



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Modos de ver : representaciones de mujeres y varones de clase media en dos películas argentinas contemporáneas**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Mariana Cullen**

**Mabel Alicia Campagnoli, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis: 2006**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
***CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL***

**Tesina de Licenciatura**

***Modos de Ver:***

*Representaciones de mujeres y varones de clase media  
en dos películas argentinas contemporáneas.*

Tutora: ***Mabel A. Campagnoli***

***Fecha de entrega: Julio 2006.***

***Mariana Cullen***  
**DNI. 24.938.206**

## INDICE

<b>I</b>	<b>Presentación del tema</b>	<b>1</b>
II	Contexto histórico	3
III	Corpus	12
IV	Marco Teórico	18
V	Metodología	27
<b>VI</b>	<b>Análisis</b>	<b>35</b>
	<b><i>Silvia Prieto</i></b>	<b>36</b>
	<b>Tan de repente</b>	<b>69</b>
<b>VII</b>	<b>Conclusiones</b>	<b>99</b>
VIII	Bibliografía	103
IX	Anexos	107

## I- PRESENTACIÓN DEL TEMA

*Este trabajo consiste en un análisis de los modos de representación de mujeres y varones de clase media en dos películas argentinas del cambio de milenio. Las películas pertenecen a una zona de la producción fílmica denominada por los críticos como *Nuevo Cine Argentino*. Ellas son *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999) y *Tan de Repente* (Diego Lerman, 2002).*

Estos dos filmes muestran importantes diferencias retóricas y enunciativas pero a nivel temático desarrollan una serie de motivos en común. Por un lado, ambos dan cuenta de procesos sociales y culturales dentro de la Argentina neoliberal. Los dos hablan de un sector especial dentro del cuerpo social, el de la clase media empobrecida, aunque esta referencia sea más clara en la película de **Martín Rejtman** también aparecen personajes de clase media en *Tan de Repente*, en este caso, en proceso de hibridación con otros sectores culturales y sociales. Por otro lado, ambas películas tienen como protagonistas a mujeres. Estas dos características – dar cuenta de la clase media y tener como protagonistas a mujeres- me interesan especialmente porque los sectores medios han sufrido grandes modificaciones en las últimas décadas - especialmente durante los '90- y porque las mujeres y varones de este sector han experimentado cambios significativos en su situación social.

En cada una de estas películas me propongo analizar los *modos de representación* de los cambios en la situación social de las mujeres y los varones y la consecuente modificación de los pactos entre los géneros. A través de la expresión *modos de representación* me refiero a los *modos de ver* de cada uno de los filmes, sus dispositivos enunciativos, que para mí, tal como desarrollaré en el apartado metodológico, implican una modalidad afectiva y sensual de ver y también, de *mostrar a otros* lo visto. La enunciación expresa no sólo una posición política o

ideológica más o menos conciente sino una disposición del deseo relacionada en parte con la experiencia de un cuerpo sexuado.

A través de sus particulares *modos de ver* cada una de estas películas construye una serie de temas. Dentro de ellos me interesa analizar: la representación de las mujeres en relación con el mundo del trabajo y con la cultura mercantil, la representación de los varones dentro de un escenario en donde perdieron el protagonismo y, algo que a medida que vaya avanzando caracterizaré como la representación de ‘la crisis del amor romántico’.

### **Objetivos:**

- Hacer un análisis de los *modos de representación* de mujeres y varones de clase media en cada una de las dos películas seleccionadas.

- Analizar la relación entre la mirada que elaboran los filmes respecto al mundo contemporáneo y la del cambio en los rostros y las figuras de lo femenino y lo masculino.

### **Hipótesis que guían la elección de los filmes, la metodología de análisis y el marco teórico:**

- El concepto de género permite comprender algunas de las articulaciones entre las subjetividades y los modos de funcionamiento del poder en la Argentina del cambio de milenio.

- Asistimos a una transformación histórica de las subjetividades dentro de la cual el cambio de los roles de género adquiere un lugar central.

- El llamado *Nuevo Cine Argentino* es un lugar privilegiado para la lectura de imaginarios en pugna de la contemporaneidad en la ciudad de Buenos Aires. En este sentido tomamos los filmes no como reflejos de una realidad ajena a los mismos sino como partes constitutivas de lo imaginario social.

## **II- CONTEXTO HISTÓRICO**

## Una problemática de tiempos históricos largos

*Este mundo siempre ha pertenecido a los varones, pero ninguna de las razones propuestas para explicar el fenómeno nos ha parecido suficiente.*

**Simone De Beauvoir**<sup>1</sup> (1949)

La constitución de los géneros sexuales es relacional, histórica y está sujeta a múltiples variaciones, siempre situadas y específicas. Esto que parece una obviedad no lo es tanto. A menudo se habla o se piensa como si las cosas hubieran sido siempre tal como son ahora y fueran a seguir siendo iguales. En el caso de las identidades sexuales esto es aún más probable ya que nuestra cultura las sigue concibiendo en el terreno de *lo natural*, o sea, las ubica en un espacio imaginario protegido de decisiones y experiencias, de aciertos y equivocaciones humanas.

El hecho de que los géneros se hayan construido históricamente en dos versiones relacionadas jerárquicamente (lo masculino y lo femenino), no implica que esto continúe del mismo modo por siempre. Las mujeres y los varones se relacionan más o menos conflictivamente con las identidades de género adjudicadas al nacer y nadie, nunca, está completamente dentro del género, así como tampoco fuera de él.

Las palabras de **Simone de Beauvoir** sirven para situar el carácter persistente que la subordinación de las mujeres ha tenido en distintas culturas y momentos históricos.

En el caso de nuestra época la constitución de lo femenino y de lo masculino se encuentran en movimiento. Muchos hablan de crisis, pero el hecho es que ya no resulta obvio qué es lo que a cada uno le corresponde dentro de la vida social, ni dentro de la pareja, ya no es previsible lo que un hombre o una mujer puede hacer en determinada situación, tanto en el plano de los ritos de seducción como en los laborales, políticos o sociales.

Quizás lo que se desestabilizaron no sean las significaciones tradicionales respecto a lo femenino y a lo masculino sino los modos en que mujeres y varones se relacionan con ellas, más

---

<sup>1</sup> En **El segundo sexo**, Buenos Aires, Sudamericana, 1999; pág.63.

o menos conflictivamente y con mayor o menor grado de conciencia crítica respecto a la propia posición de género.

### **El siglo XX y el cambio en la condición social de las mujeres**

La irrupción masiva de las mujeres en espacios sociales tradicionalmente ocupados por varones es uno de los rasgos más característicos del siglo XX occidental.<sup>2</sup>

Es justamente a partir de la mitad del siglo pasado –al principio prioritariamente en los países centrales- donde comienza a producirse la entrada masiva de mujeres burguesas a espacios públicos antes vedados.<sup>3</sup> Las mujeres de clases populares ya habían ingresado hacía más de un siglo en los procesos productivos industriales y manufactureros. Mientras que los industriales y patronos las preferían por su mayor docilidad, rapidez y obediencia; anarquistas y socialistas, se enfrentaban a la contradicción de defender sus demandas por un lado y de esgrimir argumentos para frenar su inserción en las industrias. Y es que para ellos las obreras eran la emergencia de una grave amenaza para la familia popular, la función social de la mujer y *su esencia progenitora*.<sup>4</sup>

A partir de aquellos años se inicia un lento proceso de transformaciones subjetivas que implica para varones y mujeres la revisión de las formas de los contratos conyugales y de los regímenes de fidelidad, nuevas modalidades de vivir el erotismo, la problematización de la vida doméstica. Dentro de este proceso comienzan a visibilizarse las condiciones sociohistóricas de significaciones colectivas muy arraigadas como la de *la esencia de Madre* que toda mujer lleva en tanto su biología lo pauta, *la pasividad sexual* como inherente a la femineidad, y *el mito del amor romántico*.<sup>5</sup> Según **Ana María Fernández**, en la actualidad puede observarse que pese

---

<sup>2</sup> Cf. **Fernández, Ana María (1994)**; *La mujer de la ilusión*, Buenos Aires, Paidós; pág.13.

<sup>3</sup> Como el mercado de trabajo, el acceso a la educación secundaria y universitaria, la participación en organizaciones políticas y sindicales.

<sup>4</sup> Cf. **Belluci, Mabel (1996)**; En *Desprivatizando lo privado. Mujeres y trabajos*, Buenos Aires, Catálogos; pág.122.

<sup>5</sup> Cf. **Fernández, A.M.**, ob. cit.; pág.21.

al cambio en las expectativas sociales respecto al lugar de la mujer en la sociedad, los mitos sociales se resquebrajan con mucha mayor lentitud.<sup>6</sup>

A nivel sociopolítico, es notable que la llegada de las mujeres a la vida pública se haya producido en un momento histórico en donde ésta se ha devaluado. En efecto, las democracias se han convertido en una suerte de obligación formal para amplias capas de la población occidental a partir de la finalización de la segunda guerra mundial. Para **Richard Sennet** este vaciamiento público implica los asuntos políticos pero no se refiere meramente a ellos. Todos aquellos vínculos de asociación y compromiso mutuo que existen entre personas que no se encuentran unidas por lazos de familia o de asociación íntima, o sea, fundados en la acción en conjunto para incidir en lo común, son mirados con desconfianza.<sup>7</sup> Este autor sostiene que la revolución sexual de fines de los años '50 ha producido una *retirada a la intimidad* que no ha hecho más que acentuar el vaciamiento del devaluado espacio público, vivido y experimentado como amenazante y frío.

La circulación de las mujeres por este espacio público devaluado se realiza en condiciones desventajosas y ellas suelen quedar alejadas de los lugares de poder. Los efectos de su inserción subordinada en la esfera productiva ya han sido ampliamente documentados: no solamente la enorme brecha salarial<sup>8</sup>, sino la devaluación de los trabajos percibidos y organizados como femeninos, las peores condiciones de trabajo y de capacitación<sup>9</sup> y las sobrecargas físicas y psíquicas que surgen de la suma del trabajo productivo al *doméstico*.<sup>10</sup>

En cuanto a la *informalidad y precariedad laboral*, en el sector privado según datos del año

---

<sup>6</sup> Cf. **Fernández, A.M.**, ob. cit.; pág.22.

<sup>7</sup> Cf. **Sennet, R. (1978)**; "El problema público" en *El declive del hombre público*, Barcelona, Península; pág.11.

<sup>8</sup> Según **Estela Díaz**, Secretaria Nacional de Igualdad de Género de la CTA, la brecha salarial había descendido en los '90 por efecto de la caída del empleo en los varones, hoy sigue creciendo y está alrededor del 32 por ciento menos de ingreso para las mujeres. Estas declaraciones fueron publicadas en una nota del suplemento **Las/12** del diario **Página 12**; "En Pampa y la vía", firmada por **Luciana Peker**, el 7 de Julio de 2006.

<sup>9</sup> Cf. **Roldán, M. (2000)**; *¿Globalización o Mundialización? Teoría y práctica de procesos productivos y asimetrías de género*, Buenos Aires, Eudeba; pág.16.

<sup>10</sup> Cf. **Lipszyc, C. (1996)**; *Desprivatizando lo privado. Mujeres y trabajos*, Buenos Aires, Catálogos; págs.19-67.

2005, los asalariados varones son del 40% mientras que para las mujeres esta cifra asciende al 60%.<sup>11</sup>

### **Fines del siglo XX y acentuación de las desigualdades**

A partir de los años '70 se abre a nivel mundial un proceso de mundialización bajo el paradigma económico y político neoliberal que implicó niveles inéditos de concentración de la riqueza, predominio del capital financiero, disminución de los derechos laborales y sociales, profundización de la desigualdad entre países y entre clases y fracciones de clase dentro de los países.

En Argentina, las condiciones para la imposición de este modelo fueron creadas y facilitadas por la política de secuestros, torturas, desapariciones forzosas y asesinatos, ejecutada por la dictadura militar establecida entre los años 76 y 83.

