisis del discurso cinematográfico.

En relación a la construcción del marco teórico cada capítulo se focaliza en un eje disciplinar diferente. El capítulo dos gira en torno a la definición de sujeto desde dos enfoques: la filosofía post-metafísica y la teoría de la enunciación. Por un lado, recurrimos a las conceptualizaciones de Jacques Derrida ([1967] 1989 y [1971] 1998) y Paul Ricoeur ([1990] 1996), para abordar el descentramiento y la deconstrucción de la noción clásica de sujeto. Por otro lado, nos centramos en la noción de sujeto de la enunciación, basándonos en las teorizaciones de Emile Benveniste ([1974] 1977), Mijail Bajtin ([1978] 1993, [1979] 2002) y Katherine Kerbrat Orecchioni ([1980] 1997). Todas estas perspectivas plantean una noción de sujeto descentrado, escindido y concebido como alteridad.

El tercer capítulo se centra en las conceptualizaciones sobre género en la cultura, focalizándose en los planteos de Michel Foucault y su efecto en la teoría feminista. En este capítulo se revisa la deconstrucción de la noción de representación de género (femenino-masculino) en la antropología (Héritier, [1996] 2007) y la sociología (Pierre Bourdieu, ([1998] 2000), desde un marco estructuralista. Y también se toma la perspectiva postestructuralista de Judith Butler ([1997] 2001; [1993] 2002): la reformulación del sistema

sexo-género y el cuestionamiento radical que realiza de las nociones de identidad de género y representación.

En el cuarto capítulo se revisan las nociones de objetividad y subjetividad en el cine, a la luz de las conceptualizaciones de Sergei Eisenstein ([1942] 1986, [1949] 1999) y André Bazin ([1976], 2001), sobre las nociones de representación y discurso. A la luz del concepto de deconstrucción se aborda la ruptura de la noción clásica de representación cinematográfica, en la década del 70 (Baudry, 1974, Metz, [1977] 1979). En esta línea, se reconstruye un trayecto centrado en la deconstrucción del dispositivo fílmico, asociado a la noción de subjetividad en la teoría cinematográfica. Este recorrido está atravesado por el psicoanálisis, la crítica de la ideología, la filosofía y los estudios culturales.

El quinto capítulo se centra en un aspecto particular de la teoría cinematográfica, los estudios feministas y de género en el cine. Aquí se retoman los planteos iniciales de Laura Mulvey ([1975] 1998), Mary Ann Doane ([1981] 1999) y Kaja Silverman ([1996] 2009) sobre el rol de la mujer como objeto de la mirada en el cine clásico, desde la perspectiva feminista. Luego se contraponen estas nociones con los estudios de género en el cine, que incluyen a los estudios culturales y a la semiótica en su marco de análisis, tomando a Teresa De Lauretis (1987, [1984] 1992 y [1985] 1994) como referente de esta corriente. Finalmente se revisa la teoría específica formulada por Butler ([1993] 2002) sobre la construcción del género en el cine. En estas dos últimas autoras la noción de género se intersecta con las de clase, raza, edad y nacionalidad, entre otras.

El sexto capítulo se centra en el análisis del discurso cinematográfico. En este capítulo, se toma a la narratología como pieza clave del marco teórico, articulando las nociones de subjetividad desarrolladas por Jost y Gaudreault ([1990] 1995). Para estos autores el discurso fílmico no es nunca transparente o neutro, sino que conserva las huellas de su autor, y del proceso de enunciación que lo generó. Esto conduce a conceptos como el de mirada, punto de vista, narrador, voz, en relación a la construcción de los sujetos en el discurso fílmico. Este capítulo no funciona sólo como teoría sino también como marco metodológico que guiará el análisis en los capítulos subsiguientes.

En el capítulo siete se realiza una revisión del estado de la cuestión en el ámbito del NCA, y luego en los capítulos ocho, nueve y diez se efectuará el análisis de las películas seleccionadas a tal efecto. Se tomarán como objetos de estudio tres filmes del cine argentino contemporáneo: *La mujer sin cabeza* (2007), de Lucrecia Martel; *Por tu culpa* (2012), de Anahí Berneri y *La patota* (2015), de Santiago Mitre. En este último caso, consideramos

necesario realizar una comparación con la versión original de *La patota* de Daniel Tinayre (1960), ya que se trata de una *remake*. Estas tres películas brindan distintas aproximaciones a la subjetividad femenina en el cine, desde el punto de vista del género y la crisis de la representación. Enfocaremos los aspectos singulares de la subjetividad femenina en cada film, así como variables colectivas (género, clase, raza) y sus concordancias y discordancias. En cada caso se producen relaciones complejas entre lo colectivo y lo singular, entre lo social y lo individual.

## 1. SUJETO Y SUBJETIVIDAD

### 2.1. La deconstrucción del sujeto

Para poder abordar el análisis del discurso cinematográfico, deberemos indagar acerca del concepto de sujeto. En relación a este concepto consideraremos distintas perspectivas que ponen en cuestión la aparente unidad del sujeto planteada por la metafísica occidental. Abordaremos algunas concepciones de sujeto en la filosofía y en la teoría de la enunciación, en consonancia con el descentramiento del sujeto realizado en distintos campos del conocimiento.

En primer lugar, nos centraremos algunas nociones de la perspectiva filosófica de Jacques Derrida ([1967] 1989, [1971] 1998). El autor se propone la deconstrucción de la idea de sujeto en términos de unidad, propiedad o identidad, que caracteriza a la civilización occidental y que se remonta a la antigüedad clásica. Más que una crítica, Derrida (siguiendo a Heidegger) propone la “destrucción” de una metafísica de la subjetividad, que considera al sujeto como uno y único. Esta metafísica de la presencia, que concibe al sujeto desde la noción de representación, es radicalmente cuestionada, en relación al problema de la palabra, la escritura y el lenguaje. En “La escritura y la diferencia” ([1967] 1989), Derrida plantea la noción de sujeto desde la ausencia, la sustracción y el robo, y no desde la presencia. “...Lo que se llama el sujeto hablante no es ya aquél mismo o sólo aquél que habla. Se descubre en una irreductible secundariedad, origen desde ya siempre sustraído, a partir de un campo organizado del habla en el que aquel busca en vano un lugar que siempre falta.” (Derrida, [1967] 1989: 244). Esta noción de sujeto no se basa en la lingüística ni en la psicología, y rechaza la noción de sujeto de la conciencia, con palabra propia.

Para el autor, entender la palabra como “mía” es propio de una metafísica de la subjetividad, basada en el concepto de un yo unitario e idéntico a sí mismo. “Desde este punto de vista, no hay un “yo” que habla, sino que la palabra le es “soplada” o robada, en tanto está inspirada a partir de *otra voz*. La estructura del robo se aloja en la relación del habla con la lengua, ya que el habla es robada a la lengua. Pero la palabra dice más de lo que el hablante cree decir, nunca es propia del autor o de su destinatario. “Desde que soy oído, desde que me oigo, el yo que se oye, que me oye, se vuelve el yo que habla y que toma la palabra sin cortársela jamás a aquel que cree hablar y ser oído en su nombre” (Derrida, [1967] 1989: 244). Las palabras no pertenecen al sujeto de la conciencia, sino que son originariamente

repetidas, de modo que el sujeto no tiene nada que decir en su propio nombre. La palabra es robada, sustraída, soplada por otro, a un hablante constituido por una ausencia, por un vacío. Esta palabra es arrebatada de manera furtiva, y el otro, roba las palabras antes de que el “yo” las encuentre. Alguien “sopla y aspira hacia sí, y me sustrae aquello mismo que dejo llegar a mí y que yo creo poder decir en mi nombre” (Derrida, [1967] 1989: 242). En este sentido, el sujeto (si puede llamárselo así) está atravesado por la alteridad, ignora de dónde viene la palabra y quién la habla.

La estructura del robo también sirve para destruir la noción de cuerpo propio. “Desde que tengo un cuerpo no lo soy, así pues no lo tengo. Esta privación instituye e instruye mi relación con mi vida.” (Derrida, [1967] 1989: 247). El cuerpo se presenta expropiado, desarticulado, ausente de sí mismo. El cuerpo y el sujeto aparecen afectados por la desposesión y por la privación de sí. Lo propio del sujeto de la metafísica occidental, lo más próximo a sí -la identidad, el cuerpo y el lenguaje articulados- constituye lo más ajeno a sí. Se plantea, entonces, una estructura de expropiación, en oposición a la noción filosófica tradicional de apropiación y de identidad en términos de mismidad.

Esta conceptualización supone la renuncia al modelo de palabra y de escritura que postula la metafísica occidental, como representativos de un pensamiento claro y distinto. Derrida no piensa la comunicación como desplazamiento, transporte o transmisión de contenidos, pensamientos o representaciones. Se opone a la noción de presencia en la historia de la representación, a una teoría del signo como representación de una idea o una cosa percibida. Por el contrario, plantea una teoría de la comunicación donde la escritura funciona en ausencia del autor y del destinatario, en la no-presencia. Esto implica una “ruptura con el horizonte de la comunicación como comunicación de las conciencias o de la presencia o como transporte lingüístico o semántico del querer decir”. ([1971] 1998: 357). Si la palabra nunca es propia de su autor o destinatario, sino que está sacada de palabras de otros, extraída de lecturas de otros textos, esto implica una diferencia entre el querer decir con respecto a lo se dice. Esto se vincula con la crítica que realiza Derrida a la palabra como representación o como vehículo de la significación.

En base a esta crítica radical, Derrida propone una noción de escritura (y de sujeto) separada de su querer decir “original”. El logocentrismo, piedra angular de la metafísica occidental, es un sistema basado en el habla, en la conciencia, la presencia y el sentido original. El autor plantea la deconstrucción de la noción de escritura como comunicación de

intenciones o conciencias, y propone, en cambio, un concepto de escritura como operación diseminante, separada de la presencia del ser, caracterizada por la ausencia del sujeto. Esta noción de escritura tiene cierta relación con la noción de performatividad en Austin ([1962] 1982), en términos de pensar la comunicación como producción de un efecto y no de transporte de contenidos. El enunciado performativo produce o transforma una situación, opera y actúa, más que remitirse a transmitir valores de verdad o falsedad. De todas maneras, Derrida critica en Austin, la presencia consciente de los interlocutores en la comunicación, la intención o el querer-decir como centro organizador del lenguaje. Pero destaca la noción de comunicación como acto, acontecimiento, singularidad o valor de fuerza.

En síntesis, la deconstrucción que realiza Derrida, “no consiste en pasar de un concepto a otro, sino en invertir y desplazar un orden conceptual” ([1971] 1998: 376). Se invierte la idea de sujeto sostenida por la metafísica occidental y se desplaza hacia un sujeto descentrado, que no es el sujeto de la conciencia. Encontramos en Derrida el testimonio de un problema ontológico, lo más propio del sujeto, el yo, se presenta como pura alteridad. Esta perspectiva deconstructiva de la noción de sujeto y de obra regirá nuestra indagación.

## **2.2. Sujeto e identidad**

Otra perspectiva que pone en cuestión la aparente unidad del sujeto planteada en la filosofía clásica, a partir de Descartes, es la de Paul Ricoeur ([1990] 1996). Desde una aproximación hermenéutica y semiótica, el autor también plantea un descentramiento constitutivo del sujeto, a partir de un yo que se desdobra en otros. El autor articula una confrontación con las filosofías del sujeto, fundadas en el Cogito cartesiano. Plantea que en la concepción cartesiana del yo, se postula un sujeto reducido al acto de pensar, desligado de su propio cuerpo. El sujeto cartesiano supone una identidad ahistórica del yo, la identidad de un mismo, que escapa al cambio en el tiempo. En oposición a esta idea de ser verdadero, Ricoeur rescata la postura de Nietzsche, para el cual el sujeto no es unidad, sino multiplicidad de sujetos que luchan entre sí. Tomando la idea del yo como multiplicidad, Ricoeur propone una noción de sujeto, basada en la distinción de dos sentidos del término identidad. Por un lado, la identidad posee el sentido de mismidad (*idem*), similitud, analogía y permanencia en el tiempo. Pero el término identidad también posee el sentido de ipseidad (*ipse*), de un despliegue hacia la otredad del sí mismo, abierto al cambio, al acontecimiento y a la mutabilidad. El problema de la identidad personal se pone en juego en la dialéctica entre la



identidad como mismidad y la identidad como ipseidad. La noción de identidad como mismidad (una sola y misma cosa), implica identidad numérica y cualitativa, semejanza extrema, continuidad ininterrumpida y permanencia en el tiempo. El tiempo, como factor de desemejanza es una amenaza para la identidad en su sentido de mismidad.

De esta manera, se plantean dos modelos de permanencia del sujeto en el tiempo: el carácter, que implica permanencia en el tiempo y la palabra dada o mantenimiento de sí. El carácter es la forma emblemática de la mismidad de la persona, es el “conjunto de signos que permiten identificar a un individuo humano como siendo el mismo” (Ricoeur, [1990] 1996: 113) Mientras que el otro modo de permanencia en el tiempo, el mantenerse a sí, perseverar, supone la ipseidad, el cambio temporal y la tensión hacia lo que se llegará a ser. La promesa, el ser fiel a la palabra dada, se vincula con el movimiento de una narración. Así, Ricoeur introduce la noción de identidad narrativa, como forma de resolver las paradojas de la identidad personal. El concepto de identidad narrativa “compagina las categorías que Locke consideraba contrarias entre sí: la identidad y la diversidad” (Ricoeur, [1990] 1996: 141). La identidad narrativa contiene la dialéctica entre la mismidad y la ipseidad, la problemática del idem/ipse. “El modelo específico de conexión entre acontecimientos constituidos por la construcción de la trama permite integrar en la permanencia en el tiempo lo que parece ser su contrario bajo el régimen de la identidad-mismidad, a saber la diversidad, la variabilidad, la discontinuidad, la inestabilidad” (Ricoeur, [1990] 1996: 139).

En esta dialéctica el yo anclado, idéntico o inmutable, es atravesado por la ipseidad y la alteridad. La noción de identidad narrativa, permite explorar cómo permanece la identidad del personaje, a través de sucesivas transformaciones, como es el caso del relato clásico, donde se superponen la ipseidad y la mismidad. En cambio, el relato contemporáneo, puede poner a prueba la identidad del personaje, que escapa al control de la trama y de su principio de orden, en una “puesta al desnudo de la ipseidad por la pérdida del soporte de la mismidad.” (Ricoeur, [1990] 1996: 169) En síntesis, es el relato el que construye la identidad del personaje, y no hay una persona anterior o distinta de sus experiencias. En base a esta noción de personaje, el autor se plantea salir de la ilusión sustancialista de un sujeto idéntico a sí mismo, planteando un sujeto atravesado por una dialéctica de concordancia y discordancia.

En este sentido plantea que hay distintas posiciones de sujeto: el yo como presencia o como identidad sustancial, y el sí mismo, como deslizamiento de la identidad hacia otro yo. Para Ricoeur la expresión “yo” plantea una paradoja o una extraña ambigüedad. Por un lado

es un término fijo o anclado, en donde “yo” designa a la persona que habla con exclusión de cualquier otra. Por otro lado, es un término vacío, un pronombre personal en el sistema de la lengua, que designa a una persona distinta en cada nuevo empleo. “El otro no está condenado a ser un extraño, sino que puede convertirse en mi semejante, a saber, alguien que como yo, dice “yo”.” (Ricoeur, [1990] 1996: 372). En este sentido, “yo” es un término relacional o viajero, actualizado en la enunciación. Ricoeur intenta indagar la dialéctica entre el yo anclado (persona de base irreductible) y el yo viajero (sujeto de la enunciación).

La noción de identidad trabajada por Ricoeur se plantea como una categoría pragmática, vinculada con la acción y el hacer, y ligada a la noción de discurso. Para esto se plantea describir y analizar los discursos en los que el hombre dice su hacer. La identidad como categoría práctica responde a la pregunta: ¿quién habla? o ¿quién hace?. El sujeto se define como respuesta a la pregunta “quién”, y esa respuesta hace del algo un alguien, “haciendo surgir el binomio yo-tú de la situación de interlocución”. (Ricoeur, [1990] 1996: 41). Ricoeur rescata de la teoría de la enunciación el modelo de dos sujetos hablantes que intercambian sus experiencias en una situación de interlocución. De esta manera, los autores de la enunciación son puestos en escena por su acto, que tiene el valor de un acontecimiento. Este aspecto pragmático de la teoría remite a las formulaciones de Emile Benveniste, para quien la subjetividad y la temporalidad son creaciones del discurso.

Dado que la noción de sujeto desdoblado y descentrado postulada por Ricoeur tiene vínculos estrechos con la teoría de la enunciación, consideramos necesario profundizar en la noción de sujeto de la enunciación, desde un punto de vista de análisis del discurso, como lo haremos en los siguientes apartados.

### **2.3. El sujeto de la enunciación : la perspectiva lingüística**

Para abordar el problema de la subjetividad en el discurso, es necesario revisar ciertas categorías lingüísticas. A partir de la teoría de la enunciación, se trabajará la idea de que el discurso, lejos de ser neutro, está marcado por la subjetividad. El concepto de discurso se basa en los lineamientos planteados por Emile Benveniste ([1974] 1977). Para este autor es central la noción de discurso, entendido como serie de enunciados formulados en un contexto dialógico, dirigidos a un enunciatario por parte de un enunciador o locutor.

En las perspectivas semiológicas estructuralistas y formalistas del lenguaje (Jakobson, [1975] 1984), basadas en la teoría saussuriana, no se plantea un sujeto, dado que el hablante y el oyente son meras funciones, definidas por la transmisión y la recepción de los signos, por la actividad en un caso y la pasividad en el otro. En todas estas concepciones, no es posible pensar la categoría de sujeto, ya que se plantea la idea de “neutralidad” y “objetividad” en el lenguaje y de “transparencia” en la comunicación. A diferencia del estructuralismo, las teorías de la enunciación introducen la figura del sujeto en el lenguaje, a partir de la noción de discurso<sup>4</sup>.

Desde una rama de la lingüística, Benveniste plantea como unidad de análisis al discurso, definido como “la puesta en funcionamiento de la lengua mediante un acto individual de utilización” (Benveniste, [1974] 1977: 84). El autor distingue entre la enunciación como acto, acontecimiento, proceso y el enunciado como resultado de ese proceso. En este acto el locutor se apropia de la lengua y la convierte en discurso, inscribiendo su presencia en el mismo. La idea fuerte de Benveniste es que el discurso funda la subjetividad, y que es en el discurso donde se constituyen el “yo” y el “tú”.

La categoría de persona no se presenta como un apriori, sino como una creación, como una “construcción” discursiva. Para Benveniste, el hablante al asumir el yo “toma bajo su responsabilidad todo el lenguaje”. El autor postula que hay entidades o “individuos” (personas, momentos, lugares) que sólo adquieren existencia en la enunciación, en relación con el aquí y ahora del locutor. De esta manera, el acto comunicativo no puede pensarse con independencia de los sujetos que intervienen en él.

La noción de “cuadro figurativo” de Benveniste, postula dos figuras necesarias en la enunciación, fuente (locutor) y meta (alocutario), que mantienen una relación de interdependencia. La relación entre ambos tiene la estructura del diálogo, dado que “ambas figuras son alternativamente protagonistas en la enunciación”. Para Benveniste, el enunciator presupone y prevé la existencia del enunciatario en el discurso. “Lo que caracteriza a la enunciación es la acentuación de la relación discursiva al interlocutor, ya sea este real o imaginado, individual o colectivo.” (Benveniste, [1974] 1977: 88) El sujeto no se piensa de manera solipsista, sino que está siempre ligado a la figura de un otro, expresada en el discurso

---

<sup>4</sup> Estas teorías intentan superar la noción saussuriana de signo como unidad mínima.

en la forma de la relación “yo-tú”. La teoría de la enunciación de Benveniste se centra en las marcas discursivas del locutor y del alocutario, lo cual habilita la emergencia de la subjetividad en el discurso.

Benveniste analiza las formas que ponen al locutor en relación con su enunciación: las marcas lingüísticas de persona, lugar o momento.<sup>5</sup> El autor postula que hay entidades o “individuos” que sólo adquieren existencia en la enunciación, en relación con el aquí y ahora del locutor. Benveniste también señala las funciones que ponen en relación al enunciador con el enunciatario<sup>6</sup>. De esta manera, el acto comunicativo no puede pensarse con independencia de los sujetos que intervienen en él. Y estos sujetos sólo adquieren existencia en la enunciación, de forma relacional. La noción de enunciación se opone a toda idea de referencialidad en la comunicación. También podemos leer en Benveniste una crítica a cualquier noción instrumental de comunicación, que la describa en términos de estímulo-respuesta. Por el contrario, la idea fuerte de Benveniste es que la categoría de sujeto es una construcción discursiva. Por lo tanto, las figuras que intervienen en el proceso comunicativo se constituyen en el discurso, y no antes o fuera de él

Katherine Kerbrat-Orecchioni ([1980] 1997), siguiendo a Benveniste, se plantea un interés por las marcas enunciativas de la subjetividad y por el sujeto de la enunciación. Kerbrat-Orecchioni plantea que todas las elecciones discursivas están marcadas subjetivamente. Pero asumiendo que la objetividad discursiva es imposible, existen diversos grados y modos de la marca del enunciador, algunos basados en el distanciamiento u objetivación, y otros en la evidencia de una presencia subjetiva. Así, analiza cómo el enunciador construye los efectos de subjetividad o de objetividad en un texto, a partir de las marcas y huellas que deja en el enunciado. En cuanto al sujeto de la enunciación no es un sujeto consciente, autónomo y responsable, ni un individuo capaz de representarse el sentido de sus palabras. Por el contrario, el sujeto de la enunciación, es más bien un “agente”, que reviste la forma del sujeto. En este sentido, la autora cuestiona la autonomía del sujeto, y la idea de un habla “libre”. Para la autora el sujeto de la enunciación “no es una entidad psicológica homogénea y monolítica sino un objeto complejo, autónomo y determinado a la vez, en el que se combinan caracterizaciones individuales, sociales y universales, en el que convergen discursos

---

<sup>5</sup> El autor hace referencia a marcas lingüísticas específicas como los pronombres personales, los pronombres demostrativos, los adverbios de lugar y los tiempos verbales.

<sup>6</sup> Es el caso de la interrogación, la intimación, la aserción.

heterogéneos y difusos, que derivan de sus estructuras conscientes e inconscientes, de su cultura intertextual, de su saber referencial, de su rol social” (Kerbrat-Orecchioni, [1980] 1997: 228). Es decir, el sujeto hablante no es homogéneo sino complejo, y está determinado (o sobredeterminado) por competencias lingüísticas, no lingüísticas, culturales e ideológicas, así como por restricciones del universo del discurso y modelos de producción e interpretación. Tal concepción de la heterogeneidad constitutiva de los participantes de la comunicación redefine la categoría de sujeto. El sujeto, entonces, no es la fuente del sentido, que orientará intencionalmente las significaciones o el sentido del discurso.

#### **2.4. Interdiscursividad, dialogismo y alteridad**

La teoría de la enunciación propone herramientas para cuestionar la idea de unidad del sujeto, de un único “yo” que se expresa en el discurso, bajo la forma de un “yo pienso”, “yo hablo” o “yo hago”. Una perspectiva clave que permitirá descentrar la noción de un enunciador único en el discurso es la de Mijail Bajtin ([1979] 2002 y ([1978] 1993). A partir de este autor se puede tomar distancia de una noción unitaria de sujeto y postular un enunciador habitado por la presencia del otro en la misma génesis de su discurso.

Bajtin le confiere al discurso un carácter dialógico, en tanto que todo enunciado constituye una respuesta a enunciados que lo preceden. Asimismo, todo enunciado tiene un carácter interlocutivo ya que está orientado a alguien y prefigura una respuesta del interlocutor. En este sentido, el papel de los otros es crucial en la teoría de Bajtin. Este autor señala que la palabra puede pensarse en varios sentidos: individual (mía), neutra (en la lengua) o ajena (la de los otros, que se pone en juego en los géneros discursivos). A partir de esta distinción se puede pensar que el discurso ajeno constituye y habita todo discurso individual. El enunciador no expresa solamente un punto de vista individual, sino que además está atravesado por el discurso del otro. Bajtin introduce el concepto de interdiscursividad: todo discurso está habitado por los discursos de otros y se construye en función de enunciados producidos anteriormente en la cadena discursiva..

Bajtin plantea la noción de dialogismo, en términos de pluralidad de acentos, de presencia de varias voces en el discurso. El autor contrapone la novela dialógica, donde hay una “unión de elementos heterogéneos e incompatibles” a la novela monológica, donde se

produce una unidad de estilo, de tono, de mundo y de conciencia. El dialogismo supone la “interacción de varias conciencias sin que una llegue a ser objeto de la otra” (Bajtin, ([1978] 1993: 33). Desde este punto de vista, la estructura del diálogo admite lo heterógeno y lo contradictorio, expresando una “voluntad del acontecimiento”. La noción de dialogismo supone el entrecruzamiento de varias voces hablando en simultáneo. Esto plantea una noción compleja del mundo, donde en cada voz hay (al menos) dos voces discutiendo. En este sentido, mientras que la novela monológica plantea el solipsismo, la vida de una conciencia solitaria, la novela dialógica propone un vínculo entre conciencias, aportando múltiples puntos de vista sobre el mundo. Es clave, en Bajtin, la noción de comunicación no como relación con un sí mismo sino como relación con los otros. La noción de dialogismo toma en cuenta el punto de vista del tercero, la palabra ajena. “Dos voces es un mínimo de la vida, un mínimo del ser” (Bajtin, [1978] 1993: 355) Encerrado por las palabras ajenas el sujeto se manifiesta dialógicamente. La comunicación dialógica manifiesta al “hombre dentro del hombre”. Para Bajtin “ser significa comunicarse dialógicamente”. La comunicación discursiva para Bajtin no se da entre un yo y otro sí mismo, sino como un diálogo entre dos sujetos heterogéneos.

Otro concepto central en Bajtin es el de polifonía, entendida como “transposición de discurso de una boca a otra en la que los enunciados cambian de tono y de sentido”. (Bajtin, [1978] 1993: 303). Bajtin realiza una analogía entre el principio musical de la polifonía y la literatura. Plantea en la novela dialógica un contrapunto, en el cual “varias voces cantan diferente un mismo tema”. (Bajtin, [1978] 1993: 67). Se genera entonces una polifonía, una contraposición de voces, en una obra estructurada como un gran diálogo. Para el autor “la tarea polifónica es incompatible con el planteamiento unívoco de una sola idea” (Bajtin, 1993: 112). Las ideas no le pertenecen a nadie, es decir, ninguna idea es propia sino que todas son ajenas en su dimensión constitutiva. El mundo monológico, en consonancia con la filosofía idealista, se basa en el principio de unidad de la conciencia. Por lo tanto, un solo punto de vista representa la unidad del sentido en un mundo monológico mientras que en un mundo polifónico hay multiplicidad de puntos de vista y pluralidad de conciencias. Se plantea, entonces, la naturaleza dialógica del pensamiento humano. Para el autor la idea no vive en una conciencia individual, no es una formación subjetiva e individual sino que es interindividual e interdiscursiva. Así, la interacción dialógica es la zona interindividual de la lucha entre varias conciencias. El autor opone la verdad impersonal del mundo monológico al método de

contraposiciones dialógicas, que plantea un “laberinto de voces”. Los discursos se apoyan en otros discursos, pero jamás se originan en la nada.

En consecuencia, el diálogo se plantea en Bajtin como infinito, ya que no hay una conclusión de la cadena discursiva. Cada pensamiento es réplica de un diálogo inconcluso, dado que la polifonía genera un efecto de inconclusión y apertura, en contraposición a una imagen concluida, cerrada y totalizadora. Lo abierto en Bajtin alude a un infinito diálogo interior que no se puede terminar, que el autor vincula con la noción de indeterminación, que implica que el sujeto no coincide consigo mismo. “Jamás se puede aplicar al hombre la fórmula de identidad  $A$  es igual a  $A$ ”. (Bajtin, [1978] 1993: 88) Bajtin plantea un sujeto que no es igual a sí mismo, ya que es atravesado y desdoblado por la comunicación dialógica. La pregunta no es “quién es él” sino “quién soy yo” y “quién eres tú”, que se incorporan a un diálogo infinito, que no puede terminar ni solucionarse. De esta manera, todo discurso anticipa al enunciatario y se orienta a la respuesta del otro. Se plantea un “yo para mí sobre el fondo de yo para el otro” (Bajtin, [1978] 1993: 290). En el marco de un diálogo interminable consigo mismo y con el otro, se desdibujan las fronteras entre enunciadador y enunciatario. Esto plantea un carácter vivo y exaltado del discurso. En síntesis, el discurso posee un carácter dialógico e interlocutivo, ya que está orientado a alguien y prefigura una respuesta del interlocutor. “La experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en un constante interacción con los enunciados ajenos.” (Bajtin, [1979] 2002: 279) En este sentido, el papel de los otros es crucial en la teoría de Bajtin.

Ruth Amossy (2005) retoma el concepto bajtiniano de interdiscursividad para pensar la alteridad. La interdiscursividad pone de manifiesto la presencia de “un otro que atraviesa al uno”. Amossy piensa el dialogismo como la sumisión de la palabra a la doxa (opiniones, saberes comunes, estereotipos y clichés). El discurso del otro es un saber anónimo que atraviesa el discurso del enunciadador. Amossy plantea que el dialogismo puede reconocerse como el “tejido sutil” que atraviesa la trama del discurso, donde se entremezclan los hilos de discursos viejos y nuevos. En este sentido, la noción de dialogismo permite pensar en un sujeto enunciadador no intencional, que es atravesado por la alteridad antes de producir un enunciado. El enunciadador no tiene siquiera conciencia de las voces de otros, presentes en el discurso propio. Ya no es “uno” sino muchos los que participan en el acto de producir un enunciado. Desde esta perspectiva, el sujeto de la enunciación y de la comunicación no es homogéneo, sino que se define por una heterogeneidad constitutiva.

## 2.5. Figuras del enunciador y el enunciatario

En la teoría de la enunciación, se efectúa un corrimiento desde la pregunta acerca del contenido de la comunicación (el enunciado) hacia la interrogación sobre *quiénes* comunican. Esta pregunta por los sujetos de la enunciación, marcará todo análisis que pueda hacerse sobre el discurso. Identificar al sujeto de la enunciación, o reconstruir “quién habla” en el texto no es una tarea sencilla, dado que en muchos casos, no se puede identificar un único sujeto enunciador o un solo enunciatario.

Oswald Ducrot (1989) intenta desarticular el supuesto de que un enunciado tiene *un* autor que lo produce. Este autor no encuentra un sujeto enunciador sino varios niveles de presencia del sujeto. En primer lugar, distingue entre el autor real del enunciado y el locutor, como ficción discursiva. Sostiene que el locutor y el autor empírico no tienen por qué coincidir, marcando así un primer desdoblamiento. Ducrot también realiza una distinción entre el “locutor como tal” (responsable de la enunciación) y el “locutor como ser del mundo” (una persona completa, que es el origen del enunciado entre otras propiedades). Ambos locutores son “seres del discurso”, y “tienen un estatuto diferente del sujeto hablante empírico”. (Ducrot, 1989: 204)

Kerbrat Orecchioni ([1980] 1997) también realiza una distinción entre el sujeto extratextual (autor de un texto) y el sujeto intratextual (narrador que toma a su cargo los contenidos narrados). “El sujeto extratextual o autor siempre será esquivo, inasible, irreductible, al sujeto textual” ([1980] 1997: 289), aunque también interviene en la interpretación del texto, ya que puede ser reconstruido parcialmente por el enunciatario.<sup>7</sup> En cuanto al enunciatario, la autora critica la utopía donde las instancias de emisión y recepción se alinean en un proceso comunicativo simétrico. La intención del enunciador no existe sino cuando el enunciatario lo identifica como tal, poniendo en juego mecanismos interpretativos y generando una hipótesis sobre el sentido de su discurso. En esta línea, se plantea la distinción entre el sentido (valores predecibles) y los efectos de sentido (valores imprevisibles y anárquicos que escapan a cualquier intento de codificación). Los efectos de sentido del

---

<sup>7</sup> Kerbrat-Orecchioni discute las teorizaciones de Barthes (1968) y Foucault (1969), relativas a la muerte o desaparición del autor, y plantea que el autor puede ser reconstruido por el lector, en base a informaciones intra y extratextuales.



discurso escapan a las intenciones del enunciador y dependen de las hipótesis generadas por el enunciatario.

Asimismo, en relación a la noción de enunciatario, destacaremos las teorizaciones de Umberto Eco ([1981] 1993), que considera que el lector es el que completa y define el sentido del texto. Eco distingue dos tipos de lector de un texto: el empírico (real) y el modelo (una construcción discursiva). Se produce un desdoblamiento entre una instancia empírica y una instancia modélica, ficcional, donde se plantea una hipótesis de lector. El destinatario o lector es una figura imprescindible, ya que llena los espacios en blanco y actualiza ese “mecanismo perezoso” que es el texto. Pero, toda vez que está construido en base a supuestos, este modelo de lector puede no coincidir con el lector real, lo que genera una complejización en la figura del enunciatario. Se establece una diferencia entre el enunciatario empírico y el modelo de enunciatario construido en base a diferentes estrategias textuales. Dado que un texto o enunciado admite una pluralidad de lecturas, no hay un único receptor sino múltiples modelos de lector o enunciatario<sup>8</sup>. Para el autor, hay una distancia entre las intenciones del autor de un texto y las interpretaciones y lecturas que realizan sus potenciales lectores o destinatarios. Si no hay un modelo único de enunciatario, sino varios modelos posibles, se generan distintas interpretaciones de un texto de acuerdo a las competencias que pone en juego cada uno<sup>9</sup>. La noción de interpretación como proceso complejo y dinámico que postula Eco, plantea un juego semiótico ilimitado, a la manera en que lo concibió Peirce ([1931] 1987).<sup>10</sup>

Las perspectivas planteadas dan cuenta de un desdoblamiento, tanto en la noción de enunciador o autor, como en la de destinatario, rompiendo con la unidad de estos conceptos en la teoría clásica. Bajo esta óptica se puede postular que intervienen múltiples sujetos en la enunciación, produciéndose un complejo juego de subjetividades en cualquier acto comunicativo. Estas nociones pueden ser de utilidad para concebir la comunicación como un proceso plural, en el que intervienen diversos actores, de forma implícita o explícita. Lo que está definitivamente en cuestión en todos los autores que hemos revisado es la noción de

---

<sup>8</sup> En el marco de esta aproximación general a las teorías de la enunciación, los términos “lector”, “enunciatario” y “destinatario” se utilizan como sinónimos.

<sup>9</sup> Es importante señalar que cuando Eco utiliza la noción de texto, no se refiere solamente a soportes lingüísticos, sino también visuales, audiovisuales, etc.

<sup>10</sup> Eco se basa en la semiótica de Charles Sanders Peirce ([1931] 1987), que parte del presupuesto de que hay múltiples interpretaciones posibles para un signo. En la teoría de Eco, en tanto teoría de la enunciación, la noción de texto puede considerarse equivalente a la de discurso.

sujeto. Desde las perspectivas recorridas, *el sujeto sólo puede ser pensado desde una multiplicidad y heterogeneidad constitutiva* y jamás desde la unidad del sujeto de la conciencia.

### 3. GENERO Y SUBJETIVIDAD

#### 3.1 La perspectiva de Foucault

Dado que en las páginas anteriores se revisaron aspectos teóricos vinculados al concepto de subjetividad, el presente capítulo se focalizará en la noción de género. Esta vinculación será indagada de manera interdisciplinaria, revisando enfoques filosóficos, históricos, antropológicos y/o psicoanalíticos. Si bien se trabajan autores muy diversos, en términos disciplinarios, todos proponen líneas de pensamiento enriquecedoras para pensar la noción de género, en su complejidad.

Las teorías sobre el género y la subjetividad, se vinculan con la dimensión histórica del poder, por lo cual algunas de ellas recurren al enfoque de Michel Foucault sobre estas cuestiones. Las teorías feministas y de género parten de la teoría de Foucault acerca del sujeto, si bien el autor no tomó el género como foco de su investigación. Sin embargo, el pensamiento crítico de Foucault ha brindado herramientas para abordar problemas específicos, como la noción de género. Para acercarnos a este concepto, debemos diferenciar tres etapas en su obra en las que desarrolla distintas teorías acerca del sujeto. “Mi trabajo ha tratado tres modos de objetivación que transforman a los seres humanos en sujetos. La primera son los modos de investigación que tratan de darse a sí mismos el estatuto de ciencia...” (Foucault, ([1982] 2001): 241)

En una primera etapa estructuralista (*Las palabras y las cosas* ([1968] 1995) y *La arqueología del saber* ([1969] 2002), su objeto de análisis son los discursos, sistemas regulados por reglas, que tienen una autonomía y una autorregulación internas. En esta primera concepción el sujeto no es la fuente del discurso, sino que está reducido a una función discurso. La fuente de los discursos es un campo anónimo de prácticas. La enunciación no está referida a un sujeto individual ni a una subjetividad trascendental sino a efectos propios del campo enunciativo.” En esta línea en “Qué es un autor” ([1969] 1985) desafía las categorías unificantes de autor, obra, sujeto. El concepto de la muerte del hombre, trabajado en *Las palabras y las cosas* apunta a disolver la identidad y la unidad del yo, disipada por una diferencia de máscaras. En síntesis, en esta etapa se da una deconstrucción de la noción de sujeto, que se reduce a una función variable y compleja del discurso.

En una segunda etapa, representada por *Vigilar y Castigar* ([1975] 1989), los intereses de Foucault se distancian del discurso. Foucault introduce la genealogía como método de diagnóstico y comprensión de las prácticas sociales. La genealogía constituye un método para diagnosticar el desarrollo del bio-poder, un conjunto de prácticas históricas que produce objetos y sujetos. Foucault en esta etapa comienza a tematizar el problema del poder. “En la segunda parte de mi trabajo he estudiado la objetivación del sujeto en lo que llamaré “prácticas divisorias”. El sujeto o bien se divide a sí mismo o es dividido por los otros. Este proceso lo objetiva...”. (Foucault, ([1982] 2001: 241) Para el genealogista, la relación entre dominadores y dominados, no es el resultado de una batalla entre sujetos, sino la emergencia de un campo estructural de conflictos históricos. Los sujetos emergen en el campo de batalla, y desempeñan sus papeles sólo allí. Foucault analiza los sistemas de sujeción del cuerpo y del sujeto, intentando entender el funcionamiento de las relaciones de poder en la sociedad moderna. Para Foucault el énfasis no puede estar en el sujeto, sino en las prácticas sociales. El bio-poder es una estrategia de autoconstitución de la burguesía, que sin embargo no actúa como sujeto, no inventa esta estrategia. Las relaciones de poder son intencionales, pero se trata de una intencionalidad sin sujeto, y de una estrategia sin estrategia. La activación y dirección de las relaciones de poder en una sociedad no implica necesariamente un sujeto. Hay un impulso pero nadie lo impulsa, y hay efectos generales, que escapan a la intención de los autores. “Las personas saben lo que hacen, frecuentemente saben por qué hacen lo que hacen; pero lo que no saben es qué hace lo que hacen” (Foucault, ([1982] 2001: 218). En esta segunda etapa, tampoco habrá un sujeto intencional sino un agente de las prácticas, un sujeto bajo sujeción, disciplinado y domesticado. La indagación toma la forma de una genealogía de los modos de subyugación, en la que los cuerpos son constituidos como sujetos por los efectos del poder.

En *Historia de la sexualidad* ([1976] 1990), ([1984] 1986), [1984] 2003) vemos la emergencia de una tercera etapa, donde Foucault desarrolla una teoría del sujeto, tomándolo como centro del análisis<sup>11</sup>. En los dos últimos volúmenes de *Historia de la sexualidad* se desplaza la cuestión del hombre a la cuestión del sujeto, específicamente hacia las prácticas de subjetivación. El problema ya no es qué nos es posible o imposible hacer o conocer, sino qué nos ha hecho ser lo que somos. En esta etapa de su investigación el autor propone “buscar cuáles son las formas y modalidades de relación consigo mismo, por las cuales el individuo se

---

<sup>11</sup> El primer volumen de *Historia de la Sexualidad* se centra en la relación entre las relaciones cognitivas (veridiccionales) y normativas (jurisdiccionales) en la moderna sociedad occidental.

constituye y se reconoce como sujeto”. (Foucault, ([1984] 1986: 9). El sujeto foucaultiano es una construcción histórica, no un sujeto soberano o fundacional. El autor analiza cómo el sujeto se constituye a sí mismo a través de prácticas que son juegos de verdad y de aplicaciones del poder. “El sujeto no es una sustancia. Es una forma, y esta forma no es siempre idéntica a sí misma” (Foucault, [1984] 2009: 156) De esta manera, las diversas formas de sujeto están relacionadas con los juegos de verdad. En esta obra el autor plantea la sexualidad como una construcción histórica, no como un referente biológico, ni como la verdadera esencia de los seres humanos. Aquí el poder no es represivo sino productivo: produce el sexo y diversas formas de sujeto.

El foco está en la subjetivación, en cómo el ser humano se constituye como sujeto de la sexualidad, político, etc.<sup>12</sup> En oposición a la noción unitaria de identidad, no busca descubrir la “verdad” sobre la identidad, sino la invención de nuevas formas de subjetividad. Se sustituye el concepto de identidad sólida por la idea de juego, de experimentación del sujeto sobre sí mismo. “Finalmente he tratado de estudiar ...la forma en que el ser humano se convierte a sí mismo, o a sí misma, en sujeto... Así que no es el poder, sino el sujeto, el tema general de mi investigación”. (Foucault, [1982] 2001: 242) El eje de esta etapa es el modo en que el sujeto se constituye a sí mismo de un modo activo. De esta manera, todas las obras del autor pueden ser interpretadas como un intento de dismantlar la supuesta unidad del sujeto, revelando los múltiples procesos por los cuales los individuos se convierten en “sujetos”. Foucault intenta desestabilizar la noción de identidad afirmando que no hay un sujeto auténtico, ni una verdad oculta, sino un proceso de creación y transformación del yo. La noción de sujeto se asocia con la creación de nosotros mismos como obra de arte. En síntesis, en *Historia de la sexualidad*, Foucault aborda formas positivas de entender cómo el sujeto se crea a sí mismo (procesos de subjetivación, autoformación del sujeto). Esto marca un cambio en el proyecto del autor, que pasa del estudio del sujeto subyugado a las prácticas de libertad, planteando estrategias de des-subyugación.

Es central para las teorías feministas y de género esta última noción de sujeto que no está ya constituido sino que es construido transformable. El marco teórico foucaultiano ha planteado críticas a los procesos de normalización y plantea la liberación de ciertos modos de pensar y hacer para encontrarse con la diferencia histórica y la contingencia. Este enfoque fue abordado por teorías políticas, sociales, feministas y de género. El pensamiento feminista

---

<sup>12</sup> En este marco de análisis Foucault estudia la relación entre las tecnologías del yo y la regulación de las prácticas sexuales en el contexto de los juegos de verdad jugados por los participantes.

crítico ha extendido el concepto de poder de Foucault para dar cuenta de la producción de sujetos de género. Para algunas perspectivas fue enriquecedora la teoría de Foucault como un teórico del poder y la sujeción, que en *Vigilar y Castigar* ([1975] 1989) enfatiza los procesos de producción disciplinaria del género y del cuerpo. En esta línea de análisis se enfatiza el régimen de sexualidad en el cual cuerpos y sujetos se convierten en vehículos de un bio-poder normalizador.<sup>13</sup> Desde esta perspectiva el poder es productivo, no represivo, regula la producción de discursos y sujetos, la creación de instituciones y tecnologías del cuerpo diseñadas para normalizar la población. De esta manera, una de las lecturas feministas de Foucault se vincula con el análisis de la producción micropolítica del género. Desde esta perspectiva, el bio-poder no reprime solamente sino que produce normas, competencias, habilidades e identidades. (Doane, [1981] 1999, Sawicki, 2003). Así, el género, lejos de ser fijo o inmutable, es producido como posición dentro de una red de relaciones de poder.