En la década del '90 la apertura de la economía y la entrada al mundo globalizado implicó una acentuación del proceso. Mayor especulación financiera, el cierre de muchas empresas nacionales y la entrada de grupos económicos transnacionales en sectores claves de la economía fueron algunas de sus características. Esto fue acompañado por la privatización de las empresas del estado, la reducción de la inversión pública en salud y educación, y un aumento de la desocupación. Mientras una gran parte de la población quedaba desprotegida una pequeña disfrutaba de los beneficios de la alianza con una clase política cada vez más despótica, irresponsable y en gran medida cínica ante el reconocimiento de los efectos de sus propias acciones.

Para **Atilio Borón** el legado de la década del '90 es una sociedad fragmentada, con las desigualdades de clase, etnia, género y región exacerbadas y profundizadas. Una sociedad en donde hay un amplio sector social excluido y condenado a la marginación, ya que no puede ser

---

<sup>11</sup> Cf. **Luciana Peker**, ob. cit.

reconvertido laboralmente ni insertarse en los mercados de trabajo formales.<sup>12</sup> La consecuencia inmediata es para este autor la paulatina disolución de la trama de solidaridades preexistente, la crisis de las tradicionales estructuras de representación colectiva, *el sálvese quién pueda*.<sup>13</sup>

En este escenario y en relación a nuestro tema podemos decir que al trastocarse los dispositivos sociales y culturales que sostenían y daban cauce a una socialización eficaz en dos géneros, hoy por hoy esta otrora naturaleza devela su carácter de constructo humano. La construcción y concepción de los géneros se encuentran en crisis. Esta desestructuración se debe a los cambios operados en el estatuto práctico del Estado y sus instituciones, del mercado y su operatoria y de la familia como primera red socializadora. Pero también, de la teoría y la práctica feminista.<sup>14</sup>

El hecho es que los géneros se muestran descarnadamente como lo que son: construcciones con menor o mayor consistencia y circulación social. Lo que antes parecía obvio y natural, hoy ya no lo es tanto.

### **La fractura de la clase media y los procesos identificadorios de Género**

Las políticas neoliberales aplicadas por los sucesivos gobiernos generaron una profunda brecha entre ganadores y perdedores en todo el cuerpo social pero con especial énfasis la dualización se produjo dentro de las clases medias.<sup>15</sup> Comienza a hablarse a principios de los años 90 de *nueva pobreza*, para referirse a aquellos sectores sociales que comparten con los pobres estructurales el desempleo y la precarización laboral, y con los no pobres la protección social, el mayor nivel educativo y el menor número de hijos.<sup>16</sup> El empobrecimiento creciente

---

<sup>12</sup> Cf. **Borón, Atilio (1999)**; “La sociedad civil después del diluvio neoliberal”, en **Sader, E. y Gentili, P. (comps.)**, *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*, Buenos Aires, Clacso-Eudeba; pág.81.

<sup>13</sup> Cf. **Borón, A.**; ob. cit; pág.83.

<sup>14</sup> Para **Mabel Belluci** se presenta desde fines de la década del '60 una relación proporcional entre la visibilidad y el protagonismo del movimiento social de mujeres y la aparición de los primeramente llamados “Estudios de la mujer” en el mundo académico. Cf. **Belluci, Mabel (1992)**; “De los estudios de la mujer a los estudios de género”, en *Las mujeres en la imaginación colectiva*, Buenos Aires, Paidós.

<sup>15</sup> **Svampa, M. (2000)**; “Clases medias, cuestión social y nuevos marcos de sociabilidad”, en revista *Punto de Vista*, agosto de 2000; pág.34.

<sup>16</sup> **Córdoba, Carolina (1998)**; “La ‘nueva cuestión social’. ¿Cuestión de género?”; en AA.VV. *Relación de género y exclusión en la Argentina de los '90*, Buenos Aires, Espacio, pág.278.

provoca una tensión cada vez mayor y más sostenida entre las condiciones materiales y las expectativas, valores y creencias históricos de estos sectores. La noción de progreso individual y colectivo (aunque mayormente individual), la expectativa de movilidad social ascendente en la que el progreso personal corona el esfuerzo; son clásicas visiones que se ven profundamente resentidas.<sup>17</sup>

Esta nueva situación va acompañada de una sucesión de pérdidas o necesarios recortes que comienzan con lo menos imprescindible (club, auto, vacaciones, ropa, diario) y siguen en muchos casos con la atención de la salud, la educación y la necesidad de aceptar condiciones de trabajo antes inimaginables.<sup>18</sup> El empobrecimiento a nivel material muestra lo que se ha llamado *una estética de la mixtura*. Esto puede ilustrarse en interiores de casas en donde conviven elementos propios de un pasado mejor, baratijas, muebles prestados; dando lugar a una saturación de elementos también denominada *posmodernidad de la decadencia*.<sup>19</sup>

En este contexto de crisis económica, precariedad laboral y formas de consumo que se erigen como fácilmente accesibles en la ilusión pero no en la realidad, se produce una conmoción dentro de lo que podemos llamar *procesos identificadorios*.

Lo que nos interesa particularmente, es qué es lo que ocurre con los mandatos de sostener las identidades de género en esta situación.

En el caso de los varones puede observarse un temblor de los sentidos previamente no discutidos. Tanto en sus lugares de hombres proveedores (los procesos productivos los expulsan muchas veces, ocupando en su lugar a mujeres); como padres con autoridad excluyente (un niño o niña puede tener varias referencias paternas), como hijos desocupados en el caso de los jóvenes y no tan jóvenes, o como amantes compartidos.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> **Minujin, Alberto y Anguita, Eduardo (2004);** *La clase media. Seducida y abandonada*, Buenos Aires, Edhasa, pág.22.

<sup>18</sup> Cf. **Córdoba**; ob. cit., pág.278.

<sup>19</sup> Cf. **Minujin y Anguita**, ob. cit.

<sup>20</sup> Cf. **Belgich, H. (2003)**; “Subjetividad masculina: entre el Terror y el Temblor”, en <http://www.psicomundo.com/foros/genero/belgich.htm>.

En el caso de las mujeres, a los antiguos roles se suman nuevas expectativas, con lo cuál las múltiples necesidades sociales insatisfechas se cargan sobre ellas. Tanto en las clases populares como en los sectores empobrecidos de las clases medias las mujeres gestionan la miseria y la sobrevivencia sosteniendo las situaciones afectivas y materiales que devienen de la pérdida de trabajo del marido o la reducción del ingreso de la familia, pero encontrándose aún en una relación de dependencia emocional. A su vez, suman a sus clásicos roles los nuevos, como estudios y trabajos.<sup>21</sup> Estos nuevos lugares que ocupan a menudo no coinciden con los modelos afectivos que tienen internalizados derivando esta situación en la creación de nuevas sensibilidades o por el contrario, en la asunción de pesadas exigencias difíciles de sobrellevar.<sup>22</sup>

A su vez, la imagen personal, en tanto producción activa del cuerpo de acuerdo a los criterios hegemónicos de belleza, funciona como talón de Aquiles de la independencia. Las mujeres siguen siendo –o lo son ahora más que nunca- dependientes de la imagen propia que de sí tienen los otros.<sup>23</sup>

### **La ilusión de integración en un mundo fragmentado y expulsante**

Según diversos autores, la metamorfosis producida durante el último decenio en las comunicaciones de la Argentina es una de las más radicales de su historia. El sector experimentó un proceso de expansión, la incorporación intensiva de tecnología y la concentración de la propiedad de medios. Durante los '90 se conformaron una decena de grupos multimediales al amparo de las políticas desreguladoras del gobierno. Esto derivó en la acentuación del criterio comercial y privado de la producción y la recepción de mensajes.<sup>24</sup>

Estos datos explican pero no justifican la escasa presencia de minorías culturales y políticas en la información y en las imágenes producidas.

---

<sup>21</sup> Cf. **Genolet (1998)**; “Interrogantes sobre las mujeres de clase media”; en AA.VV. *Relación de género y exclusión en la Argentina de los '90*, Buenos Aires, Espacio; pág.293.

<sup>22</sup> Cf. **Margulis, Mario y otros (2003)**; *Juventud, Cultura, Sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos; pág.51 y 52.

<sup>23</sup> Esto argumenta **Luciana Peker** en “Cuerpos marcados”, *Las/12*, viernes 24 de septiembre de 2004.

<sup>24</sup> Cf. **Albornoz, Hernández, Mastrini y Postolski (2000)**; “Al fin solos: El nuevo escenario de las comunicaciones en la Argentina”, en **Luis Albornoz (coordinador)** *Al fin solos: La nueva televisión del MERCOSUR*, Buenos Aires, La Crujía; pág.181.

Según algunos de los interesantes planteos de **Paul Virilio** el universo de imágenes y discursos que portan medios como la televisión y la internet funcionan de alguna manera como integración imaginaria de un cuerpo social fragmentado en donde el lazo social es débil. La realidad virtual, al negar el *aquí* a favor del *ahora*, el espacio a favor de la velocidad, deslocaliza la posición y la situación del cuerpo propio. Esto trae como amenaza la pérdida del otro, el ocaso de la presencia física en beneficio de una presencia inmaterial y fantasmagórica. La televisión reemplaza el espacio público por la imagen pública y en este movimiento lo que se pierde en la ciudad real, el lugar de la gente que la habita.<sup>25</sup>

La fractura social, que se expresa en una acentuación de las jerarquías y las desigualdades entre clases, regiones, géneros, etnias y estilos de vida, es reparada entonces en la integración virtual que producen los medios.

En cuanto a la representatividad del género femenino en las noticias, según el monitoreo de medios que realiza cada 5 años la *Asociación Mundial para la Comunicación Cristiana* (WACC), el 78 por ciento de las noticias producidas en la Argentina son reporteadas y presentadas por hombres. En cuanto al contenido de las mismas los resultados arrojan que sólo en un 22 por ciento alguna mujer es protagonista de la noticia. A su vez, el protagonismo se debe a temas considerados *blandos* dentro del periodismo, como los de sociedad, educación o cultura, y no a los temas *duros* o *serios* como los de política, economía y policiales. Si bien esto da cuenta de que las mujeres no están en los lugares de poder ni en los puestos de decisión institucional, no deja de ser llamativo.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Cf. **Virilio, Paul (1997)**; “La pérdida del mundo o cómo reencontrar el cuerpo propio”, en *El cibernundo. La política de lo peor*, Madrid, Cátedra.

<sup>26</sup> El *Proyecto de Monitoreo Global de los Medios* es un programa de la **Asociación Mundial para la Comunicación Cristiana (WACC)**, que el 16 de febrero de 2006 monitoreó casi 13 mil noticias en TV, Radio y diarios de 76 países del mundo.

### III- CORPUS

#### El nuevo cine argentino

*Puede parecer una obviedad, pero hay que entender que solo es posible ver las cosas desde donde uno está y desde el tiempo que a uno le toca vivir.*

Juan Villegas, crítico y cineasta<sup>27</sup>

Las dos películas seleccionadas pertenecen a una zona de la producción fílmica argentina contemporánea que se reconoce en el ámbito de la crítica cultural como *Nuevo Cine Argentino*. El punto de partida de este *Nuevo Cine* podría encontrarse en *Historias Breves* (1995), que reunía un conjunto de cortometrajes premiados por el Instituto Nacional de Cinematografía y que permitió el reconocimiento público de varios jóvenes realizadores.<sup>28</sup> Para otros autores una referencia previa fue la obra prima de **Martín Rejtman**, *Rapado* (1991).<sup>29</sup> Esta obra fue calificada como ‘película sin interés’ por el INCAA, objetándosele que ‘*mostraba una juventud sin horizontes, sin ideales y, por tanto, no argentina*’.<sup>30</sup>

En principio, nuestra elección de dos películas pertenecientes a esta zona de la producción cultural se debe a las características que el fenómeno del *Nuevo Cine* presenta, de acuerdo al análisis de diversos críticos. Si lo que nos interesa investigar es qué es lo que ocurre en el ámbito discursivo con la representación de los géneros, en un marco de profundas transformaciones culturales, debemos buscar una zona de la producción simbólica que se abra a la dimensión de las transformaciones operadas en lo social y represente las nuevas subjetividades que pueblan y dan cuerpo a lo contemporáneo. Justamente, estas son dos de las características del llamado *Nuevo cine*.