Otras teorías feministas y de género, han enfatizado los vínculos entre el género y los procesos de subjetivación, retomando la idea de sujeto del último Foucault (De Lauretis, [1984] 1992, [1985] 1994, 1987; Butler, [1997] 2001, [1993] 2002). La crítica de Foucault a las ideas universalistas y esencialistas de sujeto fue retomada por las teorías feministas antiesencialistas, que enfatizaron la noción del género como construcción. En esta línea interpretativa, Teresa De Lauretis piensa que el concepto de “tecnología del sexo”, definida en base a técnicas para maximizar la vida, permite pensar en “tecnologías del género”, que producen efectos en los cuerpos, en los comportamientos y en las relaciones sociales (De Lauretis, 1987: 2-3). De Lauretis plantea que el género es una representación y subraya el carácter construido de esta representación, tanto en la sociedad victoriana como en la época contemporánea<sup>14</sup>. Sin embargo, según esta autora Foucault no pensó la sexualidad en términos de género, la percibió como un atributo o propiedad del varón y fue incapaz de concebir un sujeto femenino. (De Lauretis, 1987: 14-19). En este punto, las teorías de género tuvieron que ir más allá del pensamiento de Foucault.

---

<sup>13</sup> La noción de bio-poder converge con los intereses feministas de identificar las formas de control social, asociadas al auge de las ciencias humanas y las instituciones asociadas a ellas.

<sup>14</sup> En virtud de una contradicción lógica, las mujeres está a la vez dentro y fuera del género, dentro y fuera de la representación, precisa De Lauretis (1984)

### 3.2. Las teorías de género

Las teorías de género, surgen a mediados del siglo XX, en los años 50-60, en el campo de la medicina y la psiquiatría. Inicialmente el concepto de género es utilizado en el marco del estudio del transexualismo, para distinguir el sexo biológico del sexo social. La diferencia entre sexo y género, es tomada en la década del 70 por el pensamiento feminista, que plantea re-pensar la categoría *mujer* y también abordarla como sujeto político, (Laufer y Rochefort, [2014] 2016) . En este contexto, la noción de género se utiliza para denunciar la opresión y dominación del género femenino, tomando el postulado de Simone de Beauvoir ([1949] 1987): “la mujer no nace, se hace”. La antropóloga Gayle Rubin (1986) fue la primera en teorizar el sistema sexo/género, planteando que el género se adquiere culturalmente, mientras que el sexo es una categoría biológica. Rubin define al sistema sexo/género como “el conjunto de las disposiciones por las que una sociedad dada transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana”. (Rubin, 1986: 97).

El término *género* se reconceptualiza en la década del 80 para pensar las relaciones de poder asociadas a las diferencias de género, tanto femenino como masculino. Mientras los feminismos<sup>15</sup> plantean que su objeto de estudio es la categoría *mujeres*, las teorías de género se proponen analizar tanto a las mujeres como a los hombres, planteando que tanto la masculinidad como la femineidad corresponden a construcciones culturales. Estas teorías se apoyan en el sistema sexo/género, entendiendo al sexo como materialidad biológica, y al género como construcción cultural, privilegiando este último término. La historiadora Joan Scott sostiene que el *género* “es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, basado en las diferencias percibidas entre los sexos, y es una forma primigenia de significar las relaciones de poder” (Scott, [1986] 1996: 39) Las teorías de género de base estructuralista, plantean la oposición masculino/femenino como categorías de la cultura, que suponen códigos, estereotipos, mandatos y normas, que incluyen las relaciones de poder. La aproximación estructuralista busca identificar estructuras subyacentes que dividen los sexos en una diferenciación diádica (masculino-femenino) en el marco de la cultura. Estas estructuras construyen al sujeto, marcando diferencias entre hombres y mujeres. Las relaciones de género son diferenciales, donde los hombres ocupan una posición social (y sexual) dominante y las mujeres de subordinación. La antropóloga Françoise Héritier ([1996]

---

<sup>15</sup> Estos primeros movimientos en un principio planteaban la búsqueda de una igualdad entre hombres y mujeres en todo sentido (feminismo de la igualdad). Posteriormente se conceptualiza que hombres y mujeres eran diferentes (feminismo de la diferencia).

2007) plantea que la diferencia entre los sexos, que no implica ninguna jerarquía, ha sido traducida en términos simbólicos a una valorización jerárquica de lo masculino. Para Héritier, la “valencia diferencial entre los sexos”, el poder de un sexo sobre otro, que legitima la dominación masculina, está presente en el origen de lo social. La autora se encuadra en una teoría universalista, al plantear que esto se ha dado en diversas sociedades, “desde el principio de los tiempos” (Héritier, [1996] 2007: 11). Las relaciones simbólicas entre lo masculino y lo femenino, se basan en principios clasificatorios y en categorías dualistas y oposiciones binarias, de carácter estructural. “Las características masculinas y femeninas en nuestra cultura quedan connotadas, alternativamente, en las habituales oposiciones siguientes: frío/calor, seco/húmedo, activo/pasivo, rugoso/liso, duro / blando, sano/enfermo, rápido/lento, fuerte/débil, belicoso/pacífico, competente/incompetente, claro/oscurο, móvil/inmóvil, exterior/interior, superior/inferior, aventurero/hogareño, etc” (Héritier, [1996] 2007: 17). Para Héritier estas representaciones no son un efecto de la naturaleza, pero se basan en la diferencia entre los sexos<sup>16</sup>, teoría que será rebatida por otros autores posestructuralistas como Butler ([1997] 2001, [1993] 2002, [1990] 2007).

En esta misma línea de análisis destacamos la perspectiva de Pierre Bourdieu que, desde un enfoque sociológico, analiza las relaciones de género como producto de una construcción cultural. En *La dominación masculina* ([1998] 2000), Bourdieu plantea que tanto la masculinidad como la femineidad no son naturales o biológicas, sino que tienen un carácter construido, arbitrario y contingente.. No se basa en la diferencia biológica sino que es producto de una necesidad socio-lógica, de una operación simbólica. Esto implica una transformación de lo natural en cultural, una “socialización de lo biológico”. Los géneros, entonces, aparecen como el fundamento “natural” de una construcción social. La diferencia de los sexos está naturalizada, como perteneciente al orden de las cosas. “La diferencia anatómica de los órganos sexuales puede operar como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos” (Bourdieu, [1998] 2000: 24). Para Bourdieu, no es el falo (o su ausencia) el fundamento de esta visión, sino que los géneros están contruidos social y simbólicamente.

La dominación masculina se ejerce, ante todo, en una dimensión simbólica e impone una sumisión invisible para sus propias víctimas. Para Bourdieu la lógica de la dominación es

---

<sup>16</sup> Para la autora la base anatómica o fisiológica de la dominación masculina reside en que para reproducirse como idéntico el hombre está obligado a pasar por el cuerpo de una mujer. “Esta injusticia y este misterio están presentes en el origen...de la dominación masculina” (Héritier, 2007: 23)



“ejercida por un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado” ([1998] 2000: 12). Esto limita los esquemas de pensamiento que ya son el producto de la dominación, convirtiendo a los actos de conocimiento en actos de reconocimiento, de sumisión. No se trata sólo de modos de pensamiento o de ideologías, sino de esquemas de percepción-pensamiento y acción, que están incorporados en los cuerpos. Se trata de *habitus*, de maneras de hablar, de pensar, de comportarse y no sólo de categorías y estructuras cognitivas. El orden masculino se inscribe en los cuerpos, planteando una disciplina constante sobre las posiciones y los movimientos tanto de la mujer como del varón. En este sentido, Bourdieu plantea que la violencia simbólica se da en el orden de las intenciones inconscientes. Alude a un inconsciente androcéntrico de carácter histórico, no unido a una naturaleza biológica o psicológica en términos individuales. “Incorporamos esquemas inconscientes de percepción y apreciación” (Bourdieu, [1998] 2000: 16)

El orden social ratifica la dominación masculina, planteando una división sexual del trabajo (actividades para cada uno de los sexos), del espacio (separación sexuada del espacio público y privado) y del tiempo (tiempo masculino de ruptura versus largos tiempos de gestación femeninos). También siguiendo el esquema estructuralista se trabaja la oposición femenino-masculino, inserta en un juego de oposiciones homólogas como alto/bajo, dentro/fuera, producción/reproducción y público/privado, entre otras.

Por otra parte, Bourdieu enfatiza que la diferencia de los sexos no es producida por un efecto de dominación verbal, sino por los discursos, que están sustentados por el orden histórico de los sexos. Las estructuras históricas inconscientes gobiernan las relaciones entre los sexos. El carácter inconsciente de las estructuras explica su permanencia, a pesar de los cambios visibles que hubo en la condición familiar en el último siglo. En este sentido, para el autor, debe realizarse un “trabajo de subversión y de construcción simbólica, que tienda a imponer nuevas categorías de percepción y de apreciación” (Bourdieu [1998] 2000: 145) Este trabajo, para Bourdieu, debe comenzar por las instituciones que perpetúan el orden de los sexos (la Familia, la Iglesia, el Estado, la Escuela). Según el autor, sólo con un trabajo histórico de desnaturalización los hombres y mujeres actuales serán capaces de descubrir bajo la apariencia de una esencia natural, las estructuras y procesos simbólicos de la dominación masculina. Pero la perspectiva estructuralista no llega a dar cuenta de un sujeto que puede emanciparse, sino que propone una noción de cuerpo y sujeto disciplinado, planteando un alto grado de estaticidad en las estructuras sociales.

### 3.3. El género en disputa

Para la perspectiva posestructuralista la identidad de género no es única ni fija, como lo planteaba el estructuralismo. La teoría posestructuralista critica la idea de estaticidad o fijación del género en un determinado lugar de una cadena significativa. Por el contrario, plantea que se dan reiteradas prácticas significantes abiertas a la significación. En el revisionismo postestructuralista de Judith Butler la significación varía con el tiempo y no constituye una estructura permanente. En este sentido, lo femenino no sería una posición preestablecida (subalterna) sino parte de un mapa dinámico de poder (2002: 176). La crítica que realiza Butler a las teorías de género es que tienden a universalizar los términos masculino y femenino. Por el contrario, para Butler la distinción misma en la que se basan las teorías de género (femenino-masculino) es insostenible<sup>17</sup>, ya que no hay un sexo material o biológico, sino que este también es construido.

La obra de Butler se basa en una interrogación sobre la categoría de mujer (o mujeres), planteando que se trata de una formación discursiva. En *El género en disputa* se pregunta si el término “mujeres” indica una identidad común. “Mujeres se ha convertido en un término problemático, un lugar de refutación, un motivo de angustia” (Butler, [1990] 2007: 49). Butler cuestiona la concepción de las teorías de género estructuralistas sobre una identidad femenina que existe en todas las culturas reconocible bajo la forma del patriarcado o de la dominación masculina. Para la autora, que critica las categorías de identidad, no hay una especificidad de lo femenino, ni un sujeto estable, ni una identidad establecida de “las mujeres”. Se plantea una crítica a una visión sustancialista del género que da por sentado el sujeto de “las mujeres”. “Ser de un sexo o género es básicamente imposible.” (Butler, [1990] 2007: 75) En este sentido, Butler se hace eco de la crítica a la metafísica de la presencia, siguiendo a Nietzsche y a Foucault. Discute la noción de una identidad sustancial: sujeto, yo, individuo, mujer. Para Butler insistir en la unidad o universalidad de la categoría mujer niega el contexto y las intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye un conjunto concreto de mujeres.

---

<sup>17</sup> Butler se diferencia del feminismo crítico, que plantea una especificidad sexuada del cuerpo de la mujer. Esta asociación entre femineidad, reproducción, materialidad puede remontarse a Platón (vínculo entre materia, madre, matriz).

Por otra parte, Butler cuestiona la diferenciación sexo/género en las teorías feministas y de género. Estas teorías hacen depender la sexualidad de las normativas de género, planteando que el sexo depende de lo biológico, mientras que el género se construye culturalmente. La idea de “construcción del género”, parte de la base de que lo social (género) se impone sobre la naturaleza (sexo). Pero Butler se propone discutir el concepto mismo de “naturaleza”. La distinción radical entre sexo y género pasa por alto que la naturaleza tiene una historia, que necesita ser marcada por lo social para asumir un valor. Para Butler no hay un sexo dado antes del género sino que se construye culturalmente como el género. Plantea que el sexo siempre ha sido género y además, rechaza la idea de una identidad femenina marcada por la función reproductiva. “El género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza” sino que el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual se construye el sexo. (Butler, [1990] 2007: 56). En oposición a un feminismo universalista que plantea al sexo como realidad biológica, esencia o condición estática Butler concibe al sexo como proceso. Este proceso es inestable, abierto y puede producir rearticulaciones, poniendo en tela de juicio las leyes reguladoras.

El sexo no es entonces un dato corporal ni la anatomía es el destino, sino que es construido por una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos<sup>18</sup>. El sexo se concibe como ideal regulatorio, como construcción o producción en base a normas hegemónicas reguladoras. Siguiendo a Foucault<sup>19</sup>, la categoría de sexo es desde el comienzo normativa: “el sexo es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna” (Butler, [1993] 2002: 18). El género es también parte de lo que determina al sujeto y se construye a través de las relaciones de poder. El poder, no sólo represivo sino también productivo como lo planteó Foucault, produce y regula los efectos del género y la materialidad del sexo. Un sujeto que asume una norma corporal, asume un sexo como proceso, así como también construye un género. Pero no hay relaciones unívocas, causales o deterministas entre sexo y género.

La idea de construcción del género puede sugerir que hay un sujeto humanista, voluntarista, que decide sobre su propio género. Butler no piensa que un sujeto tenga la libertad de elegir un género o de formar su sexualidad según le plazca. En este aspecto discute con el constructivismo radical o discurso de la construcción que circuló en las teorías

---

<sup>18</sup> El término “materialidad” está reformulado, ya que la materialidad de los cuerpos no se vincula con una sustancia sino que se presenta como efecto de una dinámica de poder.

<sup>19</sup> Para Butler no hay una verdad del sexo como planteaba Foucault, sino la producción de una economía difusa que regula la sexualidad. Poder y sexualidad son coextensos, desde esta perspectiva.

feministas y de género, que enfatiza el voluntarismo y la idea de libertad. Simone de Beauvoir ([1949] 1987, desde una perspectiva feminista, teorizó sobre la posibilidad de libre elección del género. En oposición a este concepto para Butler el género no es constituido por un sujeto intencional, consciente o soberano. Según la autora “la construcción no es un acto único ni un proceso causal iniciado por un sujeto y que culmina en una serie de efectos fijados” ([1993] 2002: 29). Se pregunta: “si el género es construido ¿quién construye tal construcción?” “Si el sujeto es algo construido ¿quién construye al sujeto?” ([1993] 2002: 24) Para Butler ni el esencialismo ni el constructivismo dan respuesta a la cuestión de la construcción del sujeto, ya que proponen que este es totalmente determinado o bien libremente construido. La construcción es proceso temporal que opera a través de la reiteración de normas. En este proceso se construye el sujeto y a la vez se desestabiliza.

Para Butler la noción de identidad y coherencia interna del sujeto es determinada por las prácticas discursivas, performativamente. Si hay identidades coherentes es a través de una matriz discursiva de reglas coherentes de género. El género es performativo, “conforma la identidad que se supone que es” ([1990] 2007: 84) Es la producción discursiva que construye el género, la que hace aceptable la relación binaria masculino-femenino, la que crea la apariencia de una sustancia, de una especie natural de ser. Las ideas de identidad, univocidad del sexo y coherencia interna del género son entendidas como ficciones reguladoras. Butler enfatiza el concepto de performatividad del género: “el discurso produce los efectos que nombra” ([1993] 2002: 17). En este sentido, no hay posiciones de sujeto por fuera del discurso o anteriores a la enunciación que ocasionan. El discurso es entendido “como un conjunto de cadenas complejas y convergentes cuyos efectos son vectores de poder” ([1993] 2002: 267). Es importante destacar que no hay creación *ex nihilo* a partir del discurso, sino iterabilidad cultural, prácticas de resignificación discursiva. “La dimensión performativa de la construcción es precisamente la reiteración forzada de normas” ([1993] 2002: 145). La repetición de normas o iterabilidad es lo que habilita al sujeto aunque se plantean formas de repetición o iteración que no sean una mera reproducción o imitación de la ley. Entonces, tanto el género como la diferencia sexual son categorías construidas, pero esa construcción posee una inestabilidad que le es propia, ya que la prohibición que construye la identidad no es eficaz<sup>20</sup>. Las identidades que surgen en el marco de las relaciones de poder no son una copia o repetición de la ley patriarcal. “Las producciones se alejan de sus objetivos originales

---

<sup>20</sup> Para Butler la categoría mujeres consigue estabilidad y coherencia únicamente en el contexto de la matriz heterosexual normativa..

e involuntariamente dan lugar a posibilidades de “sujetos” que no sólo sobrepasan las fronteras de la inteligibilidad cultural sino que en realidad amplían los confines de lo que, de hecho, es culturalmente inteligible.” ([1990] 2007: 92) <sup>21</sup>

El proceso de asumir un sexo y de construir un género se vincula con los procesos de identificación. Butler sustituye el concepto de identidad (lo fijo e igual a sí mismo) por el de identificación (movilidad con un anclaje). La identificación produce un yo corporal, que no está relacionado con un cuerpo biológico o anatómico preexistente. La identificación estabiliza el yo, introduce la alteridad, un “nosotros” en la constitución del “yo”. (Butler, [1993] 2002: 159) La formación del sujeto en Butler no sólo depende de la operación previa de las normas legitimantes de género sino de los procesos de identificación. No hay una identidad coherente, un sujeto dado como punto de partida sino que el sujeto se constituye en una pluralidad de identificaciones. “El sujeto produce su coherencia a costa de su propia complejidad, de los entrecruzamientos de identificaciones de los que está compuesto” (Butler, [1993] 2002: 173) Identificarse con un género es identificarse con una serie de normas (realizables y no realizables). “Ser hombre” y “ser mujer” se plantean como cuestiones inestables, dado que para Butler no hay una identidad sólida sino una producción fantasmática e inestable de la identidad. Entonces, “mujeres” es una categoría abierta, basada en identidades provisionales y conjuntos de exclusiones. “Las categorías de identidad son insuficientes porque toda posición de sujeto es el sitio de relaciones convergentes de poder que no son unívocas”. (Butler, [1993] 2002: 323). No existe una única “femineidad” con la cual identificarse, sino una variedad de sitios identificatorios. “Entonces mujer es de por sí un término en procedimiento, un convertirse, un construirse, del que no se puede afirmar tajantemente que tenga un inicio o un final” (Butler, [1990] 2007: 98)

Por último, la noción de género es indisociable para Butler de un ordenamiento simbólico de género, sexualidad y raza. “Algunas posiciones feministas han dado prioridad al género como el sitio identificatorio de la movilización política, excluyendo la raza, la sexualidad, la clase, o el posicionamiento /desplazamiento geopolítico” (Butler, [1993] 2002: 174). La raza, la sexualidad y el género no son ejes de poder separables, sino que convergen, se entrecruzan performativamente. “La constitución del sujeto, en el orden de la diferencia sexual, no es anterior al de la raza o la clase” (Butler, [1993] 2002: 191) El ordenamiento

---

<sup>21</sup> Butler conceptualiza no sólo los procesos de construcción sino de deconstrucción del sujeto: “la exclusión, la supresión, la forclusión y la abyección violenta”. (2002:27)

disyuntivo de los seres humanos como “masculino” y “femenino” se da no sólo a través de un simbolismo heterosexualizante sino también de mandatos raciales. En este sentido, Butler critica al “feminismo psicoanalítico blanco” porque todas sus categorías se inspiran en la cultura blanca y dejan de lado vectores como la raza y la clase. Para Butler la diferencia sexual no es más primaria que la diferencia racial, étnica o de clase, y estos ejes de regulación y poder no son separables completamente<sup>22</sup>.

### **3.4. Sujeción, resistencia y modos de subjetivación**

Como hemos visto, la perspectiva de Butler trabaja una teoría de la sujeción, donde se contemplan no sólo las normativas de identificación con el género sino también las posibilidades de resistirse a él. En este sentido, Butler ([1997] 2001), piensa que el Foucault de *Vigilar y Castigar* formula unos cuerpos dóciles, incapaces de resistencia. En este sentido, el sujeto foucaultiano descrito parece constituirse en la sujeción, en tanto dominación y en tanto restricción en la producción del cuerpo. En cambio, en *Historia de la sexualidad*, se plantea la posibilidad de resistencia frente al poder disciplinario. Para Butler el último Foucault propone una multiplicidad de posibilidades de resistencia habitadas por el poder. “El sujeto foucaultiano nunca se constituye plenamente en el sometimiento, sino que se constituye repetidamente en él” (Butler, [1997] 2001: 107). Según Butler, el poder, en tanto dimensión simbólica, produce la posibilidad de sus propias subversiones; forma al sujeto y a la vez instituye la posibilidad de resistencia. En este sentido el sujeto no está fijado en una posición o identidad fija, sino que se constituye en relaciones de poder múltiples y maleables.

Las estructuras de poder crean la categoría de las mujeres, mediante la cual se busca la emancipación. “La paradoja de la sujeción es precisamente que el sujeto que habría de oponerse a estas normas ha sido habilitado, si no ya producido por esas mismas normas” (Butler, [1993] 2002: 38) Es decir, los sistemas jurídicos de poder producen a los sujetos que más tarde representan. Pero estos sistemas producen simultáneamente la posibilidad de

---

<sup>22</sup> Un ejemplo emblemático es el término *queer* (raro, anómalo, extraño) que destaca tanto angustias sexuales como raciales.

resistencia a los mismos. Esta línea de pensamiento permite pensar en una subjetividad construída a través de prácticas, y no sólo como un efecto de poder disciplinario.

La idea de resistencia también es trabajada por los feminismos constructivistas, entre los que se encuadra Donna Haraway (1995). Estas teorías adhieren a la postura del último Foucault, planteando que el cuerpo, el género y el sujeto se construyen en prácticas de libertad. La genealogía foucaultiana se emparenta con el feminismo constructivista, al buscar las formas por las que el individuo se constituye como sujeto. El feminismo constructivista adopta una postura de resistencia radical, poniendo el énfasis en la posibilidad de reinención de la naturaleza, de construcción de las identidades. Se plantea una subjetividad construída a través de prácticas, en términos de proceso cultural. Donna Haraway, por ejemplo, postula que el sujeto es un texto que puede escribirse y reescribirse. El concepto de texto, implica dejar de pensar en identidades fijas sino en procesos fluídos, dinámicos, donde se inscriben/escriben distintas posiciones de la subjetividad, y no sólo como un efecto de poder disciplinario.

Butler también adhiere a la formulación de las prácticas de libertad en el último Foucault, pero discute con el constructivismo radical. No cree que la posibilidad de autoconstrucción del sujeto sea ilimitada. La lectura de Butler es que Foucault plantea prácticas de libertad, pero no niega la existencia de prácticas de sujeción. Butler advierte que para Foucault las prácticas del yo no son inventadas por el individuo sino que se basan en patrones que halla en su cultura y su sociedad. “Creo que el sujeto es constituido a través de prácticas de sujeción, o de una manera más autónoma a través de prácticas de liberación, de libertad, como en la antigüedad.” (Foucault, [1984] 2009: 136). Es decir, el último Foucault plantea prácticas de libertad, pero no niega la existencia de prácticas de sujeción. Butler reflexiona sobre la ambivalencia constitutiva que implica estar constituido socialmente “si se entiende que el término “constitución” tiene tanto el sentido habilitante como el violador de la palabra “sujeción” (Butler, [1993] 2002:181)

Butler, siguiendo esta última línea de pensamiento, señala que la constitución de la subjetividad femenina constituye la liberación de ciertas categorías, pero también supone formas de sujeción. En las sociedades contemporáneas se podrían cuestionar las diferencias de género pero también se mantienen o se establecen diferencias socio-culturales. Nos parece importante recurrir a las teorizaciones de Butler, para subrayar que las estructuras del orden masculino, a pesar de tener un carácter construído, no son fácilmente transformables. Los

feminismos constructivistas adhieren al planteo de que tanto el sexo como el género se construyen. La objeción que realiza Butler a la idea de constructivismo radical es que plantea un sujeto voluntarista, que existe independientemente de las normas que se le oponen. “No podemos simplemente sacudirnos las identidades que hemos devenido, y el llamamiento a rehusarlas seguro encontrará resistencia” (Butler, [1997] 2001: 115)

En este sentido, retomando el pensamiento de Foucault, es posible pensar la constitución de la subjetividad contemporánea tanto en prácticas de sujeción como en prácticas de liberación. O siguiendo a Butler, podemos destacar la posibilidad de resignificación de la subjetividad, entre el sometimiento y la resistencia.



## 4. CINE Y SUBJETIVIDAD: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

### 4.1. Representación y realismo

En este capítulo haremos un recorrido por distintas perspectivas históricas sobre la subjetividad en el cine. La noción de subjetividad surge, desde sus orígenes, en oposición a la de objetividad, por lo que deberemos hacer un breve historización de este binomio en la historia del cine. La noción de objetividad ha sido asociada históricamente a la de verdad, realidad y representación, mientras que la de subjetividad ha sido trabajada en vinculación con los conceptos de construcción, deconstrucción y discurso. En líneas generales, la oposición objetividad/subjetividad en el cine está vinculada al binomio realismo/vanguardia. En este contexto, la representación clásica se contrapone al surgimiento de nuevas estéticas y a la emergencia de nuevas subjetividades.

A la hora de analizar la imagen cinematográfica, aparece insistentemente la idea de semejanza, de similitud con la realidad. El cine de Hollywood, fue consolidando su lenguaje a partir de la obra de Griffith, y se basó en la presentación del filme desde el realismo, donde se borran todas las huellas de la producción<sup>23</sup>. En el sistema clásico las imágenes fílmicas crean una “realidad” y a la vez invisibilizan los medios de producción de esa realidad. El modo de representación clásico anula su presencia como trabajo de representación, presentándose como transparente. El cine clásico se basa en la noción de *decoupage*, definido como un montaje que une planos fragmentados, generando una impresión de continuidad, unidad y realismo. El *decoupage* se centra en la estructura de montaje del campo-contracampo, en la que la mirada del espectador, identificada con la cámara, se confunde con la del personaje. La ilusión de realidad reposa en que el espectador no nota el trabajo del montaje, sino que percibe el filme como una unidad, a pesar de los cortes. Así se construye la idea de un contacto sin mediaciones con el mundo, por parte del espectador, vinculado a las nociones de verdad, realidad y objetividad.

La postura realista, fue trabajada por André Bazin ([1976] 2001), que postula los fundamentos ontológicos de la representación cinematográfica, afirmando que el cine es el arte de la realidad. Este autor piensa al cine como espejo de lo real, como mimesis o como

---

<sup>23</sup> Sin embargo, el modo de representación clásico trae consigo una interacción sistemática de lo objetivo y lo subjetivo, de la primera y tercera persona, como veremos más adelante.

copia de la naturaleza. Esta idea está fundada en el supuesto de que el cine es el aspecto más desarrollado del realismo plástico del Renacimiento, basado en la perspectiva, realismo que encuentra su máxima expresión en la fotografía del siglo XIX. Para Bazin la fotografía es el arte que reemplaza a la pintura en la tarea de representar miméticamente al mundo. “La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes con que la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de “objetivo”. Por vez primera entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto”. (Bazin, [1976] 2001: 18). Para el autor la imagen fotográfica se forma sin la intervención del hombre, con la ausencia del sujeto, a diferencia de todas las artes. “La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica”. Para Bazin se da una “transfusión de realidad” de la cosa a su reproducción o representación.

Esta idea de objetividad se traslada al cine, incorporando una dimensión temporal: el tiempo ya no está embalsamado como en la fotografía sino que se experimenta en su duración. “El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. Por vez primera la imagen de las cosas es también la de su duración” (Bazin, [1976] 2001: 19) El cine, es “la más realista de las artes”, particularmente cuando prescinde del montaje y trabaja el plano secuencia<sup>24</sup>. En esos momentos, dice Bazin a propósito de Orson Welles, se le “devuelve a la ilusión cinematográfica una cualidad fundamental de lo real: su continuidad”. (Bazin, [1976] 2001: 448). En síntesis, el realismo clásico se basa en los conceptos de real, mimesis, objetividad y representación.

El primer posicionamiento teórico que cuestiona al realismo es el de Serguei Eisenstein, que critica el modelo de realidad y seudobjetividad, expresado en el cine narrativo y representativo de los norteamericanos. Eisenstein opone este cine de “seudobjetividad” a un cine de estructura discursiva, que marca la intervención del sujeto en el discurso, a través de la noción de significación. Eisenstein, en *La forma en el cine* ([1949] 1999) trabaja con la oposición entre la representación, asociada a la mostración, y la imagen, asociada a la significación. “La función principal del (primer) plano en nuestro cine no es sólo y no tanto mostrar o presentar, como significar, dar significado, designar.” (Eisenstein, [1949] 1999: 219). En el primer capítulo de *El sentido del cine* ([1942] 1986), plantea que la

---

<sup>24</sup> El plano-secuencia es definido por Aumont como un plano caracterizado por la duración, en el que se condensan una serie de eventos que usualmente serían resueltos en varios plano o escenas. Este tipo de plano de larga duración y sin cortes, según Bazin restituye la idea de “tiempo real” a la representación cinematográfica.

representación es insuficiente, ya que se limita a designar elementos, hechos u objetos, mientras que la imagen, en cambio, es una “unidad compleja”, constituida por una yuxtaposición de planos montados de modo de proponer una significación. (Eisenstein, [1942] 1986) Para ser imagen, el cine tiene que romper con el sistema clásico de representación y montaje. Eisenstein subraya el carácter discursivo del cine, como forma de conocimiento que piensa por imágenes<sup>25</sup> en oposición a la impresión de realidad del cine clásico naturalista.

El autor propone un tipo de montaje (montaje de atracciones) donde con repeticiones de un mismo plano (o gesto) se rompe con el espacio-tiempo continuo, con el naturalismo y con la representación clásica. En este sentido, el autor no intenta ocultar la figura del director del film con un montaje transparente, sino que intenta evidenciar al sujeto del discurso (el realizador) por medio de un montaje no naturalista. Este método propone que el espectador, el otro sujeto del discurso, sea el que reconstruya y complete el sentido del film. “La imagen, planeada y creada por el autor es, al mismo tiempo, creada por el espectador” (Eisenstein, [1942] 1986: 29) “Es precisamente el principio del montaje, distinto del de la representación, el que obliga a los espectadores mismos a crear.” (Eisenstein, [1942] 1986: 30) No se representa un evento, sino que se lo desintegra y se lo recoge nuevamente unificado “desde nuestro punto de vista”. “La fase de montaje encarna el concepto de una imagen del fenómeno” (Eisenstein, [1949] 1999: 217). Al subrayar el aspecto incompleto de la imagen cinematográfica, su carácter de fenómeno o de punto de vista acerca de algo, Eisenstein enfatiza el carácter construido, ideológico y subjetivo de la misma.

#### **4.2. La deconstrucción del cine clásico**

Una de las críticas a la idea de obra cinematográfica como imitación o mimesis de la realidad surge en la valorización de la noción de autor en el cine, en la década del 50, a partir de la revista francesa *Cahiers du Cinema*. Esta postura parte de la noción de que la obra cinematográfica depende de un director y es construída, en contraposición a la idea de *star system* (cine de productor o de estrellas). La idea de “política de los autores” supone que el artista expresa su interioridad y subjetividad en el cine. La expresión del estilo personal de un director se expresa en la puesta en escena, más que en la historia o guión. Así se valoriza la obra de determinados autores como Welles, Lang, Hawks, Ford o Hitchcock, teorizando la construcción de un “yo” en el cine. En contra del borramiento del autor en detrimento de la

---

<sup>25</sup> El pensamiento por imágenes se ve expresado en el montaje “intelectual” trabajado por Eisenstein.

realidad, postulado por el realismo, surge la defensa de la subjetividad del director, de una visión personal del cine y del mundo.

Esta noción de autor entra en crisis en Francia a fines de la década del 60, en relación con en relación con el descentramiento del sujeto efectuado por el psicoanálisis, la teoría literaria y la teoría de la deconstrucción de Derrida. La tríada deconstrucción-enunciación-psicoanálisis, ataca las ilusiones del realismo o espejamiento artístico, del mensaje de sentido claro y de un sujeto transparente. La noción de autor es dejada de lado en la teoría literaria, en relación a la idea de la muerte o desaparición del autor (Barthes [1968] 1987, Foucault [1969] 1985). Estas reformulaciones de la noción de autoría tienen repercusiones en el campo del cine, que comienza a pensarse como una creación colectiva o un dispositivo ideológico.

Estas conceptualizaciones son profundizadas por los teóricos de la deconstrucción en el cine, que cuestion los códigos del cine clásico. La noción de deconstrucción en cine no se corresponde totalmente con la formulación de Derrida<sup>26</sup>, ya que este autor realiza una demolición de la metafísica de la presencia, mientras que en la teoría cinematográfica el problema se reduce a la puesta en evidencia de las reglas del propio discurso. El debate sobre la deconstrucción en el campo cinematográfico implica que el cine, lejos de reproducir la realidad, es entendido como discurso ideológico. El concepto de deconstrucción se plantea como alternativa frente al sistema dominante de representación clásico, vinculado a la ideología burguesa. La crítica de la “representación”, implica denunciar que la imagen equivale a ideología, no a realidad o verdad. La noción de ideología, teorizada por Althusser (1977), da cuenta de la conversión de los individuos en sujetos, en función de la interpelación a través de los aparatos ideológicos de Estado. La actividad crítica puede desmontar el sistema dominante de representación, dentro del cual está inserta, pensando y discutiendo las condiciones de producción del cine.

La revista *Cahiers du Cinema*, luego del mayo francés, realiza un giro hacia el marxismo, y analiza la relación entre cine e ideología, dejando de lado la “política de los autores”. También la revista *Cinetique* se orienta a un cine político, que comienza por una deconstrucción de la práctica cinematográfica como práctica significativa, que opera un discurso regido por códigos. Ambas revistas intentan poner en evidencia el carácter construido y codificado del sistema de representación dominante. La noción de código fue

---

<sup>26</sup> Ismail Xavier desarrolla una revisión histórica de la noción de deconstrucción en cine, en el libro *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia* (2008).

trabajada por Christian Metz (1974), que reelaborando elementos de la semiología<sup>27</sup>, concibe al cine como un conjunto de signos convencionales, para luego identificar unidades más abarcativas como los enunciados.<sup>28</sup> La semiología del cine, se distancia de la noción de autor, verdad y realidad, para pensar el cine como conjunto de códigos y convenciones artificiales. La actividad crítica puede desmontar el sistema dominante de representación, dentro del cual está inserta. En este sentido la perspectiva semiológica se opone a las teorías realistas en el campo cinematográfico.

Jean Louis Comolli, siguiendo la línea de *Cahiers du Cinema*, cuestiona la idea de “representación”, sosteniendo que la cámara no es un instrumento neutro, sino un “aparato que fabrica lo visible de acuerdo con el sistema de perspectiva monocular que rige la representación del espacio”. ([1971] 2010: 146). La cámara duplica el código de la visión perspectivista del humanismo renacentista, situando al ojo humano y al sujeto en el centro del sistema de representación. Esta centralidad del sujeto, asociada por Comolli al logocentrismo y a la ilusión de presencia, es una codificación representativa que genera el efecto de “real”. Pero este sujeto no es sólo una posición óptica sino un sujeto de la ideología (burguesa, capitalista), un espectador del espectáculo. El autor analiza el par técnica/ideología, poniendo de manifiesto cómo el aparato cinematográfico está regido por exigencias ideológicas, económicas, históricas y discursivas. El cine se entiende desde esta perspectiva como una práctica significativa, que difunde representaciones ideológicas, enmascaradas bajo el discurso de la técnica, que proclama la neutralidad y la “universalidad de la forma”. Para Comolli el montaje discontinuo es una forma de romper con el sistema de representación clásico. Este autor planta una defensa del lenguaje oscuro, contra lo obvio y la plenitud de sentido en el filme. Las obras deconstructivas son las que desafían el sistema de representación dominante poniendo en crisis la supremacía de la causalidad narrativa. La deconstrucción propone una estética de transgresión que rompe las ficciones de realismo y objetividad del cine clásico<sup>29</sup>.

De esta manera, la teoría de la deconstrucción, plantea la noción de cine como discurso que devela sus artificios y códigos, cuestionando al realismo/objetivismo. El cine es un dispositivo, “no es solamente el aparato técnico, sino todo el engranaje que envuelve al

---

<sup>27</sup> La teoría de Metz tiene puntos de contacto con la teoría semiológica de Umberto Eco (1970), que describe los códigos de percepción que están detrás de la impresión de realidad en el cine, cuestionando la noción del arte como mimesis o copia.

<sup>29</sup> También en la línea de *Cahiers du Cinema*, Noël Burch (1970), piensa la deconstrucción como crítica de los códigos del llamado Modo de Representación Institucional (MRI) o clásico.

filme, el público y la crítica; en fin, todo el proceso de producción y circulación de las imágenes donde se actúan los códigos internalizados por todos los participantes del juego” (Metz, [1977] 1979). Así, se ejerce una crítica a la idea de cine objetivo y realista, estableciendo la noción de cine-discurso como trabajo constructivo.

La teoría francesa de la deconstrucción formuló la relación con el sujeto de la visión a través de la noción de dispositivo. Este concepto fue trabajado por Metz ([1977] 1979) y Baudry (1974), que realizan una vinculación entre cine, psicoanálisis y sujeto. Jean-Louis Baudry (1974), plantea la teoría del dispositivo, o del aparato de base, basado en el psicoanálisis lacaniano. El autor realiza un análisis de las condiciones psíquicas de la recepción, planteando que la base de la experiencia cinematográfica es el proceso de identificación con la cámara. La representación naturalista se apoya en el mecanismo de identificación del espectador con los personajes, y con la cámara. La disposición de los elementos cinematográficos (sala oscura, pantalla, espectador inmóvil) reproduce el *dispositivo* necesario para que tenga inicio la fase del espejo teorizada por Lacan. Las dos condiciones básicas del estadio del espejo son la inmadurez motora, y la maduración precoz de la organización visual en el niño. El espectador en un estado de submotricidad y superpercepción, es remitido a la escena primitiva del espejo en la niñez. Se produce una doble identificación, con los personajes y con la cámara, como elemento constitutivo del mundo representado en la pantalla. La función específica del cine para Baudry es constituir al sujeto espectador en base a la construcción de una centralidad ilusoria.

La idea de identificación entre cámara y espectador también fue desarrollada por Metz, en *El significante imaginario* ([1977] 1979). Para Metz los procesos del cine imitan los del inconsciente, en una producción fantasmática que moviliza procesos primarios. Desde esta perspectiva, el cine implica procesos del inconsciente en mayor medida que otros objetos artísticos, ya que involucra el ojo. La visión monocular, similar a la del ojo de una cerradura, produce una posición fetichista para el espectador, que acrecienta la belleza física del objeto observado (basado en la fascinación de la escena primaria). Asimismo, la posición central del sujeto plantea una posición de *voyeur* para el espectador, que obtiene placer por medio del control ejercido por el ojo. Esta asociación entre cine y psicoanálisis pone el énfasis en el sujeto espectador, y en sus procesos psíquicos. Según Metz, el sujeto espectador es constituido a partir de una ficción de identificación imaginaria del ojo con la cámara. La identificación se funda en la analogía entre el cine y el estadio del espejo, planteando la relación pantalla/espectador como pura especularidad. El alineamiento exitoso con la cámara,

implica una visión aparentemente invisible, donde todo lo visto es relegado al estatuto de objeto. Tanto para Baudry como para Metz, el mecanismo de identificación es central en la constitución de la subjetividad, en la retórica del cine clásico. Ambos enfatizan la relación especular entre el espectador y la pantalla, y entre el ojo y la cámara.

Sin embargo, el sujeto está constituido en y por la ideología, y como espectador, queda fijado en la reproducción del rol de que le fue asignado en el espectáculo. En síntesis, el sujeto en esta perspectiva es el sujeto de la ideología, y tiene un rol más reproductivo que productivo.

### 4.3. El sujeto de la visión

Por otra parte, la teoría anglosajona también pensó el rol del sujeto-espectador en el cine, en la producción teórica vinculada con la revista *Screen*. Stephen Heath ([1976] 2000) considera que en el cine clásico se presentan distintos sistemas de representación, en los que el sujeto está inscripto en un sistema de convenciones históricas y limitaciones. “La equiparación de film y el mundo, es un asunto de representación, y la representación es, a su vez, un asunto de discurso, de la organización de las imágenes, de la definición de las vistas, su construcción...” (Heath, [1976] 2000: 11). El autor analiza la construcción histórica de un sujeto de la visión en Occidente y los modelos dominantes de visualización en cada época, postulando que cada técnica reconfigura las relaciones entre el sujeto de la visión y los modos de representación<sup>30</sup>. Uno de los pilares del modo de representación clásico en el cine es la centralidad del sujeto espectador, que se remonta a la representación pictórica perspectivista del Renacimiento. El sistema de perspectiva está pensado para un observador monocular, ubicado en un punto central. El espacio pictórico, fotográfico y luego cinematográfico, está armado para un espectador que dominará ese rectángulo centrado y armónico. “Ojo y conocimiento van juntos: sujeto, objeto y la distancia de una observación fija que permite a uno dominar al otro.” (Heath, [1976] 2000:14) <sup>31</sup> Este modelo centrado en el sujeto, potencia

---

<sup>30</sup> El cuadro como rectángulo compositivo centrado y simétrico, es un invento del siglo XV, de la mano del sistema de perspectiva y la cámara oscura.

<sup>31</sup> Jonathan Crary, en *Las técnicas del observador* ([1990] 2008) también analiza la construcción histórica de la visión, y los modelos dominantes de visualización en cada época. Crary coincide con Heath en la idea de que cada técnica reconfigura los modos de enunciación y las relaciones entre el sujeto observador y los modos de

la subjetividad del espectador, ya que plantea “el posicionamiento del espectador como el punto de una visión centralmente abarcadora y segura, identificada con la cámara.” (Heath, 2000: 14). En el punto centrado, pensado como el equivalente visual del *cogito* cartesiano, todo parece irradiar de nuestra *mirada*, relación de dominio con el mundo. Todo el sistema de representación cinematográfica está construido sobre el establecimiento del punto de vista, sobre la posición central del ojo. Esta idea de imagen centrada y encuadrada plantea al espectador como punto de pasaje de las relaciones espaciales del film<sup>32</sup>. “El ojo en el cine es el ojo perfecto, el control fijo y ubicuo de la escena que pasa del director al espectador en virtud del aparato cinematográfico” (Heath, [1976] 2000:16). Esto remarca el carácter construido del sistema de representación perspectivista monocular, basado en un sujeto que mira.

Pero el modo de representación clásico no se basa sólo en la posición central del espectador basada en la perspectiva, sino también en la construcción del espacio a través del montaje. El cine clásico fragmenta la unidad de la escena en planos, que son posteriormente organizados en el montaje. El cine “plantea agudamente el problema de la construcción del espacio fílmico, de lograr una coherencia de lugar y ubicar al espectador como el sujeto unificado y unificador de su visión.” (Heath, [1976] 2000: 21). El espectador juega un rol clave en relación al proceso de *sutura*<sup>33</sup>, definida como unión o enlace de las partes del film, por medio de una actividad inconsciente. El film se presenta fragmentado y requiere de un sujeto que reconstruya esa unidad. El espacio es descompuesto y luego recompuesto en base a las leyes de continuidad, que generan la ilusión de una unidad espacio-temporal entre planos fragmentados. El sujeto es el que une o recompone las partes aisladas del filme (los planos) para reconstruir un espacio homogéneo. Las técnicas del montaje necesitan de un espectador que identifique su mirada con la de los personajes. Las reglas de construcción fílmica del espacio en la pantalla “ubican el flujo de la imagen en un sujeto-espacio unificado, inmediata y completamente continuo, reconstitutivo” (Heath, [1976] 2000: 24). El modo de representación clásico depende de un sujeto espectador que pueda completar el sentido de la imagen, mediante el uso de las estructuras de la mirada y del punto de vista. Para Heath, que toma como referencia el seminario XI de Lacan ([1964] 1987), el filme plantea una ausencia,

---

representación. Sin embargo, para Crary, el sistema de representación del Renacimiento, signado por el modelo de la cámara oscura se caracteriza por la supresión de la subjetividad, mientras que para Heath, este modelo potencia la subjetividad del espectador.

<sup>32</sup> Sin embargo, Heath critica la equivalencia ojo-cámara, objetando que el ojo no es monocular sino binocular. Si la cámara funciona como ojo, sería un ojo sin contexto, separado y transparente, un ojo libre del cuerpo.

<sup>33</sup> El proceso de sutura también fue teorizado por Jean-Pierre Oudart (1969), Jacques Alain Miller (1990) y Kaja Silverman (2009), entre otros.



una falta, que es recapturada en el filme y ese proceso enlaza al espectador como sujeto en la concepción del espacio cinematográfico. Heath hace referencia a la noción de sutura, en psicoanálisis, como relación del individuo como sujeto con la cadena de su discurso, planteando al sujeto como efecto del significante en el que se lo representa (Heath, [1976] 2000:24). Así, el proceso de sutura coloca al sujeto espectador en una posición central en el discurso cinematográfico.

La paradoja del cine clásico es que se apoya en el sistema de representación tradicional, caracterizado por la centralidad del sujeto espectador y por la subjetividad, pero se formula en el marco de una narración realista que se pretende “objetiva”. Heath considera que el sistema clásico de Hollywood se apoya en la constante contención y sostén del espectador, que es movilizadado como sujeto en el proceso de narrativización. Sin embargo, el cine moderno comienza a destruir el cuadro narrativo, planteando una narrativa descentrada en la que la cámara genera una brecha entre el sujeto y el ojo, desmontando la ilusión de la unidad y plenitud narrativa. Para Heath el cine independiente norteamericano, el cine de autor europeo, y la cinematografía oriental, construyen un espacio discontinuo y descentrado, diferente al de la representación clásica. En las narrativas modernas, que plantean exploraciones formales alejadas del modelo de Hollywood, se separa la cámara del ojo y surge una negatividad, que debilita o desincorpora al sujeto del proceso. Así, el esquema de la sutura, propio del cine clásico occidental, se ve reformulado en otros modelos cinematográficos.

Kaya Silverman ([1996] 2009), también teoriza sobre la relación entre la cámara y el ojo, planteando que entre ambos media la *mirada*, categoría psíquica y visual fundamental para la constitución de la subjetividad. El concepto de *mirada*, tomado de Lacan, es central en la constitución de la psiquis, pero no es ahistórico, como sugiere el autor, sino que da cuenta de la constitución de la subjetividad en la cultura occidental. La autora plantea que en cada período histórico y en cada cultura los sujetos experimentan la visibilidad de formas diferentes. Silverman plantea que el cine clásico hace más accesible la identificación a algunos espectadores que a otros<sup>34</sup>. Esto implica una reformulación del concepto de sutura, que se devela como construcción histórica y no como universal.

---

<sup>34</sup> Desde esta perspectiva, Hollywood impone una relación privilegiada de identificación entre la cámara, los personajes masculinos y el espectador masculino.

En síntesis, tanto los teóricos de la deconstrucción como los de la sutura, se caracterizan por oponer representación a discurso y objetividad a subjetividad. En los teóricos de la sutura hay un mayor énfasis en la subjetividad espectral y en la actividad del espectador, mientras que en la teoría de la deconstrucción el espectador ocupa un lugar de alienación, en tanto sujeto de la ideología. En ambas teorías, la emergencia de nuevas subjetividades está vinculada con la ruptura de la representación clásica y con el surgimiento del cine independiente.

#### **4.4. La imagen-tiempo y el sujeto como devenir**

Desde la crítica francesa post-deconstrucción es innegable el aporte de Gilles Deleuze ([1983,1985] 2005), que desde el campo de la filosofía cuestiona el psicoanálisis y su noción del inconsciente, planteando que no se puede reducir la relación del espectador con la imagen cinematográfica a los términos de una estructura psíquica. También toma distancia de la semiología y a las bases lingüísticas de la teoría del cine hegemónica en Francia en los 60-70, adoptando la lógica semiótica peirciana. Desde este marco plantea una crítica a la noción de dispositivo, que considera análogo a las nociones de ilusión y sueño propias de la caverna platónica. Asimismo pone en crisis la idea de que en el proceso de sutura el sujeto espectador adquiere una unidad -identidad. Contra la idea de identidad de un sujeto cartesiano plantea que el cine posibilita el devenir, el volverse otro. Deleuze concibe a la imagen cinematográfica como flujo y devenir y sobre esta base realiza la distinción entre el cine clásico (imagen-movimiento) y cine moderno (imagen-tiempo)<sup>35</sup>. Con esta base teórica Deleuze pone el foco en el cine moderno y sus distintos estilos y modos de hacer-pensar, retomando algunos autores valorados por *Cahiers*.

Para Deleuze, el cine clásico, desarrolla dos tipos de imágenes: subjetivas y objetivas. Por convención, se llama objetivo a lo que “ve” la cámara y subjetivo a lo que ve el personaje. La aproximación clásica a la subjetividad en el cine se relaciona con el plano “subjetivo”, en el que la cámara muestra la visión del personaje, o “el conjunto tal como lo ve alguien que forma parte del conjunto” (Deleuze [1985] 2005: 109). En el relato clásico se trabaja una relación sujeto-objeto que se resuelve en una identidad de tipo Yo-Yo: “identidad de personaje visto y que se ve, pero también identidad del cineasta-cámara que ve al personaje y

---

<sup>35</sup> Para Deleuze el cine moderno comienza con el neorrealismo italiano, en Europa, y se extiende hasta la década del 70, en la que data el nacimiento del cine contemporáneo.

lo que el personaje ve” (Deleuze [1985] 2005: 199). Para Deleuze en el cine moderno hay otro modo de relato donde queda en entredicho la distinción objetivo y subjetivo, y donde no se puede concluir una identidad del personaje ni del cineasta. En este cine, asociado al cine de poesía definido por Pasolini, se desvanece la distinción entre lo que objetivamente ve la cámara y lo que subjetivamente ve el personaje, porque la cámara toma una presencia subjetiva, que simula la manera de ver del personaje. Este procedimiento denominado subjetiva indirecta libre, es una forma del discurso indirecto libre planteado por Bajtin<sup>36</sup>. En la mezcla o contaminación entre el punto de vista de la cámara y el del personaje, hay una apertura a la diversidad y a la alteridad.

Entonces, lo que el cine debe captar no es la identidad de un personaje, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos, sino el devenir del personaje, que pasa a ser “otro”<sup>37</sup>. La forma de identidad Yo-Yo deja de valer para los personajes y para el cineasta, en lo real tanto como en la ficción, lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, el “Yo es otro” de Rimbaud” (Deleuze [1985] 2005: 205). En este sentido, se rompe la unidad autor, personaje, mundo, y tanto el autor como el personaje están considerados en su alteridad. Desde esta perspectiva, el cine no plantea una relación de separación entre sujeto y mundo, sino que hace visible la duración. Y el tiempo, como fuerza pura, pone en crisis la noción de verdad. “Contrariamente a la forma de lo verdadero que es unificante y tiende a la identificación de un personaje (su descubrimiento o simplemente su coherencia), la potencia de lo falso es inseparable de una irreductible multiplicidad...” (Deleuze [1985] 2005: 181).

En síntesis, en Deleuze hay un cuestionamiento de la noción de subjetividad en el cine, y de su oposición a la objetividad, así como una crítica la noción de sujeto como identidad y unidad. Por lo tanto, hay un vaciamiento o despojamiento de la noción de sujeto para afirmar el devenir. Esto implica una despersonalización en la teoría del cine, un retorno al caos originario, a la potencia de lo pre-individual, en detrimento de la noción de sujeto. La conversión en autor se vincula con un proceso de despersonalización, de vacío de yo, de renuncia a la subjetividad.

---

<sup>36</sup> En el discurso indirecto libre en la literatura el enunciador o autor desaparece, y le cede su palabra a otro. En su equivalente cinematográfico, la subjetiva indirecta libre, el autor se fusiona con los personajes y se produce una mimesis entre dos sujetos de enunciación: la cámara ve al personaje y transforma su punto de vista, le impone su visión. “La cámara no se confunde con el personaje ni tampoco está fuera de él: está con él” (1983: 111)

<sup>37</sup> Lo que el cine hace visible no es la potencia del pensamiento sino su impoder, la presencia de un impensable o la “figura de nada”. Deleuze hace referencia a la filosofía post-metafísica en esta formulación, particularmente a Nietzsche y Blanchot.

#### 4.5. Figuras del autor y el espectador

En la década del 90 se presentan diversas teorías sobre la inscripción del sujeto en el cine. Slavoj Žižek ([1992] 1994), continúa con la línea de la teoría francesa, basada en el psicoanálisis y la crítica de la ideología. Žižek parte de la distinción que realiza Fredric Jameson entre tres períodos en la historia del cine: el realismo (Hollywood clásico, 1930-40), el modernismo (cine de autor, 1950-60) y el posmodernismo (a partir de los 70). Žižek postula una correspondencia entre esta periodización y tres tipos dominantes de subjetividad, vinculadas a la ideología: el capitalismo liberal, el capitalismo imperialista de Estado y el capitalismo tardío posindustrial. Introduciendo categorías de Lacan, formula una correspondencia entre los períodos de la cinematografía y las lógicas de lo Real, simbólico e imaginario. Entonces, el cine realista, vinculado al capitalismo liberal, está regido por la lógica de lo Real, caracterizado por la ideología clásica del sujeto autónomo. El cine modernista, asociado al capitalismo de Estado, está caracterizado por la declinación de ese sujeto autónomo, en favor de un sujeto o personaje heterónimo, regido por la lógica de lo simbólico. Y el cine contemporáneo posmodernista, vinculado al capitalismo posindustrial y a la sociedad de consumo, presenta una lógica imaginaria y una destitución subjetiva, donde el sujeto o personaje tiene los rasgos de un “narcisista patológico”. Mientras que en el cine modernista predomina un modo de subjetivación donde el sujeto asume su propio destino simbólico, dando así un cierre narrativo al relato, en el cine posmoderno el sujeto está más allá de la subjetivación y del “muro del lenguaje”, abierto a la mirada del Otro y a la alteridad absoluta. La noción de sujeto, vinculada en esta estructura al personaje, luego se despliega hacia el director y al espectador, también inmersos en estas tres lógicas. En síntesis, Žižek postula un colapso del campo de la subjetividad en el capitalismo tardío, donde tanto el autor como el espectador son afectados por una destitución subjetiva.

En contraposición a este enfoque, la crítica de cine anglosajona cuestiona en los 90 la aproximación al cine que articula ideología y psicoanálisis. Bordwell y Carroll (1996) impugnan la articulación de estética, dispositivo técnico, política y psicoanálisis en una misma matriz explicativa. En cambio, se plantean analizar problemáticas locales más que las teorías generales o universalizantes de la corriente francesa. Se proponen modelos explicativos parciales, que tengan validez local (*piece-meal theory* o teoría hecha de

retazos)<sup>38</sup>. Estos autores se oponen a la idea de un sujeto de la ideología, un espectador pasivo, manipulado por el dispositivo. A partir de la teoría cognitiva, conciben a un espectador activo y racional, que realiza operaciones de lectura y soluciona problemas. La teoría anglosajona pretende describir el comportamiento de sujetos empíricos, mientras que la teoría francesa plantea modelos de espectador, contruidos por el filme. Según Ismail Xavier (2008) y Arlindo Machado (2009) en la crítica anglosajona se desplaza el problema del sujeto y del autor, al de los géneros y soportes cinematográficos<sup>39</sup>. Desde los estudios culturales, también se plantea abordar la cuestión del sujeto, no a partir de estructuras, sino de conflictos sociales efectivos, tomando en cuenta la especificidad de cada contexto cultural y sociogeográfico. (Hall, [1996] 2003). Estas corrientes teóricas proponen el análisis empírico de cuestiones puntuales como identidades de género, clase, étnicas o nacionales. Se destaca en estas aproximaciones la valorización del espectador, como capaz de reapropiaciones y el planteo de interpretar el filme en base a la identidad de género, clase o raza. Sin embargo, en estas teorías la subjetividad se subsume en la dimensión social, excluyendo aspectos individuales, por lo que se vuelven irrelevantes las nociones de autor o de sujeto.

Otra aproximación diferente a la noción de sujeto es propuesta por Jacques Rancière ([2001] 2005; [2008] 2010), que aborda la cuestión del espectador, discutiendo con la teoría del espectador pasivo, planteada por la crítica marxista, que postula un sujeto de la alienación. Plantea que para los teóricos del dispositivo, la imagen es un engaño, una ilusión, similar a la de la caverna platónica, en la que la máquina óptica forma las miradas en la ilusión y en la pasividad. El concepto de sociedad del espectáculo de Debord ([1967] 1995) implica un consumidor pasivo de mercancías, de imágenes con un poder anestésico o narcotizante. “El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella encubre.” (Rancière, [2008] 2010: 10) Para Rancière hay que replantear la noción de espectador a partir del borramiento de la frontera entre la mirada y la acción. Se propone desmontar la red de oposiciones entre actividad y pasividad, imagen y realidad, posesión de sí mismo y alienación. Con este fin, propone el concepto de emancipación, definido como “igualdad de sí de la inteligencia en todas sus manifestaciones” (Rancière, [2008] 2010: 17). La noción de espectador emancipado supone que mirar no es lo

---

<sup>38</sup> Bordwell y Carroll rechazan la idea de una teoría unificada y proponen “respuestas más precisas a preguntas más modestas”.

<sup>39</sup> Machado considera que estas teorías “están constituidas por estudios de naturaleza empírica sobre cineastas, géneros, públicos y cinematografías nacionales y políticas de producción y distribución, eficaces para la mayoría de los fines, pero carentes de sustento teórico y de fundamentación científica sólida”. (2009: 119)

contrario de actuar, sino que el espectador observa, selecciona, compara e interpreta las imágenes, para construir con ellas su propia historia. El espectador emancipado es un intérprete activo, en una escena de igualdad con otros individuos, y a la vez en una interacción comunitaria. El autor propone devolverle al concepto de mirada posada en una imagen, la vitalidad y la potencia comunitaria de una actuación o *performance*. Esta reconceptualización de la actividad del espectador se vincula con los procesos de subjetivación, focalizando en la relación arte/política.

Vemos así, que desde diferentes campos (el psicoanálisis, la filosofía, los estudios culturales, la sociología) se analizó el problema del sujeto y de la subjetividad en el cine, focalizando en las nociones de autor y espectador. Destacamos el aporte interdisciplinar de estas críticas y la importancia de la articulación de distintos campos teóricos para los estudios fílmicos. Las perspectivas psicoanalíticas y semióticas revisadas resultan claves en los estudios feministas del cine, en relación con la cuestión del género (*gender*). La teoría feminista del film tomó conceptos del psicoanálisis para discutir la cuestión de un cine y de una mirada femenina, que criticaban los presupuestos patriarcales del cine clásico, como veremos en el próximo capítulo.

## 5. FEMINISMO, PERSPECTIVAS DE GÉNERO Y CINE

### 5.1. Teoría del cine feminista

En este capítulo se intenta dar cuenta de la producción teórica que se realizó desde distintos contextos teórico-disciplinarios sobre la mujer y el cine, y sobre problemáticas de género en el cine. Es importante señalar que las teorías feministas y de género, revisadas en el capítulo anterior, proporcionan un marco teórico para abordar esta problemática, pero que las indagaciones sobre el género en el cine presentan una especificidad particular, que no se desprende de teorías socioculturales generales.

La teoría feminista del cine (*Feminist Film Theory*), se desarrolla a partir de los años 70, en el mundo anglosajón. Basada en factores sociales como el movimiento feminista, la difusión del cine independiente y la presencia creciente de cineastas mujeres, la investigación académica se centró en el análisis de la representación cinematográfica (Cassetti, [1993] 1994; Stam, [1992] 1999). El eje de esta teoría está puesto en los modos en que el discurso cinematográfico asigna una posición a quien lo produce y a quien lo interpreta. En sus inicios la *Feminist Film Theory* se focalizó en analizar cómo en los filmes clásicos americanos se representaba a las mujeres de forma distorsionada o estereotipada. Claire Johnston ([1973] 1999), a principios de la década del setenta, se preguntó por qué en el cine clásico las figuras femeninas son más monocordes que las masculinas, trabajando con el concepto de “mitificación”. Johnston llegó a la conclusión de que el cine feminista debía constituirse en un contracine, deconstruyendo el cine clásico de Hollywood.

Destacaremos el artículo de Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, como una referencia fundamental en el tema. La autora realiza una relectura del cine clásico, para evidenciar, a partir de conceptos del psicoanálisis, que el inconsciente de la sociedad patriarcal estructura la forma filmica. “El cine refleja, revela e incluso interviene activamente en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes.” (Mulvey, [1975] 1999: 58).

Mulvey, siguiendo a Freud y a Lacan, se pregunta quién es el objeto y quién es el sujeto de la mirada en el filme clásico. En este sentido, se plantea que la representación de la

forma femenina en un orden simbólico patriarcal se vincula con la imagen de la mujer castrada (mujer como portadora de sentido y no como productora del mismo). Se propone investigar cómo el estilo clásico de narrativa caracteriza las posiciones de sujeto (femenino/masculino), a partir del concepto central de la mirada. La distinción, basada en la diferencia sexual, entre las nociones de mirar (activo) y ser mirado (pasivo), es clave en la constitución del cine narrativo clásico. Para la autora el cine clásico constituye al hombre como sujeto de la mirada, convirtiendo a la mujer en ícono u objeto para ser observado. Las mujeres no ocupan el lugar de sujeto de la mirada, sino que funcionan como espectáculo; sus cuerpos están erotizados por la mirada masculina.<sup>40</sup>

La Teoría del Dispositivo, que basa la experiencia cinematográfica en el proceso de doble identificación, con los personajes y con la cámara, será retomada por los estudios feministas del cine, en relación con la cuestión del género (*gender*). Mulvey plantea que el aparato cinematográfico crea una posición para el sujeto espectador, que se explica a través de conceptos del psicoanálisis.<sup>41</sup> Según la autora en la mirada cinematográfica convencional se presentan dos estructuras placenteras trabajadas por Freud. En la primera, se produce un placer escopofílico, que surge de tomar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la observación. En la segunda, que se desarrolla a través del narcisismo y la construcción del ego, el sujeto de la mirada se identifica con la imagen contemplada. En el cine hay dos modos para el hombre de afrontar el temor a la mujer (en tanto ser castrado): el fetichismo, que acrecienta la belleza física del objeto y el voyeurismo, con un aspecto sádico, que genera placer por medio del control y la dominación, a través de la mirada. El voyeurismo y el fetichismo protegen al hombre de la diferencia sexual, señala la autora. Es importante destacar que Mulvey concibe al espectador del filme clásico en tanto sujeto de género masculino, aspecto que será cuestionado por teorías posteriores.

Por otra parte, Mulvey distingue tres formas de la mirada: la del personaje, dentro del texto fílmico, la del espectador y la de la cámara. En el plano de los personajes la figura masculina articula la mirada y crea la acción, mientras que la mujer es el objeto de la mirada.

---

<sup>40</sup> La estructura narrativa está gobernada por una división sexuada del trabajo, en roles activos asociados a las figuras masculinas y pasivos a las femeninas.

<sup>41</sup> Mulvey retoma los conceptos de Metz y Baudry, que compararon la operación del aparato cinematográfico sobre el espectador, con un estado onírico, de regresión artificial, caracterizado por la pasividad. También relaciona la imagen cinematográfica con la constitución del imaginario, del yo y de la subjetividad en el estadio del espejo. Asimismo, la noción de identificación es clave en la teoría del dispositivo, entendida como el proceso psicológico donde el sujeto asimila un aspecto, propiedad o atributo del otro y es transformado, total o parcialmente, por el modelo que el otro provee.



La mujer funciona como espectáculo u objeto de exhibición para los personajes que se encuentran en la pantalla, pero también como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público. En la mirada voyeurista-escopofílica del espectador en el cine de Hollywood, el observador ocupa la posición masculina “activa” de sujeto de la mirada, instituyendo modelos de dominio y sumisión. Por otra parte, el espectador se identifica con el personaje masculino, que gobierna la escena, y con su mirada, ya que en el cine clásico vemos los eventos a través del punto de vista de un protagonista masculino, mientras que la mujer aparece como imagen a ser observada. En cuanto a la mirada de la cámara, su presencia está disimulada, invisibilizada en el cine clásico, subordinada al mundo diegético de la historia narrada. Paradojalmente, señala Mulvey, la cámara fetichiza la forma femenina, y este fetiche amenaza con quebrar el hechizo de la ficción, congela la mirada del espectador y le impide distanciarse de la imagen que tiene adelante. Esta es la estructura de la representación cinematográfica en el cine narrativo, atravesado por la ideología de un orden patriarcal. En este sentido, las formas de representar el cuerpo, el deseo femenino y la identidad femenina en el cine están condicionadas por el género (*gender*). Para contrarrestar estas formas de representación debe destruirse la noción de placer cinematográfico convencional y concebir un “nuevo lenguaje del deseo”.

Otras autoras han retomado y cuestionado el planteo de Mulvey, preguntándose si estas categorías de sujeto y objeto de la mirada son universales. Mary Ann Doane, ([1981] 1999), a principios de la década del ochenta, se pregunta si el espectador del film pertenece necesariamente al género masculino, tal como lo caracteriza Mulvey. Doane intenta pensar cómo se construye una espectadora de género femenino en los filmes dirigidos a las mujeres. Con este fin analiza un género de Hollywood, el melodrama, en la década del 40, para concluir que en estas películas se apela a una espectadora femenina, convertida en sujeto de la mirada. Esta espectadora no obtiene placer escopofílico de su objeto (el personaje femenino protagónico), sino que se identifica con él. A la espectadora mujer no se le ofrece la imagen erotizada de la mujer (o del hombre), en tanto espectáculo, sino que debe identificarse con una mujer que protagoniza la narrativa. Los filmes de mujeres centran la narrativa y las estructuras de la mirada en una protagonista femenina, centrándose en la subjetividad y el deseo de ésta. Sin embargo, el resultado de la experiencia del melodrama es la incoherencia y la inestabilidad, ya que la mirada de la espectadora no está investida con deseo, sino con ansiedad y miedo. Al identificarse con un personaje sufriente femenino, la espectadora participa en una fantasía masoquista, alejada al placer visual teorizado por Mulvey. De todos

modos, subraya Doane, en estos filmes se desestabiliza la distinción tajante planteada por Mulvey entre el hombre como sujeto y la mujer como objeto de la mirada, ya que la mujer puede ser sujeto y objeto de la mirada simultáneamente.

E. Ann Kaplan ([1983] 1998), por su parte, también retoma el texto de Mulvey y se pregunta si existe la posibilidad de que ambos sexos ocupen las posiciones masculino/femenino en el cine. Plantea que hay variaciones del esquema clásico de Hollywood en las que el hombre puede ser representado como espectáculo y objeto de la mirada, y la mujer ocupar la posición activa y ser sujeto de la mirada. Sin embargo, para la autora, en este esquema, la estructura sujeto/objeto, activo/pasivo se mantiene intacta, con una inversión de las posiciones femenino/masculino. En este sentido, la posición de la mujer no está construída por fuera del discurso dominante patriarcal, sino que se apropia de la estructura de este discurso, y de las relaciones de poder y dominación que implica.

## **5.2. La cámara y la mirada.**

Kaja Silverman también trabaja con la teoría psicoanalítica para pensar una teoría de la significación, que de cuenta de la subjetividad en el cine. Un concepto central de esta teoría es el de mirada, trabajado por Lacan ([1964] 1987). “La mirada es una de las trayectorias fundamentales a través de las cuales discurre la subjetividad” (Silverman, [1996] 2009: 177). Silverman, toma de Lacan la relación opositiva entre la cámara/*mirada* y la mirada, la disyunción entre la cámara y el ojo humano. Hay un divorcio entre la cámara y la mirada del espectador, entre el ojo humano y el ojo mecánico. A partir de la cámara, el ojo humano, asociado a la subjetividad, es desplazado por un ojo mecánico, objetivo, que ve en su lugar. La cámara/*mirada* funciona como tercer término simbólico u Otro, que cumple una función constitutiva del sujeto. La cámara/*mirada* (*gaze*) es la facultad de mostrar, de constituir el mundo como un espectáculo que ha de ser aprehendido por el ojo, mientras que la mirada (*look*) es la actividad que el ojo humano implica. (Silverman, [1996] 2009: 183) La mirada es la prueba de una subjetividad deseante, ya que puede ver cosas que la cámara/*mirada* no puede ver, dado que el ojo se resiste a los discursos que intentan dominarlo. La cámara/*mirada*, que ve con lentes mecánicos y descorporeizados, no puede captar la experiencia subjetiva de estar dentro de un cuerpo particular. Silverman postula que la mirada

es una categoría psíquica, tanto como visual, impulsada por el deseo, vulnerable a los atractivos de lo imaginario (Silverman, [1996] 2009: 144). Esta relación opositiva/disyuntiva entre la cámara/*mirada* y la mirada, es clave en la constitución de la subjetividad. “Cuando una cámara real nos enfoca, nos sentimos constituidos subjetivamente, como si la fotografía pudiera determinar quiénes somos”. (Silverman, [1996] 2009: 145).

Silverman retoma el marco teórico de Mulvey, que propone relaciones entre la cámara, los personajes masculinos y el espectador masculino. Para Silverman la mirada nos parece masculina, ya que es el ojo masculino el que se alinea necesariamente con la cámara. El sujeto femenino es obligado a llevar la carga de la especularidad a fin de que la contrapartida masculina pueda alinearse con la cámara (Silverman, [1996] 2009: 149) La subordinación de la mujer en tanto espectáculo es necesaria para ese alineamiento. La cámara no está pensada como máquina sino como “campo complejo de relaciones” (Silverman, [1996] 2009: 146). La cámara es un sistema representacional, que plantea un campo de relaciones sociales y tecnológicas. Cada sujeto depende de la afirmación de la cámara / *mirada*. La visibilidad se distribuye diferencialmente dentro del ámbito de la representación. En la sociedad occidental el sujeto masculino tiende a alinearse con la cámara / *mirada*, mientras que el sujeto femenino constituye un espectáculo. El sujeto masculino funciona como operador de la cámara/*mirada*, dado que la cámara es definida como una extensión masculina por toda una serie de determinantes institucionales, discursivos y representacionales. El sujeto femenino como contrapartida, se constituye en un ícono, en un objeto que solicita la mirada masculina. En estos términos, el cine clásico repite al infinito una fantasía de persecución y captura, objeto y sujeto, que garantiza el placer del espectador masculino.<sup>42</sup>

La autora piensa que hay aspectos ahistóricos de la *mirada*, pero también analiza los que varían entre una cultura y otra. Plantea que la pantalla es el sitio en que la diferencia social histórica entra en el campo de visión. “Me parece crucial que insistamos en el estatus ideológico de la pantalla, al describirla como aquella imagen o repertorio de imágenes culturalmente generadas, por las cuales los sujetos no sólo son constituidos sino diferenciados en relación con la clase, la raza, la sexualidad, la edad y la nacionalidad” (Silverman, [1996] 2009: 145) En esta línea, Silverman destaca el concepto de “ficción dominante”, que varía en

---

<sup>42</sup> Silverman argumenta que el cine clásico de Hollywood desplaza en la figura femenina la ansiedad y el sentido de pérdida que el sujeto masculino experimenta, en virtud de la reactivación en el cine del momento edípico y el trauma original de la castración.

cada cultura. La oposición binaria más rudimentaria de la ficción dominante es la que distingue la masculinidad de la feminidad, en la que el significante central es la familia. Pero la ficción dominante también incluye categorías más allá de la diferencia sexual, como las de raza y clase. La autora analiza películas no occidentales, para ver cómo en esas culturas la diferencia sexual se conjuga con la racial. En estos filmes se plantea una tensión entre el yo y el otro, y se introduce la alteridad, planteando una “renegociación entre el sí mismo occidental y el otro africano o asiático”. (Silverman, [1996] 2009: 194). En esta ficción dominante la *Cámara/mirada* constituye a las mujeres como sujetos coloniales o colonizados.

Así como teoriza sobre las ficciones dominantes, la autora también explora las posibilidades de deconstrucción de la visión normativa, en el marco de narraciones no realistas o de vanguardia. La obra estética de arte y ensayo plantea un modo de ver descentrado, por fuera de la ficción dominante, que desplaza al espectador masculino del centro de la representación. Determinados textos audiovisuales<sup>43</sup> generan un extrañamiento en el espectador, introducen una noción de memoria asociada a la subjetividad, la fantasía y el deseo, más que a una aparente objetividad o dominio epistemológico. “Aunque la cámara ve lo que el ojo no puede ver, las imágenes que produce a través de este acto ficticio de “visión” pueden ser retroactivamente elaboradas en toda clase de formas transformativas y desestabilizadoras, y por tanto despojadas de sus aparentes objetividad y autoridad” (Silverman, [1996] 2009: 201) Se enfatiza el rol productivo de la mirada, lo cual pone en crisis las nociones de ficción dominante y de placer del espectador masculino.

La discusión sobre la diferencia sexual en las imágenes y la narrativa cinematográfica, como hemos visto, se nutre de conceptos del psicoanálisis, y de nociones como significación e ideología. Mulvey, Doane y Silverman trabajan la relación entre las estructuras de la mirada y la constitución de la subjetividad y el género. En síntesis, en estas teorías son claves las nociones de objeto y sujeto de la mirada, la relación entre la narrativa y el deseo, y los procesos de identificación del espectador.

---

<sup>43</sup> Silverman se refiere a los filmes de Chris Marker y Marguerite Duras.

### 5.3. Tecnologías del género

Otras autoras, como Teresa De Lauretis ([1984] 1992, 1987) intentan salir del marco psicoanalítico<sup>44</sup> y estructuralista, y en base a los estudios culturales, piensan el rol social del espectador, no sólo dentro del texto fílmico sino también fuera de él. Estos análisis piensan la producción textual como un proceso semiótico de negociación del sentido, siguiendo a autores como Peirce y Eco. De Lauretis ([1984] 1992), plantea una relación entre feminismo, cine y semiótica, analizando cómo se constituye en el discurso la identidad de género. Evitando definiciones esencialistas, De Lauretis plantea la identidad de género como producto cultural de una serie de discursos, representaciones y relaciones de poder que circulan en la sociedad. De Lauretis distingue entre la *Mujer*, concepto que se devela como una serie de construcciones discursivas y “las mujeres”, “seres históricos reales, que a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen una existencia material evidente” (De Lauretis, [1984] 1992: 15) “La discrepancia, la tensión y el constante deslizamiento entre la *Mujer* como representación, como el objeto y la condición misma de la representación, y las mujeres como seres históricos, sujetos de relaciones reales, están motivadas y sostenidas por una contradicción lógica e irreconciliable con nuestra cultura: las mujeres están a la vez dentro y fuera del género, dentro y fuera de la representación” (1987: 16). De Lauretis explora la idea de que el sujeto se genera tanto en el plano de la experiencia como en el del lenguaje. El concepto de experiencia es central, ya que designa el proceso por el cual la subjetividad es construida socialmente. La autora analiza cómo la cultura asigna a los sujetos una posición, una función, un sexo, etc. Desde este punto de vista la identidad se constituye a través de procesos vinculados a representaciones, instituciones y relaciones de poder.

En relación al cine, De Lauretis piensa al aparato cinematográfico como una “tecnología del género”, diseñada por el hombre, que opera en un ámbito discursivo y social. La autora plantea dos líneas en la teoría feminista del cine, a la hora de vincular imagen y

---

<sup>44</sup> Para De Lauretis el psicoanálisis define a la mujer en relación con el varón, con las mismas categorías analíticas elaboradas para dar cuenta del desarrollo del varón. “Esta es la razón por la que el psicoanálisis no se dirige, no puede dirigirse, a la compleja y contradictoria relación de las mujeres con la Mujer, que en cambio define como una simple ecuación: mujeres = Mujer =Madre.” (1987: 22).

política. De Lauretis critica la línea que se basa en la teoría psicoanalítica del sujeto, y que utiliza conceptos como procesos primarios y secundarios, consciente e inconsciente, imaginario y simbólico. La teoría de Mulvey, entre otras, se basa en la idea de que el aparato o dispositivo cinematográfico está construido para el placer visual del espectador masculino. La autora cuestiona este planteo argumentando que la identificación cinematográfica no puede ser explicada ligando la noción de sujeto de la mirada a lo masculino y la de objeto de la mirada a lo femenino. (De Lauretis, 1987: 130) De Lauretis discute la distinción estática entre objeto y sujeto de la mirada, basada en la noción de diferencia sexual, extendiendo la crítica al paradigma teórico de la dialéctica sujeto-objeto (hegeliana o lacaniana). Desde este paradigma, la mujer queda fijada al lugar de objeto de la mirada y del placer escópico masculino. Esta lectura psicoanalítica no puede explicar la existencia de la mujer espectadora, aún ante la evidencia de su presencia, y no puede dar cuenta de cómo la espectadora femenina se identifica con la imagen del personaje femenino en la pantalla. Para De Lauretis, la identificación no está ligada a la diferencia sexual sino que es un proceso dinámico, que involucra posiciones móviles.

Por otra parte, la noción de sujeto espectador de la teoría psicoanalítica es diferente de la de los estudios culturales y la semiótica. Desde este marco teórico, basado en Peirce, Eco y Foucault, De Lauretis, aborda la construcción del espectador en el cine desde el punto de vista del análisis de los discursos culturales y sociales. Se plantea los siguientes interrogantes: ¿Cómo ven las espectadoras femeninas? ¿Con qué se identifican? ¿Qué pasa cuando el protagonista del film es una mujer? ¿Cómo es representada la subjetividad de las mujeres? Esta segunda línea, según De Lauretis, es más fructífera para pensar el cine de mujeres, ya que no sólo articula la noción de género, sino también otras categorías sociales. Desde esta perspectiva, el texto fílmico, a partir de determinadas estéticas, puede apelar al espectador como mujer. Esta apelación no tiene que ver con el contenido, sino con la forma, no con lo que se muestra sino con cómo se muestra. Un film cuyo espacio simbólico y visual está organizado para apelar a un espectador *como una mujer* es el que genera distintos puntos de identificación (con el personaje, la imagen o la cámara), que pueden ser pensados como femeninos o feministas (De Lauretis, 1987: 133). Esto sucede cuando un film construye (o reconstruye) la *experiencia* de las mujeres, en términos de duración, percepción, repeticiones, relaciones y silencios. Para De Lauretis, las mujeres como sujetos sociales engendran una relación particular de subjetividad, sentido y experiencia en el cine. Esto no implica una estetización de la imagen sino la puesta en juego de una estética, que implica cuestiones

formales de representación. (De Lauretis, 1987, [1984] 1994) Esta nueva estética del cine de mujeres implica la destrucción de los cánones tradicionales, clásicos y modernistas de la representación, por ejemplo mediante la disyunción imagen-voz o la deconstrucción del espacio narrativo. También se articulan nuevos temas, vinculados con la idea de que “lo personal es político”.

La teoría de De Lauretis no se centra sólo en la cuestión estética, ni se vincula necesariamente con la pregunta por el/la autor/a o por el texto fílmico en sí, sino con la pregunta por la construcción de la relación con el espectador. En este sentido, la autora no se focaliza en un cine dirigido por mujeres sino en un cine dirigido a las mujeres, en términos de representación cultural. De Lauretis plantea la construcción de nuevos sujetos sociales de la visión, además de preocuparse por la deconstrucción del modo masculino de representación clásica. En las narrativas cinematográficas se integran dos espacios: el discurso hegemónico patriarcal y los discursos y prácticas feministas, que están en los márgenes de los mismos. El movimiento entre ambos espacios es de contradicción, multiplicidad y heteronomía.

La propuesta de la autora es re-ver<sup>45</sup>, revisar la teoría crítica feminista de la década del setenta, y pensar las diferencias entre las mujeres, sin limitarse a ver la diferencia sexual, en términos de distinción entre la Mujer y el Hombre. Esto implica volver a situar el problema del cine de mujeres no sólo en términos de género, sino también de raza y clase. En este sentido, el espectador/a no se puede identificar con una sola posición en el filme sino que puede interpretar las múltiples posiciones o niveles que un film presenta o propone. Esto implica un vuelco en el cine de mujeres centrado en el texto, a uno centrado en el espectador/a. La categoría de espectador está pensada como una comunidad heterogénea, atravesada por una multiplicidad de discursos, puntos de vista y tecnologías de la comunicación. Lejos de ser una figura pasiva, el espectador pensado desde un marco teórico peirciano es quien completa el texto y abre el juego de la interpretación/identificación. “La figura del espectador no es la de unidad, coherencia o sutura, sino la de la división, diseminación e incoherencia (*jouissance*), que no puede ser capturada por el texto.” (De Lauretis, 1987: 142). El espacio textual solicita, seduce, interpela al espectador, sin asignarle un rol definido, una imagen de sí, una posición fija en el lenguaje o el deseo. El género del

---

<sup>45</sup> De Lauretis utiliza con asiduidad los prefijos *re* (*re-vision, rethinking*) y *de* (*deconstruction, destructuring, destruction*) en relación a la representación y la teoría clásica. Esto la lleva a plantear que en vez de formular una estética femenina (*feminine aesthetic*), habría que pensar en términos deconstructivos (*feminist deasthetic*) (1987: 146)

espectador/a es construido en la representación cinematográfica, en relación con la representación del género producida en cada filme en particular (De Lauretis, 1987: 96). Para De Lauretis, el texto filmico apela a las mujeres más que fijar la posición de Mujer, en términos psicoanalíticos o de sujeto espectador burgués. La espectadora no está interpelada o solicitada de una sola manera específica, sino que las imágenes y discursos proyectan un espacio de heterogeneidad, diferencias, y coherencias fragmentadas (1987: 143) en términos de género, raza y clase. Las diferencias de género, en tanto categorías de la cultura, deben considerarse en el marco de las relaciones de poder, incluyendo las diferencias raciales, de clase, de edad y religiosas.

En síntesis, para De Lauretis el cine implica un proceso de reinterpretación y recontextualización de imágenes y narrativas, en las que el rol del espectador es central, ya que es solicitado e interpelado por el film. En el cine feminista se deconstruye el espacio narrativo clásico, y se construye un espacio crítico en el que el sujeto femenino está dentro y fuera de la ideología y de la representación, es a la vez la Mujer y las mujeres.<sup>46</sup> Es decir, el proyecto de un cine feminista se funda en contar historias resistiendo la narrativización, en hacer films que no encasillen a la mujer como imagen y objeto de la representación cinematográfica. Esto implica, releer y reescribir las narrativas culturales para encontrar una nueva forma de coherencia basada en la contradicción.

#### **5.4. La cámara y la producción del género**

La producción teórica de De Lauretis plantea puntos de contacto con la de Butler, si bien esta última autora se ha centrado en el análisis de la literatura, más que en el cine. Sin embargo, revisaremos el análisis que realiza del film *París en llamas* (1991), para ver algunas cuestiones específicas de las teorías de género y *queer* en el cine.<sup>47</sup> En esta película los protagonistas son travestis afroamericanos o latinos, que asisten a bailes en los que se compete

---

<sup>46</sup> “La frase cine feminista hace referencia a un proceso de reinterpretación y recontextualización de imágenes y narrativas culturales, cuyas estrategias de coherencia producen la identificación del espectador a través del placer visual y narrativo y sin embargo logran incluir a lo Real en la textura del film.” (la trad. es nuestra)

<sup>47</sup> En el contexto anglosajón las teorías feministas del cine en las décadas del 90-2000 se centraron en los grupos de mujeres espectadoras cuyos placeres e identificaciones no podían explicarse con la teoría feminista basada en el psicoanálisis: las mujeres negras y/o lesbianas. bell hooks ([1992] 1999) plantea que en el caso de la espectadora afroamericana, que es incapaz de identificarse con la mirada falocéntrica o con la construcción de una femineidad blanca, se produce una actividad de interrogación deconstructiva, vinculada a la resistencia.



para poner en escena o “producir” la femineidad. La identidad de género se revela como una construcción, pensada en términos de máscara y teatralidad. En función de esta temática, Butler subraya que el género no es anterior a la raza y la clase, sino que es el sitio de la articulación entre todos esos términos. En este sentido, se examina la intersección del género y la raza en la construcción de la categoría de lo “femenino” en el film. En el texto Butler trabaja la idea de que el travestismo no es una imitación del género hegemónico, sino que la heterosexualidad hegemónica implica un esfuerzo por imitar sus propias realizaciones. “El travestismo es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad” (Butler, [1993] 2002: 185). En este sentido, ser hombre y ser mujer, son cuestiones inestables, ya que pertenecer a un género implica asumir una máscara, ejecutar una *performance*. Para Butler el género es una “especie de imitación para la cual no hay original”. No hay una línea divisoria estable entre el género masculino y femenino, sino ficciones regulatorias y zonas de inestabilidad.

Pero ¿cuál es el rol de la cámara cinematográfica para poner de relieve esta inestabilidad? Butler se pregunta si la cámara siempre converge con la mirada masculina. La cámara según la teoría feminista del film asume el lugar del falo, como aquello que controla el campo de la significación. Pero ¿es siempre blanca y fálica la mirada de la cámara? Si bien autoras como Mulvey o Silverman lo consideran así, Butler plantea que la cámara juega un rol en la constitución de identificaciones y posiciones de los personajes. En el filme vemos la transformación de un hombre en una mujer. Esta transformación no está vinculada con una cirugía sino con un “trabajo perceptivo” operado por el filme. “La cámara obra como instrumento de operación quirúrgica, el vehículo mediante el cual se logra la transubstanciación” (Butler, [1993] 2002: 197) En este sentido, la cámara puede transformar a los hombres en mujeres, tiene el poder performativo de producir cuerpos. Desde esta perspectiva la cámara puede asumir un lugar descentrado con respecto a la mirada hegemónica masculina, y estar implicada en la trayectoria del deseo.