---

<sup>27</sup> En *Revista El Amante Digital*, “La Modernidad del Nuevo Cine, ¿Qué es lo que hay de moderno en el Nuevo Cine Argentino”, 2006.

<sup>28</sup> **Lucrecia Martel, Sandra Gugliotta, Adrián Caetano, Juan Bautista Stagnaro, Daniel Burman, Pablo Trapero**, son algunos de ellos. Cf. **Oubiña david (2003)**, “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el Nuevo Cine Argentino”; en *Revista Punto de Vista*, agosto del 2003, págs. 28 a 34.

<sup>29</sup> Cf. **Quintín (2000)**, “Balance desde cero”, en *Revista El Amante*, octubre del 2000, págs. 38 y 39.

<sup>30</sup> Cf. **Goldstein, Miriam (2004)**: “Universo Rejtman: de Rapado (1996) a Los Guantes Mágicos (2004), una parodia de la clase media”, en *El escarmiento*, septiembre del 2004, págs. 24-27.

Si bien el conjunto total es heterogéneo en cuanto a sus modos de construcción retórica y enunciativa, llama la atención lo que **Sergio Wolf** denomina '*voluntad de contemporaneidad*', el hecho de que la gran mayoría de estas películas filmadas por jóvenes tomen como temas y motivos de sus relatos ficcionales historias de personas –la mayoría de las veces, también jóvenes- de su época de emergencia.<sup>31</sup>

Para **Juan Villegas**, autor de la cita que inicia este apartado, la primera gran operación estética en conjunto que realizó el *Nuevo Cine Argentino* fue justamente ésta: Asumirse como contemporáneo. Esta característica se relaciona para Villegas con ofrecer mundos que responden a una mirada única e irrepetible, situada y plantada en el lugar y el tiempo propio. La diferencia la está marcando con un cine previo que *bajaba línea*, que se pretendía conocedor de la verdad y del mejor camino para encontrarla.

Para **Wolf**, la voluntad de contemporaneidad es la apuesta por narrar el presente de la Argentina y el presente de los personajes, abocándose muchas veces a una antropología de las costumbres, distintas miradas sobre el amor incipiente y distintas actitudes sobre la responsabilidad adulta. También aparecen nuevas representaciones de la ciudad y la periferia. Para este autor son historias que no pretenden ilustrar lo mejor o lo peor de la época, no evalúan, no sentencian, rehuyen a cualquier tipo de juicio totalizador. Eligen en cambio hacer pequeños retratos de destinos específicos, tomando apenas momentos de las vidas de los personajes, con un cuidado técnico y estilístico considerable. En mi perspectiva esto no significa que no haya posiciones políticas tomadas sino que éstas no son previas a la obra. No hay manifiestos estéticos ni programas políticos en este cine, por el contrario, la obra configura la emergencia de una visión particular, de una 'vista', que de alguna manera, dialoga con otros discursos y 'vistas' sobre lo contemporáneo.

Para **Alejandro Ricagno**, las condiciones que permitieron este fenómeno se relacionan con el surgimiento de escuelas de cine durante la década del '90, la aparición de una nueva

---

<sup>31</sup> Cf. **Wolf, Sergio (2002)** "Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio" en *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*; Buenos Aires, Fipresci Argentina, págs. 29-39.

generación de críticos y la paridad peso-dólar que permitía la adquisición de equipos a un precio razonable.<sup>32</sup> Estas condiciones explican ‘la experticia’ de muchos de los jóvenes cineastas, su origen ‘escolar’ común, pero no así sus elecciones temáticas y estilísticas. Es interesante a la hora de ver estas películas pensar el escenario cultural de los ’90 en el cual surgen. La deriva de los estudiantes de cine -al igual que la de la mayoría de los estudiantes de carreras terciarias o universitarias- en este escenario. Por un lado, formados para una industria nacional casi inexistente, en muchos casos teniendo como su mejor perspectiva la inserción en el mercado publicitario, estos jóvenes conocen el desfase existente entre la alta capacitación obtenida y lo que un mercado laboral saturado y precarizado ofrece. Por otro lado, habiendo pasado su adolescencia en los ’80, ya libres de la dictadura militar pero no de sus efectos, con un vasto consumo de películas internacionales a cuotas gracias a las videograbadoras y a los canales de cable; se comprende su avidez por contar historias propias, cercanas, pertenecientes a su propio mundo.

También es necesario tener en cuenta que ante el vaciamiento institucional (gremial, partidario, educativo, familiar) de esta época, las imágenes audiovisuales se convierten en poderosos anclajes identitarios, tan poderosos como evanescentes y transitorios. Así es que la habilidad y la capacidad de construir imágenes ‘propias’ y ‘distintas’ se convierte en un poder deseado y apreciado.<sup>33</sup> Finalmente, libres de los debates políticos bipolares de los ’60 y los ’70, los nuevos realizadores se asumen ‘ajenos’ de dogmas a la hora de construir sus personajes, sus guiones y sus puestas en escena.

Por todo esto cualquier intento de comprensión de las propuestas temáticas y estéticas de este cuerpo de filmes debe ser situado en el terreno de experiencias del cuál surgen. No hay que olvidar que a lo largo de la década del ’90 la aplicación del modelo neoliberal implicó en la Argentina el ejercicio de un tipo de violencia a menudo anónima e impersonal, expresión de un

---

<sup>32</sup> Cf. **Alejandro Ricagno (2000)** “Nuevos cines argentinos, un corte generacional” en Toledo, Teresa (compiladora): *Miradas, el cine argentino de los ’90*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, págs. 11 a 30.

<sup>33</sup> De hecho el número de adolescentes que se interesan por carreras relacionadas con la producción de imágenes no dejó de aumentar desde la década del ’90.

desmantelamiento y una aniquilación masivos regidos por planillas y computadoras. La clase política y empresaria han ejercido sin descanso una acción de destrucción sin la menor compasión porque las víctimas han dejado de ser un semejante.<sup>34</sup> En este contexto, las *historias simples* que el llamado *Nuevo cine argentino* construye no son un mero ejercicio de géneros y estilos. Implican la imperiosa necesidad de expresarse y de narrar lo que oculta el discurso triunfalista del primer mundo. Es también significativa la preocupación por encontrar retóricas acordes a estas historias y de no dejarse encasillar fácilmente en una forma de hacer cine.

Para **Carlos Vallina** los temas elegidos por los cineastas tienen como protagonistas a las víctimas del modelo neoliberal aplicado durante los dos gobiernos de Menem y el de De la Rúa.<sup>35</sup> En este sentido, podemos pensar que buscan representar sectores de la sociedad negados y ocultados por el discurso hegemónico de *la entrada al primer mundo*, en un afán por contar historias a contrapelo de la historia que reproduce un modelo político y económico ciego al padecimiento de amplios sectores de la sociedad. Según este último autor los nuevos directores convierten en poesía la violencia que también sobre ellos se ejerce, en vez de reproducirla, intentando hilvanar sentidos propios dentro de la experiencia desalentadora de un mundo construido en un tono triunfalista al mismo tiempo que engañoso.

Dentro de esta renovación se encuentran -por primera vez en la historia del cine argentino- un grupo importante de películas dirigidas por cineastas mujeres.<sup>36</sup> Si queremos distinguir entre *mirada femenina* y *representación de mujeres* debemos decir que nuestro trabajo se ocupa de lo segundo, pero no encapsulando estas representaciones en sí mismas, sino a la relación que se establece inevitablemente entre la figuras femeninas y masculinas, y también, entre est@s y la posición -a menudo genérica- del enunciador. En cuanto a la representación de mujeres notamos una cierta apertura respecto a estereotipos tradicionales<sup>37</sup> y en el caso de

---

<sup>34</sup> Cf. **Bleichmar, Silvia (2002)**; *Dolor País*, Buenos Aires, ediciones del Zorzal.

<sup>35</sup> Cf. "Introducción" en *Tram(p)as*, octubre 2002, UNLP, págs. 7 y 8.

<sup>36</sup> **Lucrecia Martel, Albertina Carri, Paula Hernández, Sandra Gugliotta, Ana Katz, Ana Poliak, Verónica Chen**, entre otras.

<sup>37</sup> No en el cine de **Caetano** que queriendo mantenerse 'fiel' a los géneros clásicos no se permite revisar el lugar de objeto en el que aparecen las mujeres.

algunos directores un interés especial por introducirse en universos femeninos contemporáneos y mostrar –sin pretender saberlo o decirlo todo- su propio *modo de ver a las mujeres*.<sup>38</sup>

En este sentido, nuestro trabajo se ocupa de *miradas masculinas* sobre el lugar de las mujeres y los varones en la contemporaneidad, sus relaciones, sus desencuentros, sus sensibilidades.

### **Las dos películas elegidas**

Dentro del llamado *Nuevo cine argentino* podemos hacer un mapa general de películas, muy diversas por cierto, y clasificarlas según nuestro interés, en películas que toman como referente *el mundo popular*<sup>39</sup>; películas que toman como referente *el mundo de la clase media empobrecida*<sup>40</sup> y, películas de *mestizaje* en donde clase popular y clase media entran en contacto. Estas últimas podríamos pensar que intentan dar cuenta de aquella zona de lo social en donde como fruto de la crisis económica o, como parte de una acción política de encuentro se mezclan algunas fracciones de ambas clases.

*Silvia Prieto* (1999) de **Martín Rejtman** se ubica dentro de los filmes que refieren al mundo de la clase media empobrecida y *Tan de repente* (2002) de **Diego Lerman** dentro de aquellos que caracterizamos como de *mestizaje*. La película de **Rejtman** fue producida durante el año 1998 y estrenada en el año 1999. Es un filme que ha generado mucha polémica entre los críticos de cine.<sup>41</sup> La opera prima de **Lerman** fue producida en los últimos meses del año 2001 pero se estrenó tardíamente en la Argentina (2003), ya habiendo logrado importantes premios en varios Festivales Internacionales. En este caso la crítica fue bastante más homogénea y casi sin excepción fue elogiada y muy recomendada.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> A los dos elegidos en este trabajo podríamos agregar a **Luis Ortega**, en su opera prima *Caja Negra* (2002).

<sup>39</sup> **Raúl Perrone** en general, **Adrián Caetano** en *Bolivia* y en *Un oso rojo*, **Pablo Trapero** en *Mundo Grúa* y en *El Bonaerense*.

<sup>40</sup> **Rejtman** en sus tres largos *Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*; **Gugliotta** en *Un día de suerte*; **Katz** en *El juego de la silla*, **Rotter** en *Solo por hoy*; **Saphir** en *Picado Fino*.

<sup>41</sup> Ver críticas de Guillermo Ravaschino, Blas Martínez, Diego Papic y Silvia Schwarzbock adjuntadas en los Anexos.

<sup>42</sup> Ver críticas de Diego Lerer, Diego Papic, Alan Pauls y Josefina Sartora adjuntadas en los Anexos.

Fueron seleccionadas porque sus personajes principales son mujeres contemporáneas. Las consideramos modos de ver singulares dentro del universo de discursos que toman a las mujeres como objeto. Se alejan del verosímil de la mujer-objeto tanto como de los estereotipos de la mujer como madre o como prostituta. Y este hecho no es algo usual dentro del cine argentino.<sup>43</sup>

Otra de las razones de la elección reside en que cada uno de ellos presenta de un modo singular y único imágenes y rostros de relaciones afectivas, eróticas y sexuales entre jóvenes de clase media empobrecida. Son diversos tanto en sus estéticas y puestas en escena como en su opción argumental y quizás también, ética y política. Y en esta diversidad es en donde pretendemos enriquecer nuestra indagación sobre el género y el poder dentro de la clase media empobrecida en el cambio de milenio.