Butler analiza el rol de la directora del film, y se pregunta cómo aparece en el filme esta figura de una cineasta mujer/lesbiana/blanca. ¿Es esta mirada masculina? Butler enfatiza que el deseo que motiva a la cámara es el de una mujer lesbiana blanca, que se organiza fálicamente en virtud del empleo de la cámara, para producir un personaje transexual negro. La cámara como instrumento del deseo de una directora mujer/blanca/lesbiana puede generar distintos vínculos identificatorios con los espectadores. Se enfatiza el efecto de implicar a los

espectadores en el discurso, que pueden elaborar y resignificar las normas de la cultura dominante. En esta línea se investiga el poder performativo de los discursos sobre los cuerpos y el psiquismo, analizando cómo los actos de habla dan vida a lo que nombran. Es central el rol performativo que la cámara y la mirada juegan en esta construcción discursiva, dotados del potencial de generar identificaciones.

Sin embargo, Butler enfatiza la identificación es siempre un proceso ambivalente. “Si el filme establece la ambivalencia de corporizar –y no lograr corporizar- aquello que uno ve, se abrirá pues una distancia entre ese llamado hegemónico a normativizar el género y su apropiación crítica.” (Butler, [1993] 2002: 200) Es decir, el espectador del film puede interpretar la actuación de los personajes desde una lógica fetichista, convalidando los ideales de género normativos o puede realizar una lectura crítica y resignificadora de las normas.

## **6. EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO**

Para analizar la subjetividad femenina y las perspectivas de género es necesario abordar los contenidos o las temáticas que se presentan en un filme, pero también debemos incluir teorizaciones específicas sobre el lenguaje, la narración y el discurso cinematográfico. En el primer capítulo se revisaron las nociones de discurso y enunciación en la lengua. Pero los términos discurso o enunciado no remiten solamente a una producción lingüística o verbal, sino que pueden ser concebidos en términos de producción visual y audiovisual. A la luz de esta redefinición de conceptos se abren interrogantes sobre la discursividad en el cine: ¿cómo se articulan las diferentes voces en los enunciados audiovisuales? ¿cuáles son las marcas visuales o sonoras de esas voces? En consecuencia, debemos pensar la enunciación en el campo cinematográfico, ya que el concepto de discurso cinematográfico no se refiere únicamente a los enunciados que los personajes producen sino también a los distintos puntos de vista y voces que se construyen en el filme. Se hace imprescindible trabajar con otras variables que desarrollaremos en este capítulo: punto de vista, focalización, ocularización, auricularización. Esto permite abordar la inscripción de la subjetividad en el discurso fílmico, considerando tres tipos de sujetos: los personajes, el autor y el espectador.

### **6.1. Marcas de la subjetividad en la imagen fílmica**

El análisis del discurso, surgido en el seno del enfoque lingüístico, fue retomado en distintos campos disciplinares. El concepto de discurso, pensado originariamente para analizar el discurso lingüístico fue extrapolado al campo cinematográfico (Zunzunegui, 1989, Stam, 1999) Los teóricos de la enunciación cinematográfica han definido la enunciación como “las relaciones entre el enunciado y los elementos constitutivos del cuadro enunciativo, los protagonistas del discurso (enunciador y destinatario) y la situación de comunicación” (Jost y Gadreault, [1990] 1995: 49). Analizar la enunciación cinematográfica implica buscar las marcas del enunciador del discurso en un film, marcas tan detectables como las que planteaba Benveniste para analizar la lengua.

Para Jost ([1987] 2002) hay varios casos en que se puede reconocer la subjetividad de la imagen. En primer lugar, menciona el subrayado del primer plano, que sugiere la proximidad de un objeto. Según Jost, constituye una marca de la subjetividad en la imagen “la

representación de una parte del cuerpo en primer plano, que supone el anclaje de la cámara en una mirada”. (Jost, [1987] 2002: 39). En el film también constituye una marca de la subjetividad la oposición entre el enfoque y el desenfoco, dado que todas las imágenes que parecen estar afectadas por una cierta deformación remiten a la subjetividad del personaje. También constituyen marcas de la subjetividad las modificaciones en el punto de vista, como el colocar la cámara por debajo o por encima del nivel de los ojos, generando angulaciones picadas y contrapicadas. Además, la iluminación construye la subjetividad, por medio del uso de luces y sombras. Son centrales en la constitución de la subjetividad en el film los elementos que evidencian una instancia de filmación (la aparición en la imagen de un visor o el temblor, el movimiento entrecortado que sugiere un aparato que filma). Asimismo, la mirada a cámara marca una ruptura de la “objetividad”.

El film clásico oculta la instancia discursiva que lo produce, procedimientos de borrado de la subjetividad, para que parezca que los acontecimientos se relatan por sí mismos de manera transparente<sup>48</sup>. En este sentido, las marcas de subjetividad en la imagen, rompen con la noción clásica de representación y con una estética de la transparencia, en donde se ocultan las huellas de la enunciación. El film clásico se presenta como una historia, en el sentido de Benveniste, y no como un discurso. La historia se plantea como la serie cronológica de los acontecimientos relatados. Para Benveniste, en la historia nadie habla o los hechos se cuentan a sí mismos. En oposición a la historia o “mundo” el relato no es una serie de acontecimientos sino la manera de relatarlos. El relato cinematográfico es una narración, un discurso, que remite a un sujeto de la enunciación.

## **6.2. Figuras del narrador**

En relación a la enunciación fílmica, se trabajará con las categorías propuestas por la narratología para el análisis del discurso cinematográfico. La narratología es el “estudio de la interacción de los diversos estratos de la obra narrativa, distinguiendo elementos como el desarrollo de la historia, el rol jugado por los personajes, la manera en que se canaliza la información por el punto de vista, y la relación del discurso narrativo o el narrador con los habitantes o con los hechos del mundo ficcional” (Burgoyne, 1991: 1). Se analizan elementos

---

<sup>48</sup> Por ejemplo, evitan la mirada a cámara por parte del personaje.

narrativos no específicos del cine (diégesis, historia, relato) y su relación con elementos específicos cinematográficos (cámara, montaje, puesta en escena).

Nos centraremos en las teorías de Burgoyne (1991), Gaudreault y Jost ([1990] 1995). A partir de estos autores se abordarán el concepto de subjetividad en el cine, pensando en el modo de construcción del texto fílmico. Algunas de las preguntas que suscita la la narración cinematográfica son: ¿Cómo relata el cine una historia? ¿quién narra la historia? ¿quién habla?. La narratología ha trabajado particularmente la figura del narrador en el cine. Para Burgoyne (1991) la categoría de narrador es un componente fundamental de la expresión ficcional cinematográfica, ya que constituye una necesidad lógica de toda ficción. “Constituye el elemento fundamental del contrato ficcional que establece el film narrativo con el espectador” (Burgoyne, 1991: 6) Para Burgoyne siempre hay un contrato entre narrador y narratario en toda ficción.

Para Gaudreault “el narrador fundamental, responsable de la comunicación de un relato fílmico, podría asimilarse a una instancia que, manipulando las diversas materias de la expresión fílmica, las ordenaría, organizaría el suministro y organizaría su juego para transmitir al espectador las diversas informaciones narrativas” (Gaudreault y Jost, [1990] 1995: 63) Gaudreault plantea un modelo dualista del relato cinematográfico, donde se combinan dos modos de comunicación: la mostración (nivel del plano aislado) y la narración (montaje). El acto de mostración puede corresponder al de creación de un mundo ficcional y el de narración equivale al reflejo y comentario sobre ese mundo. En el acto de mostración, la cámara es la herramienta privilegiada y el film presenta los hechos de forma mimética. Al mismo tiempo, en el acto de narración, se recomponen los hechos en un segundo nivel no mimético, siguiendo la orientación y el punto de vista del narrador. El código privilegiado por el que se expresa el narrador es el montaje. El narrador toma los hechos mostrados por la cámara y los reestructura en el montaje, siguiendo el hilo de una lógica temporal, que trasciende la mostración.

En ciertas ocasiones las marcas de la subjetividad remiten a un personaje que ve la escena y en otras ocasiones, las marcas de la subjetividad “trazan solapadamente la presencia de una instancia situada en el exterior de la diégesis<sup>49</sup>, una instancia extradiegética, un gran imaginador.” (Gaudreault y Jost, [1990] 1995: 51). El narrador puede plantearse como un

---

<sup>49</sup> La narratología entiende a la diégesis como el universo ficticio de la historia, en el que se desarrollan los eventos narrados.

personaje (mirada interna a la diégesis), o como un gran imaginador o narrador (externo a la diégesis).<sup>50</sup>

Burgoyne (1991) retoma las categorías de mostración y narración trabajada por Gaudreault, sin bien no concuerda con la separación rígida entre la cámara y el montaje atribuidos a estas instancias narrativas. Para el autor el acto de mostración es equivalente a la creación del mundo ficcional, mientras que la narración es equivalente al comentario, al juicio, al discurso sobre ese mundo, donde sin embargo, el mundo de la ficción parece tener existencia autónoma.

Burgoyne opone la narración personal, asociada a un personaje que relata algo, a la manera de testigo, al discurso narrativo impersonal que crea o construye el mundo ficcional, pero también refleja ese mundo como si tuviera una existencia autónoma. Es decir, el narrador impersonal produce un tipo de discurso que el espectador lee como “real” u objetivo (en ese universo de ficción). En este sentido, el discurso del narrador impersonal en el cine siempre es fiable: este tipo de narrador no puede “mentir” al sujeto del mundo ficcional, aunque puede omitir ciertas informaciones. Por el contrario, el narrador personificado, no crea un mundo sino que ofrece un relato, un discurso sobre los hechos, que es manifiestamente subjetivo. En este caso la fiabilidad de la imagen depende del discurso que la produce, pudiendo ser engañoso o mentiroso, ya que el narrador personificado, no siempre funciona como garantía de verdad.

Para Burgoyne es clave el problema de la fiabilidad de la imagen, asociada a las nociones de objetividad y subjetividad. El valor de verdad depende del discurso del narrador que la produce, según sea un narrador externo o interno a la ficción. El discurso del narrador externo o impersonal es más fiable, se acerca a un valor de verdad al presentarse como objetivo. En cambio, el personaje narrador tiene un discurso que puede ser desmentido (corrigiéndolo explícitamente por el narrador anónimo, o desmintiéndolo por testimonios de otros personajes, o por hechos reconocidos del mundo ficcional). Cuando el relato del personaje narrador se contradice con lo que vemos, se evidencia la subjetividad en el film, al ponerse en cuestión el valor de verdad de lo narrado. “La importancia del narrador para el

---

<sup>50</sup> En oposición a los teóricos de la narratología francesa (Genette, Gaudreault) los teóricos anglosajones (Branigan y Bordwell) denuncian el concepto de narrador como “ficción antropomórfica”. Plantean que la mayoría de los films no ofrecen un narrador definido y esto conduce a reemplazar el concepto de narrador por el de “narración”.

conjunto del contrato ficcional resulta de que sólo él puede producir un discurso que tenga un valor de verdad en el interior de lo que es manifiestamente una construcción ficticia.” (Burgoyne, 1991: 6)

### **6.3. El punto de vista: focalización y ocularización**

Jost ([1987] 2002), siguiendo a Genette ([1976] 1989) plantea una distinción entre el punto de vista visual y el cognitivo. El punto de vista visual caracteriza a lo que la cámara muestra mientras que el punto de vista cognitivo se vincula con la información que se da en el relato. Es decir, la noción de punto de vista puede designar tanto aspectos perceptuales o cognitivos, haciéndose necesario discriminar conceptualmente entre lo es mostrado por la cámara y lo que se sabe en el relato.

En primer lugar, en términos de relaciones de saber, una pregunta clave en el análisis cinematográfico es: ¿cuál es el foco del relato y cómo se canaliza la información narrativa? La focalización alude a las relaciones de conocimiento entre narrador y personajes, en términos de igualdad o desigualdad. Para Jost es un concepto vinculado al campo cognitivo, que articula los problemas del saber del narrador en relación a sus personajes. La focalización se relaciona con la administración de la información y puede ir variando a lo largo de un film. Jost distingue tres tipos de focalización: focalización espectacular, focalización externa y focalización interna (Jost, [1987] 2002; Gaudreault y Jost, [1990] 1995).

En el caso de la focalización espectacular, hay un narrador omnisciente, que sabe más que los personajes. El narrador decide proporcionar cierta información al espectador que los personajes desconocen, teniendo así el espectador una ventaja cognitiva por encima de los personajes. En la focalización externa, en cambio, no se permite al espectador conocer los pensamientos o sentimientos de los personajes, y entonces el espectador experimenta una privación de información (relato behaviorista). Por último, en la focalización interna, el personaje es el canalizador o filtro de la historia. “El relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un personaje” (Gaudreault y Jost, 1995: 139). Dado que en este caso el espectador sabe lo mismo que el personaje, puede identificarse con él.

En segundo lugar, Jost ([1987] 2002) separa los problemas del campo cognitivo (focalización) de los que afectan al campo perceptivo (punto de vista). El concepto de ocularización da cuenta del campo perceptivo. El autor define la ocularización como la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve. Desde esta perspectiva, en la ocularización interna la cámara se coloca en el lugar de la mirada de un personaje. En cambio, en la ocularización cero, la cámara no representa la visión de ningún personaje, de modo que la imagen estaría presentada por un testigo invisible o narrador impersonal. El plano de ocularización cero se asocia a las nociones de objetividad y neutralidad, ya que representa el punto de vista de nadie (*nobody's shot*).

En cambio, en la ocularización interna primaria lo que la cámara muestra corresponde a la mirada de un personaje, sin necesidad de mostrar a éste. “Se marca en el significante la materialidad de un cuerpo o la presencia de un ojo que, de inmediato, sin el auxilio del contexto, permite identificar a un personaje ausente de la imagen” (Jost, [1987] 2002: 44) El ejemplo por excelencia de esta modalidad de ocularización es la subjetiva. El punto de vista en el cine clásico se constituye en base a la tradicional dicotomía entre cámara subjetiva (que ubica al espectador en la posición de un personaje) y cámara objetiva, sin punto de vista. Esta alternancia de lo que se mira y de la persona que mira, presenta una analogía entre los modos de primera y tercera persona.

Otra modalidad perteneciente al campo perceptivo es la ocularización interna secundaria, en la que la subjetividad de la imagen está construida por el montaje. El ejemplo clásico de este caso es el montaje del plano de un personaje que mira, seguido de una subjetiva del objeto mirado. Según Gaudreault y Jost, también entran en esta categoría los planos semisubjetivos, en los que la cámara capta al personaje y a su objeto de observación dentro del mismo encuadre, dando a entender qué es lo que está viendo.

Asimismo, los planos semisubjetivos se pueden encuadrar en lo que Edward Branigan (1984) llama imagen subjetiva de proyección, en donde los planos no representan el punto de vista óptico del personaje, pero remiten metafóricamente a su estado anímico. El autor distingue la imagen subjetiva, en la que el espectador ve lo que el personaje mira, de la semisubjetiva, en la que se conjugan el sujeto que mira y el objeto de la visión. En la subjetiva o semisubjetiva puede presentarse una configuración irreal, donde las cosas pierden su apariencia normal. En estos casos, se evidencia la presencia de un Yo-enunciador que se afirma como tal.



El punto de vista no sólo se vincula con la visión, sino que está relacionado con el juicio u opinión que el discurso formula sobre los personajes. “Toda imagen expresa inevitablemente un punto de vista, cargándose de intencionalidad, de juicio sobre lo que se muestra” (Zunzunegui, 1989: 187) Lo que el personaje ve no es el resultado de un proceso mecánico, sino de un complejo proceso de construcción.

#### **6.4. Sonido y auricularización**

La construcción del punto de vista se vincula también con lo sonoro, y no sólo con lo visual. Mediante el tratamiento del sonido es posible construir un punto de vista sonoro o auricular, planteando la posición auditiva de un personaje. Para Jost ([1987] 2002) la auricularización es un concepto que caracteriza el campo de las relaciones entre las informaciones auditivas y los personajes. El autor distingue la auricularización cero, en la que la banda sonora se somete a la distancia aparente de la cámara, de la auricularización interna, que remite a la subjetividad de una escucha. En la auricularización interna primaria escuchamos el sonido tal como lo percibe el personaje, con deformaciones que separan la banda sonora del realismo. En este sentido, el sonido es fuertemente expresivo, ya que está ligado a la subjetividad y a la memoria. En la auricularización interna secundaria, la subjetividad sonora está construída a través del montaje o la restricción del campo visual.

Cobra una importancia particular el sonido *off*, que proviene de situaciones o personajes que se hallan fuera del campo visual. La voz *off* remite a la voz de un personaje fuera del encuadre, que sin embargo se halla en el espacio contiguo al campo. (Gaudreault y Jost, [1990] 1995: 81) El sonido que proviene del espacio fuera de campo genera impresiones que luego serán confirmadas o corregidas en planos subsiguientes. El trabajo con el sonido *off* permite penetrar en el estado de un personaje, y en ese sentido constituye una marca de la subjetividad. En este sentido, el sonido parece ser la materia prima de la expresión, asociada a la noción de cuerpo, percepción y memoria.

Por otra parte, Chion ([1990] 2004) y Metz ([1989] 1991) han teorizado sobre la noción de voz-Yo para designar la voz *off* del personaje que relata, voz narradora. Esta voz no es similar a la de los personajes diegéticos que están fuera de campo. Suele ser la voz de un no personaje, que se declara exterior al relato. La voz-Yo, emplea la primera persona

gramatical y construye la subjetividad; hace emerger un “yo” del personaje que es el equivalente sonoro de la imagen subjetiva. Se establecieron relaciones entre la voz-Yo, el relato de punto de vista y el relato en primera persona. Pero en la voz-Yo el personaje-narrador está cerca del lugar de enunciación del film, a diferencia de la imagen subjetiva. Además ella no se define por la ocularización y auricularización, sino por una focalización del saber, que se supone plena y entera.

La voz-Yo tiene un estatuto impreciso, corresponde a una variedad de situaciones. El film o la instancia de enunciación puede expresarse a través de la voz-Yo, atribuyendo a un personaje un fragmento del relato (que puede ser exacto o inventado). Puede referirse a la voz de un personaje que habla, pero en tanto es invisible, “taponando con su cuerpo ausente el acceso a la Voz del film” (Metz, [1989] 1991: 6) La voz-Yo no dialoga con otros personajes, no tiene interlocución en el film, se dirige al espectador y parece provenir de la fuente enunciativa. Puede ser diegética si es visible el cuerpo del hablante (con anterioridad o posterioridad al relato, o en el transcurso del mismo). Pero cuando vemos al personaje narrador hablar con voz- *in* e interactuar con otros personajes, esta voz no coincide con la voz relatora, ya que tiene una temporalidad diferente. Por lo tanto, aunque el personaje sea diegético la voz nunca es totalmente diegética, ya que el personaje se sale de la misma con la voz-Yo. Metz plantea que el narrador es un personaje, diegético como personaje pero extradiegético como narrador<sup>51</sup>. Se produce un juego de desarticulación, un trabajo metadiscursivo de reflexión y comentario, a partir de la voz en *off*.

En cuanto a la música, puede provenir del universo de la historia (música diegética) o ser exterior a la narración, funcionando como acompañamiento de la escena (extradiegética). La música instrumental con frecuencia es extradiegética, pero puede asociarse al film con mucha fuerza, “impregnarlo afectivamente, adquiriendo una cualidad cuasidiegética”. (Metz, [1989] 1991: 22) Si se produce una identificación total entre la música y la historia, la música estará subjetivizada. También los ruidos pueden considerarse subjetivos, si son escuchados por un personaje (con el nivel de deformación, distorsión y alejamiento del realismo que esto puede conllevar).

Por último Chion ([1990] 2004) y Heath ([1976] 2000) teorizaron sobre el rol del sonido en relación a la banda de imagen. Cuando la banda de sonido está subordinada a la

---

<sup>51</sup> Para Metz la voz le da una realidad palpable a la historia, aún si habla en tercera persona y genera un efecto de Yo, sin perder los poderes de un El.

imagen y la ilustra, el énfasis está puesto en la unidad sonido-imagen. Contra esa unidad se plantea la existencia del espacio off y del sonido no subordinando ni dominante. Desde esta perspectiva la banda de sonido puede ser homogénea y coherente o heterógena y contradictoria. Mientras que el sonido en el cine clásico apelaba a constituir una unidad imagen-sonido, el cine moderno ha trabajado el sonido en contradicción con la imagen, que acentúa las huellas de la enunciación fílmica<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Heath se refiere a la obra de directores como Alain Resnais, Jean-Luc Godard y Marguerite Duras.

## 7. ANTECEDENTES: ESTADO DE LA CUESTION

### 7.1. Nuevo Cine Argentino

La denominación Nuevo Cine Argentino (NCA) se refiere a la producción cinematográfica de fines de la década del 90 y parte de la década del 2000. En este período una nueva generación de directores irrumpió en el campo del cine. Luego de un período de crisis, no sólo aumentó la cantidad de películas producidas en Argentina sino que se dio un salto cualitativo, por el cual los filmes comenzaron a elevar el standard de calidad técnica y narrativa. Estos nuevos filmes pertenecen a un movimiento denominado por la crítica Nuevo Cine Argentino, que generó una gran repercusión tanto en el público como en la crítica, nacional e internacional.

Este fenómeno, se vincula distintos factores: cambios en el marco legislativo (Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica en 1995); modificaciones en las condiciones de producción y financiamiento de filmes (surgimiento de productoras independientes); abaratamiento de la tecnología (por el tipo de relación peso-dólar en la década del noventa) y surgimiento de escuelas de cine (profesionalización del campo) (Bernades, Wolf, 2002) A partir de los noventa una nueva generación se apropió de la idea de cine argentino a través de la proliferación de las escuelas de cine, la aparición de revistas especializadas y el resurgimiento de festivales de cine (Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y Festival de Cine Independiente, BAFICI, como los más emblemáticos).

En el marco del Nuevo Cine Argentino cambiaron ciertas ideas y presupuestos acerca del rol del director de cine. En el cine argentino anterior a los 90 se valoraba la experiencia, y la dirección era la culminación de una trayectoria a cargo de otros rubros dentro de la industria cinematográfica. Este supuesto fue revertido a fines de los noventa, ya que un valor agregado de este cine era para la crítica la “juventud”, por el valor agregado que aportaba. Un hecho muy significativo es que la mayoría de los directores del Nuevo Cine Argentino eran jóvenes egresados de escuelas de cine, marcando así un recambio generacional.

A diferencia de otros movimientos (como la *Nouvelle vague*, el Dogma danés o el *Cinema Novo* brasileño), el Nuevo Cine Argentino no se caracteriza por la homogeneidad,

sino por la diversidad en sus temas, géneros y estilos<sup>53</sup>. En cuanto al estilo, hay un arco que va desde el realismo más crudo al replanteo de los géneros clásicos, desde el documental hasta búsquedas abstractas y experimentales. Si bien el NCA no constituye un movimiento en el sentido programático, ciertos autores que analizan el fenómeno consideran que estas producciones comparten rasgos comunes, a pesar de la diversidad de propuestas. Sergio Wolf (2002) considera que las películas del NCA comparten una característica común: se centran en temáticas vinculadas al presente, sin abordar el problema del pasado reciente. Malena Verardi (2009) postula que el Nuevo Cine Argentino es un movimiento cinematográfico, con una discursividad común, más allá de las propuestas estéticas diferentes. Algunos de los puntos en común se basan en la ruptura con el cine anterior, el quiebre con las formas tradicionales de producción y exhibición, los cambios en la estructura narrativa de los filmes y la prevalencia de la distancia entre autor y espectador, promoviendo la “indeterminación y la ambigüedad como claves de lectura” (Verardi, 2009: 189).

Gonzalo Aguilar (2005) ha teorizado las características estéticas del Nuevo Cine Argentino en su libro *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2005), que constituye una referencia ineludible en el tema. Plantea que hay rasgos epocales en distintos filmes del período, que generan una ruptura con el cine argentino de los 80, que se definía por una voluntad alegórica y por “el mensaje” que pretendía transmitir. Por el contrario, las películas del NCA, se caracterizan por la ausencia de exterioridad o “bajada de línea”, y por el rechazo al cine de tesis. También destaca la presencia de personajes ambiguos, “amnésicos, verdaderos zombies que no vienen de ningún lugar ni se dirigen a ningún otro, obsesionados por un mapa indescifrable” (Aguilar, 2005: 30) Estos personajes no intentan transformar la sociedad que han recibido, sino que están fuera de lo social. “Son mundos no cartografiados de antemano en los que lo social como contención, opresión o marco se desvanece” (Aguilar, 2005: 31) Otros aspectos comunes del Nuevo Cine Argentino son las narraciones dispersas, los finales abiertos y mayor opacidad en las historias, que abren el juego de la interpretación. Aguilar también destaca respecto del NCA el rechazo al cine de tesis, a la demanda identitaria y política, en oposición al cine de la década anterior. Esto también implica la desaparición del pueblo como sujeto activo de la política.

---

<sup>53</sup> En 1998, con el estreno de *Pizza, Birra, Faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, nace para la crítica cinematográfica, el movimiento llamado Nuevo Cine Argentino. Los directores emblemáticos de este movimiento son Lucrecia Martel, Adrián Caetano Pablo Trapero, Martín Rejtman, Lisandro Alonso, Albertina Carri, Mariano Llinás, entre otros.

Por su parte, Gustavo Aprea (2014) plantea que hay dos tendencias reconocibles en el Nuevo Cine Argentino: la que representa una nueva marginalidad social (filmes de Adrián Caetano o Pablo Trapero) y la que trabaja en la construcción de una mirada subjetiva (películas de Lucrecia Martel, Mariano Llinás o Albertina Carri). El autor postula algunas características del Nuevo Cine Argentino: “un tipo diferente de modalidad narrativa, una redefinición de los límites entre la ficción y la no ficción, una forma de tematizar la problemática de la memoria y una mirada marcadamente subjetiva sobre el mundo que representa” (Aprea, 2014: 116)

David Oubiña (2007, 2014) también teoriza sobre la ruptura de la representación y la subjetividad en algunos filmes del Nuevo Cine, donde se establece una distancia respecto de la estructura clásica. Algunos relatos no poseen un personaje protagónico o una línea narrativa central. En este sentido, habría una ruptura fuerte con la narración tradicional o costumbrista.<sup>54</sup> Toma como ejemplo el cine de Martel en el que se enfatizan las vivencias subjetivas y la experiencia de los personajes, donde se postula una mirada excéntrica, que no sabe qué ver. La vivencia “está distorsionada por una perspectiva cultural, de clase y de género; pero eso ya no es una mera distorsión subjetiva, sino que indica, precisamente, el modo en que se produce lo real”. (Oubiña, 2014: 28) En las películas de Martel observa que no hay un registro de lo real sino un realismo desorientado o negligente, donde la subjetividad del personaje no se opone a la objetividad de los hechos sino que se contaminan mutuamente. Oubiña destaca el retorno de la experiencia como característica de muchos de los films del Nuevo Cine Argentino.

Otra línea de pensamiento toma como eje la política para definir el Nuevo Cine Argentino. Angela Prysthon (2013) considera que el NCA se caracteriza por el “abandono del discurso político explícito, más directo y en cierta medida más panfletario, en pro de una búsqueda de lo que está oculto, callado, apagado, constituyendo así otro tipo de política: la política del cotidiano” (2013: 95). Estas películas no tienen una función pedagógica, ni proponen alegorías o lecciones morales. Para Prysthon el NCA rechaza la grandilocuencia del cine comprometido, alejándose de una corriente del cine argentino que trató lo político de forma directa (Solanas, Gettino, Puenzo, Arístarain).

---

<sup>54</sup> Desde el montaje, Oubiña señala una subversión del *decoupage* o montaje clásico en filmes como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel (2001) en la dificultad que experimenta el espectador de orientarse en tiempo y espacio.

Desde otra perspectiva, Nicolás Prividera (2014), en el libro *El país del cine*, propone la hipótesis de que el NCA nunca encarnó un proyecto claro, y que se encuentra en un proceso de agotamiento o “decadencia”. Según el autor el NCA no constituía una generación sino un grupo etario, que pasó de ser independiente a formar parte de la industria y del *establishment*. Prividera plantea que el NCA se reduce a una acumulación de “historias mínimas”, narradas con un modernismo ascético y un esteticismo autocomplaciente. El relato prototípico de estos filmes plantea a un protagonista “entregado a un vagabundeo por un mundo vaciado de sentido en el que el uso de la palabra se vuelve atroz o banal” (Prividera, 2014: 52) Este cine, que presenta un “déficit de historicidad” y una tendencia a la apoliticidad, no promueve una mirada crítica en términos de clase. Prividera intenta reflexionar sobre la imposibilidad de este cine de problematizar lo social, la historia y lo político<sup>55</sup>. En general, el NCA para Prividera es de un modernismo conservador, que intenta “reproducir un orden, no cuestionarlo”. (Prividera 2014:82)<sup>56</sup> En la acumulación de historias mínimas del NCA la dimensión política está elidida o silenciada. Una excepción a esta regla puede ser *El estudiante* (2010) de Santiago Mitre, que “pone en juego la política como tema, aunque para demostrar que puede ser vaciada o investida de cualquier sentido”. (Prividera, 2014: 72) Otras películas que son excéntricas o excepcionales para el NCA son las de Lucrecia Martel, que abordan la dimensión política en vez de silenciarla.

Jens Andermann (2015) propone una lectura similar a la de Prividera y Prysthon, ya que plantea que el Nuevo Cine Argentino, luego de una etapa muy fructífera, a mediados de la década del 2000, entró en un momento de “manierismo y repetición”. Andermann plantea que el NCA se basaba en la ambigüedad de sentido, ya que expurgaba el discurso para hacer surgir una imagen-síntoma, un cuerpo en estado de disponibilidad. Para el autor el Nuevo Cine Argentino recompuso las imágenes síntoma de un país en *default*, pero con la emergencia del kirchnerismo se produjo un nuevo modelo político, del cual este cine dejó de dar cuenta.. En 2008, a partir de la película *Historias Extraordinarias*, de Mariano Llinás, se produce una ruptura con el paradigma del NCA, ya que no se apuesta a contar historias mínimas con ausencia de diálogo sino que hay una “sobreabundancia de discurso”. Este cine discursivo, al decir de Andermann, está en sintonía con el contexto del kirchnerismo, y el “reaglutinamiento de identidades políticas”. Para el autor, el cine posterior al NCA, se apoya

---

<sup>55</sup> En este aspecto Aguilar también señala respecto del NCA la desaparición del pueblo como sujeto activo de la política.

<sup>56</sup> Un ejemplo paradigmático del planteo conservador sería la película *Cama adentro* (2005) que cuenta la relación entre un sirviente y su patrona obviando las relaciones sociales, con una visión optimista de las relaciones de clase (Prividera, 2014).

en una saturación discursiva, a costa de una pérdida de intensidad y de profundidad de campo en la imagen.

## 7.2. Cine argentino y género

En cuanto a cuestiones de género, la tradición cinematográfica argentina (al igual que la internacional) estuvo signada por una predominancia de hombres en la industria. Es decir, que la posición de la mujer en la industria cinematográfica era de carácter marginal, ocupando roles culturalmente asociados a la condición femenina: actriz, vestuarista, maquilladora, script, asistente, etc. La aparición de directoras mujeres es tardía, en la década del 70 en la que empiezan a surgir las primeras directoras de renombre a nivel internacional. Se pueden mencionar algunas directoras mujeres en Argentina en los años 70 en el campo experimental, como Narcisa Hirsch o Marie Louise Alemann (Peña, 2012) Recién con la aparición de María Luisa Bemberg, en la década del ochenta, se replantea en un campo predominantemente masculino el rol de la directora mujer. En cambio, el Nuevo Cine Argentino se destaca por la gran cantidad de películas dirigidas por mujeres. Esto marca un cambio en el imaginario del director de cine, donde se abre una discusión sobre el rol de la mujer en el cine. Algunas de estas preocupaciones son retomadas por los festivales “La mujer y el cine” y “Mujeres en foco”, y por trabajos académicos que leen este fenómeno a la luz de teorías feministas y de género.

Una primera problemática que identificamos en las publicaciones sobre cine argentino y perspectivas de género, es que con el término cine de mujeres, suele aludirse tanto al cine dirigido por mujeres como al cine donde los personajes son mujeres y se abordan temáticas femeninas. Esta indistinción atraviesa algunos discursos sobre el cine argentino de mujeres.

Paulina Bettendorf y Agustina Pérez Rial (2014) en el libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, analizan el rol de las mujeres directoras. El foco del estudio se centra en el cine realizado por mujeres, buscando rasgos comunes en el discurso cinematográfico de las mismas. El análisis plantea que a partir del ingreso de las mujeres en la dirección, se modificaron narrativas, poéticas y estéticas preexistentes. Desde este punto de vista, habría ciertas invariantes que caracterizarían al cine de mujeres: ruptura con el realismo, proliferación de documentales subjetivos, entre otras.



En oposición a esta clasificación, posturas como la de Aguilar (2010) plantean que no es relevante si las películas están dirigidas por mujeres o por hombres, sino analizar una perspectiva de género en los filmes. Las teorías de género, no problematizan únicamente el rol de la mujer sino también el rol del hombre, en la cultura contemporánea. Siguiendo esta línea, un cine “femenino” puede ser realizado tanto por un varón como por una mujer. Según este abordaje teórico un hombre puede realizar un “cine femenino”, si se posiciona en contra de los modelos tradicionales imperantes.

Andrés Farhi (2005) señala que el cine de los 80-90 narraba una idea de país homogénea, y por lo general utilizaba a la familia como ejemplo de lo que era la nación. En este sentido, presentaba un punto de vista patriarcal e institucional, que buscaba naturalizar los estereotipos. Una excepción a este tipo de cine es la obra de María Luisa Bemberg en esa época. Ana Forcinito (2014) se centra en los temas de género en el cine de Bemberg, analizando tanto el tema de la realizadora mujer como de los personajes femeninos. Plantea que el género es una categoría de análisis de la imagen en movimiento, y destaca el rol pionero de Bemberg para pensar las subjetividades de personajes “sin derechos” como las mujeres. Forcinito retoma el planteo de Mulvey, según el cual en el cine clásico los hombres son el sujeto de la mirada y las mujeres el objeto de la mirada patriarcal, asociada al placer masculino. Según la autora en las últimas películas de Bemberg se construye una mirada fragmentada y compleja, donde la mujer no es un mero objeto de deseo sino el sujeto de la visión (y de la voz). Esto cuestiona el esencialismo de los primeros films feministas de Bemberg y el sistema clásico de representación cinematográfica. En la última parte de la obra de Bemberg, Forcinito relaciona la mirada femenina, con conflictos de poderes, miradas y representaciones. También incorpora el análisis del sonido, al plantear que el trabajo con los susurros y las voces de las mujeres (desincronizadas de la imagen corporal) “desplazan el monopolio de la trascendencia masculina de la voz” (2014: 45)

En relación a problemáticas de género Aguilar (2005) sostiene, siguiendo a teóricas del feminismo como De Lauretis y Mulvey, que en el orden de la representación cinematográfica clásica o institucional (cine de género, espectáculo o entretenimiento) predomina una mirada masculina y falocéntrica.<sup>57</sup> A diferencia de este régimen escópico,

---

<sup>57</sup> En un análisis sobre el filme *La casa del ángel*, de Torre Nilsson, Aguilar (2009) identifica nuevas formas de representación de las mujeres en un film realizado por un hombre, desde una perspectiva de género. Identifica en este filme modernista la ruptura del esquema patriarcal del cine clásico.

donde predomina la “imaginación masculina”, en el Nuevo Cine (de hombres o mujeres) emerge una “imaginación femenina”, que evidencia y critica la rígida organización de una sociedad patriarcal y machista. Esta imaginación femenina implica un “más allá de la representación”, dado que para la lógica de una cultura patriarcal como la del filme, la mujer y su deseo son objetos de representación. La imaginación femenina plantea una mirada analítica y crítica sobre el patriarcalismo y el machismo, sobre las mujeres como objeto de deseo y agresión.

Por otra parte, Aguilar plantea que en el Nuevo Cine Argentino lo masculino se asocia a la práctica del nomadismo y lo femenino al mundo doméstico y familiar. “Cuando la familia está ausente y los personajes no tienen un lugar de pertenencia ni un hogar a donde retornar, nos encontramos ante un caso de nomadismo. Pero si se trata de una narración sedentaria es porque la familia, aunque esté en proceso de descomposición, todavía le proporciona sentido a la acción de los personajes”. (Aguilar, 2005: 41). Según esta clasificación el cine femenino suele centrarse en mundos familiares en descomposición, con una mirada llena de sospecha.

En relación a la representación de la mujer en el Nuevo Cine Argentino, Ana Amado (2007) retoma la distinción que realiza Aguilar entre “películas nómades” y “películas domésticas”. Amado cuestiona esta relación directa que se establece entre la mujer y el espacio privado. Para la autora, la subjetividad femenina en conflicto puede presentarse tanto en espacios abiertos a la intemperie (*Los rubios*, de Albertina Carri) como en espacios cerrados o clausurados (*La Ciénaga*, de Lucrecia Martel). En el caso de películas domésticas la subjetividad femenina está reducida al espacio del hogar familiar. Pero en estas últimas películas predomina una mirada antropológica, atenta a los detalles, para exponer los cuerpos como “síntoma”. Para Amado la preeminencia del cuerpo en el cine de mujeres se vincula con la insistencia de las mujeres cineastas en mostrar “actitudes corporales como signos del estado de la psique femenina” (Amado, 2004: 190). Esta postura se articula con la noción de que el cuerpo femenino en el cine de mujeres se resiste al orden institucional clásico, quebrando la estaticidad donde la mirada masculina lo había colocado.

## **8. ANÁLISIS DE LA MUJER SIN CABEZA**

En este capítulo se analizará el filme *La mujer sin cabeza* (2007) de Lucrecia Martel. Se puede pensar a la película como parte de una trilogía salteña, junto a los dos filmes anteriores de la directora: *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004). Si bien hay análisis que toman las tres películas como una unidad, nos interesa centrarnos específicamente en este filme, ya que consideramos que en él se trabajan de una manera más acabada las problemáticas de género y clase. Aunque hay una evidente interdiscursividad entre las tres películas, en torno a problemáticas de género, en esta obra se realiza una deconstrucción de la noción de subjetividad. En este sentido, la película cuestiona las nociones clásicas de identidad, memoria y representación.

### **8.1. Síntesis argumental**

Verónica (Vero), una odontóloga salteña se reúne con unas amigas en un sitio en las afueras de la ciudad. Al volver, manejando su auto por la ruta, intenta atender su teléfono celular, y en la distracción atropella algo. Vero queda en estado de shock, y luego de ir a un hospital, se registra en un hotel, donde termina en la cama con un hombre, que resulta ser su primo. Aparentemente, Vero no logra decir dónde queda su casa o su consultorio, y no responde a las preguntas de su marido o su hermana. El personaje no logra conectarse con su familia y su trabajo, y permanece ausente, perdida. En su entorno más cercano nadie nota este estado de perturbación y no se percatan de que ha quedado enmudecida. Por el contrario, personajes femeninos como su hermana, la empleada doméstica o la asistente del consultorio la integran a la vida cotidiana, “hablando” por ella y llevándola de un lugar a otro.

Finalmente, una noche Vero le dice a su marido que ha matado a alguien en la ruta. Recorren el lugar de los hechos y sólo encuentran un perro muerto. Posteriores indagaciones con un primo vinculado a la policía confirman que no hay noticias de un accidente. Vero no se queda muy convencida, a pesar de que su entorno familiar insiste en que “no pasó nada”. Eventualmente, se produce el hallazgo de un cuerpo en el canal, próximo al sitio del accidente. Este cuerpo es el del chico que trabaja en el vivero, donde Vero compra las plantas.

La protagonista, con total pasividad, observa cómo su círculo íntimo borra los rastros y las huellas del accidente. Su marido arregla el auto en otra provincia, su hermano hace desaparecer la historia clínica del hospital y su primo borra el registro del hotel donde se alojó. Finalmente, es como si nada hubiese sucedido y Vero vuelve a la rutina cotidiana. La película abre el interrogante sobre si es posible la vuelta a una “normalidad” después del trauma.

## **8.2. Dimensión temática**

### **8.2.1. Subjetividad, identidad y memoria**

El enigma que la película plantea es cómo este accidente afecta la subjetividad del personaje. En relación con esto, la película alude a la creencia popular salteña de que en situaciones traumáticas el alma se va del cuerpo, y queda vagando separada del mismo. Veremos cómo esta disociación cuerpo-alma, y sus efectos en la subjetividad son trabajados en el discurso fílmico. El título *La mujer sin cabeza*, hace referencia al personaje de Vero, que luego del accidente queda alienada, desconectada. La protagonista se encuentra enajenada, temporalmente fuera del yo (sufre de ausencias, confusión, lagunas mentales). Se trabaja la temática de la incomunicación, de la relación con un mundo social y familiar que continúa con sus rutinas como si nada hubiera pasado. Este estado de alienación e incomunicación generalizado tiene puntos de contacto o interdiscursividad con el tratamiento de los personajes en el cine de Michelangelo Antonioni. Encontramos múltiples referencias en *La mujer sin cabeza* a una subjetividad desgarrada. En este sentido el yo es dicho por otros, y está atravesado por múltiples voces. Constatamos que la película cuestiona y deconstruye la noción clásica de identidad y representación.

En la película vemos un intento de deconstrucción del yo, que es vivido como ajeno, condensado en la formulación “yo soy otra”. La disociación entre el yo y la otra alude a la deconstrucción de la identidad. Esto puede observarse en distintos diálogos del film:

Tía Lala: “Esa voz no parece tuya”

Conserje del hotel: “No se registró nadie”

Empleada del hospital: “Con mi nombre no, con el suyo”

En estos ejemplos se puede observar el planteo de una identidad difusa y descentrada. Esto se vincula con las conceptualizaciones de Bajtin ([1979] 2002), que cuestiona la idea de unidad del sujeto, de un “yo” que se expresa en el discurso, bajo la forma de un “yo hablo”. La protagonista no encarna un único yo que habla sino que su palabra proviene de otras voces (su familia, su entorno). En el sentido en que lo plantea Derrida ([1967], 1989) se esboza una idea de sujeto desde la ausencia, la sustracción, el vacío. Este autor se refiere al sujeto como el intérprete de un texto “que es soplado por un apuntador invisible” (Derrida, [1967], 1989: 242). Esta desposesión y ajenidad (que es originaria) se ve exacerbada en el personaje de Vero, que es conducida de un lugar a otro, de una acción a otra, sin tener muy claro dónde está o quién es. El personaje, en el estado de amnesia o confusión en el que se encuentra, difícilmente pueda hablar en su propio nombre. La identidad y el lenguaje aparecen afectados por una privación de sí. En este sentido, a la luz de los planteos de Bajtin y Derrida, consideramos que el filme postula un sujeto femenino descentrado, que no es el sujeto de la conciencia. El personaje de Vero está deconstruido, en tanto que el yo se presenta como pura alteridad.

También hay un aspecto siniestro en el automatismo con el que la protagonista realiza las acciones cotidianas. Vero es llevada de la casa al trabajo, es peinada por su hermana Josefina, vestida por la asistente del consultorio y manipulada como un maniquí, sin ofrecer resistencia. En este sentido, este personaje autómatas puede vincularse con el concepto de lo ominoso en Freud, vinculado con la “duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo” (Freud, [1919], 1979: 227). En esta línea se inscribe, para Freud, el sentimiento de lo siniestro en muñecas, figuras de cera y autómatas. En relación a la protagonista, se observa un cuerpo convertido en objeto, además de la ausencia de una voz propia, que llevan a pensar en una subjetividad alienada.

Otra temática abordada es la de la memoria (o la amnesia) vinculada a la construcción de subjetividad. En un mundo regido por la negación, se borran las huellas del accidente y todos actúan como si nada hubiera pasado. Vero se coloca los lentes oscuros luego del accidente, y varias veces a lo largo del film, como si prefiriera no ver. Hay un chico muerto, pero aparentemente nada cambia en la vida cotidiana de los personajes. “No pasó nada” es el enunciado que sintetiza el nivel de negación que se produce, no sólo en la protagonista afectada por la amnesia, sino en la familia.

Una particularidad, propia de la subjetividad de este personaje, es la decisión de teñirse el pelo de otro color, en la escena final de la película. Este gesto podría implicar un disfraz que apunta a un cambio de identidad, para no ser reconocida o bien para terminar de distanciarse del hecho traumático. Pero también puede expresar una transformación, un cambio en la subjetividad de Vero, que evidentemente fue afectada por el accidente. En este último sentido, el cambio de color de pelo (que además se vincula con la cabeza) expresa la conversión en “otra” persona. El nuevo color de pelo puede leerse como un “cambio de cabeza”, o de actitud, que igualmente no implica una toma de conciencia, culpa o arrepentimiento. Este gesto sutil alude a un cambio, que puede interpretarse como un índice singular de resistencia, frente a la negación familiar y social de lo sucedido.

### 8.2.2. Perspectivas de género

El título de la película, no sólo alude a la subjetividad del personaje de Vero sino al lugar de las mujeres en una sociedad machista y falocéntrica. En la sociedad salteña contemporánea, tal como la retrata Martel, predomina una estructura patriarcal, donde se produce la división sexual del trabajo. Este tipo de estructura social es analizada por Bourdieu ([1998] 2000) y Héritier ([1996] 2007) que plantean desde una teoría estructuralista una distinción sexuada de los espacios, donde la mujer queda asignada al espacio doméstico de la casa mientras que al hombre le corresponde el espacio público. En esta línea, la mayoría de las mujeres de clase media en el filme aparecen entregadas al espacio privado, encargadas de las funciones de reproducción biológica y de las labores domésticas (cuidado de la casa y los niños)<sup>58</sup>. El personaje de Vero, si bien trabaja como odontóloga, participa de la condición femenina, relegada a lo privado. Por lo tanto, son los hombres (el marido, el primo, el hermano de Vero), quienes se encargan del espacio exterior y público, y llevan a cabo las acciones para ocultar el accidente. Las decisiones tomadas por los hombres “con cabeza” (borrar las pruebas del accidente, arreglar el auto, hacer desaparecer la ficha de ingreso al hospital), se le ocultan a Vero, tomando la forma del secreto o de la conspiración. A ella no le

---

<sup>58</sup> En *La ciénaga*, el personaje de Tali, en tanto mujer, se encarga de las funciones de reproducción biológica y labores domésticas., mientras que su marido Rafael se desenvuelve en el espacio exterior y público. Los trabajos femeninos, son para Bourdieu trabajos privados, monótonos, menudos, mezquinos. Tali quiere irse de viaje, escaparse de estas tareas femeninas y del entorno asfixiante de su familia, aunque sea por unos días. Cuando Tali le comenta el proyecto de viajar a su marido, este se opone a la idea, arguyendo que el viaje es demasiado “peligroso” para dos mujeres solas. Lo que para Rafael es “demasiado peligroso” es que la mujer tenga autonomía en una sociedad patriarcal.

dicen nada, y en este ocultamiento la colocan en una posición inferior, condenada al no saber por ser mujer. En esta línea puede leerse el diálogo de Vero con su marido, en el que ella pregunta “¿Qué hago? ¿Qué tengo que hacer?” y él responde que tiene que dormir, que no debe hacer nada. En esta escena el marido, significativamente, está vestido con ropa de camuflaje, actividad a la que se dedicará activamente para esconder los rastros del accidente. Así la mujer queda colocada en un lugar de no responsabilidad, de inimputabilidad simbólica. Aquí vemos cómo la dominación masculina ejerce una violencia simbólica, que es suave, sutil, casi invisible.

Héritier ([1996] 2007) dedica un capítulo a la noción de “cabeza” en las mujeres, y analiza cómo se han buscado a lo largo de la historia diferencias cerebrales y cognitivas entre las mujeres y los hombres, que respalden la dominación masculina. Según el pensamiento griego, sostenido por Hipócrates, “el cuerpo de las mujeres se caracteriza por un vacío esencial, que permite el desplazamiento de los órganos...Lo propio de la matriz es desplazarse y alojarse en ese vacío que es por momentos la cabeza femenina” (Héritier, [1996] 2007: 33-34). En este discurso, la cabeza vacía de la mujer tiene una correlación con el vientre o matriz lleno<sup>59</sup>. Para Héritier en diversas sociedades “la equivalencia vientre lleno/cabeza vacía tiene plena vigencia”, negando el acceso al conocimiento de las mujeres y manteniéndolas en un rol doméstico (Héritier, [1996] 2007: 36)

En la película, aparece otro personaje femenino “sin cabeza”: la tía Lala. Esta mujer no se levanta de la cama, no se acuerda de nada, y sin embargo es la única que percibe el estado de Vero. Como en otra película de Martel, *La ciénaga*, vemos mujeres confinadas en la cama, encerradas en el espacio privado, a partir de cierta edad<sup>60</sup>. Esta reclusión real y simbólica de las mujeres de la familia puede interpretarse como constancia de la relación de dominación masculina. Aquí se pone en juego una noción tradicional y transhistórica de feminidad como “arte de empequeñecerse”, de minimizarse. (Bourdieu, [1998] 2000: 43) En términos de Bourdieu, en las sociedades patriarcales, la agorafobia es socialmente impuesta, ya que las mujeres se excluyen voluntariamente del ágora. Esto corrobora la hipótesis del autor de que las mujeres “se ponen de acuerdo” con los hombres para adoptar una posición inferior, sin que necesariamente medie la violencia material.

---

<sup>59</sup> Para Hipócrates, señala Héritier, “el útero de las mujeres cumple la función de cerebro” (2007:42)

<sup>60</sup> El personaje de Mecha, en *La Ciénaga* permanece casi todo el tiempo en su habitación, como lo había hecho anteriormente su madre. Tali, la prima de Mecha, también tiene una suegra que se ha quedado encerrada en su casa, como la madre de Mecha. Ambas mujeres tienen miedo de repetir esa historia, si bien parece inexorable ese destino en las mujeres de la familia.

La tía Lala es otro exponente de mujeres sin cabeza, en una familia donde se señala que falta la cordura en la línea femenina, y que “nadie muere en sus cabales”. Hay una tradición familiar de mujeres que pierden la cabeza, la memoria, la conciencia<sup>61</sup>. El concepto de la mujer sin cabeza se vincula con la locura, con un cuerpo sin alma. A lo largo del film se desarrolla el tema de la mujer convertida en objeto como la tía Lala, a quien se la peina y arregla como a una muñeca, al igual que a Vero. El único personaje que parece rebelarse abiertamente contra la condición de objeto asociada a la condición femenina, es Candita, la sobrina de Vero, que según su madre “está todo el día machoneando con la moto”. Pero entonces, la única rebelión posible parece ser la identificación con el género masculino.

En la película se aborda el tema del género, asociado a la formulación de la mujer como objeto. Esto puede vincularse con los planteos de Mulvey ([1975] 1999) y Silverman ([1996] 2009) en los que el sujeto femenino en el cine es obligado a llevar la carga de la especularidad, asociada a las nociones de objeto y de espectáculo. Jens Andermann (2015), en esta línea, argumenta que en otros films como *La niña santa*, Martel expone la mercantilización y posicionamiento de las mujeres como objetos sexuales, planteando una crítica de la mirada masculina como “objetivación” del cuerpo femenino. En ese sentido, la formulación de una “mujer sin cabeza”, puede plantearse como una crítica feminista de la mirada masculina.

Esta crítica feminista se puede vincular interdiscursivamente con las películas de María Luisa Bemberg.<sup>62</sup> En ambas directoras se aborda la temática de una subjetividad femenina enajenada, una voz expropiada y un cuerpo convertido en objeto. De esta manera, Martel indaga la experiencia colectiva de las mujeres en las que hay un yo colonizado por el género masculino.

---

<sup>61</sup> Asimismo, la asociación de lo femenino con la falta de conciencia o ausencia de lenguaje puede vincularse con las teorizaciones de Julia Kristeva ([1976] 1981), para quien las mujeres conforman lo no representable, la opacidad, dentro de un sistema de representación occidental masculino y paterno.

<sup>62</sup> Esta crítica puede observarse en todas las películas de Bemberg, si bien está más enfatizada en los últimos filmes de la directora (*Camila*, *Miss Mary*, *Yo, la peor de todas*)



### 8.2.3. Relaciones entre clases, género y política

Sin embargo, siguiendo a De Lauretis y Butler, el planteo de la noción de género no puede estar dissociado de la noción de clase. El personaje de Vero, si bien queda colocada en una situación de subordinación, por el hecho de ser mujer, a la vez pertenece a una clase media alta, que le permite ocupar una posición de superioridad económica y simbólica. Un tema importante en el filme es el de la gran desigualdad entre patronos y sirvientes en la sociedad salteña. Los sirvientes, empleadas domésticas, jardineros, masajistas, lavacoches, son personajes que siempre están fuera de foco. No tienen primeros planos ni protagonismo, sino que son parte del decorado. En este sentido, la película pone en escena las relaciones de dominación de la clase media alta por sobre la clase baja. Esta relación, lejos de ser conflictiva, parece estar asumida, naturalizada, por ambas partes.

La clase baja es vista como la otredad, encarnada en personajes difusos, que pasan desapercibidos. Este otro que es el sirviente, para la tía Lala entra en la categoría de “espanto”. Ella le aconseja a Vero: “No los mires y se van”. Aquí, los personajes que pertenecen a las clases bajas, están en el límite entre la existencia y la no existencia. En la escena donde descubren el cadáver en el canal se pone en juego otro aspecto de la relación entre clases, que es la analogía entre la clase baja y el animal. Una voz anónima comenta: “Se atascó la alcantarilla. Puede ser una persona o un ternero”. La reacción de la familia de clase media es poner el aire acondicionado para tapar el olor, para esconder lo desagradable<sup>63</sup>.

Cuando Vero hace pasar a su casa al chico que lava el auto, también se pone en juego la vinculación entre el “otro” y lo sucio. Vero le ofrece ropa de la familia que está sobre el lavarropas (presumiblemente usada) y le propone bañarse “en la piecita de servicio”. En los términos “piecita de servicio” o “espantos” se condensa toda una vinculación entre discurso y poder. El sirviente, colocado en la categoría de sucio, plantea una temida contaminación de espacios, de la cual la clase media se defiende manteniendo los lugares separados. También es remarcable la oposición territorial y de clase entre las zonas de acceso al agua, donde se opone el espacio bajo (la zanja) y el espacio alto (la pileta). El niño atropellado, no por casualidad, pertenece a la clase de los sirvientes, constituye una otredad que puede ser fácilmente ignorada por las clases más altas. Por eso el accidente puede ser borrado por la

---

<sup>63</sup> Este vínculo entre el sirviente y el animal fue trabajado anteriormente por Martel en *La ciénaga* (2001).

familia burguesa sin que nadie reclame justicia ni investigue el caso. En este sentido, el análisis de género implica necesariamente una dimensión social y política.

En términos de Bajtin ([1979] 2002), la protagonista de *La mujer sin cabeza* no tiene un discurso propio, sino que está atravesada por el discurso de la clase media, es decir, padece de una doble alienación (de género y de clase). El sujeto enunciador está habitado por la presencia del otro en la misma génesis de su discurso. A partir de esta distinción se puede pensar cómo el discurso ajeno, el discurso de la clase social constituye y habita la palabra individual. En este sentido, la noción de dialogismo permite pensar en un sujeto no intencional, que es atravesado por la alteridad antes de hablar, sin ser siquiera consciente de la voz o la presencia del otro.

En este sentido, el trabajo sutil que realiza Martel sobre las relaciones entre clases pone en escena un problema político. Prividera enfatiza la existencia de un conflicto social latente en los filmes de Martel, que se desenvuelve a través de una negación violenta (Prividera, 2014: 166) Por su parte, Jens Andermann (2015) sostiene que en la trilogía de films de Martel basados en la clase media provincial de Salta, hay un vínculo entre la temporalidad estancada del relato y la temporalidad del neoliberalismo.

Desde nuestra óptica, el cine de Martel es político, aunque parezca centrarse en pequeñas historias intimistas. La película pone en evidencia la dimensión política de la institución familiar, problematizando los valores absolutos y naturalizados de la familia de clase media. La visión crítica de la familia, y el planteo de las relaciones entre clases, no pueden analizarse por fuera de un contexto social y político. La película pone en juego el tema de la reproducción de un sistema no sólo patriarcal y sexista sino también clasista, exhibiendo así su dimensión política.

En este sentido, el tema de la memoria y la amnesia, no sólo se presenta en un nivel individual sino también en el ámbito social. La película puede interpretarse en referencia a los desaparecidos durante la dictadura militar, y a la actitud de negación que gran parte de la sociedad asumió con respecto a los mismos. El “no pasó nada” condensa ese proceso de negación, por el cuál se decide obliterar, enterrar lo que sucedió. El encubrimiento del crimen, el negar la responsabilidad por lo sucedido, alude a la complicidad de las clases medias con los crímenes cometidos durante la dictadura. Esta es la dimensión política más evidente de la

película aunque, como hemos señalado, no es la única<sup>64</sup>. En este sentido, Ana Amado (2009) analiza el sentido ambiguo de utilización de la frase “nada que ver” durante la dictadura, en relación a la seguridad personal y a la falta de rastros visibles de los campos de concentración. La autora también plantea que “las catástrofes de la historia no pueden ser evocadas sino dando cuenta de los trastornos de la memoria” (Amado, 2009: 106) En la misma línea se podría plantear que el “no pasó nada” de la película de Martel alude a una relación con el pasado basada en la negación, en una política de la amnesia, en una dimensión tanto individual como social.

Este mecanismo social de negación podría calificarse de siniestro, retomando la categorización de Freud. Lo ominoso se juega en el permanente retorno de lo igual, en la “repetición de los mismos caracteres, destinos, *hechos criminales* a lo largo de varias generaciones” (Freud, [1919] 1979: 34). El mantener algo oculto, clandestino, confinado al ámbito de lo familiar, tiene un costo, que es la angustia que genera el retorno de lo reprimido. Esta angustia impacta en la subjetividad y produce una crisis de identidad, como vemos en el personaje de Vero. Así se conectan la memoria social e individual, evidenciando que uno de los costos de la negación es la pérdida de sí. En ese sentido, se vinculan la falta de memoria, la crisis de la identidad y una subjetividad extrañada, alienada, que se desconoce a sí misma. La película, tanto en la deconstrucción que realiza de un personaje, como en la radiografía de una sociedad amnésica, pone en evidencia las relaciones entre género, clase y política.

### **8.3. Dimensión retórico-formal**

#### **8.3.1. Marcas de la subjetividad**

Más allá del contenido temático vinculado a la subjetividad en la película, analizaremos las marcas formales de la subjetividad en el discurso cinematográfico. Siguiendo a Jost se puede reconocer la subjetividad de la imagen a partir del uso de los tamaños de plano y los encuadres. Encontramos estas marcas en *La mujer sin cabeza*, potenciadas por la elección del formato cinemascopio (2.35: 1). La pantalla ancha permite trabajar el encuadre en distintos planos. En la película se muestran distintas situaciones en el

---

<sup>64</sup> La referencia a la dictadura está implícita en la elección de temas musicales de la década del '70 o en la aparición de Monseñor Pérez, obispo de Salta durante el Proceso militar, en el video del casamiento de Vero.

campo visual, algunas en foco y otras fuera de foco. También se trabajan los diferentes tamaños de plano al interior de un encuadre, en un montaje interno. Por ejemplo, en varias ocasiones vemos a Vero en primer plano, en foco, y a otros personajes en segundo o tercer plano visual, fuera de foco. Por ejemplo, el personal doméstico aparece siempre en un segundo término y fuera de foco, marcándose claramente cómo pasan inadvertidos para la protagonista. Este trabajo por capas, donde los personajes están a distinta distancia en relación a la cámara, permite integrar una serie de situaciones heterogéneas en el encuadre, y permite narrar el estado de disociación de la protagonista. En la película se trabaja constantemente con una gran profundidad de campo, superpoblando la imagen de numerosas acciones, narrando el estado caótico en el cual se encuentra Vero.

También la decisión de dejar al personaje de Vero fuera del encuadre en algunos planos, mostrando sólo una parte de su cuerpo, contribuye a construir la subjetividad del personaje. Por ejemplo, en el plano de la pileta, vemos un plano detalle de la mano de Vero sosteniendo una copa, en segundo plano visual la hermana metida en el agua, y en tercer término, en el fondo, se encuentran el marido y el primo de Vero. La conversación de los hombres es esencial para la trama, ya que planean ir a ver a un amigo con intenciones de ocultar la evidencia del accidente. Este diálogo es observado por Vero, cuya presencia en el plano se reduce a únicamente a una mano fragmentada. Este encuadre refuerza la temática de la mujer que es ignorada por los hombres, a la hora de tomar decisiones.

Por otra parte, todas las imágenes que parecen estar afectadas por una cierta deformación remiten a la subjetividad del personaje. Esto se evidencia en el film en la oposición entre el desenfoque y la imagen nítida, que remite al estado de shock y de trauma que experimenta Vero. En diversas escenas, Vero está en primer plano y el resto de los personajes fuera de foco, y por medio de este recurso las marcas de la subjetividad expresan la percepción del personaje de Vero. Por ejemplo, al final de la película en la reunión en el hotel, el foco oscila entre un grupo y otro de personajes, haciéndose eco de la percepción distorsionada de la protagonista.

Las marcas de la subjetividad aparecen asociadas al personaje de Vero, que está en todos los planos, aunque no siempre en un primer plano. El uso de los planos construye el estado del personaje, su percepción errática y alterada. Desde este punto de vista construyen una subjetividad en estado de descomposición, acompañada por la cámara.

### 8.3.2. Punto de vista visual y sonoro

En términos de ocularización, en el comienzo de la película de Martel parecen predominar los planos de ocularización cero, en los que ningún personaje ve la imagen de los chicos jugando con el perro al lado del canal seco. El plano de ocularización cero se asocia a la noción de objetividad, a un plano relativamente neutro, y al punto de vista de nadie (*nobody's shot*). El ejemplo extremo de ocularización cero es el plano del perro en la ruta: es una imagen para el espectador que no corresponde a la visión de ningún personaje. De este modo, la imagen estaría presentada por un testigo invisible o narrador impersonal.

A partir del accidente cambia el punto de vista y tenemos la sensación de estar dentro de la cabeza de la protagonista. Esto nos llevaría al terreno de la ocularización interna. En *La mujer sin cabeza*, no se usan subjetivas de Vero, excepto algún caso puntual como la escena de la pileta, y por lo tanto, el punto de vista de ella no está construido mediante la ocularización interna primaria. Pero se utiliza la ocularización interna secundaria, en la que la subjetividad de la imagen está construida por el montaje. Entran en esta categoría, según Gaudreault y Jost, los planos semisubjetivos, en los que la cámara capta al personaje y a su objeto de observación dentro del mismo encuadre. Podemos encontrar este modo de ocularización secundaria (semisubjetiva) en el filme. De esta manera, mediante un montaje interno la vemos a ella en el plano, pero también percibimos como ella: por ejemplo, vemos fuera de foco los personajes que están en segundo plano visual, haciéndose así el relato eco de su estado de desconexión.<sup>65</sup> Entonces, más allá de que no hay subjetivas estrictas, el espectador comparte la percepción de la protagonista y su punto de vista. El uso de la semisubjetiva se vincula con el concepto de subjetiva indirecta libre trabajada por Deleuze ([1985] 2005), en el que la cámara toma una presencia subjetiva que simula la manera de ver del personaje. Este procedimiento genera una apertura a la diversidad, a la alteridad y al descentramiento del personaje, según Deleuze.

El nombre de la protagonista Ver(o), alude a la acción de ver. El personaje está presente en todas las secuencias de la película, de modo que asociamos la película a su punto

---

<sup>65</sup> Asimismo, el uso del fuera de foco, se puede encuadrar en lo que Edward Branigan (1984) llama imagen subjetiva de proyección, en donde los planos no representan el punto de vista óptico del personaje, pero remiten metafóricamente a su estado anímico.

de vista. Pero la película, en el despliegue de las marcas de subjetividad, cuestiona la noción realista de representación o el modelo de representación institucional analizado por Burch (1970). Lo que el personaje ve no es el resultado de un proceso mecánico, sino de un complejo proceso de construcción.

En cuanto al diseño de sonido, las películas de Lucrecia Martel siempre se caracterizaron por el rol crucial del sonido, asociado a la generación de climas envolventes vinculados a lo táctil, más que a la visión. En este sentido, el sonido parece ser la materia prima de la expresión, asociado a las nociones de cuerpo, percepción y memoria. Se evidencia una búsqueda dirigida a rodear o envolver al espectador con el sonido. En distintas escenas de *La ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza* el espectador no puede ver la fuente del sonido y se ve obligado a escuchar.

En *La mujer sin cabeza*, como en toda la obra de Martel, cobra una importancia particular el sonido *off*, que proviene de situaciones o personajes que se hallan fuera de campo. En el film se propicia la escucha acusmática, en la que el espectador escucha una voz sin ver la fuente de donde procede<sup>66</sup>. El sonido *off* permite generar impresiones que luego serán confirmadas o corregidas en planos subsiguientes. El trabajo con el sonido *off* nos permite penetrar en el estado del personaje de Vero, y en ese sentido constituye una marca de la subjetividad.

Siguiendo las categorizaciones de Jost ([1987] 2002) la auricularización caracteriza las relaciones entre las informaciones auditivas y los personajes. El autor distingue la auricularización cero, en la que la banda sonora se somete a la distancia aparente de la cámara, de la auricularización interna, que remite a la subjetividad de una escucha. En la película predomina la auricularización interna, vinculada al personaje de Vero, ya que oímos lo que ella escucha. De esta manera, el sonido está subjetivizado en múltiples escenas.

En la película se presentan momentos de auricularización interna primaria, donde el espectador escucha el sonido tal como lo percibe el personaje, con deformaciones que separan la banda sonora del realismo. Por ejemplo, cuando Vero escucha el sonido *off* de un golpe en el partido de fútbol, ese ruido retumba con estruendo. Ese sonido está distorsionado, exagerado, ya que a la protagonista lo percibe como similar al sonido del accidente de auto. También en la escena en que se comenta el accidente en el canal, ella escucha desde el auto los comentarios de la gente con un cierto grado de distorsión. Asimismo, el sonido de la

---

<sup>66</sup> El trabajo del espectador será el de desacusmatizar la voz *off* y encontrarle una fuente visual *in* o vinculada.

reunión en el hotel, al final de la película, no remite al realismo, sino a la subjetividad de una escucha, en la que no se puede distinguir claramente lo que hablan los personajes sino más bien un parloteo indiferenciado. En este sentido, el sonido es fuertemente expresivo, ya que está ligado a la subjetividad y a la memoria.

También se trabaja en el film la auricularización interna secundaria, donde la subjetividad sonora está construida a través del montaje o la restricción del campo visual. Se presentan ciertos ruidos en *off*, que se escuchan filtrados por el personaje de Vero, y que por lo tanto están en un primer plano sonoro a pesar de provenir de lugares que están a mayor distancia del personaje. El ruido de sirenas funciona como *leitmotiv* en distintas escenas (hospital, consultorio odontológico, descubrimiento del cadáver en el canal), se destaca sobre otros sonidos, volviendo una y otra vez sobre el tema del accidente. Se le otorga particular jerarquía a ciertos ruidos, que se escuchan en primer plano sonoro, desde zumbidos sutiles hasta sirenas persistentes. El sonido contribuye a construir el descentramiento subjetivo de la protagonista y el extrañamiento en su percepción.

En muchas instancias del filme, el sonido aporta más información que la imagen. Por ejemplo, el personal de servicio no se ve, ya que en general está fuera de foco, o fuera de campo. Así, la presencia de las clases populares tiene más protagonismo en el sonido que en la imagen. Para Jens Andermann, en el cine de Martel, se da un procedimiento de “disyunción sensorial entre ver y oír, que vuelve la imagen ambigua para el espectador, produce una interpelación enigmática del sujeto intradiegetico” (Andermann, 2015: 253) Para el autor, esta incertidumbre sensorial es un modo original de organización narrativa.

### **8.3.3. Espacio fuera de campo y ruptura de la representación**

Otro aspecto a analizar en la película es el trabajo con el espacio fuera de campo, entendido como un espacio no mostrado, que es reconstruido imaginariamente por el espectador (Burch, [1970] 2008). En *La mujer sin cabeza*, es recurrente la utilización del espacio fuera de campo, a través de ciertos procedimientos como el trabajo con el sonido, la fragmentación del personaje, las salidas de campo y el uso de campos vacíos<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> El recurso a los campos vacíos, en los que se activa la capacidad de espera del espectador, vincula intertextualmente al film de Martel con las películas de Antonioni. Destacamos el uso del campo vacío cuando Vero se baja del auto luego del accidente, ya que atrae la atención del espectador hacia el fuera de campo.

Por ejemplo, el accidente de auto es trabajado a partir del sonido *off* del frenado brusco y el golpe del cuerpo que golpea el auto. No vemos en ningún momento la muerte del chico, sino que este es un espacio elidido. La muerte no se muestra, no se representa, sino que permanece fuera de campo. La película invisibiliza, deja fuera del encuadre el cuerpo del niño atropellado. Este cadáver invisible, permanece en un espacio imaginario, que no se verá durante el film. No se muestra nunca al niño atropellado y el espectador debe reconstruirlo imaginariamente. De esta manera, la utilización del espacio fuera de campo está al servicio de una estructura donde la violencia está oculta, sólo sugerida por el sonido.

Constatamos que el hecho traumático, la muerte, pertenece a la categoría de lo irrepresentable. Para Ana Amado “la certidumbre de una imagen vacila cuando intenta representar (o presentar) la muerte. O más exactamente cuando intenta representar el pasaje de la vida a la muerte” (2009: 123) Desde este punto de vista, la muerte y la violencia se resisten a la plenitud representativa. Así, en la película se produce un cuestionamiento a la noción de representación. Lo sugerido y lo implícito son modos de abordaje de una ausencia que no se puede mostrar.

En este aspecto se pueden establecer vínculos con el género fantástico o de terror, donde la no mostración de lo ominoso suele ser una estrategia constructiva. Martel señala que su gran debilidad es el cine de terror: “Toda mi vida va hacia eso. En la narrativa oral del Norte la mayoría de los relatos son de terror. O terroríficos. U horrorosos...te dejan en un estado de pavora. *La mujer sin cabeza* parece un título de película de terror, aunque no lo es.” (Martel, en Oubiña, 2007) Hay ecos del cine de terror, por ejemplo, en la escena del accidente, cuando no vemos el cuerpo, pero sí las manos del niño marcadas en el vidrio de la ventanilla del auto.

*La mujer sin cabeza* plantea una tensión entre la mostración y el ocultamiento. El personaje de Vero, en muchos planos está fragmentado, y se le encuadra en plano detalle del torso, dejando fuera de campo la cabeza. Por ejemplo, hay un largo plano en la ruta, después del accidente, en el que Vero se baja del auto. En este plano ella se aleja de la cámara hasta que su cabeza queda fuera de campo y sólo vemos una parte de su cuerpo<sup>68</sup>.

Este rostro oculto, en determinados momentos de la película, potencia el enigma sobre lo qué le sucede al personaje. La fragmentación del cuerpo, además de potenciar el juego con el fuera de campo, contribuye a poner en escena el yo agujereado, disociado del personaje de

---



Vero y a plantear una subjetividad en conflicto. La dificultad para conectarse del personaje, la disociación entre cuerpo y alma, se plantean en esta tensión entre presencia y ausencia. La ausencia de cabeza, y del rostro asociado a la identidad, en determinados planos, inevitablemente remite a lo siniestro u ominoso.

Lo ominoso, en tanto modo de representación trabajado por Freud ([1919] 1979), se relaciona con la duplicación, división y permutación del yo. Podemos ver el desdoblamiento del yo tanto en la forma enigmática que adquiere esta mujer desorientada, sin identidad, como en la repetición inquietante de las imágenes del cuerpo sin cabeza, por efecto del encuadre. Freud señala que la imagen de una cabeza cortada, así como los miembros seccionados generan un efecto ominoso, sobre todo cuando se les atribuye una actividad autónoma. El cuerpo de Vero se presenta como un espacio que deviene siniestro con la repetición de los planos sin cabeza, en virtud del uso del fuera de campo. Así el trabajo con el espacio fuera de campo se vincula con la noción de subjetividad.

## **8.4. Dimensión enunciativa**

### **8.4.1 Focalización, narración y verdad**

Todas las marcas analizadas de la subjetividad en la imagen, rompen con la noción clásica de representación y con una estética de la transparencia, en donde se ocultan las huellas de la enunciación. Por el contrario, se evidencia la presencia de un enunciador, a través de recursos formales (el uso del foco, de la profundidad de campo, de la composición, el trabajo con el sonido) y de recursos narrativos.

En *La mujer sin cabeza* la narración comienza con un narrador omnisciente, que decide que información le proporcionará al espectador (focalización cero). Esto puede observarse en la escena del principio, cuando vemos a los niños y al perro jugando en el canal, y luego a Vero en una reunión con amigas en las afueras de la ciudad. El narrador omnisciente decide presentar a estos personajes, que intervendrán en el accidente, en una suerte de montaje alterno, para que el espectador pueda establecer relaciones a posteriori entre los mismos. En esta secuencia el narrador sabe más que los personajes y tiene una ventaja cognitiva en esta secuencia.

Luego del accidente, se produce un cambio a una focalización externa, ya que no se permite al espectador conocer los pensamientos o sentimientos de la protagonista. Sabemos que Vero atropelló algo, que aparentemente se trata de un perro. Pero no se termina de conocer qué le sucede al personaje, no se sabe qué le pasa ni cuáles son sus pensamientos. A partir de los diálogos e intervenciones de otros personajes nos vamos enterando de quién es Vero, dónde vive, quiénes componen su familia, dónde trabaja. No parece que el narrador supiera más que el espectador, en el estado inicial de confusión que la embarga. El narrador sólo nos presenta datos externos: diálogos, acciones sin dejar que el espectador tenga acceso a la interioridad de los personajes (relato behaviorista). Esto no implica desconocer por completo el estado anímico del personaje, que puede estar basado en la interpretación, gestos, mímica. Entendemos que Vero está ausente, perdida, desconectada, pero no conocemos toda la información que justifica este estado. En la focalización externa el espectador experimenta una privación de información. “El personaje se halla en posesión de un secreto, que es el motor del enigma” (Gaudreault y Jost, [1990] 1995: 150) El secreto que posee Vero genera un desequilibrio cognitivo que dificulta la lectura de la acción. La focalización externa es la figura del enigma, y plantea preguntas al espectador que el relato se esforzará por dilucidar: ¿Quién es ella? ¿Qué le sucede?

El enigma del personaje no puede ser develado por el espectador, ya que le falta información por parte del narrador. En la primera secuencia de la película se producen divergencias entre lo dicho por el personaje de Vero y lo mostrado por la narración. En la escena de la ruta, el narrador impersonal muestra el plano de un perro muerto en la ruta, que no corresponde al punto de vista subjetivo de Vero, sino que está visto desde el asiento trasero. Este plano, atribuible a un narrador impersonal, sirve para establecer que Vero atropelló a un animal. El espectador cree que mató a un perro en virtud del postulado de sinceridad asociado al narrador. Siguiendo a Gaudreault y Jost, quien muestra el plano del perro no es el narrador verbal explícito, que relata con palabras, sino el gran imaginador fílmico implícito, invisible, que manipula el conjunto de la red audiovisual.

El plano del perro genera una creencia engañosa en el espectador, que impide que se revele el enigma del personaje en la primera parte de la película. En el minuto 40 del film, Vero, funcionando como personaje narrador relata que mató a alguien en la ruta. En ese momento, se devela el secreto (“atropellé a una persona”) y nos damos cuenta de que hay una divergencia entre este relato y lo visto al principio de la película. El personaje rompe el pacto de confianza con el espectador y se revela como un narrador no fiable. Pero además, se

evidencia la presencia de un meganarrador engañoso, que dosificó la información, mostrando sólo una parte del accidente (el perro) y ocultando el cuerpo del chico al que ella atropelló. Entonces el espectador vuelve a recordar el plano del perro, que creyó verdadero en virtud del postulado de sinceridad y lo reinterpreta como falso o parcial (ruptura de la confianza en el narrador).

En el resto del film nos acercamos a una focalización interna, en la que el personaje de Vero es el canalizador o filtro de la historia. Ahora el espectador maneja la misma información que el personaje de Vero, y este personaje está presente en todas las secuencias. Sin embargo, hay información que Vero no tiene, y que irá descubriendo paulatinamente, hasta dilucidar quién es el chico que atropelló.

A lo largo del film otros personajes se encargan de desmentir el discurso del personaje narrador: el marido de Vero, que dictamina que no pasó nada, y el primo que asegura que no apareció ningún cuerpo. Finalmente, Vero irá descubriendo los indicios y pruebas de que mató a una persona concreta, a la vez que los personajes masculinos los van borrando. Narración y verdad son conceptos que operan a lo largo de todo el film, que toma la forma de una investigación, de un thriller psicológico, o en palabras de Martel de “un thriller espiritual”.

El marido, el primo y el hermano complotan para destruir todas las evidencias de lo que pasó. Vero va descubriendo paulatinamente esta trama de encubrimientos. Para Gaudreault y Jost, la focalización interna permite la dilucidación progresiva de los acontecimientos (el espectador descubre las cosas al mismo tiempo que el personaje) y, por esta razón, es la forma privilegiada de la investigación. Esta investigación es paradójica, porque al mismo tiempo que se descubre a quién pertenecía el cuerpo se encubren todas las huellas del accidente. En virtud de la focalización interna, el espectador comparte la misma información que el personaje y acompaña tanto la investigación como el descubrimiento de una conspiración para encubrir el accidente, hacia el final de la película.

En síntesis, se construye a un modelo de espectador caracterizado por la incertidumbre, cuando hay focalización externa, y luego por la intriga en las secuencias de focalización interna.

#### 8.4.2. Modelos de espectador/a y directora

La enunciación es el efecto de sentido por la que un texto construye una situación comunicacional que incluye la relación entre un enunciador y un destinatario. Para analizar el fenómeno de la enunciación en el cine, retomaremos las conceptualizaciones de Umberto Eco ([1981] 1993) que, desde un marco semiótico, distingue distintos tipos de relación entre enunciador y enunciatario o destinatario. En el texto cerrado, se busca generar una interpretación unívoca por parte del enunciatario, mientras que en el texto abierto no se brinda demasiada información al destinatario, dejándolo en libertad de elaborar su propia interpretación. En este sentido, el cine clásico suele caracterizarse por la pedagogía y la relación transparente entre el enunciador y el destinatario, constituyendo un texto más direccionado. En el cine tradicional, la narración se presenta organizada para el espectador, y se dosifica la información de una forma clara y ordenada, hasta concluir en un desenlace que clausura el relato.

En cambio, el cine contemporáneo presenta textos abiertos, con varias líneas interpretativas, estimulando la polisemia, *La mujer sin cabeza* funciona como un *thriller* psicológico, donde el espectador está siempre a la zaga de la acción, que se presenta desordenada y deliberadamente caótica. La relación con el espectador que se construye en la enunciación no es transparente sino distanciada, caracterizada por la opacidad. La información se ofrece al espectador de manera indirecta y equívoca, potenciando los distintos sentidos del discurso fílmico. Las acciones que realizan los personajes también presentan un alto grado de polisemia, por lo cual varias interpretaciones se abren al espectador, sin que pueda plantearse una univocidad de sentido. Por esto también pueden pensarse varios modelos de espectador: los críticos que colocan a Martel en el lugar de mejor directora argentina de la última década, pero también los asistentes al Festival de Cannes que abuchearon y criticaron duramente a la película en su estreno en 2007. Entendemos que la cadena de las interpretaciones es potencialmente infinita, y desde este punto de vista, *La mujer sin cabeza* es un texto abierto, ya que estimula o exagera el juego de la semiosis ilimitada. El filme no es pedagógico ni explicativo, sino que plantea un texto opaco y ambiguo, que propone múltiples sentidos.

Con respecto a la directora, el estilo basado en el uso sistemático del fuera de campo, el uso de la semisubjetiva ocular y la subjetivización del sonido, pone en primer plano la

figura de la realizadora del corto, evidenciando la instancia de enunciación. En el caso de la enunciativa/directora, se construye un modelo de realizadora independiente y rupturista. Este modelo coincide parcialmente con la instancia empírica de enunciación, ya que Lucrecia Martel es una directora consagrada internacionalmente y una figura emblemática del Nuevo Cine Argentino. Su película no podría considerarse independiente en términos de financiación, inserción institucional, y modelo de producción. Aún así, Martel se encuadra en una vanguardia estilística, caracterizada por la ambigüedad llevada al extremo y por el uso de una retórica del ocultamiento, basada en el uso del fuera de campo y en la dosificación de la información. El dilema de *La mujer sin cabeza* se plantea en la tensión entre la presencia y la ausencia de información, característico del estilo de Martel. También debemos destacar que la opacidad y la distancia, exacerbados en el estilo de Martel, son característicos de la enunciación en otros filmes del Nuevo Cine Argentino

En términos estilísticos la película tiene una fuerte filiación con el Nuevo Cine Argentino (NCA), siguiendo las conceptualizaciones de Aguilar (2005). Por un lado están potenciadas la ambigüedad y la dispersión en la narración, que caracterizaron la primera etapa del NCA. También hay una ausencia de exterioridad, ya que no se juzga a los personajes desde una posición moral “correcta” o exterior a la historia, sino que se multiplican las posibilidades de interpretación. Por otro lado, los personajes no se presentan fuera de lo social o político, sino que estas dimensiones son constitutivas de la narración. En este último sentido, la película presenta diferencias con el NCA de la primera etapa.

## 9. ANÁLISIS DE *POR TU CULPA*

En este capítulo se analizará el filme *Por tu culpa* (2007) de Anahí Berneri, que es la tercera película de esta directora. En todas las películas de Berneri aparecen trabajadas problemáticas de género. Particularmente en su segunda película *Encarnación* (2007), se trabaja un personaje femenino complejo, donde los temas de género están vinculados con la edad, el paso del tiempo y la cosificación de la mujer. También en su cuarta película *Aire libre* (2014) se trabaja la relación entre culpa y maternidad, de una forma similar al filme *Por tu culpa*, en una clara referencia interdiscursiva. Nos interesa centrarnos específicamente en este filme, ya que consideramos que en él se trabajan de una manera más acabada las problemáticas de género y clase. La directora trabaja las tensiones entre femineidad, maternidad y trabajo, planteando interrogantes vinculados a una perspectiva de género. En esta obra la subjetividad de la protagonista se presenta en conflicto, ya que está atravesada por discursos de sujeción y de liberación, de sometimiento y de resistencia.

### 9.1. Síntesis argumental

Julieta es una madre joven recién separada de su marido (Guillermo), después de 9 años de convivencia. Un domingo a la noche intenta trabajar en su departamento, mientras sus hijos Teo, de 2 años y Valentín, de 8 años se niegan a dormirse e impiden que realice su tarea. Julieta no logra poner límites a las peleas y juegos de los chicos que terminan con una caída del más pequeño. Ella decide llevarlo a una clínica privada para controlarlo, mientras se comunica telefónicamente con su ex marido, que está de viaje por trabajo.

Este accidente doméstico aparentemente trivial deriva en un caso policial. En el hospital, en vez de ayudarla, observan que los niños tienen demasiados golpes y sospechan que el pequeño es víctima de violencia familiar. Esto da lugar a acusaciones y a una denuncia policial de los médicos, por lo cual la familia queda retenida en el hospital. Las sospechas no se basan únicamente en los golpes sino en una acusación del hijo mayor. Además, se presentan ciertas contradicciones en el relato de Julieta, que convierten su testimonio en poco fiable. Julieta, desbordada por la situación, y con temor de perder la custodia de sus hijos, termina recurriendo al ex marido. Guillermo hace acto de presencia en la clínica, recién llegado del viaje, y toma el control de la situación, defendiendo a Julieta ante los médicos.

Ambos tienen que concurrir a prestar declaración en una comisaría, donde se la interroga por la acusación de maltrato. Finalmente es liberada, pero con la condición de que el padre se haga responsable de la familia y del bienestar de los hijos. Esto no le deja otra salida a la protagonista que la de volver a convivir con Guillermo, en una reconciliación forzada por las circunstancias. Las imposiciones legales y sociales, llevan al personaje a una solución de compromiso: el retorno a la estructura familiar nuclear, como si nada hubiera sucedido.

## **9.2. Dimensión temática**

### **9.2.1. Subjetividad: maternidad y culpa**

Una de las temáticas trabajadas en el filme es la de la maternidad, como una relación compleja y ambivalente. La relación madre-hijo no está idealizada, sino que está expresada como conflictiva, agónica, problemática. La película trabaja el límite borroso entre juego turbulento y violento entre todos los miembros de la familia. El primer diálogo de Julieta en el film es: “Ay, me dolió! Yo no juego más...”. El planteo de la relación entre la madre y los hijos está basada en el desborde y la falta de límites. Se pierden los objetos, desaparece el control remoto, los chicos se pegan. Se destaca en la primera escena la imagen de un yogur volcado en el piso encima de un tren de juguete, que narra el caos y el desorden doméstico. La escena familiar de este trío (madre e hijos) está marcada por el antagonismo y la pelea.

En los juegos entre madre e hijo se expresa una conflictividad fuerte. La escena de la pelea con el hijo menor escenifica la lucha simbólica entre ambos y el conflicto de la protagonista. Julieta lo empuja, Teo le pega, y terminan luchando con un cucharón y una espada de juguete<sup>69</sup>. La batalla ficticia termina con la madre muerta en el piso de la cocina. En este juego se expresa la singularidad del personaje, su vivencia de la maternidad como relación antagónica, donde uno de los dos debe morir en sentido figurado para que el otro viva. Esta hostilidad también se expresa en la advertencia de ella: “Te vas a electrocutar”, que pone en palabras la fantasía de que el hijo desaparezca para poder vivir su vida. Este sentimiento le genera culpa, la cual siguiendo a Freud ([1929] 1979) se presenta tanto ante la

---

<sup>69</sup> Este momento, que podría haber desembocado en un accidente, preanuncia la caída que sucederá posteriormente.

agresión consumada como ante la mera intención. La maternidad se presenta asociada a la batalla, el conflicto, la lucha, la pelea, el caos originario. En esta visión no idealizada de la maternidad y la familia, se pone en juego no sólo el amor sino la agresión. En este sentido, Freud señala que la inclinación agresiva es una disposición pulsional originaria del ser humano. Sin embargo, la cultura erradica la agresión, volviéndola hacia el yo propio. La agresión es introyectada, interiorizada y se transforma en “conciencia de culpa”, que genera una desdicha interior permanente. Advertimos que la culpa de Julieta se retrotrae a un tiempo anterior al accidente, pero va a moldear las acciones y el discurso del personaje luego del mismo. En el juego se visualiza ambivalencia, agresividad, culpa y autocastigo. Así, Julieta expresa en su singularidad los avatares de su historia, y de sus relaciones familiares.