## IV- MARCO TEÓRICO

### El concepto de género utilizado en este trabajo

Dentro de los estudios académicos feministas, el término *género* aparece a partir de los años '80 para hacer referencia a los orígenes exclusivamente sociales y relacionales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres.<sup>44</sup>

Masculino y femenino no pueden ser comprendidos por separado. Para varias autoras, la oposición varón/mujer –la construcción de la *diferencia sexual* para algunas de ellas y del *género*, para otras -ha sido recreada y sostenida a lo largo de la historia de la humanidad, pero

---

<sup>43</sup> Cf. **D'Espósito, Leonardo (2006)**; en “El telo, la tele y apenas alguna película”, en *Revista El Amante*, Marzo 2006; pág. 48-51.

<sup>44</sup> Cf. **Belluci, Mabel (1992)**; “De los estudios de la mujer a los estudios de género” en **Fernandez, Ana María** (comp.) *Las mujeres en la imaginación colectiva*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

debe ser comprendida y estudiada en su especificidad local y situada.<sup>45</sup> Y es que lo más interesante del género son sus configuraciones siempre específicas, a nivel individual los modos de la sensibilidad y de la acción que habilita en hombres y mujeres y aquellos que deniega o prohíbe, a nivel colectivo los pactos y las relaciones de poder social, político y económico que lo fundan.

Es asombroso que la oposición, jerarquía y asimetría de este binomio se encuentre en numerosas civilizaciones y períodos históricos, no solamente en sus sistemas de parentesco<sup>46</sup>, sino en sus símbolos, en sus normas prácticas de organización social, en sus mitos y explicaciones del cosmos y del caos.<sup>47</sup>

Para la historiadora **Joan Scott** el género ha sido una forma persistente y recurrente de facilitar la significación del poder en las tradiciones occidental, judeo-cristiana e islámica. Si tenemos en cuenta –dice esta autora– que las referencias al género establecen distribuciones de poder (control diferencial sobre los recursos materiales y simbólicos, o acceso a los mismos), el género se implica en la concepción y construcción del propio poder.<sup>48</sup> En otras palabras, el poder legitima y construye el género y el género legitima y construye al poder.

Sin embargo, es necesario utilizar este concepto de manera que contemple la tensión y la complejidad inherente a la experiencia de la vida para hombres y mujeres como seres históricos y no que la diluya. Es por eso que resulta interesante *el concepto de género en tanto representación* que plantea **Teresa de Lauretis**.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Una interesante confrontación teórica entre las nociones de ‘género’ y de ‘diferencia sexual’ se puede encontrar en **Lamas, Marta (1999)**; *Género, diferencias de sexo y diferencia sexual*, en *Revista Debate Feminista*. Año 10, vol.20, oct.1999.

<sup>46</sup> **Lévi-Strauss** en *Las estructuras elementales del parentesco*, dice: “Detrás de las oscilaciones del modo de filiación, la permanencia de la residencia patrilocal atestigua la relación fundamental de asimetría entre los sexos que caracteriza a la sociedad humana” (Citado en **De Beauvoir, 1949**, pág.72)

<sup>47</sup> Cf. **Bourdieu, Pierre (1991)**; *El sentido Práctico*; Madrid, Taurus.

<sup>48</sup> Cf. **Scott, Joan (1986)**; “El género: Una categoría útil para el análisis histórico” en *Historia y Género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*; España, Ediciones Alfons El Magnanim, 1990; pág.49.

<sup>49</sup> Cf. **De Lauretis, Teresa (1987)**; “La tecnología del género”, primer capítulo del libro *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989; en *Revista Mora*, Buenos Aires, n°2, nov.1996.

Para esta autora el género es una representación construida históricamente. En tanto representación y auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana. No es entonces algo originalmente existente en los seres humanos sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una tecnología política compleja. En la actualidad, este despliegue abarca los medios, las escuelas, la familia; pero también la academia, las prácticas artísticas y como dice **de Lauretis**, incluso el feminismo.

Siguiendo su argumento, el género comprendido como representación permite prestar atención a la tensión entre la 'Mujer' y las mujeres como seres históricos; o sea las imágenes o discursos hegemónicos acerca de 'lo femenino' y la experiencia de las mujeres concretas, que están a la vez dentro y fuera del género, a la vez dentro y fuera de la representación. Este abordaje nos permite evitar una oposición sexual universal y fija que al describir un estado de cosas coopera en su reificación. Y también, como ella argumenta, permite comenzar a articular las diferencias de las mujeres respecto de la Mujer y por lo tanto, las diferencias *entre las mujeres y las diferencias dentro de cada mujer*.

Si bien ella no estudia las masculinidades podemos plantear que los varones como seres históricos también están dentro y fuera de la noción de 'hombre' con su falsa unidad, universalismo y aparente asexualidad por un lado; y su mandato de dominio, por el otro.

Lo interesante de este abordaje es que la acción, las posibilidades de transformación y creatividad son condicionadas pero no determinadas por el género.

### **Poder, hegemonía y contrahegemonía**

Para **Celia Amorós** el poder está relacionado con la capacidad para operar e incidir sobre el mundo en mayor o en igual medida de lo que un@ es afectad@. Spinoza, a quien cita esta autora, definía la palabra poder como potencia, es decir capacidad de actuar, incidir y afectar en

lugar de ser afectad@. Dice **Amorós** que el poder o los poderes son siempre de grupos, de redes, de sistemas de pactos, más efectivos cuanto más difundidos.<sup>50</sup>

El poder no es algo malo. Implica poder hablar y ser escuchad@, disfrutar, hacer con otr@s, pensar. En un cuerpo social donde se promovieran estas acciones (escuchar, pensar, hacer junto con otr@s, gozar) estos poderes se hallarían más extendidos. Por el contrario, podríamos decir que lo que se promueve hoy es tener más tecnologías del entretenimiento (que son individuales), tener más dinero (lo que lleva a una competencia despiadada a veces), corresponder con el modelo de belleza –en especial las mujeres–, en lo posible mantenerse joven y despreocupad@, acumular acreditaciones educativas para poder actuar sobre el mundo. Estos mandatos culturales acentúan el poder del *marketing* político, social, empresarial y económico; en tanto lo que importa es la imagen y lo que una buena imagen habilita.

En cada período histórico las configuraciones y las redes de poder varían, y así también, sus rechazos y sus resistencias. Estas configuraciones se organizan en torno a significantes y significados que la sociedad estima. El dinero, el conocimiento científico, el ‘genio’ artístico, la ‘belleza’, la juventud son valores distintos pero igualmente estimados y buscados y lo que es más importante, deseados.

Para nuestro análisis, vamos a utilizar algunos conceptos de la teoría cultural de **Raymond Williams**, a fin de dar cuenta de estos fenómenos.<sup>51</sup> Este autor toma el concepto gramsciano de *hegemonía*. La *hegemonía* se distingue del *dominio* en tanto este último se expresa por medio de una coerción directa y a menudo violenta. Para una pensadora como **Hanna Arendt**, el poder se distingue de la violencia en tanto ésta aparece por la imposibilidad de actuar en concordancia con otr@s, o sea, aparece cuando se disuelve el poder.<sup>52</sup>

La *hegemonía* en cambio se puede definir –tomando a **Williams**– como una red de relaciones de poder. Implica prácticas y discursos, sentimientos, expectativas, miedos y esperanzas colectivos. Debe ser comprendida como un proceso activo y vital que es

---

<sup>50</sup> Cf. **Amorós, Celia (1990)**; *Mujer: Participación, cultura política y estado*; Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

<sup>51</sup> Cf. **Williams, Raymond (1980)**; *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980.

<sup>52</sup> Cf. **Arendt, Hanna (2005)**; *¿Qué es la política?*, Buenos Aires, Paidós; pág.51.

continuamente resistido, alterado y desafiado por fuerzas que no le son propias. Para dar cuenta de estas fuerzas **Williams** habla de hegemonía alternativa o contrahegemonía. Tanto los modos de recreación, renovación y actualización de lo hegemónico como los modos de construcción y emergencia de lo alternativo son complejos y a menudo difíciles de identificar en la propia época. Abordar los conceptos de *emergente*, *residual* y *arcaico*, también del mismo autor, puede ser útil en este sentido. En este trabajo, voy a hablar de *lo emergente*, tanto para referirme a nuevas prácticas culturales, como a nuevos significados y valores. También voy a utilizar la noción de *lo arcaico*, para referirme a producciones culturales, prácticas, modos de la sensibilidad y la percepción del pasado, que ya no tienen efectividad o potencia en el presente, o sea, se encuentran pero bajo la forma de lo depotenciado. La tercera noción, *lo residual*, da cuenta de aquellas producciones, sensibilidades, prácticas del pasado que aún tienen efectividad y vigencia activa en el presente; siendo importante aclarar que esta efectividad puede ser tanto hegemónica como alternativa.

### **Poder e Imaginario Social**

La cuestión de lo imaginario social en tanto universo de representaciones que instituyen una sociedad es inseparable del problema del poder. Si tomamos la diferenciación que establece **Cornelius Castoriadis** entre imaginario social efectivo (instituido) e imaginario social radical (instituyente) podemos relacionar a los poderes hegemónicos en tanto instituidos y a los poderes emergentes en tanto instituyentes.<sup>53</sup>

Entonces, las nuevas representaciones, prácticas y valores refieren a lo imaginario social emergente, utópico a veces, que da cuenta de la existencia de deseos que no se anudan al poder hegemónico, deslegitiman las instituciones, desdisciplinan los cuerpos y a veces, instituyen una nueva sociedad. Estos deseos no necesariamente son razonados y conscientes, implican una productividad o un exceso que no puede agotarse en las figuras establecidas del mundo, son

---

<sup>53</sup> Cf. **Castoriadis, C.**, *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets, 1983.

fuerza productiva, motor que puede articularse con otros y crear nuevas representaciones; o ser anulado y silenciado por lo ya instituido.

La noción de imaginario social nos permite entonces comprender de qué forma se articula el deseo individual a los poderes hegemónicos o alternativos.

### **El concepto de representación**

Para definirlo recurro a las caracterizaciones desarrolladas por **Cornelius Castoriadis**.<sup>54</sup> Con el concepto de representación voy a referirme más a un flujo que a un punto fijo, a una espontaneidad antes que a una repetición, a una creación más que a una reproducción y a un *modo de ver* y sentir el mundo antes que a una idea racional sobre el mismo. Esto significa que las representaciones no son reflejos de una realidad externa, unívoca y ajena sino que son constitutivas y constituyentes de una realidad autocreada y autoalterable. No son externas ni son ajenas sino que son partes de esa realidad. Por lo tanto las representaciones a indagar en las películas no son reflejos de una realidad social ajena a las mismas, sino partes constitutivas de un todo social que se caracteriza por su posibilidad de cambio y transformación, y también, por su inestabilidad inherente.

Otra puntualización que me interesa hacer es que las representaciones no son creación de un sujeto individual y conciente. Son creaciones no causales ni racionales del colectivo anónimo social y como tales no están determinadas pero sí condicionadas por la historia.

---

<sup>54</sup> Cf. **Castoriadis, Cornelius (1998); Hecho y por hacer. Pensar la imaginación.** Buenos Aires, Eudeba, págs. 310 a 331.

En este sentido la figura del autor/a individual se diluye pero no opaca el hecho de que ciertas subjetividades se constituyan en canales de expresión privilegiados de problemáticas sociales y culturales de una época.

### **El imaginario, la afectividad y el erotismo**

Las representaciones sociales del género producen determinados y particulares tipos de hombres y mujeres en cada cultura y momento histórico. Pero de ninguna manera agotan la energía humana. Siempre hay un exceso, algo que no entra en ellas, y que es condición misma del cambio y las transformaciones sociales. En este momento histórico, podemos plantear que existen una variedad de posicionamientos afectivos, eróticos, sensuales y sexuales, que exceden el modelo hegemónico del género, binario, jerárquico y heterosexual.