La relación con el hijo mayor también es conflictiva, ya que la separación de los padres es reciente, y eso agrega tensión a la situación familiar. Valentín parece decepcionado al ver que el padre no los va a buscar esa noche, como estaba pautado, ya que su vuelo se demoró. El chico termina enojado con la madre y la hace culpable de la ausencia del padre, reaccionando con rebeldía a sus indicaciones. Cuando ella le apaga el televisor, él vuelve a encender el aparato. Ella le ordena que se lave los dientes y él se niega, y la llama “pelotuda”. Aquí vemos una relación ambivalente entre madre e hijo, donde él expresa rencor y rabia contenida. Estos sentimientos de hostilidad se desencadenarán en el hospital, cuando Valentín acusa a la madre de golpear al hermano. En base a la información que la película brinda, la caída de Teo fue un accidente, y si bien pudo haber habido negligencia por parte de la madre, no se trató de una agresión intencional. ¿Por qué entonces el hijo da este testimonio? Sólo se puede interpretar que Valentín está enojado con la madre por la separación, que la culpa a ella de este hecho. Estas conjeturas no brindan una certeza definitiva sobre la motivación de Valentín, que permanecerá en una de las zonas de ambigüedad que la película plantea.

Observamos que la posición subjetiva de Julieta está fuertemente atravesada por la *culpa* (a la cual alude el título de la película), en primer lugar por la separación. Al quedar sola a cargo de la casa, se genera un conflicto entre los roles de madre (al servicio de los hijos) y mujer separada (inserta en un mundo laboral con otras exigencias), que se expresa en toda la película. Esto se hace evidente en la escena en la que Julieta intenta trabajar y los chicos la interrumpen constantemente. La finalidad de la escena es subrayar que es imposible hacer las dos tareas a la vez, cuidar a los chicos y trabajar. Las constantes interrupciones de los hijos, que juegan, pelean y corren en círculos, obstaculizan la tarea de Julieta. El trabajo resulta totalmente interrumpido, fragmentado, y es imposible para ella concentrarse. Esto le



genera sentimientos de hostilidad y agresividad, que intenta reprimir pero que se traducen en una pasividad y una inacción significativas. Teo y Valentín pelean por un juguete, y ella advierte que se van a lastimar, pero no interviene para evitarlo. Finalmente Teo se cae y se golpea en la cabeza, en un desenlace anunciado y verbalizado previamente por la madre. Al ver la gravedad del golpe, Julieta pasa a la acción y sale corriendo hacia el hospital. Es importante señalar que maneja de forma imprudente, corriendo el riesgo de chocar el auto o de atropellar a alguien, expresando que en este mundo familiar todo el tiempo puede ocurrir un accidente. Por otra parte, se entiende que esta conducción imprudente se debe a la angustia por el estado de su hijo, por momentos inconsciente.<sup>70</sup> El personaje de Julieta aparece lleno de contradicciones, ambigüedades y matices, sin que se proponga un punto de vista único sobre la situación. La película no plantea si Julieta es una buena o una mala madre, no juzga al personaje, sino que abre una serie de interrogantes, relativos al tema de la culpabilidad (jurídica, social y psicológica).

Consideramos que el tema central del filme es el de la culpa: Julieta podría ser considerada culpable (por negligencia) o inocente (caída accidental). Pero el personaje de Julieta está concebido como un “falso culpable”, categoría trabajada por Hitchcock, en relación al thriller o al filme de suspenso (Hitchcock, en Truffaut, [1974] 1988). El falso culpable es el personaje inocente, injustamente acusado por un crimen que no cometió. Aunque inocente (ya que ella no maltrata a sus hijos), la protagonista se siente culpable, y eso la hace actuar de manera sospechosa. En la conversación telefónica con el marido aparece el primer relato del accidente, donde aparecen ciertos patrones que luego se repetirán en discursos posteriores. La pregunta acerca de la caída es respondida de manera vaga y confusa en cada ocasión. Siempre que es interrogada ella intenta minimizar lo que pasó: “no pasó nada... ..son chicos, se golpean todo el tiempo”. En la consulta con el pediatra, el relato de Julieta tampoco resulta consistente. Primero enuncia: “se cayó *en* la cama, jugando”. Luego modifica rápidamente el enunciado: “Se cayó *desde* muy alto, *desde* la cama”. La desconfianza del médico se basa en la actitud evasiva de Julieta y en las contradicciones del relato. Se hace evidente la incapacidad del personaje para argumentar y defenderse, ya que se considera responsable de lo ocurrido.

El descuido o la negligencia se originan en la dificultad de compatibilizar el ámbito laboral y el familiar. En esta línea, se registra un conflicto en el personaje entre el rol de mujer

---

<sup>70</sup> La idea del niño que puede morir por negligencia materna vuelve a ser trabajado en la siguiente película de Berneri, *Aire libre* (2014).

independiente y el de madre. Se subraya la culpa que esto genera en la protagonista, que marca la singularidad del personaje y su subjetividad escindida. Este conflicto interno impulsa a Julieta a la reconciliación con el marido, como una forma de autocastigo.

Esta caracterización se puede leer en consonancia con el planteo de Ricoeur ([1990] 1996), para el cual no hay un yo sino una multiplicidad de sujetos que luchan entre sí. La identidad narrativa del personaje se construye en el relato, y la Julieta que salió de su casa (separada), no es la misma que vuelve unas horas más tarde (en pareja). Para Ricoeur la identidad del personaje se construye en una dialéctica entre la exigencia de concordancia (permanencia del carácter) y la aparición de discordancias (acontecimientos que hacen avanzar la historia). El acontecimiento inesperado (la caída del hijo), es un trastocamiento de fortuna, que altera no sólo los planes sino la identidad del personaje, que pasa de la separación con el marido a la reconciliación. El ideal de autonomía e independencia se va trastocando en un reconocimiento de la dependencia y la necesidad de volver a la estructura familiar. De esta manera, vemos que en la película se enfatiza el desplazamiento de la identidad del personaje hacia otro yo.

### 9.2.2. Perspectivas de género.

En el hospital, luego de realizarle las placas, aparece en escena el pediatra de guardia, acompañado por un segundo médico, mayor y con más autoridad, que no lleva uniforme. Le pide que la acompañe a un consultorio, donde realiza un interrogatorio que evidencia las sospechas de violencia familiar

Dr. Alvarez: ¿El chiquito tuvo algún *otro* esguince o fractura o golpe fuerte?

Julieta: No, creo que no

Dr. Alvarez: Se fracturó el antebrazo ¿cómo cayó?

Julieta: *Cayó solo*, de arriba de mi cama... Porque pusieron un autito arriba y él se trepó... Yo estaba en el living, *digo* en el cuarto de al lado y *no lo ví*

En este interrogatorio Julieta se desdice, se sitúa en un lugar y luego lo cambia rápidamente. Afirma que no estuvo presente en la caída, se borra de la escena del accidente. Todo eso, lejos de exculparla, la hace más sospechosa. También su discurso es poco convincente en cuanto al tono, a las vacilaciones e imprecisiones en la versión que cuenta. Observando estas inconsistencias en el relato, el médico le informa que pasarán la noche en el hospital, para hacerle al día siguiente estudios *de rutina*, en rigor, estudios psicológicos. A

esta altura Julieta finalmente entiende que la están reteniendo e insiste en retirarse del lugar pero el médico no se lo permite, enmarcándose en un discurso institucional.

Julieta: Preferimos volver mañana porque él no se duerme si no es en casa.

Dr. Alvarez: *Nosotros* creemos que lo mejor es que se queden.

Julieta: ¿Qué pasa? ¿Por qué no nos podemos ir?

Dr. Alvarez: Es que en las placas había cosas que *preferimos* revisar con más cuidado para quedarnos tranquilos...En el brazo tiene otros golpes.

Julieta: *Son chicos, se están golpeando todo el tiempo*

Dr. Alvarez: Es necesario averiguar *por qué se lastima tanto*.

La internación ya está arreglada, y nadie le pide su consentimiento a la madre. Lo único que el médico sugiere es que *llame al papá* y le pida que la acompañe. Es clave la apelación a una figura masculina con capacidad para resolver la situación, en lugar de la mujer. Mientras tanto, el poder lo tienen los médicos, también figuras masculinas. La mujer aparece bruscamente despojada de toda autoridad sobre sí misma y sobre sus hijos. En la siguiente escena, Julieta está separada de su hijo por una suerte de rejas, barrotes metálicos de la cuna del hospital que emulan una prisión. Asistimos a la acción de la ley, mediante la intervención institucional, que separa a la madre de los hijos. Esto puede vincularse con la línea de pensamiento de Foucault, según la cual las instituciones producen discursos, sujetos y tecnologías destinados a normalizar la población. Como señalan Doane ([1981] 1999) y Sawicki (2003) el bio-poder no sólo reprime sino que produce normas e identidades. En el filme el género se concibe como posición dentro de una red de relaciones de poder, caracterizadas por la valoración jerárquica de lo masculino, que ocupa una posición privilegiada en el discurso institucional (médico o judicial).

Al quedar internada, Julieta decide llamar a su propia madre para pedirle asistencia, pero no puede dársela ya que se tomó una pastilla para dormir. Esta figura femenina materna, ausente y narcotizada, no le sirve de ayuda, y debe recurrir a la protección de una figura masculina, como sugirió el médico. Al sentirse acorralada no le queda otra opción que recurrir a Guillermo, y cuando este finalmente llega al hospital se la nota aliviada. Al ingresar en el hospital Guillermo, que funciona como representante del orden simbólico patriarcal, se coloca en la posición de juzgar el desempeño de Julieta como madre. A los ojos de él ella es incompetente en su rol y por eso es permanentemente descalificada<sup>71</sup>. En el discurso de

---

<sup>71</sup> En la escena inicial de la película él le reprocha que los chicos no están acostados, pero no pide disculpas por no haber asistido a buscar a los hijos como estaba pactado. En base a estereotipos de género, se prioriza el trabajo del hombre por sobre el de la mujer, y el peso de la crianza de los hijos recae en la madre. Los

Guillermo, el accidente expresa la falta de criterio o aptitud para la maternidad de Julieta. Por eso, la reacción de Guillermo al enterarse de la situación es la desconfianza, la acusación de no haber vigilado al niño lo suficiente. La hipótesis de Guillermo es que ella no está capacitada para ocuparse sola de la crianza de los hijos. El accidente sólo confirma esta creencia previa.

Por otra parte, ella asume una actitud culpable, resignada y poco activa en su propia defensa. Esta actitud pasiva contrasta con la actitud más activa e indignada de Guillermo. Aquí vemos el peso de la variable de género, en relación a los estereotipos culturales. Mientras ella se muestra abatida, él pide explicaciones de una forma mucho más agresiva y con mayor seguridad. Esto puede leerse a la luz de las formulaciones de Héritier ([1996] 2007), que plantea las relaciones simbólicas entre lo masculino y lo femenino basadas en categorías dualistas y oposiciones binarias como activo y pasivo, fuerte/ débil, belicoso/pacífico, competente/incompetente, superior/inferior.

La idea de la autoridad encarnada en la figura masculina puede verse en la reacción del Dr. Alvarez, mucho más cordial con él que lo que fue con ella. El médico saluda a Guillermo con un formal “mucho gusto” y casi excusándose, le explica la situación en otros términos. Ya no usa el nosotros inclusivo que usaba con ella, sino que responsabiliza sólo al pediatra de la situación en la que está su mujer. “El pediatra cree que su mujer pudo haber sido la causante del golpe...Ella no nos pudo explicar qué pasó. La vimos un poco desbordada...Cuando ocurren estas cosas los chicos queda internados por prevención, es lo que hacemos siempre”. Podemos ver que el Dr. Alvarez trata de suavizar las palabras que usa ante el marido: “un poco desbordada”, “pudo haber sido”, “por prevención”. Para la conversación con un hombre utiliza un tono más amigable que con la mujer, y no intenta interrogar al marido, sino que por el contrario, está dispuesto a brindar explicaciones.

La reacción de Guillermo, totalmente diferente a la de Julieta, es la de alguien convencido de la improcedencia de la intervención de los médicos. “*Mi* mujer no hizo nada...A *mis* hijos me los llevo yo. Los estudios se los voy a hacer cuando a *mí* me parezca”. El padre funciona con la lógica avasallante del propietario, expresada en el uso de la primera persona del singular. También expresa su desconcierto y la convicción de que su mujer es inocente, ante el médico. Sin embargo, insiste en acompañar a Julieta a la comisaría argumentando: “¿qué vas a hacer vos *sola*?”. En esta frase se condensa la lógica patriarcal de

---

enunciados de Guillermo están atravesado por un imaginario cultural patriarcal donde la mujer debe priorizar la maternidad ante todo.

la ineptitud para defenderse debido a la condición de mujer. La mujer es descalificada, castigada por no cumplir su función de cuidar a los hijos, por intentar llevar una vida autónoma.

Según Bourdieu ([1998] 2000), la dominación masculina impone una sumisión, a veces invisible para sus propias víctimas. La dominación masculina no se ejerce mediante la violencia, sino mediante principios simbólicos que dominan los esquemas de percepción, pensamiento y acción. Se trata de maneras de hablar, pensar y comportarse, que se transforman en sentido común cristalizado. Al desestimar la posibilidad de que Julieta pueda defenderse sola, se subraya la permanencia de estructuras invisibles, más allá de los cambios visibles en la condición familiar en las últimas décadas (Bourdieu, [1998] 2000: 131). Ella no se rebela contra esta lógica patriarcal, y entonces sus acciones se convierten en actos de reconocimiento, de sumisión. Para Bourdieu, la sumisión se expresa en emociones corporales como la humillación, la ansiedad o la *culpa*.

La variable de género, se vincula con la seguridad y autoridad con que Guillermo consulta a un amigo abogado, en medio de la noche. El hombre toma total control de la situación, cambia la narrativa, relata los hechos de otra manera culpando al médico: “Un médico le metió una denuncia a Julieta... Ella no hizo nada. ¿Hace falta que vos vengas? ¿Qué le pueden hacer?”. Ella en ningún momento pensó en llamar a un abogado y tampoco conoce a ninguno. Esto plantea una situación de indefensión vinculada al género, más que a la clase social. Ella parece dotada de una menor capacidad argumentativa que él, y acusa un desconocimiento de los posibles pasos a seguir, en términos legales. Esto deriva en una actitud sumisa, en un acto de reconocimiento del rol protector y superior del hombre a la hora de resolver el conflicto. Bourdieu plantea que en una sociedad patriarcal se produce una homología de la relación entre el hombre y la mujer, con la del adulto y el niño. Esto se puede ver en la recurrencia constante al término “inmadurez”, que plantea Guillermo. Mientras viajan en el patrullero, él vuelve a recalcar que ella es culpable por lo que pasó y que no puede hacerse cargo de los hijos:

Guillermo: Hechos mierda me los devolvés...Ni dos meses aguantaste.

Julieta (insegura): Fue un *accidente*...

Guillermo: *Conmigo no les pasa nada*...Encima *no tienen una madre que los cuide*... Pensé que ibas a madurar un poco. Se ve que me equivoqué. *No te las vas a arreglar vos sola*.

El enunciado explícito que Guillermo reitera a lo largo del filme es que ella es irresponsable y que él es más responsable y maduro. El enunciado implícito es que en caso de divorciarse él tendría que tener la custodia de los hijos. Estos enunciados funcionan performativamente como sentencias. Ella no pasó la prueba ante el marido, aunque pueda convencer a la Justicia de su inocencia. Eso no le va a dejar otra opción que volver con él, ya que no puede estar separada, no puede arreglárselas sola. A la inversa de la película de María Luisa Bemberg, *Señora de nadie*, la protagonista cae en la cuenta de que necesita a un hombre a su lado para poder seguir adelante. Se enfatiza entonces, siguiendo a Butler, la construcción del género como producción discursiva, donde se reitera en el enunciado la imposibilidad de ser madre sola o soltera. En el discurso del marido, del médico, del policía, la identidad de madre es indisociable de la de esposa.

### 9.2.3. Género y poder: resistencia y sujeción

Cuando son interrogados ante la comisaría son muy diferentes las reacciones de Julieta y Guillermo, encarnando ella el rol de culpable y él, el de inocente. Julieta se muestra insegura y ofrece una explicación poco convincente del accidente: “Son chicos, se caen todo el tiempo...”. Sigue naturalizando la idea de la caída, recurriendo a tópicos y argumentos del sentido común. En cambio Guillermo es más terminante: “No hay nada que aclarar”. Cuando el Jefe de Policía pregunta si viven juntos también dan respuestas distintas: ella dice que no y él afirma que sí. De esta respuesta se desprende que Guillermo maneja una estrategia discursiva más hábil en el interrogatorio policial. Ella dice la verdad, y él dice lo que hay que decir para parecer inocente, para encajar en el estereotipo de la familia nuclear constituida. El se presenta como una figura masculina-paterna responsable, poderosa y solvente económicamente:

Policía: ¿Dónde estaba usted en el momento de los hechos?

Guillermo: De viaje por trabajo... *Trabajo en una empresa. Pero si tiene muchas preguntas más llamo a mi abogado. ¿Qué juzgado interviene? Pienso demandar al médico y a la clínica.*

Policía: Por el momento ninguno, la demanda va a ser *contra la señora.*

Siguiendo estereotipos de género, el marido se muestra amenazante y la mujer más insegura. También manejan de diferentes formas el lenguaje, él con más precisión terminológica, ella con más vaguedad y vacilaciones.<sup>72</sup> Se puede observar que ella sola no podría lidiar exitosamente con el interrogatorio. Las preguntas del policía apuntan a establecer si trabaja y se ausenta mucho de la casa, dejando a los chicos solos. Ella le asegura que los chicos están cuidados por una empleada, cuando no van al colegio de doble turno. Afirma: “ellos están siempre cuidados”, pero no usa la primera persona, no dice “yo los cuido”. Sin embargo, aporta indicadores de clase social (colegio privado, empleada doméstica), que son convincentes para el Jefe de Policía. Guillermo aclara que todos los vecinos pueden testificar a favor de ella. Finalmente el comisario llega a una conclusión: “*Si su esposo se hace responsable* de que a los chicos no les va a pasar nada, usted puede volver a su casa con ellos”. En síntesis, el marido es el garante de la libertad de ella y de la posibilidad de seguir viviendo con los hijos. El destino de Julieta ya fue decidido por otros, y si no vuelve con el marido perderá a los hijos. En términos de Butler, el discurso produce los efectos que nombra: el discurso del policía funciona como el del juez, tiene el efecto performativo de unir a la pareja separada, de declararlos marido y mujer nuevamente. De esta manera el discurso restituye la ficción dominante de la familia nuclear, que, como señala Silverman, es el significante central en los filmes clásicos de la cultura occidental.

Así Julieta se ve obligada a una reconciliación con el marido, aunque no tenga el estatuto de decisión libre, sino forzada por los acontecimientos. El único desenlace que aparece como posible para el personaje es el retorno al matrimonio. Por eso, cuando vuelven a la casa los cuatro en el auto, ella no está aliviada sino enojada. El enojo aparece como un elemento de resistencia, frente a la situación que se ve forzada a enfrentar, contra su voluntad. Retoma sus peleas con los hijos y levanta la voz, evidenciando su malestar, ya que quedó atrapada en una situación sin salida. La familia se presenta como una institución opresiva, amenazante para el individuo, pero la soledad tampoco es una opción aceptable. La subjetividad del personaje aparece moldeada por el afuera, por el contexto, por las imposiciones sociales. La mujer es castigada por haber querido separarse, desviarse de la posición asignada y los códigos patriarcales la devuelven a su lugar apropiado como madre dentro de la familia nuclear. A cambio, debe resignar autonomía y libertad y el retorno al mundo doméstico implica construir una nueva posición subjetiva.

---

<sup>72</sup> Mulvey y Kristeva ([1976] 1981) han teorizado sobre el lenguaje como problema para las mujeres en una cultura masculina. El planteo es que el lenguaje como herramienta simbólica de organización social tiene una inclinación inherente a lo masculino. En este sentido, las mujeres no podrían expresar su posición de sujetos, al hablar un lenguaje alienante respecto de sí mismas.

En este sentido, podemos vincular esta temática con el planteo de Butler ([1997] 2001), que postula que la constitución de la subjetividad femenina, supone la liberación de ciertas categorías pero también implica modos de sujeción. Según la autora las estructuras del orden masculino no son fácilmente transformables, ni dependen de un sujeto voluntarista. Las identidades no pueden cambiarse a voluntad, y todo intento de transformación genera resistencia. En el filme la subjetividad de la protagonista está atravesada por discursos y prácticas de sujeción y de liberación, de sometimiento y de resistencia. En el caso de este personaje intenta resistirse a las normas institucionales y a las prácticas de sujeción a las que hacía referencia Foucault. Asistimos a la lucha por la resignificación de la subjetividad, que termina deviniendo en un retorno al marco normativo institucional. La resignación o identificación con un rol de madre/ esposa, no proviene de una decisión libre (autoconstrucción de sí) sino de mandatos sociales de género y clase. De ahí el enojo de la protagonista, su impotencia, y su silencio sostenido en la escena final.

En este caso, las identidades que surgen en el marco de las relaciones de poder repiten la ley patriarcal. La noción de identidad y coherencia interna del sujeto se determina por prácticas discursivas, performativamente. La reiteración de las normas son parte del proceso performativo de construir al sujeto. Para Butler ([1997] 2001) el sujeto no es libre sino que se constituye en una intersección cultural, social y política. El deseo de liberación (trabajar, tener una identidad por fuera de la familia) termina en un sujeto sujetado. La película pone en evidencia la dificultad de resistirse al discurso normativo que constituye las identidades.

### **9.3. Dimensión retórico-formal**

En el inicio de la película, en la casa familiar, se genera una sensación de confusión por medio del montaje, los encuadres, el movimiento de cámara y el sonido. En relación a los tamaños de plano se utilizan planos muy cerrados, que no dejan aire en torno a los personajes. Se puede establecer una relación entre el uso sistemático de planos cerrados (cerca del personaje) y el encierro o la claustrofobia. Se recurre en la escena inicial a planos detalle, en los que se muestran distintas partes del cuerpo de los personajes. Esto construye un espacio fragmentado, y totalmente decontextualizado. La película no comienza a la manera clásica, con un plano general de establecimiento para ver a los personajes o el espacio. Lo primero que vemos es una mano femenina tocándose una lastimadura en la boca. Reconocemos partes del cuerpo femenino y de niños varones, vestidos con pijamas infantiles. Esta fragmentación extrema le suma una gran ambigüedad a la escena, ya que se ven fragmentos de una pelea sin



entender entre quiénes se desarrolla, y tampoco si se trata de una escena violenta o de un juego familiar.

La pelea entre la madre y los hijos varones se va reconociendo lentamente, pero inicialmente se presenta como una escena caótica. Se genera un trabajo con el espacio fuera de campo a partir de esta fragmentación del cuerpo, ya que el espectador tiene que imaginar la situación y el espacio. La finalidad de esta forma de narrar la pelea, es desdibujar la frontera entre el juego y la violencia, replicando el conflicto que luego se producirá en el filme. El uso de planos cerrados, se complementa con una cámara en mano, movida, que genera un clima de tensión constante. Se trata de una cámara nerviosa, que al estilo de los Hermanos Dardenne, expresa la tensión psicológica de los personajes. La cámara en mano construye un espacio de confusión, de acciones y reacciones ciegas, inarticuladas.

En cuanto al sonido también es violento, se escuchan gritos, se reproduce un clima de tensión y de descontrol familiar, más que de juego. Tanto la imagen como el sonido son ambiguos, producen confusión, que se clarifica parcialmente más adelante, en un plano de establecimiento. La combinación de planos cerrados, movimiento de cámara en mano y sonido, expresan la subjetividad del personaje de Julieta, sin transmitir su punto de vista estrictamente subjetivo. El sonido en todas las escenas en la casa trabaja por medio de superposiciones de diálogos. Esto genera escenas polifónicas, donde por ejemplo, se escucha el diálogo telefónico entre Julieta y Guillermo, constantemente intervenido por los ruidos y gritos de los hijos jugando. Este diseño de sonido contribuye a construir un clima de caos, donde se superponen muchas voces en simultáneo.

Es central el rol de la composición en la secuencia de ella intentando trabajar en la casa, ya que no hay planos donde Julieta esté sola. Los encuadres presentan planos conjuntos, donde siempre hay más de un personaje en escena. Es recurrente el encuadre de ella está en primer plano, y los chicos en un segundo plano de imagen, corriendo o jugando fuera de foco. El espectador puede mirar a todos los personajes a la vez y compartir el estado de ánimo disperso de Julieta, la imposibilidad de concentrarse en una sola tarea. En cuanto al sonido, también hay dos planos sonoros: la grabación del trabajo y los chicos jugando o la música infantil. El sonido del mundo adulto es invadido por el sonido del mundo infantil. El audio de una galletita que se está lanzando al mercado y la opinión de los usuarios compite con los gritos de los chicos. Tanto en la composición como en el sonido se está narrando el conflicto del personaje, la imposibilidad de disponer de un tiempo o un espacio para ella.

La dirección de arte también narra un hogar familiar desordenado, invadido por juguetes y objetos infantiles, con mucha predominancia de colores cálidos y primarios. Esto ilustra la imposibilidad de Julieta de tener un espacio propio, un mundo adulto. Incluso el fondo de pantalla de la computadora es la foto de los hijos. A nivel cromático, ella está vestida de blanco, pero en las habitaciones predominan los colores primarios, correspondientes al universo infantil. El espacio y la ambientación juegan con la idea de que a Julieta le falta un “cuarto propio”, ya que incluso la habitación de los padres está atiborrada de juguetes. No se trata de un problema económico, ya que se establece que es un hogar de clase media alta, pero hay una imposibilidad de discriminación o de ordenamiento del espacio, que son trabajados en la disposición de los objetos en las escenas en el hogar familiar.

La propuesta de trabajar sistemáticamente con planos centrados en Julieta (primeros planos), deja fuera de campo la caída. No se ve cómo cae Teo, solamente se escucha el sonido del golpe y la reacción que genera en el rostro de la madre. El niño cae fuera de campo, impidiendo que el espectador pueda observar de qué forma se cayó, si fue parte de un forcejeo o un empujón del hermano. El constante movimiento de cámara impide hacerse una idea clara de las acciones. Es decir, el espectador tendrá una imagen tan confusa como la de la madre de la escena de la caída. Sólo vemos a los tres personajes reunidos luego de la caída, amontonados en el plano, como si no hubiera espacio para los tres a la vez.

En las secuencias de la clínica, a modo de bisagra, cambian algunas formas de la realización cinematográfica. Se pasa de escenas muy dinámicas en el hogar, con planos cerrados a escenas estáticas. La clínica parece vacía, desértica, y no se ve movimiento. Si bien no se trata de un hospital público, sino de una clínica privada, predomina la burocracia y la demora en la atención, los tiempos del montaje se hacen más lentos. En cuanto a la clave visual también cambia, ya que se trata de escenas frías en lo cromático, contrastadas con la calidez del hogar familiar. Los espacios son ordenados, en oposición al desorden de la casa, y predomina el silencio en contraste con la abundancia de sonidos superpuestos en la secuencia inicial. Recién en la clínica se ven planos generales y enteros, planos abiertos, ya que hasta ese momento predominaban los planos cerrados y conjuntos (primeros planos de ella con referencia de los hijos).

En la consulta médica se recurre nuevamente a los planos cerrados y conjuntos, donde siempre hay más de un personaje en el encuadre. Frecuentemente la madre, el hijo y el médico comparten el plano, en vez del tratamiento clásico de planos separados de cada uno

(plano- contraplano). La posibilidad de ver varios personajes en simultáneo, permite que el espectador vea las reacciones del médico, antes que la madre se percate de estas. También, la idea de plano conjunto (todos juntos) reproduce el caos de la escena inicial en la casa, ya que hay superposición visual y sonora de los personajes. Por ejemplo, el interrogatorio médico está superpuesto con el llanto de Teo, y en un momento se generan dos situaciones simultáneas (el diálogo entre el pediatra y Valentín, y la interacción entre Teo y Julieta).

El vestuario, también juega un rol importante en la construcción de los personajes, que se ven de cuerpo entero por primera vez en la clínica. En el ingreso al hospital se puede visualizar que los chicos llevan pijama debajo del abrigo, producto del apuro con el que salieron. Pero también se puede observar que ella está desarreglada, vestida de un modo muy informal. Si bien Julieta pertenece a una clase media alta, no lo aparenta con su indumentaria impersonal (jean y remera blanca). Cuando se hacen primeros planos de la familia, se ve claramente que todos tienen alguna herida visible. Estos elementos son relevantes, ya que en general la familia no presenta un buen aspecto, y esto influirá en la opinión que el pediatra va a formarse sobre ellos. Se ven descuidados, desarreglados, desprolijos, y presentan marcas o señales de algún golpe.

Asimismo, la culpabilidad que experimenta el personaje de Julieta se ve plasmada visualmente en la escena en la que por causa de una hemorragia nasal, termina con la remera blanca manchada de sangre. A un nivel retórico y visual Julieta encarna un imaginario de culpabilidad, con la prenda sucia de sangre. Esta indumentaria contrasta con el vestuario de Guillermo cuando ingresa a la clínica, ya que él tiene un sobretodo caro y una bolsa del *free-shop*. Aquí se produce un contraste, ya que desde la vestimenta él encarna los estereotipos de pertenencia a una clase media alta, a diferencia de ella. La reacción más amable del Dr. Alvarez se funda en variables de género, pero también de clase, que están exhibidas en la escena. En cuanto a Julieta, su aspecto desarreglado cambia cuando, antes de ir a la comisaría, se coloca el tapado de piel que la madre le presta. Es decir, el abrigo de piel es una variable que cambiará el estereotipo de mujer que encarna, y la encuadrará en el imaginario de pertenencia a una clase acomodada. Es importante señalar que la variable de clase también está construída desde el vestuario, y la dirección de arte. Se puede suponer que la entrevista de Julieta en la comisaría con la remera manchada no hubiera tenido resultados positivos, mientras que la aparición de la mujer con el tapado de piel predispone favorablemente al Jefe de Policía.

En las escenas del patrullero y de la comisaría, también se trabaja una retórica de planos conjuntos. Por medio de la composición Julieta y Guillermo comparten siempre el encuadre, se los va acercando espacialmente. La necesidad de Julieta de ser defendida por el ex marido es expresada en la composición de los planos conjuntos. No se los separa por medio del montaje de plano-contraplano sino que comparten el espacio del plano. Esto los presenta unidos en la escena del interrogatorio policial. Pero también esta decisión prefigura el desenlace de la película, la reunión forzosa de la pareja separada, en función de las circunstancias.

En relación al tratamiento formal del desenlace, resulta interesante que la reconciliación de marido y mujer no es verbalizada, sino que sucede de hecho. Este rasgo estilístico vuelve a repetirse en el siguiente filme de Berneri, *Aire libre*, donde la pareja de protagonistas atraviesa una separación de hecho, que nunca es verbalizada, sino simplemente vehiculizada por las acciones. Julieta y Guillermo se acuestan en la misma cama, sin mediar ninguna explicación o verbalización de la reconciliación, sino un acuerdo o consenso implícito. Sobre el plano vacío de la habitación por la que entra la luz del día suena una música infantil, similar a una canción de cuna. Esta música, supuestamente tierna y alegre, presenta un contrapunto con el desenlace amargo para la protagonista, que vuelve a estar atrapada en un mundo familiar opresivo. La canción de cuna presenta un sentido contrapuesto al de la narrativa, ya que no hay una imagen idealizada de la maternidad, de la infancia o de la familia.

#### **9.4. Dimensión enunciativa**

##### **9.4.1. Focalización, narración y falso culpable**

La relación con el espectador se construye en base a la focalización interna en la primera secuencia, ya que este posee la misma información que la protagonista. El espectador comparte la experiencia de caos y desborde de Julieta, a través de la composición, el montaje y el trabajo con la banda de sonido. En las primeras escenas de focalización interna, sabemos lo que sabe la protagonista pero no vemos lo que ella ve. La ocularización es secundaria ya que hay planos objetivos o semisubjetivos. Pero si bien el espectador no comparte la visión del personaje, puede sumergirse en su mundo sonoro. El tratamiento del sonido en la secuencia de la casa es de auricularización interna (subjetiva de sonido). Es decir, el espectador ve a Julieta en primer plano, no visualiza lo que ella ve pero oye lo que ella

escucha, Los planos cerrados crean un mundo familiar asfixiante y claustrofóbico, también para el espectador, que siente la sensación de agobio o de caos sonoro que experimenta la protagonista.

A partir de la escena del estacionamiento, que implica la salida del hogar familiar, cambia la focalización, ya que el espectador comienza a tener información que la protagonista no tiene. Si bien el espectador comparte el punto de vista auditivo de Julieta, comienza a ver situaciones en el campo que ella no ve, en su estado alterado. Julieta al volante está desbordada y no es cuidadosa (el encargado del edificio le informa que está saliendo con las luces apagadas de noche). En el trayecto hay un par de momentos en que parece que va a chocar o atropellar a alguien, ya que está realizando demasiadas tareas a la vez (manejar, intentar despertar al hijo, atender el teléfono).<sup>73</sup> Esto genera una pequeña ruptura en el pacto de confianza y plena identificación entre el espectador y la protagonista. Un momento crucial es aquel en el que le suena el celular al volante y ella se agacha para buscarlo. Al desaparecer el personaje del campo el espectador espera que suceda un accidente de tránsito, y el plano termina con una frenada brusca frente a un transeúnte. Finalmente no sucede nada, pero, como en *La mujer sin cabeza*, la escena podría haber terminado de manera trágica. La sensación de inminencia de un accidente, genera una duda en el espectador, le permite conocer una nueva información, que se desvía de la que brinda verbalmente la protagonista. ¿Es una madre competente o negligente? Se genera la duda sobre su aptitud, reforzada por el discurso de otros personajes (el marido, la madre, el hijo mayor, el médico). Esta pregunta sobrevuela el filme, pero lo interesante es que no será respondida de una manera clara o unívoca, sosteniendo la ambigüedad del personaje.

En la llegada a la clínica se retoma el esquema de focalización y auricularización interna, dado que el espectador vuelve a tener la misma información que posee la protagonista, y comparte su punto de vista auditivo. La realización de primeros planos de Julieta, vuelve a generar identificación con el personaje. El espectador puede identificarse con la situación dramática de la madre sola en el hospital vacío, con el hijo inconsciente y un médico que no aparece. Sin embargo, cuando son recibidos por el pediatra, cambia nuevamente la focalización, ya que el espectador sabe algo que la protagonista no conoce: que el médico sospecha de ella. También cambia la auricularización, no es interna o subjetiva, ya que oímos algo que ella no escucha: que Valentín denuncia a su madre. El espectador puede

---

<sup>73</sup> Bourdieu (2000) destaca como parte del discurso de la dominación masculina la incapacidad de las mujeres de manejar máquinas, autos en particular.

visualizar la cara de desconfianza del médico, mientras que ella no la ve, ocupada en tratar de calmar a Teo. Aquí se produce una divergencia, y el espectador no comparte el conocimiento, la visión o la escucha de la protagonista.

Médico: ¿Y le pegaste fuerte a tu hermano?

Valentín: “*Yo no*”

Médico: Sacate la remera

Valentín: *Ella lo tiró*

El pediatra revisa a Valentín, y al encontrar heridas, compone un cuadro de situación de violencia familiar, que será difícil de revertir. Pasamos de la focalización interna a la focalización espectral. El espectador sabe más que el personaje de Julieta, en esta escena. Y si para ella será una sorpresa ser retenida en el hospital, para el espectador no lo es, ya que maneja más información que el personaje. El médico decide mandar a Teo a hacerse placas, pero dispone que Valentín no los acompañe, y que se quede a cargo de una enfermera. El espectador entiende que el médico desea separar a la madre del hijo mayor, posiblemente para volver a interrogarlo, ya que desconfía de ella. Ya hay una “investigación” en curso, pero Julieta no está al tanto de esta situación, y se percatará de esto mucho más tarde que el espectador.

A la manera de una trama hitchcockiana, el espectador entiende que el sistema médico-legal se despliega contra la protagonista, que es inocente, aunque parece culpable. Pero la frontera entre la inocencia y la culpabilidad es ambigua. Aún siendo inocente, ya que no golpeó a su hijo, Julieta se comporta como culpable. Desvía la mirada, recurre a clichés y contradicciones en sus respuestas, convirtiéndose en un personaje-narrador no fiable o sospechoso. El espectador puede desconfiar de la veracidad del relato, aunque al final concluirá que no es una madre golpeadora, si bien aparenta serlo para los médicos. Como en el caso del *thriller* hitchcockiano, sabemos que el personaje es inocente pero parece culpable; es acusado injustamente porque las circunstancias están en su contra. La convicción de que se trata de una falsa culpable se va afirmando a medida que avanza la trama y el espectador vuelve a identificarse con la protagonista. A medida que el caso se institucionaliza se retoma la identificación con la protagonista, basada en los primeros planos, la auricularización primaria y la focalización interna.

En síntesis, el espectador en este *thriller* psicológico se identifica con el personaje protagónico, ya que el espectador comparte el punto de vista y de escucha del personaje. Desde lo narrativo se logra la identificación por medio de la focalización interna. Esta

identificación se quiebra en algunas escenas donde se recurre a la focalización espectral (en el auto y con los médicos).

#### 9.4.2. Modelos de espectador/a y directora

En la primera parte del filme, se presenta un enunciador distante, que propone al espectador distintas líneas de interpretación. El inicio está caracterizado por la opacidad/ambigüedad en la relación que se establece con el espectador/destinatario. En la segunda parte del filme, encuadrado en un thriller psicológico con el formato de una investigación, la relación entre enunciador y destinatario es más pedagógica y el filme se vuelve más explicativo (uno o más personajes narran los hechos). En la escena final, por último, se vuelve a un tipo de texto más abierto, donde el espectador tiene la libertad de construir su interpretación sobre el sentido del texto fílmico o sobre las motivaciones de la protagonista para volver con su marido.

Desde la enunciación se observa una ruptura con el modo de representación clásico caracterizado por la claridad y la transparencia. Por el contrario, se presenta en todos los casos un contrato de lectura objetivo, con un enunciador distante, donde el espectador tiene la libertad de construir su interpretación sobre las motivaciones de los personajes. Sin embargo, no hay tanta opacidad en la relación que se establece con el espectador/destinatario, como en el caso de *La mujer sin cabeza*. En *Por tu culpa*, se presentan varias secuencias explicativas, donde el diálogo o la voz en off cumplen la función de narrar los hechos y dirigir la interpretación en una dirección. Sin embargo, en la escena final se retorna a un distanciamiento en la enunciación, al plantear un desenlace ambiguo o abierto a la interpretación del espectador.

En cuanto a la enunciativa, se construye un modelo de directora contemporánea, rupturista y vinculada al Nuevo Cine Argentino. Anahí Berneri no pertenece a la primera generación del Nuevo Cine Argentino, sino que se define como parte de una segunda generación. El filme podría encuadrarse en algunos aspectos del Nuevo Cine Argentino por las siguientes características: preservación de la ambigüedad, rechazo a juzgar a los personajes desde un punto de vista moral, apertura en el desenlace que multiplica las posibilidades de interpretación. Pero en la película hay una fuerte presencia de lo social y lo político-identitario, como marco de la narración, a diferencia del primer NCA. *Por tu culpa*, también presenta una interdiscursividad con géneros del cine clásico como el *thriller* o el filme de suspenso.

## **10. ANALISIS DE LA PATOTA**

En este capítulo se analizará el filme *La patota* (2015) de Santiago Mitre. Se puede pensar a la película como una *remake*, una adaptación de la versión de Daniel Tinayre (1960), con lo cual resulta importante destacar algunas diferencias y puntos de contacto entre ambas versiones. La versión de Daniel Tinayre corresponde al MRI (Modo de Representación Institucional del cine clásico), mientras que la de Mitre puede encuadrarse *en parte* en el NCA (Nuevo Cine Argentino), que rompe con estos códigos de representación. Nos proponemos realizar un análisis comparativo, destacando las relecturas que hace Mitre de la versión de Tinayre. Consideramos que es clave tomar en cuenta en el análisis la interdiscursividad que se establece entre la versión original y la nueva obra.

### **10.1. Síntesis argumental comparativa**

En la versión de Mitre, Paulina, una joven abogada de clase alta decide ir a dar clases a una escuela en una zona rural de Misiones, como parte de un programa creado por su padre Fernando. A pesar de las objeciones del padre, ella desempeña esta tarea, hasta que es víctima de una violación por parte de un grupo de hombres, entre los que se encuentran algunos alumnos del colegio. Ella decide no denunciarlos y continúa dando clases hasta que descubre que está embarazada. En contra de los consejos de su padre y de su novio (Alberto), no actúa para interrumpir el embarazo ni para acusar a los culpables ante la Justicia. En vista de esta perspectiva, su padre, juez en ejercicio con influyentes contactos políticos, los manda a detener, y son maltratados y golpeados en la comisaría. Paulina, a pesar de reconocerlos, se rehúsa a identificarlos o acusarlos. Decide continuar con el embarazo y esta resolución resulta un enigma, tanto para los personajes del novio, el padre, la tía y la amiga, como para el espectador.

La versión de Tinayre, presenta una línea argumental similar, pero con diferencias sustanciales. También Paulina es una joven de clase alta, hija de un juez, que decide dictar clases de Filosofía en una escuela nocturna. Es violada (como producto de un malentendido) por algunos de los alumnos de la clase. En esta versión los alumnos violadores se arrepienten de su “error”, confiesan, y ella los perdona. Luego, Paulina intenta suicidarse, tirándose a las vías del tren y ellos le salvan la vida. Como consecuencia de este intento trunco de suicidio ella pierde el embarazo. En la versión de Tinayre, que puede leerse como una pastoral, hay arrepentimiento, perdón y redención, de los violadores, que “no tenían verdadera maldad”. La película se inicia con un texto del Evangelio según San Mateo, que se refiere a la importancia



de “perdonar siete veces”. Es decir, la religión funciona como clave de lectura de la película y del personaje.

Se podría plantear, a grandes rasgos, que en la versión de Tinayre la motivación de la protagonista es su profunda fe religiosa, mientras que en la de Mitre la motivación es la convicción política, idea que trabajaremos más adelante con más detalle. También es importante señalar que Mitre decidió que la historia transcurriera en Misiones para trabajar una marginalidad rural porque creía que había demasiados estereotipos de marginalidad urbana y suburbana, ya trabajados en el cine argentino y la TV. La versión de Tinayre, en cambio, está ambientada en el conurbano bonaerense, y plantea algunos estereotipos sobre ese espacio.

## **10.2. Dimensión temática**

### **10.2.1. Subjetividad: sometimiento y resistencia**

La figura del padre es trabajada en forma distinta en ambas versiones, si bien tanto Tinayre como Mitre presentan un debate entre dos generaciones, entre una hija y un padre antagónicos.

En la versión de Tinayre el padre es autoritario, clasista y sexista. Se opone a que ella tome un trabajo por debajo de sus posibilidades, por razones de género y clase. Cuando la violan se preocupa por el qué dirán: “no deseo ver mi nombre en los diarios”. Es ex juez y se empeña en cumplir con los trámites de la Justicia, pero su única motivación no es la búsqueda de justicia, sino cumplir con los mandatos sociales y castigar a su hija. Ella señala en su monólogo interno: “Mi padre me miraba de un modo extraño. Como si yo fuese una culpa, un delito, algo que él quisiera castigar”. El padre en la versión clásica es meramente el antagonista, un personaje con el cual es difícil identificarse, ya que el espectador no puede compartir su punto de vista. Este padre autoritario, no puede pensar por fuera de las convenciones sociales, y la culpa a ella de la violación, acusándola de irresponsable e imprudente. De alguna manera está diciendo que ella es culpable, que “se buscó” la violación por ir a trabajar a una escuela nocturna del conurbano.

El discurso paterno funciona como la profecía paterna, donde las palabras son veredictos. En esta línea, siguiendo a Freud ([1912], 1977), se podría postular que las prohibiciones y las palabras del padre se dirigen directamente al inconsciente. En la película se puede observar que el discurso del padre, es *resistido* explícitamente por Paulina, ya que

ella decide seguir trabajando, irse a vivir sola y tener al bebé. Sin embargo, Paulina comienza a incorporar inconscientemente este veredicto paterno, que se expresa en el fuerte sentimiento de humillación que experimenta. De esta manera, las palabras del padre funcionan performativamente. Puede realizarse una vinculación entre la idea del veredicto paterno y el padre tiránico de la horda primitiva postulado por Freud en *Tótem y tabú* ([1912] 1977). El padre de la horda darwiniana es despótico y arbitrario y ejerce la violencia sobre mujeres e hijos. La idea del padre que ejerce la autoridad despóticamente es retomada por Tinayre en una escena hacia el final. El le dice: “De algún modo tenía que castigarte”. Cuando ella le pregunta qué hizo, el responde: “Te empecinaste... Hay gente que intenta suicidarse y el Código los castiga. Lo que vos hacés es como un suicidio”. El padre-juez justifica esa necesidad de castigo invocando la ley, realizando cierta vinculación con la oveja descarriada, caprichosa, obstinada con su vocación. Paulina interpreta que el padre quiere castigarla, ya que la culpa por la muerte de la madre. “Mamá murió al nacer yo. Pensás que yo te la quité...”. En este planteo ella se siente culpable de haber matado a la madre, no por trabajar en un barrio carenciado. En última instancia, hay una vertiente psicológica de la problemática de Paulina que coexiste con el problema político, de clase, y de género subyacente en la película.

Una escena donde se puede acceder a la subjetividad del personaje atravesada por la culpa es aquella en la que se mira al espejo, sola en su habitación. En el monólogo interno dice sentir amargura, asco, miedo, odio y vergüenza. El embarazo le provoca sentimientos encontrados: por una parte no quiere al bebé y por otra no se permitiría abortar. Expresando este desdoblamiento del yo se lamenta: “¿Es posible que una parte de mí se alce contra mí?”. La humillación es verbalizada por la protagonista, pero también se expresa en detalles particulares, como en la necesidad de usar anteojos oscuros, luego de la violación, para esconderse de la mirada de los otros. Esta es una forma singular en la que Paulina expresa su subjetividad, refugiada detrás de los anteojos.

En cambio, la versión de Mitre busca explicaciones sociales y políticas, más que psicológicas. En ambas versiones el padre es juez, y pretende juzgar o dirigir la vida de su hija, sin entenderla en su alteridad. También intenta castigar a los agresores utilizando sus contactos e influencias para que los detengan. Pero el padre –Fernando– en la versión contemporánea no es retrógrado y conservador, sino que tiene un estilo más progresista y bienintencionado. Fernando tiene ambiciones políticas, ya que tiene un pasado militante y creó el programa de asistencia social en el que ella participa. El padre de Paulina pretende que

su hija termine un doctorado y siga la carrera judicial, en vez de dar clases en una escuela rural en una zona de bajos recursos. “Si querés formar parte del programa me parece perfecto. Pero desde tu lugar, un lugar acorde a tu preparación, a tu categoría profesional, a tu nivel intelectual”. Ella lo califica de clasista y elitista: “No podés admitir que una mujer de clase media, formada y educada trabaje en las villas de Misiones. ¿Desde cuándo te volviste racista?” Paulina lo acusa de tener una doble moral, ya que él fundó ese programa y lo apoya pero considera que su hija no debe desperdiciarse haciendo ese trabajo. “Si querés cambiar las cosas lo que tenés que hacer es cambiar la Justicia, llegar muy alto, tener poder...” Paulina lo descalifica, llamándolo “cínico y conservador”.

Es importante señalar que Paulina necesita oponerse a su padre, y que esto puede jugar un rol en su cruzada política, incomprensible para él. El conflicto generacional expresado en la dicotomía idealismo-pragmatismo atraviesa la película, particularmente en la escena inicial y en la final. Hay en Paulina un componente de rebeldía, que igualmente no alcanza a dar cuenta de la complejidad del personaje. “No me interesa hacer la carrera en el Poder Judicial, no quiero ser jueza. Si para vos eso es irme a la selva a armar una guerrilla guevarista...estás mezclando todo con todo”. Fernando desestima su proyecto de dar clases, analogándolo con las “fantasías románticas de una mochilera”. La reacción de Paulina es rebelarse contra el intento del padre de dictaminar lo que ella debe hacer: “Te mostrarás como un progresista en lo que te conviene, pero mirá cómo vivís...te planteo algo que sale de tus esquemas y te comportás como un reaccionario, como un conservador.” Este tipo de discusión con el padre se repite a lo largo de la película, ya que el antagonismo con el padre es crucial en la construcción de la subjetividad del personaje.

En ambas versiones hay una similitud en el planteo de las figuras de la hija rebelde y el padre conservador. Sin embargo, la gran diferencia entre ambas versiones es que el personaje de Paulina en la versión de Tinayre se siente humillada y avergonzada. Si bien ella se resiste al padre y no sigue sus directivas de abortar, finalmente intenta suicidarse, como forma de autocastigo. Vemos una subjetividad en conflicto entre el sometimiento y la resistencia. En cambio, en el caso de la protagonista de la versión de Mitre, no hay sometimiento al poder sino resistencia sostenida. El personaje defiende sus convicciones y su deseo, y desestima los mandatos familiares, sociales y legales. Esto se puede visualizar en la actuación, en la forma decidida en que Paulina camina hacia cámara al final de la película de Mitre. Transmite la impresión de autonomía e independencia, de que nadie cambiará sus convicciones. Así, ella es el sujeto de su deseo y no el objeto del deseo de otros. En este

sentido, constatamos en lo relatado los aspectos *singulares* que hacen a la subjetividad de Paulina, en cada versión analizada.

### **10.2.2. Subjetividad, religión y política**

En la versión de Tinayre la motivación del personaje de Paulina es la religión. Expresa una vocación por la docencia, trabaja en una escuela religiosa, pero lo que mueve al personaje es la fe, la concepción cristiana del mundo. Por ello, ella no se siente libre de toda culpa en el caso de la violación, sino que considera que ha pecado de soberbia. “No tengo derecho a condenar a nadie. Quizás también es mía la culpa... La del orgullo. La de haberme creído que nací para tenerlo todo. ..He sido humillada”. Está presente en esta versión la idea cristiana de la culpa, ya que para el personaje negarse al aborto implicaría “perder su alma”. En esta versión clásica la protagonista no es la víctima, sino la culpable, la humillada, y experimenta una vergüenza tanto social como moral. Decide tener el hijo a pesar de la violación, y de la humillación que supone, en una renuncia del yo, equiparable a la analizada por Foucault en *Historia de la sexualidad* [1982] 2001), en donde define el yo cristiano como aquel al que debía renunciarse y descifrar su verdad. Se pone en juego la noción cristiana del amor y el perdón: “el amor es creer en la existencia de otros seres humanos como iguales a nosotros”. De ahí que no los denuncie, por amor al prójimo, por creer que se van a arrepentir. Se reitera en varias escenas la creencia de Paulina de que “en todo ser humano hay una cuota de luz”. Inspirada por esta idea de redención, la maestra visita a uno de los violadores en su casa y lo convence de volver a la escuela. La maestra puede perdonar, cumplir con su deber de buena cristiana. El filme vincula la violación con un acto instintivo o impulsivo, donde los violadores no tenían clara conciencia de sus actos, lo cual funciona como un atenuante del delito.<sup>74</sup> Paulina plantea en una de sus clases que a diferencia de los animales, el hombre puede dominar sus instintos a voluntad. Es decir, se plantea la posibilidad de la redención y el arrepentimiento a través del autocontrol y el autodomínio. Paulina hace el ejercicio de perdonar, poner la otra mejilla, y los muchachos de la patota terminan salvándole la vida, completando esta fábula cristiana moralizante. Son ejes temáticos claves en la versión de Tinayre la culpa y el perdón, la conciencia que domina el instinto, la voluntad, la fe y la redención.

---

<sup>74</sup> Según Hérítier la violación es justificada de distintas maneras, por ejemplo, la idea de que “el deseo masculino no espera y debe encontrar una salida” (2007: 74).

Por el contrario, en la versión de Mitre lo que mueve al personaje de Paulina no es la religión sino una profunda convicción política. Paulina transmite una inquietud por defender el proyecto político en el que cree “desde adentro”, por comprometerse. “El proyecto me parece muchísimo más importante que toda la carrera judicial...Quiero ponerle el cuerpo...No me importa ser brillante si no veo que lo que hago le modifica la vida a alguien”. Plantea que no le importa empezar de abajo, de a poco, dando clases en una escuela rural, y no como la hija del juez o como la abogada que es. La idea de “ponerle el cuerpo” alude principalmente tanto a la política, pero más tarde será resignificada en función de la violación y del hijo que ella decidirá tener.

En esta versión, en vez de dar clases de Filosofía, Paulina dicta clases de Formación política o de Formación Cívica, en un Plan de Difusión de Derechos. El tema de la clase introductoria es la política. “Democracia significa que el gobierno es del pueblo, que es de ustedes. Que el gobierno no es de los políticos sino de ustedes”. También se articula una reflexión sobre el poder, a través un juego propuesto por Paulina : “yo pongo la regla para que exista el juego. Una vez que estamos jugando somos todos iguales”. Un alumno reflexiona “no somos todos iguales si ud. pone las reglas”. La convicción de que no son iguales, se ve reforzada por la barrera cultural e idiomática, ya que los alumnos hacen comentarios y bromas en guaraní, que la profesora no entiende. Luego de la violación el tema de la clase no es el arrepentimiento ni la toma de conciencia (como en la versión de Tinayre) sino la igualdad. Les hace leer a los alumnos fragmentos de la Declaración Universal de Derechos Humanos. “Ningún hombre puede ser esclavo de otro hombre porque los hombres son todos iguales...”. Introduce además la variable de la raza: “Antes los hombres blancos se sentían superiores, por eso sentían que todas las demás razas eran como animales, y que podían utilizarlos como hoy utilizamos a los perros y a los caballos. Hoy en día también muchos hombres sienten que los otros les pertenecen”. Esta escena el personaje no siente culpa ni vergüenza, sino que se muestra decidida, desafiante, convencida de lo que hace. La insistencia en el tema de la igualdad, de la dominación de una clase sobre otra, o de una raza sobre otra, plantea la idea de que la violación es una forma más de violencia social, que ella intenta comprender.

En ambas versiones podría encontrarse un elemento sacrificial (sacrificarse por principios religiosos o por ideas políticas). El sacrificio en la película de Mitre se vincula con el compromiso político, con intentar entender el origen de la violencia social. Paulina les dice a los alumnos que es su “empleada”, reforzando la idea de ponerse al servicio de otros. Ella se

ofrece en sacrificio (seguir dando clases después de la violación, dejar su carrera, tener ese hijo) para compensar las injusticias del sistema. La violación es entendida por Paulina, no como un delito aislado, sino en el contexto de violencia social y política a la que son sometidos los violadores (tortura, apremios ilegales). Para la lógica del personaje la pobreza del violador invierte los términos de la ley, y convierte al victimario en víctima, que no debe ser castigada por sus acciones.

Paulina: ¿Viste el estado en que los dejaron? ...La ley te hizo decidir que era mejor que los cagaran a trompadas en una comisaría, que les arrancaran una confesión, que se cagaran en todos sus derechos...

Fernando: ...Esos tipos te violaron, te agredieron, pudieron haberte matado. Yo soy juez, Paulina, ese tipo es un violador. ¿Cómo sabés que no violó antes? ¿Cómo sabés que no va a volver a violar?

Paulina: no sé, yo estaba haciendo las cosas a mi manera, estaba intentando entender

Fernando: Te violaron. *Sos una víctima, no sos una heroína.*

La tesis de la película pasa por la reformulación de la relación víctima-victimario, convirtiéndola en una relación de víctimas contra víctimas. El problema de la violación se subsume en el conflicto entre clases. Los violadores son víctimas de un sistema, una clase marginal oprimida. “La justicia no sirve, nunca busca la verdad sino culpables, y los culpables siempre son los pobres”, dice Paulina a su padre. La decisión de no denunciarlos es incómoda y difícil de comprender para los otros personajes.

Paulina: ¿Por qué te molesta tanto que quiera tener este hijo?

Fernando: Porque es el hijo de una violación... Si hubiera sido Alberto el que te violó, si el hijo fuera de él, en ese caso ¿que harías vos?

Paulina: Abortaría

El discurso de Paulina en la clase recuerda que históricamente ha sido el hombre blanco quien abusaba de la mujer india, sin que esto representara un delito para la justicia.<sup>75</sup> En el caso planteado en la película es una mujer blanca y de clase alta la que es violada por jóvenes de una clase inferior, lo cual resulta un agravante para la sociedad patriarcal y paradójicamente un atenuante para Paulina. Para ella, no sería lo mismo ser violada por un hombre de clase alta que por uno que ha sido históricamente dominado y discriminado. En

---

<sup>75</sup> Según Jane Gaines ([1988] 2009), en su artículo “*White privileges and looking relations*”, en la historia norteamericana el concepto de violación está vinculado con el mito del hombre blanco como violador arquetípico. Plantea que el concepto de “violación”, como metáfora de la mujer en peligro, articula una serie de significaciones políticas e históricas. Durante la esclavitud la violación de la mujer negra por parte del amo blanco fue un golpe simbólico al hombre negro. (Gaines, 2009: 300) Luego de la esclavitud, en el período de Reconstrucción, se incrementan las violaciones de hombres blancos a mujeres negras, amenazando el rol del hombre negro como patriarca capaz de proteger a su familia. Se plantea un escenario particular de la sexualidad interracial que rivaliza con el mito de Edipo: la sexualización de la mujer negra violada por el hombre blanco, la castración del hombre negro y la negación de la sexualidad de la mujer blanca.

este sentido, para Nicolás Prividera (2014), el personaje presenta una “discriminación positiva”, ya que no quiere denunciar a los culpables en función de su clase social. Según Prividera, en la película se confunde el derecho a la determinación personal (en el caso del aborto) y la justificación de la impunidad (en el caso de la violación). Se puede comprender que no quiera abortar, pero es más difícil entender que no quiera denunciar a los culpables. El director, “juega a no ser políticamente correcto” al dejar libres a los delincuentes. En este sentido, Prividera se pregunta si se trata de una película reaccionaria o de un falso progresismo.

Para el padre se trata de “una cruzada incomprensible, mesiánica, sin ningún sentido”. Paulina es tildada reiteradas veces de “loca”, como si su decisión estuviera fundada en el sinsentido. El director, Santiago Mitre, (en Kairuz, 2015) manifiesta que quería trabajar el tema de la convicción, en contra de las expectativas sociales.<sup>76</sup> La historia de la chica pequeño burguesa que va contra la moral de su clase para buscar su camino es comparada por Mitre con la película *Europa 51* de Rossellini. En este filme también la protagonista es una mujer de clase alta que se acerca a un grupo de personajes marginales y es tildada de loca por su entorno social. Un eje temático importante es el de la libertad de decidir por fuera de las normas y convenciones, interpretada como locura. La ley jurídica, para Butler y Foucault apunta a prohibir ciertas prácticas pero a la vez proporciona la ocasión discursiva para que se dé la resistencia, la autosubversión de la ley (Butler, [1993] 2002: 166).

### **10.2.3. Perspectivas de género: violación y violencia**

En la versión de Tinayre, surgen cuestiones de género vinculadas con la inserción de la mujer en el mercado laboral en los años 60. En el contexto de un naciente feminismo la mujer empieza a salir del hogar a trabajar y esta idea es resistida por los hombres (en el caso del film por la autoridad paterna). El padre se opone y toma la noticia como un capricho. Lo que Fernando no entiende es que una mujer tenga autonomía en una sociedad patriarcal. Esto se corresponde con la distinción sexuada de los espacios que plantea Bourdieu ([1998] 2000), donde a la mujer queda asignada al espacio doméstico y el hombre al espacio público. La escuela nocturna en el conurbano, constituye uno de los lugares “peligrosos”, que deberían estar reservados a los hombres. La idea de que la mujer no salga a trabajar, que permanezca

---

<sup>76</sup> *La patota* puede contrastarse con la película anterior de Mitre, *El estudiante*, que tematiza la política, pero no a partir de la convicción, sino con una mirada más cínica.

en un confinamiento real y simbólico, reafirma la relación de dominación masculina. Asimismo, cuando el padre se entera del embarazo quiere recluirla, esconderla o mandarla a Europa para protegerla de la vergüenza social. Paulina rompe con la autoridad, el mandato y el discurso paterno, al dejar el hogar familiar, y al seguir adelante con el trabajo y el embarazo. En este sentido, en el filme de Tinayre hay cierta reivindicación de la independencia femenina, y una ruptura *parcial* con el esquema patriarcal de sujeción.

Pero por otra parte, la película presenta elementos sexistas como la identificación con el punto de vista de los violadores o con otros personajes masculinos. El novio, Alberto, luego de la violación no quiere que continúe yendo al barrio y a la escuela. La salida que le propone es normalizadora: casarse, formar una familia y dejar el trabajo. Alberto es un personaje bienintencionado, que representa el sentido común pequeño burgués. No es autoritario como el padre, pero es un hombre y no puede entender a una mujer, como le señala Paulina. “Hay en la mujer sentimientos íntimos, secretos, que no puede confiar a nadie, ni siquiera al hombre que quiere”. Una temática predominante en esta versión es la oposición entre lo femenino (asociado al sentimiento) y lo masculino (vinculado a la racionalidad).

En el colegio también resisten la idea de una profesora mujer, joven y soltera. La rectora (una monja) aduce que los alumnos son muchachos grandes y que habían pedido específicamente un profesor varón. Le pide que para la clase se vista un poco más discreta, ya que la ve una como mujer provocativa, que puede excitar a los muchachos. Se establece que una profesora mujer soltera (objeto de deseo) puede provocar conflictos, en una clase de hombres. Héritier analiza esta idea subyacente de que “el cuerpo de las mujeres, cuando no está apropiado y guardado celosamente por otro hombre, pertenece a todos” (Héritier, [1996] 2007: 27). La condición de mujer soltera es estigmatizada como problemática, y esto funciona como una profecía autocumplida, ya que ella aparece embarazada rápidamente. Inmediatamente es despedida de la institución a causa de este embarazo por fuera del matrimonio. La oposición casada/soltera es lo que atraviesa el discurso de la directora católica del colegio, que confirma el orden patriarcal.

Con respecto al embarazo, Paulina tiene una actitud ambivalente. Por un lado se preocupa por el bebé por nacer, una criatura “desamparada, amenazada antes de nacer por el odio y la desgracia”. Pero es una preocupación moral, religiosa y racional. Por otro lado, ella misma confiesa que siente asco y miedo ante esa criatura. Con respecto al tema del aborto, si bien no se tematiza explícitamente, está sugerido implícitamente. Es sugerido por el padre y



por el novio pero ella se opone con el argumento de que “perdería su alma” con ese acto. Finalmente el conflicto se resuelve sin intervención directa de Paulina, no hay una decisión sino un accidente. En todo caso, el médico toma la decisión de perder al bebé para salvar a la madre. Pero si bien el personaje no decide abortar, afirma su independencia frente al padre y a los mandatos sociales: “No entendés que mi vida es mía, que mi sufrimiento es mío, que no estoy loca, que creo en Dios”. Destacamos la convicción del personaje, en contra de su entorno social, ya que es análoga a la que plantea la versión contemporánea del filme.

En la versión de Mitre, como señalábamos, ya no se plantea la cuestión de género como un obstáculo para trabajar, aunque surge la problemática de la inserción laboral de la hija por debajo de sus competencias culturales y de clase (“estás sobrecalificada”). En la clase lo problemático no es la condición de mujer sino la pertenencia a otra clase: la profesora blanca, de clase alta no sabe cómo comunicarse con un alumnado de clases populares que habla guaraní. Es más importante la variable de clase que de género, en la actitud del alumnado de rechazo hacia ella. En esto tomamos en cuenta el modelo de análisis de género, que no se centra en la división femenino- masculino que dominó el análisis feminista, sino que incorpora las variables étnicas y de clase (Butler, [1990] 2007).

En cuanto a la violación, tampoco se reduce al problema de género (masculino-femenino) sino que surgen otras variables y se oponen dos posiciones: denunciar el delito (postura adoptada por el novio, el padre, la ley, la institución policial) y “hacer las cosas de otra manera” (postura de Paulina). Esta oposición se evidencia en el interrogatorio final, en donde Paulina jura decir la verdad y luego miente, ocultando la identidad de los violadores. Miente en términos legales, pero es fiel a su ideología política, y a su visión del mundo. La película aborda el problema de la justicia en el ámbito legal que aparece opuesto a la subjetividad singular del personaje. La constitución de una subjetividad individual se plantea en oposición al poder institucional y a sistemas legales estatales. En este sentido, podemos asociarlo con el análisis de Foucault de la subjetividad antigua (basada en el arte o *tekné* de guiar la acción práctica), como diametralmente opuesta a la legal (que se basa en códigos morales o sociales). (Foucault, [1982] 1990).

En la versión de Mitre, también se ponen en escena cuestiones de género, evidenciadas en los prejuicios y el sexismo en el protocolo seguido por la policía luego de la denuncia de la violación. Las preguntas para la declaración (realizadas por policías hombres) evidencian preconceptos sobre el rol de la mujer en la violación, insinuando su posible culpabilidad:

“¿Podría describir como estaba vestida?” el interrogatorio apunta a determinar si la víctima estaba vestida de forma provocativa o si había tomado alcohol. Se reproduce el estereotipo sexista de estigmatizar a la víctima, y se juega con la oposición masculino/femenino vinculando al hombre a un rol dominante y a la mujer a un rol dominado, encuadrándola en el rol de provocadora o incitadora del delito. Sin embargo, a pesar de esta estigmatización, Paulina no quiere que el crimen sea castigado porque ella es la hija del juez. Héritier ([1996] 2007) analiza la creencia cultural ancestral de que la violación de una mujer sólo es digna de castigo cuando afecta los intereses de otro hombre. La violencia sexual masculina aparece como un asunto de hombres, como ataque a la propiedad masculina y no como ataque a la persona. En contra de esta creencia, Paulina no quiere ser defendida por hombres, intenta colocarse en un lugar de sujeto, y no de objeto o posesión de otro hombre (el padre, el novio, la patota).

En relación al aborto, la película de Mitre es más explícita que en la versión de Tinayre, ya que se habla abiertamente del tema. En cualquier caso, en ambas versiones Paulina decide no abortar, en contra de lo que le aconsejan el padre, el novio, y el sentido común generalizado. El padre ni se cuestiona que ella no aborte: “ya está todo arreglado. Por supuesto que yo quiero que sea tu decisión: el momento, el lugar, la forma”. El novio tampoco comprende la decisión, que sólo puede atribuir a la locura.

Alberto: Estás totalmente loca. ¿me estás diciendo que hace quince días que volvés y les ves las caras a esos hijos de puta que te violaron y no hacés nada?...

Paulina: No te metas son mis decisiones. Necesito hacer las cosas *a mi manera*

Esta decisión de no abortar, que parece extraña o incomprensible, demuestra una gran independencia con respecto a los mandatos sociales, en términos de género y clase. Lo que Paulina defiende no es el derecho a la vida sino la libertad de elección sobre el propio cuerpo y sobre el hijo por nacer. La película no intenta enfatizar un discurso antiabortista, (porque ella abortaría si la hubiera violado su novio), sino que se trata, más bien, de un alegato pro-decisión. Se aborda el tema de la violencia de género desde una perspectiva distanciada, enmarcada en un contexto social, donde las mujeres no son solamente oprimidas o víctimas. Esta postura se desenmarca de un discurso feminista canónico, ya que la película no privilegia el género, por sobre otras variables<sup>77</sup>. Paulina intenta comprender a los violadores, no busca el

---

<sup>77</sup> Para Prividera no se trata de una película feminista, ya que el filme asume el punto de vista de su protagonista pero no su mirada de género.

castigo, ni quiere denunciarlos a la policía. El delito queda impune, y en este sentido, habría una posición cuestionable en términos de género.

De Lauretis expresa que la violación es un acto de violencia que mantiene la opresión sexual contra las mujeres y que debe ser penalizado como delito. “Liberar a los cuerpos y placeres del control legal del estado es perpetuar las relaciones sociales existentes, que le dan a los hombres derechos sobre las mujeres”. (De Lauretis, 1987: 37) La violación para las teorías feministas es una forma de perpetuar la dominación masculina. Sin negar este enunciado, Héritier plantea que la igualdad de derechos de las mujeres no pasa por el rechazo de la maternidad sino por la posibilidad de decidir sobre ella. Desde esta óptica, el derecho a disponer del propio cuerpo es la base de todo proceso de liberación femenina (Héritier, [1996] 2007). En este último sentido, podría leerse la película como un alegato en pro de la libertad, de la decisión de una mujer adulta sobre su cuerpo y su vida. Puede interpretarse que el derecho a disponer del propio cuerpo implica también la decisión de no abortar. El personaje efectúa una disociación entre la violación y la procreación, ya que aparece la dimensión del deseo de hijo, de una maternidad elegida por la protagonista, que tiene la posibilidad de abortar. Esta libertad de decisión se pone de manifiesto en el diálogo final de Paulina con el padre:

Paulina: No estoy loca. Tampoco creo que vos estés loco ni que te hayas vuelto un reaccionario. Te entiendo, yo no sé lo que hubiera hecho en tu lugar... Pero no estoy en tu lugar, estoy en mi lugar. Me pasó a mí. *Y lo que a mí me pasó no lo puede entender nadie que no le haya pasado*. Sí tenés razón. Soy una víctima, pero...no me sirve de nada ser una víctima. Soy una consecuencia de un mundo horrible que no genera otra cosa más que violencia...Este hijo es el resultado de una realidad que vos no podés entender. Yo tampoco pero por lo menos tengo una certeza. *No me lo quiero sacar de encima. Está adentro mío. Quiero que nazca*. Ya no importo yo, no importás vos, no importa el hijo de puta que me violó. Ya es otra cosa. No importa si aborto o si no aborto...Ya estoy acá. No elegí estar acá. Pero estoy acá. No me puedo ir. *No me quiero ir. Yo estoy acá y quiero seguir*.

En versión de Mitre se enfatiza la decisión de una mujer, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, aún en contra del sentido común o de las prácticas generalizadas dentro de una clase social. El personaje se compromete con su verdad, que no es La Verdad. Paulina no actúa dentro de los esquemas de sumisión al orden social establecido (masculino), sino que rompe códigos, estereotipos, mandatos y normas. En ese sentido, trata de construir nuevas categorías de percepción y comprensión de su experiencia. Así, el filme, logra desnaturalizar algunas estructuras y procesos simbólicos de la dominación masculina, planteando al personaje femenino protagónico por fuera de una lógica patriarcal. Paulina tiene la posibilidad

de elección y eso genera la capacidad de acción. En términos de Bourdieu, se realiza un “trabajo de subversión simbólica”, que tiende a imponer nuevas categorías de percepción del orden social y del género. (Bourdieu, [1998] 2000: 145) Asistimos a una subjetividad en construcción, que no se limita a reproducir el orden establecido.

Siguiendo las conceptualizaciones de Butler, la película problematiza aspectos de género, de clase y étnicos. No sigue la conceptualización clásica feminista estructuralista de la mujer como sujeto subordinado al varón en todas las culturas y casos. Por el contrario subraya la pertenencia de Paulina a una familia de clase alta frente a la posición subordinada de los alumnos de la escuela. En este sentido, complejiza la problemática porque los violadores no son contemplados sólo en términos de género (masculino) sino también como sujetos coloniales o colonizados en términos étnicos y de clase. El filme opone la cultura blanca europea a la cultura nativa originaria que habla en guaraní, además de la oposición clásica femenino/masculino. Esto genera contradicción entre una multiplicidad de variables, que resitúa el problema del personaje en una zona de intersección entre género y clase.

### **10.3. Dimensión retórico-formal**

#### **10.3.1. Marcas de la subjetividad**

Más allá del contenido temático analizaremos las marcas formales de la subjetividad en el discurso cinematográfico. La versión de Tinayre se encuadra en la retórica y procedimientos del cine clásico institucional. Se utiliza el montaje clásico (plano-contraplano), propio del modo de narración institucional. Para acceder a la subjetividad del personaje se presentan recursos vinculados al uso de la voz en off del personaje narrador que hilvana la historia. Paulina se encuadra en lo que Chion denomina Voz-Yo ([1990] 2004), voz en off del personaje que relata. Cuando se utiliza la voz *en off* en esta versión resulta un recurso explicativo e ilustrativo de las imágenes que se ven, sin dejar lugar a dudas o ambigüedades. No hay ningún enigma en relación a lo que siente, piensa o experimenta la protagonista, ya que lo verbaliza constantemente. También expresan la subjetividad los recuerdos de Paulina, ya que para Branigan (1984) y Mitry ([1978] 1998) el *flash-back* o la imagen de la memoria es un tipo de imagen subjetiva.

Por otra parte, siguiendo a Jost ([1987] 2002) se puede reconocer la subjetividad de la imagen en la película de Tinayre a partir del uso de los tamaños de plano y los encuadres. Se puede observar que predominan los primeros planos de la protagonista, asociados al pasaje del presente de la narración al pasado. Los recuerdos y vivencias de Paulina, a través de su narración, plantean un marco para el relato. Pero en la escena inicial y final de la película no se ve a la protagonista, sino que se presentan planos generales y abiertos de los integrantes de la patota. Por ejemplo, en el final, de corte clásico, los muchachos se alejan en un plano general caminando de espaldas, de noche y en la neblina, a contraluz, dando así cierre a la película.

En la versión de Mitre también se utilizan planos cerrados de la protagonista, cuando está narrando la historia, que enfatizan su centralidad en el relato. Las marcas de la subjetividad aparecen asociadas al personaje de Paulina, que conduce la narración, aunque no siempre en un primer plano. En estos planos más cerrados se construye el estado subjetivo del personaje, por medio de la actuación y el diálogo, pero también mediante la administración del silencio. El personaje de Paulina, en la escena del interrogatorio que enmarca el relato, se muestra reacia a dar información, es parca e irónica, y a veces contesta con monosílabos o no contesta. Esto genera un enigma en relación a lo que piensa o siente la protagonista. Pero también se recurre a planos conjuntos, donde Paulina no está sola sino que comparte el plano con otro personaje. Esto se manifiesta en varias secuencias del film, donde la pelea entre el padre y la hija es el foco del relato. En estas peleas con el padre Paulina es muy elocuente, verbaliza sus pensamientos, se muestra más dispuesta a dialogar (o confrontar). En estas discusiones no predominan los planos focalizados en un solo personaje, sino que se alternan planos de uno y otro, con panorámicas y movimientos rápidos de cámara. Esto plantea una estética más cercana al documental que a la ficción, y propone una versión dinámica, en relación a la estaticidad de la versión de Tinayre.

Por último, se trabaja el plano general o abierto en escenas de fuerte contenido dramático, como la violación, expresando así una toma de distancia con respecto a la subjetividad del personaje, en un momento clave. En estos planos, donde el paisaje se convierte en protagonista, ya no cuentan las palabras sino las acciones, que no son explícitas sino sugeridas. Es llamativa la decisión de finalizar el film con un plano medio de Paulina, caminando de frente, en el que la figura y el fondo están equilibrados, sin poner el énfasis en el personaje ni en el espacio, sino en la relación entre ambos. Este final no es convencional en su retórica, ya que el cine clásico finaliza las secuencias con planos abiertos o generales, de

personajes que se alejan de espaldas a la cámara, aportando conclusividad al relato. Con este final abierto e inconcluso se enfatiza una ruptura con el modo de narración clásico o institucional.

Con respecto a la duración de los planos, la escena inicial de la versión de Mitre tampoco está trabajada con la retórica del film clásico, basada en el plano-contraplano, ni resuelta por medio del montaje. Por el contrario, se trabaja con el plano-secuencia, de duración más larga que lo normal y sin cortes. En este plano-secuencia introductorio se trabaja con cámara en mano, generando movimiento y aportando dinámica a la escena. Para Jost, la cámara en mano se vincula con la subjetividad en el film, ya que por el temblor o movimiento entrecortado que sugiere evidencia una instancia de filmación. El uso de la cámara en mano dota de nerviosismo a la escena de la pelea, expresando las tensiones que experimentan a los personajes.

### **10.3.2. Puntos de vista y narradores**

En ambas versiones la película está estructurada a través de una serie de *flash-backs* o saltos en el tiempo. En cuanto a los modos de organización del relato, en ambas versiones hay una alteración del orden historia/ relato. Se presenta una estructura no lineal, donde no coincide el orden de la historia con el orden del relato. El relato no comienza con el inicio de la historia (la decisión de aceptar el trabajo en la escuela), sino después de la violación, con un montaje invertido y una narración no cronológica. El personaje que vehiculiza la información es principalmente el de la protagonista, Paulina, que funciona como narradora. Es decir, se trata de una película en primera persona por el trabajo con el retroceso temporal, anclado al punto de vista de un personaje narrador.

La versión de Tinayre, corresponde al cine clásico, donde el relato es hilvanado a través de flash-backs de la protagonista. Paulina funciona como un personaje narrador que organiza los distintos momentos temporales en un relato unificador. El montaje (también clásico) se basa en los recuerdos de la protagonista, cuyo punto de vista predomina. Abundan los primeros planos de la protagonista, sobre los cuales la voz en *off* de ella hilvana la historia, y lo que Paulina va experimentando durante el transcurso de los acontecimientos. La voz en *off* despliega las vivencias del personaje, sus sentimientos y nos permite acceder a su

subjetividad. Los recuerdos o flash-backs van acompañados de música evocativa, además de la voz.

En algunas ocasiones se trabaja con la ocularización interna primaria (subjetiva) o secundaria (subjetividad construida por el montaje, alternando la objetiva y la subjetiva). Cuando Paulina se desmaya y luego se despierta se trabajan algunos planos semisubjetivos fuera de foco, planos que remiten metafóricamente al estado anímico del personaje. Por medio de estos planos semisubjetivos se intenta plantear una configuración objetiva irreal, donde las cosas pierden su apariencia normal (Branigan, 1984). Sin embargo, la violación no se cuenta desde el punto de vista de Paulina sino que es vista por un personaje observador de la acción. Se trata de una visión parcial, donde se ven planos cerrados, (plano detalle) y fragmentos de pies, zapatos, pantalones. Este personaje abandona el lugar dejando la violación fuera de campo. Paulina tiene la cabeza embolsada, y en consecuencia, tampoco ella puede ver a los violadores. La escena está trabajada con predominancia del fuera de campo, de un espacio invisible que el espectador puede reconstruir imaginariamente. El punto de vista auditivo del personaje tampoco se construye por auricularización interna, sino que se recurre a la música extradiegética o a la auricularización externa. Se escucha el sonido de tambores durante la violación, pero esto no corresponde al punto de escucha de Paulina.

En la versión de Tinayre predomina el punto de vista de Paulina pero se alterna con el de otros personajes masculinos (los violadores). El relato comienza con el punto de vista de los violadores, que corren desesperados a pedir ayuda. Luego vemos a ella hospitalizada y Alberto, el novio, pregunta qué le sucedió y ella responde: “una patota”. A partir de ahí el relato se centra en los recuerdos desde el punto de vista de la protagonista, para narrar todos los sucesos que la llevaron a ese barrio “marginal”. Si bien el principal punto de vista es el de Paulina, se recurre al punto de vista de los violadores, que abren y cierran el relato. La principal función de este cambio de punto de vista es ofrecer un contraste con el punto de vista de Paulina, humanizando a los violadores, dotándolos de sentimientos y motivaciones. En un cambio de punto de vista se informa que Paulina fue violada por error, ya que los muchachos intentaban atacar a otra mujer parecida, y no a la maestra. “Ella tuvo la culpa” dice uno de ellos, mirando a la otra mujer. El argumento de la confusión con respecto a la víctima, sugiere que cuando hay una violación la culpa no la tiene el hombre sino la mujer, que funciona como provocadora o incitadora del crimen. Esta lógica patriarcal subyace al cambio de punto de vista, transmitiendo la idea de que los varones también experimentan vergüenza, preocupación y remordimientos. El conflicto interno de los violadores es

verbalizado en la escena del baile: “Ustedes una noche se dieron el gusto. Creyeron que no era nada. Entraron en su vida y arruinaron su vida. Y ahora la tienen que ver todos los días”. Los muchachos se sienten culpables y uno de ellos termina confesando, en la hoja del examen que son “unos canallas”. Lo que los redime es que salvan la vida de Paulina, que estaba a punto de suicidarse. En la escena final volvemos al punto de vista de los “muchachos”, y ellos verbalizan que fueron transformados por la experiencia que atravesaron. Uno de ellos reflexiona: “¡Qué flor de lección nos dio la maestra! ¡Y no la vamos a olvidar en la vida!”. El cambio de punto de vista sirve para disculpar a los protagonistas y para articular una moraleja. Es decir, ellos terminan tomando conciencia de sus actos y se arrepienten. Esto coincide con el juicio de Paulina: “me habían hecho un daño irreparable pero cuando los veía me daba cuenta de que no había en ellos verdadera maldad”. En este sentido, el film plantea una fábula moralizante: no importa la confesión pública ante la justicia, sino el acto íntimo y privado de arrepentimiento moral. La elección de finalizar la película con los violadores, le quita protagonismo al drama atravesado por Paulina.

En la versión de Mitre el punto de vista de Paulina también se construye a través del *flash-back* o imagen de la memoria, pero no se recurre a mostrar lo que el personaje ve, ya que no compartimos su punto de vista en términos oculares. En general hay ocularización cero, donde los planos no corresponden a la visión de ningún personaje. Cuando hay recuerdos o *flash-backs*, no adoptan el punto de vista literal del personaje, no son subjetivos sino objetivos. Hay unas pocas subjetivas de Paulina, en la secuencia en que llega al pueblo. Por ejemplo, ella viaja en auto y ve a cinco hombres jóvenes parados al costado de la ruta. Aquí se usa el punto de vista de Paulina para presentar a los futuros violadores. También se recurre a una subjetiva de Paulina para mostrar el edificio abandonado donde posteriormente sucederá la violación. El punto de vista de ella en estas escenas introductorias sirve para remarcar o puntualizar cierta información, que será resignificada en escenas posteriores. Pero no hay demasiadas escenas con ocularización interna, no se recurre al punto de vista ocular del personaje, sino que este punto de vista se construye en relación a la memoria, como señalábamos antes. En la película de Mitre, la escena que abre y cierra la película es la de la entrevista con la psicóloga o asistente social, donde relata la violación. Este relato le da el marco a la narración, y permite que por medio de retrocesos temporales se narre la historia de Paulina desde su punto de vista.

En el caso de la violación, se elige no mostrar el punto de vista de ningún personaje, en ocularización cero (*nobody's shot*), a diferencia de la versión de Tinayre. Paulina se cae de



la moto en un espacio escasamente iluminado, y es atacada. Se trata de un plano muy abierto, donde hay una gran distancia entre el personaje y la cámara, por lo que no se puede observar claramente la acción. La violación no es explícita, y está fuera de campo; esta resolución con un plano abierto y oscuro construye una violación no sexualizada. Además se recurre a la elipsis o salto en el tiempo, para omitir el episodio de la violación. Por medio del montaje alterno, se pasa a un plano de trabajo en el aserradero, y se escucha el sonido de la sierra sobre el plano de la violación. Se trata de una suerte de montaje ideológico o intelectual en términos de Eisenstein, donde el sentido se construye por medio del montaje de elementos heterogéneos. Se transmite con el sonido de la sierra, la idea de violencia o desgarrar, pero deliberadamente no se recurre a la visión o punto de vista de la protagonista, en esta escena.

El punto de vista de Paulina predomina en la película, en tanto que es el personaje narrador principal, pero este punto de vista no es excluyente, sino que se recurre al punto de vista de uno de los violadores (Ciro). Hay un cambio de punto de vista (y de focalización) luego de la escena de la violación, en el que pasamos al punto de vista de Ciro, que trabaja en un aserradero. Accedemos a los recuerdos de él y a través de estos retrocesos temporales se explica Ciro fue abandonado por su novia, que ella comenzó una relación con otro y que él buscando venganza, intentó violarla, confundiendo a Paulina. Como en la versión de Tinayre, el cambio de punto de vista humaniza al personaje del violador, mostrando que su motivación son los celos y la venganza, dirigidas a la persona equivocada. Se repite el motivo del equívoco, de la elección de la víctima errónea en la oscuridad. Pero en este caso, no se intenta moralizar o disculpar las acciones de Ciro, sino exhibir sus motivaciones. Aún así, no se lo juzga en términos de bondad o maldad como se lo hacía en la versión original. En la versión de Mitre no se trata de un grupo con cohesión (La Patota) sino de individuos aislados, de personajes con cierta opacidad en sus motivaciones. En ningún caso son personajes transparentes, que expresan sus pensamientos y sentimientos. En esta versión no moralizante, no se trabaja la culpa ni el arrepentimiento por parte de los violadores. Lo que comparten es la pertenencia a una clase social marginada, subalterna y expresan una conflictividad social, que está implícita en la violación.

En la versión de Mitre también se trabaja el punto de vista del padre, en algunas escenas de la película. El propósito es también presentar las motivaciones del personaje del padre, que no actúa solamente por autoritarismo como en la versión de Tinayre, sino que intenta ayudar a resolver el conflicto a su manera y desde su ideología burguesa. En general, no es una película maniquea, no presenta personajes buenos y malos, sino que cada uno tiene

sus motivaciones, en una suerte de planteo relativista. Esta es la idea que subyace a los cambios de punto de vista en la versión de Mitre.

#### **10.4. Dimensión enunciativa**

##### **10.4.1. Focalización y narración: transparencia y opacidad**

La cuestión de la enunciación se enlaza con la noción de focalización, que plantea las relaciones de saber y cómo se canaliza la información narrativa (Jost, [1987] 2002). Las dos versiones analizadas no trabajan de la misma manera la focalización, ya que no exponen la información de la misma manera al espectador.