En referencia a este modelo hegemónico, **Ana María Fernández** sostiene que el erotismo de hombres y mujeres se constituye a partir de la identificación más o menos inconsciente con un conjunto de significaciones imaginarias sociales dominantes. Los cuerpos de ambos géneros no sólo sostienen la constitución de la diferencia sexual sino que también soportan-sostienen los mitos sociales de lo femenino y lo masculino tal y como existen en una sociedad determinada.<sup>55</sup>

En lo que respecta a las mujeres la jerarquización de su lugar maternal ha privilegiado su aspecto reproductor en detrimento de su erotismo. En nuestra cultura se ha imaginado el lugar del placer sexual de las mujeres más como acompañantes que como protagonistas en la puesta en escena del encuentro sexual.<sup>56</sup> Esto se relaciona con algunos mitos de la femineidad occidental: la existencia de una *esencia femenina* que las convierten en más madres que mujeres, más objeto que sujeto erótico, más pasivas que activas, más acompañantes que protagonistas.<sup>57</sup>

### **El amor romántico en el cambio de milenio**

---

<sup>55</sup> Cf. **Fernández, A.M.**, *La Mujer de la Ilusión*, Buenos Aires, Paidós; pág.255.

<sup>56</sup> El cine en este caso suele reforzar esta idea.

<sup>57</sup> Cf. **Fernández, A.M.**; ob. cit.; pág.255.

*El hecho es que yo contaba, yo analizaba, yo relacionaba ejemplos proporcionados por los amigos comunes y la literatura. Le demostraba que la razón estaba de mi parte, la razón de amor. Le prometía que amándome iba a serle accesible un lugar de justicia perfecta.*

Alejandra Pizarnik (1982)<sup>58</sup>

*Todo aquello relacionado con lo que podemos y no podemos hacer, decir, esperar, sentir legítimamente dentro de un vínculo amoroso, las maneras consideradas femeninas y masculinas de expresarlo, las expectativas adjudicadas a cada uno, tiene una historia material que se expresa en diversas representaciones y discursos en torno del amor.*

El desajuste entre lo experimentado y lo aceptado por la propia época puede ser más o menos tolerable pero la tensión que provoca suele dar origen a nuevos significados y prácticas. La *razón de amor* de la que habla **Pizarnik** en este fragmento refiere a aquello que la cultura hace legible, lo que puede ser dicho, comprendido y aceptado en una época determinada.

Con la expresión *amor romántico* hago referencia a un tipo particular de pactos amorosos heterosexuales que comienzan a darse a mediados del siglo XVIII en Europa y que constituyen un cambio respecto al modelo hegemónico anterior. En los discursos referidos al amor romántico aparece la noción de *alma gemela*, de *complementariedad en la pareja*, de *idilio eterno* que lograría restituir una unidad originaria.

Gran parte de la literatura del siglo XIX y luego el cine en el siglo XX contribuye notablemente a alimentar el imaginario romántico.<sup>59</sup>

En él se atribuyen ciertas virtudes a la femineidad, algunas de ellas son residuos de épocas previas, otras emergen con la sociedad burguesa. Entre ellas podemos mencionar: la certeza de que las mujeres tienen dotes naturales para ocuparse del hogar y de los hijos, la docilidad, ternura, delicadeza y falta de agresividad, la voluntad de servicio y capacidad de sacrificio, su natural vocación maternal. De ellos se derivan otros mitos y efectos prácticos,

---

<sup>58</sup> En "Textos de Sombra y otros poemas", *Obras Completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

<sup>59</sup> Cf. **Margulis, Mario y otros (2003)**; *Juventud, Cultura, Sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*; Buenos Aires, Editorial Biblos; págs. 34 y 35.

como la pasividad erótica, la subordinación a las decisiones del marido, y la noción de matrimonio indisoluble.

A pesar de estas características, el amor romántico significó un avance de autonomía para las mujeres si lo comparamos con los matrimonios arreglados que velaban por los patrimonios y las conveniencias de burgueses y aristócratas y en donde los sentimientos de las mujeres-niñas no contaban para nada. El problema es que la búsqueda y el hallazgo de una relación amorosa recíproca estable significaron a partir de entonces para las mujeres la posibilidad *única* de convertirse en adultas y la opción *obligatoria* si querían obtener reconocimiento social. No es raro entonces que el amor romántico haya sido hasta hace poco -y lo sigue siendo para muchas- el principal y único terreno de ilusiones y fantasías. A través del amor romántico las mujeres pudieron comenzar a elegir el hombre al cual someterse. Lógicamente esto solo no construyó relaciones amorosas más recíprocas. En tanto este tipo de amor implicaba la entrega absoluta de la mujer al hombre amado, y no necesariamente la entrega absoluta del hombre a la mujer amada, ya que el estatuto social del hombre no dependía enteramente de su unión matrimonial y sí el de la mujer. Las grandes consumidoras de novelas románticas han sido históricamente las mujeres porque de su aprendizaje en el arte de ser felices entregándose a la voluntad de otro dependía su destino individual y social.

Para **Clara Coria** si bien la construcción social del amor de pareja se ha desplegado a lo largo de los siglos con una amplia diversidad de contenidos ha mantenido una constante: *el lugar de objeto de deseo del otro que han ocupado históricamente las mujeres*. Esto implica que quedan instaladas en el lugar de espectadoras de las necesidades, expectativas, estados de ánimo y proyectos de otros. Para esta autora a pesar de los cambios en el lugar social de las mujeres sus anhelos de conectarse con los propios deseos y a partir de ello legitimarse a sí mismas como sujetos deseantes están lejos de ser una realidad, incluso para muchas de las que se consideran *liberadas*.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Cf. **Coria, Clara (2001)**; *El amor no es como nos contaron... ni como lo inventamos*; Buenos Aires, Paidós, tercera reimpresión 2005; pág.18.

En lo que respecta a los medios masivos en cuanto tecnologías del género podemos decir que el amor romántico sigue presente en el cambio de milenio como poderoso imaginario que satura las revistas femeninas, la televisión, el cine y cierto tipo de literatura.<sup>61</sup>

## V- METODOLOGÍA

### Imágenes y poder

A pocas décadas del asentamiento del cine como espectáculo masivo el pensador **Walter Benjamin** escribió un ensayo en donde reflexionaba sobre la especificidad del mismo como forma artística. Allí afirma que las películas, al ser formas de arte susceptible a la reproducción técnica, no tienen el *aura* característica de otros objetos artísticos (como un cuadro o una escultura, que no son reproducibles). Lo que ganan los filmes con respecto a otras manifestaciones artísticas es valor exhibitivo. Esto significa que al estar potencialmente dirigidas a millones de personas contemporáneas, se convierten en un agente muy poderoso en la conmoción de lo transmitido y de la tradición, en las luchas simbólicas y las formas de percibir el pasado, el presente y sus posibles transformaciones.<sup>62</sup>

Es en este sentido que podemos comprender al cine como *tecnología en general* y *tecnología del género* en particular tal como lo hace **Teresa de Lauretis**.<sup>63</sup>

En la medida en que es producción de representaciones tiene implicancias concretas y reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los hombres y mujeres. Implicaciones tanto en los modos de comprender al mundo como en los modos de comprenderse a sí mism@s, tanto en los *modos de ver* la relaciones sociales como en los de imaginar otras posibles. Es especialmente poderoso en la construcción, reproducción y asentamiento de imaginarios eróticos, sensuales y sexuales, proveyendo modelos legítimos de acercamiento, encuentro y seducción entre los sexos.

---

<sup>61</sup> Cf. **Margulis**, ob. cit.; pág.37.

<sup>62</sup> Cf. **Benjamín, Walter (1936)**; “El arte en la época de su reproducción mecánica”, en *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982.

<sup>63</sup> Cf. **de Lauretis, T.**, ob. cit.

En el abordaje de mi objeto me ubico en este supuesto. Pero voy a hacer hincapié en la relación que el cine establece con otros discursos que circulan en la sociedad. Me interesa el cine como un importante espacio de luchas simbólicas, no encapsulado en sí mismo, sino en tensión con otros espacios discursivos, tanto cinematográficos como extracinematográficos, en permanente lucha por el carácter de lo real-social y los imaginarios más o menos utópicos de su transformación.

Es por esto que el concepto metodológico que resultará útil es el de **discurso**. Por un lado, permite acercarse a las películas en tanto textos abiertos, en diálogo amistoso, tenso o conflictivo con otros textos. Por el otro, permite captar sus imágenes en tanto *modos de ver*. Para **John Berger** una imagen es *una visión* que ha sido recreada o reproducida; consiste en una apariencia que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez, y ha sido preservada. Para este autor *toda imagen encarna un modo de ver*.<sup>64</sup> Estos *modos de ver* implican *un lugar* desde donde se mira pero también, algo que se decide *mostrar a otros*.

### **Textos Audiovisuales**

En principio, considero entonces a las películas como textos abiertos, a menudo polifónicos, que permiten una lectura intertextual, no inmanente a las mismas. Estos textos se componen de imágenes y de sonidos y significan a través de una serie de códigos fílmicos específicos (montaje, planos, movimientos de cámara, luz y color, encuadres).

### **Dimensión discursiva**

Estos textos abiertos contemplan una dimensión irreductible, la discursiva. Por discurso, voy a entender aquí al lugar de construcción de un sujeto. Sólo a través del discurso el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo, a partir de una serie de operaciones

---

<sup>64</sup> Cf. **Berger, J. (1974);** *Modos de ver*, Barcelona, G.G.; pág.16.

que pone en marcha a lo largo del texto. Este sujeto, llamado *sujeto de la enunciación*, puede ser reconstruido en los filmes a través de las huellas que deja en sus superficies.<sup>65</sup>

Las películas de ficción, en tanto discursos, son propuestas de sentido complejas que construyen un punto de vista sobre ciertos temas y, al mismo tiempo, un conjunto de espectador@s a l@s cuáles se dirigen.

En mi análisis voy a considerar al *sujeto de la enunciación* no en un carácter universal y abstracto sino en tanto puede dar cuenta de posiciones atravesadas por diversas experiencias, entre ellas, las de un cuerpo sexuado.<sup>66</sup>

A su vez, los *temas* de los que trata el filme, son construcciones de mayor o menor recorrido histórico que los exceden ampliamente y de los cuales los filmes apuntan una modalidad distinta, otro punto de vista, otra perspectiva, o a veces, simplemente, una actualización cultural.

En cuanto a las intenciones de relación con un conjunto de espectador@s que toda película conlleva, podemos decir que es la dimensión que nos permite analizar a quiénes incluye y a quiénes excluye de su interlocución, a quiénes interpela y a quiénes deja literalmente afuera de su universo.

## **Las películas seleccionadas**

En el corpus hablábamos de nuestro interés en estos filmes en cuanto están ligados a su época de emergencia, se dejan tocar por problemáticas contemporáneas, las aluden directa o indirectamente, toman posición sin esconderse, dan su propia visión de las mismas.

---

<sup>65</sup> Cf. **Ruiz, Élica (1995)**; *Enunciación y Polifonía*, Buenos Aires, Editorial Ars; págs. 9 y 10.

<sup>66</sup> **Patricia Violi** propone restituir el carácter corporal, sensible y situado del sujeto. Su planteo permite –como ella misma dice– evitar el falso universalismo de muchas teorías lingüísticas y darle un poco de dignidad teórica al concepto de *experiencia*, en tanto esta implica no solo la experiencia del pensamiento, sino también “la realidad emotiva, corpórea, sexual, fantástica e intuitiva del sujeto”. Cf. **Violi, Patricia**, “Sujeto lingüístico y sujeto femenino”, **Colaizzi, Giulia (ed.)**; *Feminismo y Teoría del Discurso*; Madrid, Cátedra, 1990; pág.137.