En la versión de Tinayre, exceptuando la escena inicial y la final, predomina la focalización interna, ya que el personaje de Paulina es el filtro de la historia. El espectador conoce los acontecimientos filtrados por la conciencia del personaje, y accede a sus pensamientos y sentimientos canalizados por el monólogo interno. “No tengo derecho a condenar a nadie. Quizás también es mía la culpa...La del orgullo. La de haberme creído que nací para tenerlo todo. Dinero, familia, alegría. La de haberme creído libre de todo daño, de todo sufrimiento. Y ya ves, no es así. He sido humillada”. En este sentido, es un personaje transparente, que no oculta información al espectador y dice todo de sí. El espectador, que además accede al punto de vista de los violadores (focalización espectral), posee toda la información narrativa necesaria para reconstruir el relato, aunque se presente como un relato no lineal.

En la versión de Mitre abundan las escenas de focalización externa, en las que no se permite al espectador conocer los pensamientos o sentimientos de la protagonista. Luego de la violación y hasta el diálogo final con el padre, el espectador sabe menos que el personaje; hay una privación de información deliberada y por eso le cuesta comprenderlo. Por ejemplo, no se sabe por qué quiere entrevistarse con el violador. Luego, en la entrevista que enmarca el relato aclara este punto: “A mí me violaron, quedé embarazada del violador y lo único que quería era ver al tipo que lo hizo.” Pero se sostiene un enigma, que parte de la premisa de que nadie puede estar en el lugar de Paulina, y por lo tanto nadie puede/podrá entenderla. Hay motivaciones menos claras que en la versión clásica, que no se dicen explícitamente. Por ejemplo, ella nunca explica por qué quiere tener al bebé, o por qué no quiere abortar. Lo único que aclara es que no quiere denunciar a los violadores porque son víctimas del sistema, por

motivos ideológicos. En el diálogo del principio o del final, es cuando más información se aporta al espectador sobre el personaje de Paulina, sobre algunos aspectos de su posición subjetiva, pero no resulta jamás un personaje transparente.

En términos de focalización en ambas versiones hay una narradora que habla en el film y transmite al espectador las informaciones narrativas. Sin embargo, en la versión de Mitre, en el largo plano secuencia del principio, parece no haber un narrador como personaje, pero sí como un gran imaginador o narrador externo a la diégesis (Gaudreault, 1995). Este narrador se construye en el montaje, donde se construye el comentario, el juicio, el discurso sobre ese mundo. Se recurre en esta escena a la focalización cero, al discurso narrativo impersonal (Burgoyne, 1991) opuesto a la narración personal asociada a un personaje que relata algo. Este discurso narrativo impersonal parece más objetivo, se acerca más a un “valor de verdad”, para Burgoyne. Pero luego del plano secuencia, se pasa a una escena del interrogatorio, que funciona como una instancia que organiza la narración. La voz de Paulina en el interrogatorio funciona como un presente de la narración, y a partir de ahí se desencadena el relato del pasado. En esta entrevista que está siendo grabada, ella acuerda que empezará la historia por el principio. Emplea la primera persona, equivalente sonoro de la imagen subjetiva, un yo que corresponde a un personaje que recuerda. En este sentido, hay una puesta en juego de la Voz-Yo, en términos de Metz ([1989] 1991), según la cual aunque el personaje sea diegético la voz nunca es totalmente diegética. Cuando Paulina hablar con voz- *in* e interactúa con otros personajes, esta voz no coincide con la voz relatora, ya que tiene una temporalidad diferente. Por lo tanto, esta Voz-Yo, aunque corresponda a una escena de la diégesis (el interrogatorio) se sale de la misma, produciendo un efecto de extrañamiento. Pero el uso de la primera persona no implica que la información que el personaje brinda sea verdadera. Este pacto de confianza es roto por el personaje, ya que no aporta toda la información necesaria para comprender los hechos o no la verbaliza, recurriendo en muchos casos al silencio. En este aspecto, en la entrevista que enmarca el relato Paulina se presenta como un personaje opaco.

#### **10.4.2. Modelos de espectador y director**

La versión de Tinayre, corresponde a una modalidad al cine clásico, donde el relato es hilvanado a través del recuerdo de la protagonista. Paulina funciona como un personaje narrador transparente que compone un relato claro y unívoco de los eventos. A la manera del

cine clásico, el enunciador ordena el universo del discurso para el destinatario. La voz en *off* transmite explícitamente al espectador los sentimientos y pensamientos del personaje. Se da así una búsqueda de univocidad de sentido y el personaje no presenta contradicciones o ambigüedades. Los planteos simplistas del conflicto, conducen a la identificación con la protagonista y a disculpar a los violadores. La película plantea una moraleja expresada en el texto con el que finaliza la película, firmado por el director Daniel Tinayre y el guionista Eduardo Borrás: “Si con esta película logramos evitar uno solo de esos delitos que humillan la condición humana nuestro propósito se habrá cumplido”. En síntesis, en esta versión se pone en juego el modo de narración institucional, desde un modelo de enunciador clásico, atravesado por una lógica patriarcal.

Por el contrario, en la versión de Mitre no se presenta un planteo pedagógico. Si bien es una película de tesis no utiliza el modo de representación o de narración clásico institucional. Se construye una gran distancia con la protagonista y sus motivaciones que dificulta la identificación con el espectador. El personaje de Paulina es opaco, y resulta difícil entender lo que le pasa. No hay diálogos tan explicativos como en la versión de Tinayre, ni hay un acceso al monólogo interno del personaje. La relación director- espectador se caracteriza por la distancia, sin que el enunciador intervenga aparentemente en el relato. En la versión de Tinayre los recursos como el cambio de punto de vista, las subjetivas y los recuerdos, la narración por medio de la voz en *off* son ilustrativos de los conflictos internos de los personajes. En la versión de Mitre la cámara sigue al personaje de Paulina la mayor parte del tiempo, se le realizan primeros planos, y aún así no conocemos sus pensamientos, no entramos en su cabeza, en su conflicto interno, hasta el diálogo del final de la película. Por eso, es difícil empatizar con el personaje, ya que el espectador no cuenta con suficientes elementos para entender su motivación para tener al bebé producto de una violación. En este sentido, hay una ruptura con el modo de representación clásico.

En la versión de Mitre también hay una ruptura estilística con respecto al cine clásico en el trabajo con la cámara, más cercana al cine independiente o al Nuevo Cine Argentino en algunas de sus formas. Por ejemplo, el largo plano secuencia del principio, genera una ruptura de la objetividad, a través del uso de la cámara en mano, que es siempre una huella de la enunciación. A diferencia del filme clásico, que oculta la instancia discursiva que lo produce, aquí se exhiben las marcas de la enunciación. En cuanto al final de la película, en la versión de Tinayre se presenta cerrado, ya que el conflicto se resuelve y la patota se redime. No se abren varias interpretaciones, sino que se intenta cerrar el juego de la interpretación mediante

un texto explicativo, que orienta la lectura en una dirección específica. En la versión de Mitre el final es abierto, ya que no hay una resolución del conflicto y subsisten muchos interrogantes. La película no genera una sensación de conclusividad sino de apertura, donde el enunciador abre interrogantes y debates más que cerrarlos.

En este sentido, la película de Mitre solicita a un modelo de espectador dispuesto a debatir, tomar una postura, emitir un juicio, polemizar. El sentido del filme no está cerrado sino que el director apela a un espectador que interprete la película, brindando elementos tanto para defender como para criticar el filme, que puede ser calificado de reaccionario o de progresista. Si relevamos las críticas que recibió la película, en algunas se la presenta como un emergente feminista, en sintonía con el clima de época generado por la multitudinaria convocatoria a la marcha *Ni una menos*, en contra de la violencia de género, en el mes del estreno del filme<sup>78</sup>. En otras críticas, por el contrario, se tilda a la protagonista de “loca” y al filme de incomprensible y reaccionario<sup>79</sup>. Si bien, el diálogo o la voz en off cumplen la función de explicar los hechos y guiar al espectador, en la escena final de *La patota*, el enunciador toma distancia, planteando un final inconcluso y una crisis en la clausura del relato. El filme plantea un desenlace ambiguo, que abre el juego de la interpretación y plantea distintos modelos de espectador.

En cuanto al enunciador/director, no se esboza un modelo de director perteneciente al Nuevo Cine Argentino, debido al carácter de película de tesis y al exceso de diálogo que la película presenta. En el caso de Santiago Mitre, si seguimos las conceptualizaciones de Aguilar (2005), Prividera (2014) y Andermann (2015), se podría cuestionar la pertenencia del director al Nuevo Cine Argentino, debido a la emergencia explícita de lo político en su obra. Marcos Vieytes (2015) también pone en duda el carácter independiente de la película, planteando que el director realizó un giro hacia la industria desde su primera película *El estudiante*, y que el filme aspira al internacionalismo<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Entre las críticas a favor del filme mencionamos la de Silvina Ajmat, (2015) que rescata que “*La patota* genera inmediata identificación con la situación de violencia que enfrentan las mujeres”, analizando la película en clave de género. Por su parte Diego Battle (2015), entiende que la protagonista es una mujer moderna, independiente y feminista, que deja todo por sus convicciones sociales y políticas.

<sup>79</sup> Entre los detractores de la película destacamos el artículo de Javier Porta Fouz (2015) en *La Nación*, que señala que el personaje de Paulina se presenta con “un nivel de locura rayano en la estupidez y el sinsentido” por dejar libres a los violadores.

<sup>80</sup> La película se originó en un encargo de Ignacio Viale, nieto de Daniel Tinayre, el director de la primera versión, y de Axel Kuschevatzky, productor a cargo de Telefónica Studios y uno de los responsables de éxitos como *El secreto de sus ojos* y *Relatos salvajes*. En este sentido, es difícil considerarla una producción independiente.

En síntesis, hay puntos de contacto con el Nuevo Cine Argentino desde la enunciación: el rechazo a plantear un juicio moral sobre los personajes, la opacidad y la ambigüedad en la construcción de los mismos, que potencia las posibilidades de interpretación (Aguilar, 2005). Pero en *La patota* se refuerza la dimensión política-identitaria, y los personajes no están fuera de lo social, sino inmersos en esta dimensión. Entonces, se presenta una discontinuidad con el primer NCA, como señalábamos en los casos anteriores.

## 11. CONCLUSIONES

En concordancia con los objetivos planteados, hemos trabajado desde distintos ángulos las categorías de análisis propuestas. De esta manera, se ha analizado la problemática de la subjetividad femenina en el Nuevo Cine Argentino, enfocando las temáticas de los filmes, las variables retórico-formales y enunciativas, así como las perspectivas de género y su entrecruzamiento con la singularidad de cada personaje. A la luz de la hipótesis de la *doble ruptura de la representación* comparamos los tres filmes analizados, en función del interrogante sobre *las nuevas subjetividades* que se construyen en el cine argentino contemporáneo. Para ello revisamos los tres casos analizados buscando similitudes, puntos de contacto, diferencias y distancias.

En otras palabras, nos hemos propuesto un trabajo desde la heterogeneidad de las distintas aproximaciones y disciplinas enfocadas, para tratar sus concordancias y discordancias en relación con la crisis de la representación. En este marco, nuestro objetivo fue encarar las relaciones y eventuales oposiciones entre variables heterogéneas, que habitualmente son trabajadas independientemente unas de otras.

En esta línea, y en consonancia con las hipótesis planteadas en la introducción, hemos arribado a las siguientes conclusiones, que se vinculan con los puntos detallados a continuación:

- 1) Ruptura de la representación fílmica clásica
- 2) Ruptura de la representación fílmica de lo femenino
- 3) Contrucción de nuevas subjetividades

### **1. Ruptura de la representación fílmica clásica**

Los aspectos retórico-formales de los filmes fueron indispensables para nuestra indagación, ya que para construir nuevas posiciones subjetivas femeninas no alcanza con una renovación temática sino que es necesario recurrir a formas de representación alejadas del modelo clásico. Desde los aspectos formales y estilísticos las películas analizadas cuestionan el sistema clásico de representación. Esto puede apreciarse en la puesta en juego de estéticas que remiten al Nuevo Cine Argentino. En general, se evitan las propuestas formales convencionales propias del cine de género y se recurre a resoluciones que presentan un mayor

grado de opacidad y ambigüedad. En los casos analizados no hay una tendencia a contar historias con un narrador omnisciente sino a focalizarse en el punto de vista subjetivo o semisubjetivo de los personajes. El foco de estas películas está en la experiencia del personaje protagónico, en su punto de vista y su voz, construyendo de distintas maneras la experiencia subjetiva del mismo.

En las películas analizadas se trabajan poco los planos generales o abiertos, y se recurre a los planos cerrados (primeros planos, planos detalles), de carácter más fragmentario. En los tres filmes no hay un afán explicativo o de mostración del espacio, sino más bien de ocultamiento de información mediante el uso del espacio fuera de campo. En *La mujer sin cabeza* y *Por tu culpa* la ausencia de planos abiertos o *establishing shot*, y la recurrencia constante a planos cerrados o detalles, generan mundos domésticos claustrofóbicos. En *Por tu culpa* se agregan movimientos de cámara en mano que se alejan de la fluidez de los movimientos del cine clásico. En *La Patota*, la utilización del plano secuencia, en vez del montaje clásico basado en el plano-contraplano, plantea una estética más cercana al cine independiente. Por último, en todos los casos, el uso no realista del sonido, que remite a la subjetividad del personaje, se despegaba de las propuestas formales del cine tradicional.

En los tres filmes se busca la identificación del espectador con la protagonista, al permitirle compartir su punto de vista subjetivo. *La mujer sin cabeza* y en *Por tu culpa* el espectador comparte el punto de vista y de escucha del personaje. En *La mujer sin cabeza* se logra una completa identificación con la protagonista por medio de la focalización y la auricularización internas. Esta identificación se quiebra parcialmente en *Por tu culpa* en algunas escenas donde se recurre a la focalización espectral, pero la película está construida para que el espectador empatice con la protagonista. En el caso de *La patota*, en la versión de Mitre, la identificación con el personaje femenino protagónico se basa en su carácter de personaje –narrador de la historia.

Desde la enunciación vemos en los tres filmes una ruptura con el modo de representación clásico caracterizado por la claridad, la transparencia y la pedagogía. Por el contrario, se presenta en todos los casos un enunciador distante, que no busca una lectura unívoca, sino que propone al espectador la posibilidad de construir libremente su interpretación sobre las motivaciones de los personajes. Este tipo de relación enunciativa está caracterizada por la opacidad/ambigüedad en la relación que se establece con el espectador/destinatario. En el caso de *La patota* o de *Por tu culpa*, hay algunas secuencias explicativas, donde el diálogo o la voz en off cumplen la función de clarificar los hechos y brindar líneas posibles de interpretación. Sin embargo, en la última escena de ambas películas



se propone un final abierto, que da lugar a diversas interpretaciones. Lejos de ser explicativos, todos los filmes plantean desenlaces abiertos, presentan crisis en la clausura del relato, que exigen a un espectador que complete el texto fílmico.

En cuanto al enunciador/director, en todos los casos se construye un modelo de director alejado del clasicismo y rupturista, perteneciente al Nuevo Cine Argentino. Esta posición de autor coincide con el caso de Lucrecia Martel, que representa a la primera generación del Nuevo Cine Argentino. En cuanto a Anahí Berneri, pertenece a una segunda generación del NCA, en la que se mezclan características del cine independiente y del cine de género. Por último, en el caso de Santiago Mitre, en las temáticas abordadas (más cercanas a un cine de tesis) se desmarca del Nuevo Cine Argentino canónico, si bien su propuesta estética podría encuadrarse en este movimiento.

En función de las características formales y enunciativas revisadas las películas podrían encuadrarse en la primera etapa del Nuevo Cine Argentino, ya que conservan algunas características del NCA canónico, siguiendo a Aguilar (2005): ausencia de exterioridad, preservación de la ambigüedad y opacidad, apertura de las posibilidades de interpretación. Sin embargo, los filmes analizados rompen con la tendencia del primer NCA de retratar a personajes fuera de lo social y de excluir la demanda política. Por el contrario, estas películas potencian la presencia de lo político-identitario e incluyen explícitamente la dimensión social en la historia narrada, en grados variables. Esto define a un segundo período del Nuevo Cine Argentino, más que conducir a su desaparición, desde nuestra perspectiva.

## **2. Ruptura de la representación fílmica de lo femenino**

Los filmes analizados deconstruyen los modos clásicos de representación de lo femenino y las mujeres en el cine. En ninguna de las películas la mujer funciona como objeto de la mirada sino que conduce la acción. Las imágenes de las mujeres no constituyen el objeto de la mirada, no están fetichizadas ni hipersexualizadas como en el cine clásico. Al contrario del planteo de Mulvey, las mujeres funcionan como sujetos de la mirada y de la acción y protagonizan la narrativa, sin constituir objetos de deseo. En *La mujer sin cabeza*, la protagonista parece desprovista de toda dimensión sexual, en el estado amnésico y ensimismado en que se encuentra. En *Por tu culpa*, el personaje de Julieta es el de una mujer desertizada, absorbida por la maternidad y el trabajo. En cuanto a *La patota*, Paulina no presenta una femineidad acentuada o provocativa desde la vestimenta, el peinado o el

maquillaje. En la escena de la violación en *La patota* se recurre a la omisión de la escena sexual por medio del fuera de campo y la elipsis. En ningún caso las mujeres quedan encasilladas como objeto de la representación cinematográfica.

Además, el espectador tiende a identificarse con el personaje protagónico femenino, en *La mujer sin cabeza* y *Por tu culpa*, al poder acceder al punto de vista o de escucha del personaje. Sin embargo, en *La patota* la identificación con Paulina no se genera de forma automática, ya que se recurre a puntos de vista de otros personajes masculinos (el padre, el violador). A lo largo de *La patota* se pueden adoptar posiciones móviles, a veces de identificación con la protagonista mujer y en otros casos de identificación con el personaje del padre. Aún así, los filmes, al plantear los eventos desde el punto de vista de una protagonista mujer, intentan reconstruir la experiencia de las mujeres en términos de posicionamientos subjetivos, apelando a una identificación con las mismas.

En relación a la figura o modelo de realizador es importante señalar, que en los dos primeros casos se trata de una directora mujer (Lucrecia Martel y Anahí Berneri), mientras que en *La patota* el director es un hombre (Santiago Mitre). Eso tiene el potencial de generar distintas identificaciones o vínculos identificatorios con los espectadores. La figura de la directora mujer tiende a ser asociada con una mirada de género, vinculada a la emergencia de la subjetividad y a la experiencia de vida. Martel suele relacionar sus películas con los recuerdos de su infancia en Salta y Berneri destaca en diversas entrevistas que su visión de la maternidad proviene de su experiencia personal. En cambio, en el caso de *La patota* hay un director o sujeto masculino operando la cámara / *mirada*, lo cual rompe este estereotipo del vínculo con la experiencia. Se puede objetar que el director no articula una mirada feminista, ya que postula que los violadores no deben ser castigados y propone la identificación con la mirada de personajes masculinos, además de la protagonista mujer. Ahora bien, si se pone el acento en la perspectiva de género, la película pone el foco en el derecho a elegir de la protagonista, y no en la reproducción de la cultura patriarcal. A nuestro entender, un hombre puede realizar un cine desde una perspectiva de género, si se posiciona cuestionando los modelos tradicionales imperantes y consideramos que Mitre deconstruye algunos estereotipos de género. A diferencia de la versión de *La patota* de Tinayre, película que condena el aborto y plantea la identificación con el punto de vista de los violadores, la versión de Mitre problematiza estas temáticas.

Por otra parte, en relación a las temáticas abordadas, todas las películas analizadas deconstruyen una noción esencialista de lo femenino y el rol de la mujer, aunque lo hacen de

distintas maneras. En todos los casos se realiza una lectura crítica y resignificadora de las normas y estereotipos de género, planteando un lugar descentrado con respecto a la mirada hegemónica masculina. En el caso de *La mujer sin cabeza*, se muestra a una mujer inserta en un sistema patriarcal, que ejerce su autoridad de manera invisible y sutil. En *Por tu culpa* la mujer intenta salir de una estructura familiar opresiva por medio del divorcio, pero es forzada a reinsertarse en la misma, debido a la mediación de las instituciones y la ley. En cuanto a *La patota*, la mujer, víctima de violencia de género, ofrece resistencia al patriarcado y sus instituciones, sin aceptar someterse a las mismas. En este sentido, los tres personajes protagónicos femeninos de las películas analizadas, son muy diferentes. Frente a un accidente o acontecimiento traumático las tres mujeres transitan distintas posiciones subjetivas como la inercia, el sometimiento o la resistencia a los mandatos familiares sociales. Pero constatamos en las películas analizadas un cuestionamiento de la imagen tradicional de lo femenino planteada por el cine clásico.

Por otra parte, en todos los casos analizados las problemáticas de género son indisociables de las de clase. En *La mujer sin cabeza* y *La patota* también aparece la variable de raza o étnica, en la categorización de los “otros” (los collas y los guaraníes), diferentes y subordinados a la protagonista blanca de clase alta. En ambos casos, si bien la protagonista se encuentra inserta en una cultura patriarcal, y por lo tanto en una posición de inferioridad en términos de género, no está subordinada en términos de clase, ya que pertenece a la clase dominante. Las diferencias de género deben considerarse en el marco de las relaciones de poder, incluyendo las diferencias de clase, étnicas o raciales, de edad, de nacionalidad, entre otras. En esos casos puede observarse cómo la cultura asigna al sujeto femenino posiciones, funciones e identidades vinculadas a instituciones y representaciones de clase<sup>81</sup>. La construcción de la subjetividad femenina está enlazada con las relaciones de poder y las ficciones dominantes en cada cultura. Para entender estas nuevas subjetividades femeninas, es necesario conjugar la diferencia sexual con la de clase.

En este sentido es crucial la vinculación de género y política en el análisis del discurso cinematográfico. En *La mujer sin cabeza* y *Por tu culpa* la dimensión política se plantea de forma más lateral o sutil y en *La patota* de manera explícita. Pero en los tres casos hay un planteo político, en tanto desnaturalización de relaciones culturales ya construídas. Las

---

<sup>81</sup> También podrían tomarse en cuenta variables como la edad, y si comparamos las tres películas el personaje que más se resiste a la lógica patriarcal es el de menor edad. Podría pensarse que Paulina, que es más joven que Vero y Julieta, y que pertenece a otra generación, presenta un mayor grado de autonomía en relación a los mandatos sociales.

mujeres se conciben como sujetos sociales y políticos, insertas en una trama cultural. *La mujer sin cabeza* y *Por tu culpa* se centran en pequeñas historias intimistas, pero también problematizan los valores absolutos o naturalizados de la familia de clase media. *La patota* parece exhibir más directamente su dimensión política, al explicitar los aspectos ideológicos del filme. Más allá de las diferencias estilísticas, en todos los casos se plantea una visión crítica de un sistema no sólo sexista sino clasista. En este marco, la variable género aparece asociada a problemáticas políticas y sociales que estaban excluidas en la etapa canónica del Nuevo Cine Argentino.

### 3. Construcción de nuevas subjetividades

Las películas analizadas abordan el problema de la subjetividad femenina, centrándose en mujeres que buscan una posición o voz propia, de maneras singulares. En *La mujer sin cabeza*, Vero, la protagonista femenina queda subsumida en el mundo masculino, y no encuentra su voz o su lugar, quedando enajenada o ausente. En *Por tu culpa*, la protagonista lucha por encontrar un espacio propio, una conciliación entre los roles de mujer que trabaja y madre. Este esfuerzo es infructuoso y culmina en un retorno a la estructura alienante de la familia nuclear. En los dos primeros casos se trabaja la dificultad del personaje para enfrentar los mandatos familiares y sociales. En el personaje de Vero se observa un aparente abandono del yo a los intereses de los otros, mientras que en el personaje de Julieta hay una lucha por la autoafirmación, aunque al final deba resignar su independencia. Con respecto a *La patota*, se construye la subjetividad femenina en rebeldía, en constante lucha o batalla por encontrar un espacio propio. Paulina se niega a abandonar su deseo y se resiste a la autoridad del padre y a las normas de las instituciones. Los personajes presentan distintas formas de expresión subjetiva, que son plurales y heterogéneas. En el personaje de Paulina se ve más claro el pasaje a la acción, mientras que en el de Vero, se observa la inercia, la ficción de una pérdida de la identidad, que da cuenta de un proceso mucho más sutil de transformación subjetiva.

Observamos la construcción de identidades diversas de las mujeres en el cine argentino contemporáneo y verificamos que a partir de la puesta en crisis de la representación, se construyen nuevas subjetividades femeninas. En relación con nuestra hipótesis, verificamos que las *imágenes y figuras de las mujeres en el cine argentino contemporáneo, presentan una gran heterogeneidad, multiplicidad y no unificación*. Esto apunta a una compleja relación

entre lo singular y lo colectivo, que implica ahondar en las particularidades de los personajes, pero también considerar los elementos en común que presentan.

En esta línea se puede destacar la importancia del factor traumático que desestructura identidades aparentemente fijas, o una cierta estabilidad identitaria. La irrupción del acontecimiento, lo inesperado, lo azaroso produce un descentramiento subjetivo. En los casos analizados no casualmente aparecen tres situaciones traumáticas: el accidente automovilístico o doméstico y la violación. Esto produce fenómenos de desacomodación y reacomodación de la subjetividad. Las crisis identitarias que atraviesan los personajes conducen a un reposicionamiento de la subjetividad. Los cambios en la percepción de Vero, las reacomodaciones en la estructura familiar de Julieta o de Paulina derivan en la construcción de otra posición subjetiva (consciente o inconsciente). En este sentido, destacamos la noción de sujeto del último Foucault, vinculada a la autoconstrucción y autotransformación de sí.

De esta manera, se ponen de relieve las vicisitudes en la construcción de subjetividad femenina, más allá de identidades inamovibles. Los personajes no conservan a lo largo del relato una identidad fija, sino que en función del concepto de identidad narrativa planteado por Ricoeur, se presenta una dialéctica entre la mismidad y la ipseidad. Los acontecimientos o trastocamientos de fortuna introducen la diversidad, la variabilidad, la inestabilidad en las identidades de los personajes. Estos cambios o giros dan cuenta de una dialéctica de concordancias y disonancias, que trastocan la identidad y construyen nuevas posiciones subjetivas.

Si extrapolamos al cine las categorizaciones de Ricoeur sobre el relato, se puede afirmar que en el cine clásico se producen transformaciones en los personajes, pero hay una búsqueda de permanencia en el tiempo vinculada a la noción de identidad estable. En cambio, en el cine contemporáneo se pone en crisis el concepto de identidad y se produce un deslizamiento del personaje hacia otro yo. En este sentido, el cine contemporáneo atestigua los reposicionamientos subjetivos y las ambigüedades identitarias que se visibilizan en las culturas actuales.

En síntesis, los personajes se encuadran en un contexto general de redefinición de las posiciones femeninas, en consonancia con los cambios que se están produciendo en los discursos y sociedades contemporáneas. En términos de estudios de género este reposicionamiento abre interrogantes sobre las identidades masculinas en el cine argentino, que pensamos abordar en una próxima etapa de esta investigación.

## 12. BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Gonzalo (2005), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

AGUILAR, Gonzalo (2009), “El fantasma de la mujer (sobre *La casa del ángel*, de Leopoldo Torre Nilsson)”, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

ALTHUSSER, Louis (1977), “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en *Posiciones*, trad. N. Garreta, Anagrama, Barcelona.

AMADO, Ana (2004), “Velocidades, generaciones y utopías”, en Yoel, Gerardo (comp.) *Pensar el cine 2*. Buenos Aires, Manantial.

AMADO, Ana (2009), “La mirada, la voz y la escucha: crisis de la evidencia y representación fílmica”, en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.

AMOSSY, Ruth (2005), “Aportes para una distinción: dialogismo vs. polifonía en el análisis argumentativo”. En Bres. J. (ed.) *Dialogisme et polyphonie*, Bruselas, Ed. Duculot. Trad. M. I. López.

ANDERMANN, Jens (2015), *Nuevo cine argentino*. Trad. F. Rodríguez. Buenos Aires, Paidós.

APREA, Gustavo (2014), “Ana Poliak: un cine desde los márgenes”, en *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc ([1983] 1989), *Estética del cine*, trad. N. Vidal, Barcelona, Paidós.

AUSTIN, John ([1962] 1982), *Cómo hacer cosas con palabras*, trad. G. R. Carrió y R. Rabossi, Buenos Aires, Paidós.

BAJTIN, Mijail ([1978] 1993), *Problemas de la poética de Dostoievsky*, trad. T. Bubnova, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- BAJTIN, Mijail ([1979] 2002), *Estética de la creación verbal*, trad. T. Bubnova, Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores.
- BARTHES ([1968] 1987), “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós.
- BAUDRY, Jean Louis (1974), “Cine, los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, en *Lenguajes. Revista de Lingüística y Semiología*, Año 1, Nro. 2, diciembre de 1974.
- BAZIN, André ([1976], 2001) *¿Qué es el cine?*, trad. J.L. López Muñoz, Madrid, Rialp.
- BENVENISTE, Emile ([1974] 1977), *Problemas de lingüística general II*, trad. A. Alonso y J. Almela, México, Siglo XXI.
- BERNADES, Horacio, LERER, Diego y WOLF, Sergio (2002), *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Tatanka.
- BETTENDORF, Paulina y PEREZ RIAL, Agustina (2014), “Cartografiando miradas. Mujeres que hacen cine en la Argentina”, *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería.
- BORDWELL, David ([1985] 1995), *La narración en el cine de ficción*, trad. P. Vázquez Motta, Buenos Aires, Paidós.
- BORDWELL, David y CARROL, Noël (1996), *Post-theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press.
- BOURDIEU, Pierre ([1998] 2000), *La dominación masculina*, trad. J. Jordá, Barcelona, Anagrama.
- BRANIGAN, Edward (1984), *Point of view in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin & New York, Mouton Publishers.
- BURGOYNE, Robert (1991), *El narrador en el cine. Lógica y pragmática de la narración impersonal*, en *Poétique*, No. 87, septiembre de 1991.
- BURCH, Noël ([1970] 2008), *Praxis del cine*, trad. R. Font, Madrid, Fundamentos.
- BUTLER, Judith ([1990] 2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. M.A. Muñoz, Barcelona, Paidós.

- BUTLER, Judith ([1993] 2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, trad. A. Bixio. Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, Judith ([1997] 2001), *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, trad. J. Cruz, Madrid, Cátedra, cap.3
- CAMPERO, Agustín (2008), *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires, Univ. Nacional de General Sarmiento.
- CHOI, Domin (2009), *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- CASSETTI, Francesco ([1993] 1994), *Teorías del cine*, trad. P. Linares, Madrid, Cátedra.
- CHION, Michel ([1990] 2004), *La voz en el cine*, Trad. M.Villarino Rodríguez, Cátedra, Valencia.
- COMOLLI, Jean-Louis ([1971-72] 2010), *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*, trad. H. Pons, Buenos Aires, Manantial.
- CRARY, Jonathan ([1990] 2008), *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, trad. F. López García, Madrid, Cendeac.
- DELEUZE, Gilles ([1983] 2005), *La imagen-movimiento*, trad. I. Agoff, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles ([1985] 2005), *La imagen-tiempo*, trad. I. Agoff, Barcelona, Paidós.
- DEBORD, Guy ([1967] 1995), *La sociedad del espectáculo*, trad. F. Alegre y B. Rodríguez, Buenos Aires, La marca.
- DE BEAUVOIR, Simone ([1949] 1987), *El segundo sexo*, Trad. P. Palant, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- DE LAURETIS, Teresa ([1984] 1992), *Alicia ya no, Feminismo, Semiótica y Cine*. trad. de S.I. Recuero, Madrid, Cátedra.
- DE LAURETIS, Teresa ([1985] 1994), "Rethinking women's cinema", en Carson, Diane, Dittmar, Linda y Welsch, Janice (ed.) *Multiple voices in feminist film criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.



- DE LAURETIS, Teresa (1987), *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.
- DERRIDA, Jacques ([1967] 1989), “La palabra soplada”, en *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Barcelona, Anthropos.
- DERRIDA, Jacques ([1971] 1989), “Firma, acontecimiento y contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, trad. C. González Marín, Madrid, Cátedra, 1989.
- DIAZ, Esther (2010) “Deseos”, en *Las grietas del control*. Buenos Aires, Biblos.
- DOANE, Mary Ann ([1981] 1999) “*Caught and Rebecca*: The inscription of femininity as absence”, en Thornham, Sue ed., *Feminist Film Theory*, New York, New York University Press.
- DUCROT, Oscar (1989), *El decir y lo dicho*, trad. I. Agoff, Buenos Aires, Paidós.
- ECO, Umberto (1970), “Semiología de los mensajes visuales”, en *Análisis de las imágenes*, trad. M. T. Cevasco, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- ECO, Umberto ([1981] 1993), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. R. Pochtar, Lumen, Barcelona.
- EISENSTEIN, Serguei ([1942] 1986), *El sentido del cine*, trad. N. Lacoste, México, Siglo Veintiuno.
- EISENSTEIN, Serguei ([1949] 1999), *La forma del cine*, trad. M. L. Puga, México, Siglo Veintiuno.
- FAHRI, Andrés (2005), *Una cuestión de representación: los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- FORCINITO, Ana (2014), “Óyeme con los ojos. Miradas y voces en el cine de María Luisa Bemberg”, en *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería.
- FOUCAULT, Michel ([1968] 1995), *Las palabras y las cosas*, trad. E. C. Frost. México, Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel ([1969] 2002), *La arqueología del saber*, trad. A. Garzón del Camino, México, Siglo XXI.

- FOUCAULT, Michel ([1969] 1985), “¿Qué es un autor?”, trad. C. Iturbe, México, Universidad Autónoma de Tlaxacala.
- FOUCAULT, Michel ([1975] 1989), *Vigilar y castigar*, trad. A. Garzón del Camino. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel ([1976] 1990), *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, trad. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel ([1982] 1990), *Tecnologías del yo*, trad. M. Allendesalazar, Paidós, Barcelona.
- FOUCAULT, Michel ([1982] 2001), “El sujeto y el poder”, en Dreyfus y Rabinow, *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, trad. R. Paredes. Buenos Aires, Nueva Visión
- FOUCAULT, Michel ([1984] 2009), “Diálogo en Boston College”, en *El yo minimalista y otras conversaciones*, trad. G. Stap, Buenos Aires, La Marca.
- FOUCAULT, Michel ([1984] 1986), *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, trad. M. Soler. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel ([1984] 2003), *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*, trad. T. Segovia, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- FREUD, Sigmund ([1912] 1977), “Tótem y tabú”, en *Obras completas*, trad. J. L. Echeverry, Vol XIII, Buenos Aires, Amorrortu.
- FREUD, Sigmund ([1919] 1979), “Lo ominoso”, en *Obras completas*, trad. J. L. Echeverry, Vol XXVII, Amorrortu.
- FREUD, Sigmund ([1929] 1979), “El malestar en la cultura”, en *Obras completas*, trad. J. L. Echeverry, Vol XXI, Buenos Aires, Amorrortu.
- GAINES, Jane ([1988] 1999), “White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory”, en Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory*, New York, New York University Press.

- GAUDREAULT, André y JOST, François ([1990] 1995), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, trad. N. Pujol, Barcelona, Paidós.
- GENETTE, Gerard ([1976] 1989), “Discurso del relato”, en *Figuras III*, trad. C. Manzano, Barcelona, Lumen.
- HALL, Stuart y DU GAY, Paul (comps.) ([1996] 2003), *Cuestiones de identidad cultural*, trad. Horacio Pons, Madrid, Amorrortu.
- HARAWAY, Donna ([1991] 1995), “Manifiesto cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del S.XX”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, trad. M. Talens, Cátedra, Madrid.
- HEATH, Stephen ([1976] 2000), “Espacio narrativo”, colección Fichas de Cátedra de Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica, trad. V. Leschziner, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- HÉRITIER, Françoise ([1996] 2007), *Masculino/Femenino II. Disolver la jerarquía*, trad. M. Mayer, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- HOOKS, Bell ([1992] 1999), “The oppositional gaze: black female spectators”, en Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory*, New York, New York University Press.
- JAKOBSON, Roman ([1975] 1984), *Ensayos de lingüística general*, trad. J.M. Pujol y J. Cabanés, Barcelona, Ariel.
- JOHNSTON, Claire ([1973] 1999), “Women’s cinema as counter-cinema”, en Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory*, New York, New York University Press.
- JOST, François ([1987] 2002), *El ojo-cámara*, trad. M. R. del Coto, Buenos Aires, Catálogos.
- KAPLAN, E. Ann ([1983], 1998), *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, trad. M. L. Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine ([1980] 1997), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, trad. G. Anfora y E. Gregores, Buenos Aires, Edicial.
- KRISTEVA, Julia ([1969] 1981), *La semiótica*, trad. J.M. Arancibia, Madrid, Fundamentos.

- KRISTEVA, Julia (1981), “El sujeto en cuestión”, en *C. Levi-Strauss, Seminario La identidad*, Barcelona, Petrel.
- LACAN, Jacques ([1964] 1987), “La esquizia del ojo y de la mirada”, en *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trad. D. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós.
- LAUFER, Lauren y ROCHEFORT, Florence ([2014] 2016), “¿Qué es el género: para luchar contra los estereotipos, las discriminaciones, las desigualdades”, en *¿Qué es el género?*, trad. M. Bofill Abelló, Barcelona, Icaria.
- MACHADO, Arlindo (2009), “El sujeto en el cine”, en *El sujeto en la pantalla*, Barcelona, Gedisa.
- METZ, Christian (1974), “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, en *Lenguajes. Revista de Lingüística y Semiología*, Año 1, Nro. 2.
- METZ, Christian ([1977] 1979), *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, trad. J. Elías, Barcelona, Gustavo Gili.
- METZ, Christian ([1987] 1991), “Voz-Yo y sonidos emparentados”, en *La enunciación impersonal en el cine*, Barcelona, Paidós.
- METZ, Christian ([1989] 2002), *Ensayos sobre la significación en el cine*, trad. C. Roche Suarez y J. Torrel Jordana, Barcelona, Paidós.
- MITRY, Jean ([1978] 1998), “La cámara subjetiva” y “La imagen semisubjetiva”, en *Estética y psicología del cine 2. Las formas*, trad. R. Palacios, México, Siglo Veintiuno.
- MOORE, María José y WOLKOWICZ, Paula (eds.) (2007), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería.
- MULVEY, Laura ([1975] 1988), *Placer visual y cine narrativo*, trad. S. Zunzunegui, Valencia, Episteme.
- OUBIÑA, David (2007), *Estudio crítico sobre La ciénaga*. Buenos Aires, Picnic Editorial.
- OUBIÑA, David (2014), “Un realismo negligente. (El cine de Lucrecia Martel)”, en *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería.
- LOUDART, Jean-Pierre (1977-78), “Notes on suture”, en *Screen*, vol.17.

- PEIRCE, Charles Sanders ([1931] 1987), *Obra lógico-semiótica*, trad. R. Alcalde y M. Prelooker, Madrid, Taurus.
- PEÑA, Fernando Martín (2012), *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.
- PERCIA, Marcelo (comp.) (2001), *El ensayo como clínica de la subjetividad*, Buenos Aires, Lugar.
- PRIVIDERA, Nicolás (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Villa Allende, Los Ríos Editorial.
- PRYSTHON, Angela (2013), “La sensibilidad de lo banal en el cine contemporáneo”, en *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Andermann, J. y Fernández Bravo, A. (comp.), trad. L. di Leone. Buenos Aires, Colihue.
- RANCIÈRE, Jacques ([2001] 2005), *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, trad. C. Roche, Barcelona, Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques ([2008] 2010), *El espectador emancipado*, trad. A. Dillon, Buenos Aires, Manantial.
- RICOEUR, Paul ([1990] 1996), *Sí mismo como otro*, trad. A. Neira Calvo, Madrid, Siglo Veintiuno.
- RUBIN, Gayle (1986), “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”, en *Nueva Antropología*, vol VIII, Nro. 30, México.
- RUSSO, Eduardo (2008), *El cine clásico*. Buenos Aires, Manantial.
- SAWICKI, Jana (2003), “Queering Foucault and the Subject of Feminism”, en Gutting, Gary (ed.) *The Cambridge Companion to Foucault*, New York, Cambridge University Press.
- SCOTT, Joan ([1986] 1996), “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Lamas, Marta (ed.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, trad. E. Portela y M. Portela, México D.F., UNAM.
- SELLIER, Geneviève ([2014] 2016), “El cine bajo el prisma del género”, en Laufer, Lauren y Rochefort, Florence, *¿Qué es el género?* (eds.), trad. M. Bofill Abelló, Barcelona, Icaria.

SILVERMAN, Kaya ([1996] 2009), “La mirada (*gaze*). La cámara y el ojo” y “La mirada (*look*)”, en *El umbral del mundo visible*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy ([1992] 1999), “La narratología fílmica” y “La teoría feminista del cine”, en *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, trad. J. Pavía Cogollos, Barcelona, Paidós.

STEIMBERG, Oscar (2013), “Texto y contexto del género”, en *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

TRUFFAUT, Francois ([1974] 1988), *El cine según Hitchcock*. Trad. R. Redondo, Madrid, Alianza.

VERARDI, Malena (2009), “El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura”, en Amatriain, Ignacio. (coord.) *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, Ciccus.

XAVIER, Ismail (2008), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial.

ZIZEK, Slavoc ([1992] 1994), *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, trad J. Piatigorsky. , Buenos Aires, Manantial.

ZUNZUNEGUI, Santos (1989), “Cine y narratividad”, en *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.

### **Artículos y entrevistas**

AJMAT, Silvina (2015), “La patota: similitudes y diferencias entre la original y la *remake*”, en *La Nación*, 17 de junio de 2015

BETTENDORF, Paulina y PEREZ RIAL, Agustina (2014) “Construyo desde mi sexualidad y mi mirada es de género. Entrevista a Anahí Berneri”, en *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, Buenos Aires, Librería.

DIZ, Javier y CAPELLI, Matías (2008), “Alquimia silvestre”, en [www.losinrocks.com](http://www.losinrocks.com). Consultado el 6 de julio de 2012.

ENRIQUEZ, Mariana (2008), “La mala memoria”, en *Radar, Página 12*, 17 de agosto de 2008.

GARCÍA, Santiago (201), “Ayúdame a vivir”, en *Leer Cine. Revista de cine y cultura*, [www.leercine.com.ar](http://www.leercine.com.ar), Consultado el 4 de junio de 2010.

KAIRUZ, Mariano (2015), “En memoria de Paulina”, en *Radar, Página 12*, 12 de junio de 2015.

MONTEAGUDO, Luciano (2002), “Lucrecia Martel: susurros a la hora de la siesta”, en *Nuevo Cine Argentino*, Buenos Aires, Tatanka.

PORTA FOUZ, Javier (2015), “Prefiero el rumor del mar”, en *Hipercrítico.com*, Consultado el 26 de julio de 2015.

PRIVIDERA, Nicolás (2015), “Bajo un mismo rostro”, en *Con los ojos abiertos. Blog de cine*, [www.conlosojosabiertos.com](http://www.conlosojosabiertos.com), Consultado el 25 de julio de 2015.

VIEYTES, Marcos (2015), “A propósito de las patotas”, en *Hacerse la crítica.blogspot*, Consultado el 30 de julio de 2015.