En este sentido consideramos que estas dos películas pueden ser leídas como textos particularmente porosos, abiertos a un afuera, aún en el aparente hermetismo que transmite *Silvia Prieto*.

La toma de posición o *el modo de ver* del enunciador (que no es el cineasta pero lo expresa) se puede establecer a partir del juego de relaciones que se dan dentro del filme entre distintos órdenes discursivos. El enunciador trae o toma diversos discursos sobre el tema que desarrolla para distanciarse, parodiarlos, dejarlos decir con una cita, cuestionarlos, usarlos como disparador para cuestionar su propio modo de ver, etc. Las modalidades que puede asumir esta relación son múltiples pero expresan *el modo de ver* del filme, su posición frente al mundo que trae a su dominio y da a ver a otr@s.

### **Discursos Audiovisuales y polifonía**

El término polifonía indica la presencia de varias voces en un texto. Esto significa que el enunciador para producir su propio texto individual incorpora otras voces, otros enunciadores.

La polifonía –como decíamos– se produce gracias a varios recursos: la intertextualidad, los discursos referidos, las preguntas, las negaciones, la ironía, las citas, las comillas, el uso de lugares comunes.<sup>67</sup>

En mi análisis voy a tener en cuenta algunos aspectos específicos de la enunciación audiovisual que se relacionan con problemas de las teorías del cine, más que con recetas de cómo analizar los filmes. Los problemas del verosímil, del referente y del espectador prefigurado en el texto los voy a desarrollar brevemente teniendo en cuenta que implican la noción de texto polifónico ya mencionada.

### **Lo verosímil**

---

<sup>67</sup> Cf. **Ruiz, Élica (1995)**; *Enunciación y Polifonía*, Buenos Aires, Editorial Ars, pág.54.

Lo verosímil se refiere a la relación de un texto con la *opinión pública*, a su relación *con otros textos* (verosímil de género) y también *al funcionamiento interno de la historia que cuenta*. Tiene que ver con el grado de credibilidad que logra la historia que cuenta el filme en la instancia de recepción.<sup>68</sup> Tanto la relación establecida con la opinión pública como con otros textos, se hace a través de la incorporación activa de elementos ‘externos’ al filme.<sup>69</sup>

### **Verosímil y opinión pública**

Tal como decíamos en el marco teórico, el *género* en tanto *representación* implica un complejo entramado de *tecnologías sociales* que incluyen discursos de diverso tipo (científicos, periodísticos, refranes, frases del sentido común, películas, series y novelas televisivas o literarias, entre muchos otros). Estas representaciones construyen un parámetro de normalidad del género y por lo tanto una serie de exclusiones. Estos parámetros varían de época en época, pero se reenvían los unos a los otros, y constituyen marcos de aceptabilidad y normalidad para las *identidades de género*, que son relativamente estables y reacias a ser modificadas.

La relación que un film establece con la opinión pública, implica cómo se vincula con todos aquellos textos que forman parte del sentido común, de lo aceptado y aceptable en su época de emergencia.

Para resultar verosímil, un relato fílmico debe relacionarse activamente con los discursos de su propia época. En el caso de las *identidades de género*, debe o bien, reproducir los significados dominantes o bien tomarlos y discutirlos en el propio filme.

### **El referente de los filmes**

Según **Jaques Aumont**, los referentes de un filme no son objetos singulares precisos sino clases de objetos, categorías.<sup>70</sup> Podemos pensar estas categorías como representaciones sociales

---

<sup>68</sup> **Aumont, Bergala, Marie, Vernet (1985)** “El realismo en el cine” en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós Comunicación, pp. 100-153.

<sup>69</sup> Esta noción llevada al extremo implica que todo lo dicho en los filmes es externo a los mismos, forma parte del imaginario social de su época de emergencia, sino, no podría ser comprendido por nadie. Por eso, el ‘plus’ enunciativo es justamente lo más interesante, da cuenta del sujeto en tanto capacidad de producir algo nuevo.

imaginarias. Las representaciones del filme entran en relación activa, en tensión y disputa con otras representaciones sociales. Al ser el referente del filme imaginario se constituye de manera ambigua y nunca lineal en las disputas simbólicas de la época, disputas en donde el mismo cine opera activamente.

**Alejandro Ricagno**, en un artículo dedicado al nuevo cine argentino, menciona que *son casi inexistentes en la pantalla nacional las historias sobre mujeres, con la excepción de María Luisa Bemberg*.<sup>71</sup> Llaman la atención las menciones -al pie- de muchos críticos cinematográficos argentinos al hecho de que las películas del cine nacional suelen contener un alto grado de misoginia y sexismo.<sup>72</sup> Lo que sucede no es que en las películas argentinas no haya personajes femeninos, sino que éstos aparecen subordinados a los masculinos. Esta subordinación generalmente se da en el rol que cumplen dentro del relato que en muchos casos se limita a la figura de acompañante del héroe principal, o al rol de objeto amado o temido, pero raramente de sujeto de deseo.

Podríamos pensar que esta situación ha mejorado un poco a partir del llamado *Nuevo Cine Argentino*. Por un lado, por la mayor cantidad de mujeres que han logrado filmar sus propias películas y que exponen otros temas, antes casi inexistentes, como el de la amistad entre mujeres, las relaciones madre-hija, o sus propios puntos de vista acerca de la familia, el amor, la política. Pero también, porque algunos directores varones han incursionado en los últimos años en ‘universos femeninos’ y dado su visión sobre las mujeres contemporáneas.

### **El espectador al que tiende el filme: otra tensión con el afuera**

Otro de los modos mediante los cuáles los filmes se relacionan con su afuera es a través de la construcción de la figura del espectador. Sin esa figura la película no podría tener existencia ya que surge en la intención de decir, de mostrar, de incomodar, de seducir, de

---

<sup>70</sup> Cf. **Aumont y Vernet (1985)**; ob. cit.

<sup>71</sup> **Alejandro Ricagno (2000)** “Nuevos cines argentinos, un corte generacional” en Toledo, Teresa (compiladora): *Miradas, el cine argentino de los '90*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, pág. 26.

<sup>72</sup> Cf. **D’Espósito, Leonardo (2006)**; en “El telo, la tele y apenas alguna película”, en *Revista El Amante*, n°166, Marzo 2006; pág. 48-51.

convencer, de divertir, de hacer pensar a otr@s. En el filme se hace presente esa ausencia puesto todos los elementos tienden a señalarla. Toda película tiene una vocación de trascenderse a sí misma y en ella podemos leer esa intención y el perfil de es@s otr@s a los cuales quiere acercarse.<sup>73</sup>

Con respecto a las películas seleccionadas anotamos algunos datos de interés. Ninguna de las dos obtuvo un número significativo de espectadores en la ciudad de Buenos Aires. Esto puede deberse a ciertas trampas de la distribución local ganada por las empresas norteamericanas pero también a algunas características que estas películas comparten con aquellas del cine internacional, mayormente europeo, llamadas independientes. Quizás el rol activo que le otorgan al espectador/a, la propensión a hacer preguntas más que a brindar respuestas, a ofrecer más dudas que soluciones, son características que alejan a espectador@s acostumbrad@s a manejarse con códigos más estructurados y más cercanos al ‘sentido común hollywoodense’.

### **Imágenes cinematográficas y el concepto de ‘imagen-afección’**

En sus estudios sobre el cine, **Gilles Deleuze** plantea la teoría de las *imágenes movimiento*.<sup>74</sup> Esta teoría postula que hay un primer régimen en donde todas las imágenes varían unas respecto a las otras, en todas sus caras. En este régimen no hay centro y no hay cuadro. Es la difusión acentrada y desencuadrada de la luz en el universo.

Pero en el universo hay centros de indeterminación, intervalos, que se definen por la especialización de sus dos caras-límite, la perceptiva y la activa, y también por lo que ocupa el centro sin llenarlo que es la afección. En relación a estos centros de indeterminación **Deleuze** habla de tres clases de imágenes: las imágenes-percepción, las imágenes-acción y las imágenes-afección; y para cada una de ellas encuentra un correlato dentro del cine.

Respecto a las imágenes-afección –que corresponden al rostro y al uso del primer plano- **Deleuze** dice que se encuentran entre la percepción y la acción y dan cuenta de cómo el sujeto se

---

<sup>73</sup> Cf. **Cassetti, Francesco (1989)**; “En busca del espectador” y “La figura del espectador”, en *El Film y su espectador*. Madrid, Cátedra, pp. 17-76, (Milán, Bompiani, 1986).

<sup>74</sup> Cf. **Deleuze, Gilles (1983)**; *La imagen-movimiento: 1 estudios sobre cine*; Barcelona, Paidós.

percibe a sí mismo. El concepto de *imagen-afección* da cuenta entonces de una dimensión subjetiva interna, *como el sujeto se experimenta o se siente por dentro*<sup>75</sup>. Este concepto puede ayudarnos a dar cuenta de la dimensión afectiva-deseante (que para mí está atravesada -aunque no agotada- por las identidades sexuales) de los personajes y de la relación que con ellos establece el enunciador.

### **Modelo de análisis metodológico.**

A partir de las consideraciones precedentes, la metodología contemplará tres partes:

#### **A- Estrategias retóricas**

Construcción -a través de recursos como los planos, la luz y el color, los movimientos de cámara, la utilización del sonido y de la música- de los personajes, los escenarios y la trama.

Relación del enunciador con el enunciado.

#### **B- Temas y Motivos referidos**

Presencia de discursos sociales con los cuáles el enunciador se relaciona de diversos modos (preguntas, parodia, negaciones, ironía, citas, comillas, uso de lugares comunes, etc.).

De este modo se construyen los temas del filme y la posición enunciativa frente a los mismos.

#### **C- Contrato enunciativo**

Construcción del enunciador, del espectador/a y de la relación entre ambos.

## **Silvia Prieto**

---

<sup>75</sup> Cf. Deleuze, G.; ob. cit; pág. 99.



**Silvia Prieto**

### **Síntesis Argumental**

La película tiene como eje el relato en primera persona, a modo de diario íntimo, de una joven de 27 años de clase media empobrecida llamada Silvia Prieto. La misma vive en la ciudad de Buenos Aires, alquila un departamento y está separada. Al comenzar el filme consigue empleo en un bar pero pronto se cansa de contar cafés y cafés con leche y renuncia. En torno al relato de sus rutinas diarias, van apareciendo otros personajes. Uno de ellos es su exmarido, Marcelo, quien comienza a salir con una promotora de jabón en polvo llamada Brite. Brite lleva como nombre la marca de jabón que promociona. Tiene la edad de Silvia y también está separada. Brite y Marcelo se van a vivir juntos para no pagar dos alquileres y finalmente se casan. Otro de los personajes es Gabriel, exmarido de Brite y excompañero de secundaria de Marcelo. Gabriel es escritor. Llega de un viaje por los Estados Unidos. En Buenos Aires está desempleado y no tiene donde vivir. Su exmujer le presenta a Silvia. Silvia y Gabriel tienen algunas conversaciones y relaciones sexuales hasta que Gabriel se va a Córdoba después de estar unos meses en la cárcel de Caseros. Los otros personajes principales son Mario y Marta. Mario Garbuglia, excompañero de secundaria de Marcelo y Gabriel, va a un programa de televisión para conseguir pareja y casarse. Allí conoce a Marta, una masajista que no quiere ser madre. Esta pareja aprovecha las 'citas románticas' que el canal de televisión les paga a cambio de mostrarlos como parte de su show. Pero Mario y Marta se pelean continuamente. Finalmente se casan por televisión porque la productora del programa ya había organizado la fiesta.

Por su parte Silvia Prieto, luego de renunciar a su empleo de camarera, comienza a trabajar con Brite en las promociones de jabón en polvo. Si bien no está segura de querer empezar una nueva relación de pareja acepta la propuesta de Brite de encontrarse con Gabriel, el exmarido de ésta. Pero el hecho más significativo para Silvia Prieto es enterarse de la existencia de otra mujer con su mismo nombre. Tal es así que decide llamar a esa otra mujer para encontrarse con ella. Finalmente se encuentran y Silvia 2 le propone formar un club de Silvias

Prieto. La película termina con la reunión de las Silvias Prieto en la casa de Silvia Prieto 2. Pero Silvia 1 no concurre a la misma.

### **Apuntes sobre los modos del relato**

El relato fílmico va mostrando escenas fragmentarias de la vida de Silvia, Marcelo, Gabriel, Brite, Mario y Marta.<sup>76</sup> El enunciador toma la voz en primera persona de Silvia en el caso de las escenas que la tienen a ella como protagonista pero no se confunde con la misma. El enunciador siempre dice al espectador algo más que lo que cuenta Silvia.

A modo de ejemplo cuando comienza el filme se nos muestra el nombre de la película y luego un plano detalle del nombre de una confitería: Okey. Al mismo tiempo oímos la voz de Silvia diciendo: *El día que cumplí 27 años decidí que mi vida iba a cambiar. A la mañana muy temprano metí toda la ropa que tenía en un bolso y la llevé al laverap. Al mediodía conseguí trabajo en un bar. Estaba completamente decidida, mi vida no iba a volver a ser como antes. Al día siguiente mi exmarido me llamó por teléfono para encontrarse conmigo.* A continuación aparece la imagen de un hombre y una mujer, ambos jóvenes, sentados en la mesa de un bar y con cámara fija se desarrolla todo el primer diálogo. En este caso se podría decir que mientras la chica habla el enunciador ‘sitúa’ el modo en que debemos escuchar su relato a través del nombre de la confitería en el que se detiene largamente, como analizaremos luego.

Las historias paralelas a la de Silvia no aparecen en su relato en off, sino que son tomadas directamente por las imágenes y los diálogos. En ningún caso se utilizan *flash-backs* o *flash-forwards* sino que el relato corre paralelo a las historias que se van desarrollando. En algunas ocasiones se construyen las acciones de distintos personajes como simultáneas temporalmente a través de recursos de la puesta en escena y del montaje. Por ejemplo, en su primera cita en la pizzería Marcelo y Brite miran un programa de televisión. La cámara se detiene en la pantalla

---

<sup>76</sup> El relato fílmico es “un enunciado que se presenta como un discurso puesto que implica a la vez un enunciador y un espectador”, en **Aumont, Bergala, Marie, Vernet (1985)** “El filme de ficción” en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós Comunicación, pág. 121.

del televisor del bar y luego se nos muestra un plano de la casa de Silvia donde el televisor está prendido y se ven las mismas imágenes de ese programa.

Las elipsis temporales tienen más valor estilístico que argumental, refuerzan los efectos de monotonía y rutina al referirse meramente al paso de un día al otro con imágenes de ‘autos de día’ y ‘autos de noche’, por ejemplo.

La enunciación mantiene una organización retórica y enunciativa estable hasta los últimos minutos del filme donde se muestra la reunión de las Silvias Prieto. En esta última escena hay una clara ruptura en la forma del relato.<sup>77</sup>

## **A- Estrategias retóricas**

### **Imágenes de la desafectación emotiva del enunciador**

En **Silvia Prieto** la utilización del *movimiento de cámara, los puntos de vista y los planos* construyen un enunciador que toma distancia de los sucesos que narra.

La cámara es reacia al movimiento. Raramente sale de su fijeza. Da cuenta de una pretensión de imparcialidad respecto a los personajes y a los conflictos de la trama. La altura es normal pero en ocasiones está un poco más alta que los personajes con lo cual debe tomar un punto de vista levemente en picado. Esto da como efecto cierta superioridad del enunciador sobre los personajes.

En casi ningún momento se utilizan cámaras subjetivas. El punto de vista de la cámara tiende entonces a dar efecto de objetividad. Tampoco se hacen planos y contraplanos en los diálogos ya que estos acercarían la posición enunciativa a los personajes.

Este tipo de filmación es muy poco utilizado en la actualidad. Se aleja de los distintos géneros televisivos, y también de la mayoría de las películas argentinas o norteamericanas.

---

<sup>77</sup> Lo que Greimas llama ‘ruptura de la isotopía estilística’, en **Ruiz, Élica (1995); Enunciación y Polifonía**, Buenos Aires, Editorial Ars, pág.65.

Establece una distancia por lo tanto, no sólo con lo que narra, sino también con los recursos estilísticos de los discursos fílmicos de su época de emergencia. En este sentido, el enunciador propone un nuevo pacto enunciativo con los espectadores.

En algunos planos los personajes principales aparecen desencuadrados, como si no tuvieran ninguna importancia y no merecieran tanta atención.



En esta escena Brite y Silvia conversan mientras trabajan.

En este que tomo como ejemplo, Silvia está cortada por el marco izquierdo del cuadro. Esto da como efecto una mirada huidiza, plantada y firme pero soberbia e impiadosa, al tiempo que personajes intercambiables, parecidos y poco singulares.

### **Utilización de primeros planos**

Los primeros planos de acuerdo a la definición de la *Imagen-Afección* de **Deleuze** son los que dentro del régimen de las imágenes fílmicas dan cuenta del sujeto, en tanto capacidad de producción de un intervalo, de una diferencia, *algo propio*, no mera reacción o reflejo de su entorno. Es significativo que se reduzcan a tan pocas escenas del filme. Casi no hay primeros planos y esto produce como efecto la construcción de personajes planos, impersonales, sin subjetividad. El único primer plano de Silvia se realiza en el momento en que ella cuenta los dólares que le dio su exmarido. Esta decisión retórica del enunciador tiene como efecto la construcción de un ser cooptado por la lógica mercantil, sin otra motivación o racionalidad que no sea la instrumental.

En los diálogos, el espectador no puede ver los gestos de los personajes, ya que para el enunciador estos no tienen ninguna importancia. Tampoco en momentos que en otros géneros

cinematográficos –como las comedias románticas- podrían dar cuenta de las emociones, intenciones o afecciones de los personajes.



Por ejemplo en el primer encuentro entre Silvia y Gabriel: se lo filma con un plano entero, a cámara fija, como el resto del filme.

Esta decisión refuerza el tono monocorde de los diálogos de los personajes, ya que la cámara tampoco matiza momentos afectivos o fuertes argumentalmente, de momentos de preparación de los mismos. Al no utilizarse los primeros planos en ninguno de los personajes se construye una distancia emotiva con lo mismos al tiempo que se impide la identificación del espectador con emociones, intenciones o afecciones.

La decisión de mostrar a Silvia –personaje principal- contando los dólares, a través del único primer plano del filme, también coopera con el tono neutro y desafectivizado del resto de las opciones retóricas.

### **Planos detalle**

Tienen un valor enunciativo importante. Su presencia remarca la atención que el enunciadador quiere que le demos a determinados acontecimientos. Por ejemplo se hace un plano detalle de los dólares cuando Silvia los recibe de su exmarido y luego cuando los cuenta y entierra en una maceta de su balcón.

También se utilizan para situar el lugar donde están los personajes. El ícono de metal que indica el sexo femenino en los baños públicos se muestra cada vez que Silvia está en el baño del bar donde trabaja. Cuando va a Mar del Plata, se evitan las vistas turísticas o fotos de paisaje, en cambio, tenemos el plano detalle del cartel del hotel de una estrella en donde se hospeda, un poco derruido y descolorido por el paso del tiempo.

En repetidas ocasiones los personajes cenan en restaurantes chinos o mejicanos y en cada una de ellas se marca con un **plano detalle** el nombre extranjero del local donde están. Aquí el enunciador señala la mundialización cultural que opera desde las necesidades más básicas como la comida.

Estos planos no sólo ubican espacialmente al espectador sino que tomando discursos contemporáneos van construyendo las características de los personajes. Los lugares sociales que ellos recorren hablan de sus características personales: baño de *mujeres* (la femineidad de Silvia también es externa), hotel barato (su condición socioeconómica), restaurante chino (gusto cosmopolita). En este sentido son personajes planos, sin interior, contruidos desde el afuera, no desde intenciones internas, desajustes con el entorno o conflictos con el escenario.

Es muy significativa en este punto la primera imagen del filme.



Corresponde a un plano detalle del cartel externo de la confitería donde Silvia se encuentra para charlar con su exmarido. El enunciador señala a través del nombre del bar el escenario político cultural en el cual se desarrolla la trama de toda la película.

Aquí también se caracteriza a los personajes. La palabra norteamericana da cuenta de dos cosas al mismo tiempo: por un lado, el consenso simbólico que ha logrado el modelo político económico vigente; pero por el otro, la identificación profunda con ese modelo al que se le dice que sí en su propio idioma.

Las marcas de la dominación aparecen inscriptas en el lenguaje asertivo de la sociedad, el poder afirmativo del sí, expresa consentimiento y las ansias de inserción en las pautas económicas mercantiles del neoliberalismo.



Otro de los **planos detalle** que se repite a lo largo del filme es el de las manos de Silvia descuartizando un pollo en partes iguales. En el universo del filme esta acción expresa violencia y agresividad. Es casi la única acción

de Silvia que da cuenta de ‘algo’ que no ha sido domesticado por la sociedad en la que vive.

### **La voz en off de Silvia**

El relato a modo de diario íntimo de Silvia podría dar cuenta de lo contrario a lo que estamos diciendo. Sin embargo lo reafirma. Sus textos dan cuenta de expectativas poco claras (*Estaba completamente decidida: mi vida no iba a volver a ser como antes*) y deseos excéntricos (como querer un canario que no cante). Se presenta de este modo una interioridad paradójicamente ‘externa’, no hay tejido subjetivo que soporte lo que Silvia dice, sus deseos ‘raros’ se corresponden con un mundo mercantilizado donde la vida completa puede cambiar a partir del trabajo y del uniforme que una se ponga, donde los deseos son inventados y luego resueltos por el mercado, donde no hay instancia ‘interna’ que se sustraiga a las operaciones del *marketing* cultural y social (Silvia invita a su exmarido a ver una película a su casa, luego, va a comprar una video casetera).

La utilización del género ‘diario íntimo’ opera ridiculizando al personaje femenino. Muchas veces la voz de Silvia se corresponde punto por punto con las imágenes que el enunciador muestra. Por ejemplo cuando cuenta lo que hizo después de su primer día de trabajo. Escuchamos su voz en off y el enunciador muestra las acciones que ella relata. No hay nada más en la intimidad de esta joven aparte de lo que podemos ver. No hay algo interno que no se corresponda con lo externo. No hay terreno imaginario o fantasías en ella.

### **Un mundo sin color (y sin amor)**

Los **colores** de las fotografías son fríos, grises, tanto en exteriores como en interiores.



Aquí un plano general de la cárcel de Caseros donde está Gabriel por haber sido encontrado fumando un porro en el Planetario.

Aquí un plano de los edificios del barrio donde vive Silvia.

No parece haber mucha diferencia con el plano de la cárcel.

Lo mismo ocurre con el plano general que sitúa el edificio donde Mario Garbuglia alquila su monoambiente. Las viviendas y las cárceles se parecen, como dice Brite en un

diálogo con Silvia: *Me dijeron que en la cárcel también se puede hacer el amor.* El amor en este filme también aparece como asunto opaco y vigilado.



### **Efectos hechos de imágenes y sonidos: ‘esto ya lo vi’**



En esta imagen, tenemos un doble vidrio, el de la cámara y el del bar, de un lado y del otro, respectivos espectadores, los de la película y los transeúntes que pasan por allí.

El efecto es de realidad y cotidianeidad en una gran urbe. La escena que estamos viendo en el cine o en video en nuestra casa la podríamos ver caminando por la calle, a través de la ventana de una confitería.

### **Sonidos de lo contemporáneo**

Muchas veces detrás de los diálogos de los personajes o de los monólogos de Silvia escuchamos un murmullo anónimo del cual emergen estas voces. Esto ocurre en las escenas de los restaurantes, del baño del bar o del bar Ok, en la cárcel, o en la esquina donde trabajan de promotoras. Se intenta recrear a través del sonido el ambiente que vemos en las imágenes, dando un efecto de un realismo repetido, obvio.

A su vez no hay **música** extradiegética. En este sentido es muy acotada y *redundante* la utilización de la música en la película. En el caso del restaurante chino se utiliza música diegética china, cuando cenan los ex-compañeros. Cuando ven el video de casamiento se

escucha una canción de carnaval carioca. El efecto es el de lo poco sorprendente, lo de ‘esto ya lo viví’.

### **Elipsis temporal**



Se utiliza en el caso del paso de un día a otro. Por ejemplo esta imagen de los autos junto a otra igual pero de día, da cuenta del paso de una jornada.

El efecto es de monotonía y repetición. El paso del tiempo se mide por las rutinas de la ciudad y no por proyectos o estados emotivos de los personajes.

### **Poner en escena lo más feo de la fea realidad**



Los lugares en donde las parejas se encuentran son las casas de los *personajes femeninos*. En estos interiores se ve un tramado de objetos y muebles de otras épocas, mal combinados, prestados o regalados. Lo feo, lo arcaico, lo inútil, lo kitch, lo despersonalizado, el rejuete de objetos de

momentos económicamente mejores, se corresponde con la *estética de la mixtura* de la que hablan **Minujin y Anguita** respecto al empobrecimiento de las clases medias.

Sin embargo, el interior de los departamentos de las mujeres contrasta con el no-lugar de los *personajes varones*. Gabriel está desocupado y no tiene donde alojarse. Marcelo deambula en la casa de Silvia o en la de Brite. Mario Garbuglia alquila un monoambiente despojado de cualquier pasado o futuro posible, es meramente un depósito en donde sólo hay dos camas y una mesa de luz.

A diferencia de representaciones costumbristas del empobrecimiento de las clases medias<sup>78</sup>, la explotación laboral y el desmejoramiento de la calidad de vida no son motivo de queja. Los personajes de *Silvia Prieto* habitan en este mundo viejo, rejunte de objetos de otras épocas, como si no hubiera posibilidad de selección, de relación singular con el pasado ni tampoco deseo de otro mundo posible.

### *Una femineidad uniformada*

*Las mujeres aparecen vestidas con uniformes.* El vestuario femenino, al igual que los decorados y los diálogos, es opaco y de tonos neutros. Silvia, cuando no está con el uniforme de su trabajo (primero con el mameluco amarillo del bar y luego con la remera del Jabón en Polvo), aparece con jogging de colores fríos, pantalón gris y buzo azul o chomba blanca, conjunto que bien podría ser parte de la ropa de gimnasia de una adolescente. Brite lleva siempre puesta la remera *Brite*. Su uniforme y su trabajo conforman la totalidad de su identidad, que de este modo aparece como fija y monolítica. Estas mujeres ya se casaron y se separaron pero se visten como niñas de colegio.

En Silvia tenemos un único momento en donde *elige* su ropa. Es ante el encuentro con *la otra* Silvia Prieto. Si hasta este momento se muestra ajustada al contexto en el que vive, su condición de trabajadora precaria, rutinizada por la ciudad, ahora, por primera vez, se le presenta la oportunidad de identificarse con *algo más* que las ofertas de consumo o de trabajo precario, tan fugaces, por primera vez, aparece *otra* con su mismo nombre en su mundo tan igual. Es el único momento en donde se mira al espejo, quizás se pregunta por su *sí misma*, se horroriza un poco, se asusta, pero sale adelante. El hecho de que sea una mujer con su mismo



---

<sup>78</sup> Por ejemplo la película *Solo por hoy*, de Ariel Rotter (2001).

nombre habilita la pregunta acerca de cuál es su identidad. La pregunta por quién es *esa otra* la insita a buscarse a ella misma. No sabe cómo vestirse pero encuentra en su placard un tapado de piel viejo, que heredó de las mujeres de su familia. Este es el único acto singular que Silvia hace: buscar qué ropa ponerse y pensar qué regalarle a esa otra mujer.

### **El lenguaje hecho agua**

Llama la atención –y todas las críticas señalan este hecho- el modo en el que hablan los personajes. Las películas de **Rejtman** son consideradas paradigmáticas para comprender toda una zona del *Nuevo cine argentino* en donde el lenguaje aparece utilizado de este modo: con pocas entonaciones, llano, monocorde.

En concordancia con el análisis que vengo efectuando creo que los diálogos expresan el carácter de los personajes. La profunda condescendencia con el contexto político económico que el enunciador señala al inicio del filme también se expresa en la imposibilidad de cuestionar las prerrogativas de género. El mudo conflicto interno respecto al mandato de sostener identidades de género de épocas previas pese al cambio de la situación social de mujeres y varones se expresa en los excesos solipsistas de Gabriel o de Silvia. La lámpara de botella que hace sufrir a Gabriel significa para él la dificultad para salir de un mandato identitario masculino asociado a la productividad, a la iniciativa, a los valores ligados al éxito en el trabajo y con las mujeres. A su vez, la muñequita de porcelana que Silvia arroja por la ventana del colectivo habla de ciertas características femeninas de las cuales ella quiere deshacerse y no puede. Por ejemplo, la dificultad para decir: *no*. En varias escenas del filme Silvia en vez de decir *no* acepta para no contrariar a los demás. Con Brite cuando ésta la quiere presentar a su exmarido o también, cuando le dice que se haga un evatest. Con Gabriel cuando va a su casa una noche que

ella no lo esperaba y ella tenía ganas de estar sola. También con Walter cuando le pide ver el video de casamiento y ella lo engaña con otro video a fin de satisfacer su deseo.

De esta manera, la condescendencia y sumisión política se expresa también a nivel de la subjetividad de género de estos personajes, que están atrapados por mandatos demasiado rígidos que no pueden cuestionar y de los cuales no se pueden deshacer.

Los personajes responden automáticamente a los mandatos, a las rutinas, a las situaciones, con lugares comunes y frases hechas, del mismo modo que responden automáticamente a las identidades heredadas de género, sin poder cuestionarlas/se. **Silvia Schwarzbock**<sup>79</sup> dice que son personajes *que se esconden* detrás de los lugares comunes. En mi perspectiva son personajes sin interior, sin subjetividad, no hay nada debajo de sus palabras y modales llanos; son personajes que no tienen nada para decir. No tienen la capacidad de alterar la identidad recibida, des-moldarse y establecer relaciones de diferenciación consigo mismos y con los otros y no meramente de identidad fija y monolítica. El silencio ante la explotación empresarial y política y la dificultad de cuestionar las identidades de género heredadas (ver/se a sí mismos) son dos caras de la misma moneda.

## **B- Temas o Motivos referidos**

### **Imágenes del trabajo de fin de siglo: la explotación feminizada**

En el mundo de *Silvia Prieto* es muy importante el lugar que ocupan los trabajos de los personajes mujeres. No ocurre lo mismo en el caso de los varones. No se muestra a Marcelo trabajando, ni tampoco a Mario Garbuglia. De Gabriel sabemos que está desocupado. Asimismo, los momentos centrales de la trama ocurren en los departamentos de Silvia o de Brite. Gabriel no tiene casa y Marcelo se va a vivir con Brite al poco tiempo de conocerse. Es así que

---

<sup>79</sup> En “El enigma de Silvia Prieto”, en *El amante* n°87, julio de 1999. Se adjunta en los Anexos.

los personajes femeninos son los centros materiales en torno a los cuales giran los personajes masculinos.

Los personajes femeninos más jóvenes (Brite y Silvia) aparecen vinculados a un mundo del trabajo precario y devaluado, percibido y organizado como femenino. El trabajo de moza en un bar o el trabajo de promotora se relacionan fuertemente con lo culturalmente pautado como femenino. En ambos se considera *la imagen* como fundamental y el carácter de objeto de la trabajadora es considerable. Se emplea a las mujeres de acuerdo a su apariencia física, a su tipo de cuerpo y estatura. No sólo se pide que se cumpla una tarea sino que se exige una actitud de servicio, simpatía, amabilidad, buena presencia, aceptación de su carácter de objeto. En principio llama la atención este hecho. Al comenzar el filme Silvia dice a modo de diario íntimo que decidió cambiar de vida y que entonces consiguió trabajo en un bar. Esto da cuenta de un cambio cultural: la vida de una mujer de clase media depende en gran parte del trabajo que tenga. Hasta hace unas décadas dependía mucho más de con quién se casara o juntara, no tanto de qué trabajo tuviera, esto era accesorio.

El hecho es que la relación que Silvia mantiene con su trabajo es de una fuerte identificación. Si bien a ella le parece *horrible* el mameluco amarillo que le hacen poner, no se lo saca al llegar a su casa y hasta se lo pone para irse de viaje a Mar del Plata. A su vez, el esfuerzo que hace para encontrar un sentido a su trabajo es absurdo, sólo así se explica que cuente los cafés y los cafés con leche que sirve. “*A esa altura ya no aguantaba más el bar, desde el día que empecé a trabajar había servido más de 384 cafés con leche y más de 1000 cafés, me resultaba demasiado difícil seguir la cuenta y renuncié.*” Esto puede ser leído en clave del marxismo clásico, a partir del concepto de *alienación*<sup>80</sup>, pero mi lectura está pautada por el carácter femenino de su trabajo. Muchas mujeres jóvenes buscan en sus trabajos un sentido que las implique como sujetos de acción y no meros objetos, un sentido que se relacione con lo que ellas efectivamente hacen; y no con la imagen que logren producir, la mirada de los

---

<sup>80</sup> Como lo hace **Beatriz Sarlo (2003)**; “Plano, repetición: sobreviviendo en la ciudad nueva” en **Birgin y Trímboli** (comp.), *Imágenes de los noventa*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp.125-150.

otros sobre ellas. En definitiva, buscan algo diferente a lo que ya conocen, buscan escabullirse de la condición de objetos en la que la educación y la familia las han ubicado. En muchos casos ocurre que el mercado laboral las interpela a través de la misma figura. Promotoras, modelos, mozas, recepcionistas, secretarias, azafatas, asistentes, son figuras feminizadas de los trabajos actuales. Este tipo de trabajo privilegia a las mujeres porque son más dóciles pero también porque se ubican sin mayores inconvenientes en ese lugar de *ser para otros*.

El modo de representar a Silvia en su trabajo es a partir de sus escabullidas, de aquellos momentos en que Silvia se evade de las miradas de sus jefes y clientes. El baño aparece como ese lugar en donde ella puede hacer algo sin que la miren: fumar. Antes de irse, hace otra cosa incorrecta: enciende el aparato para secar las manos. El modo en que está filmado el baño, con una cámara fija levemente alta, da la pauta a nuestra lectura. Si bien el tipo de plano y el color no varían respecto al del resto de la película, recuerdan al de las cámaras de vigilancia que comienzan a utilizar los comercios y las empresas en las últimas décadas del siglo pasado, fijas y siempre atentas, espías sin cansancio. El enunciador habla de este modo del tipo de alienación que promueve la cultura de la imagen actual: es difícil escapar a una mirada que tiende sus redes en todas partes y todo el tiempo.

El otro empleo que aparece en el filme es el de Brite. Marcelo, el exmarido de Silvia, conoce a Brite porque ella le da unas muestras gratis de jabón por la calle. Ella tiene una remera que dice *Brite* y las banderas que marcan su zona de trabajo de promoción también dicen *Brite*. Su nombre y la marca del producto que ella promociona son iguales. El producto es clásicamente femenino. El polvo para lavar puede ser recomendado por una mujer. Este hecho indica un ajuste identitario entre la chica y su trabajo pero no sólo esto, también con un modelo de femineidad. Esta no es una chica que se identifica con un trabajo sino una chica que se identifica con el trabajo de promover la limpieza, algo que sin duda nadie puede hacer mejor que ella, bien mujer. Como el resto de las propuestas temáticas de la película, esto es ridículo, sin

embargo habla de la condición de muchos trabajos precarios actuales que requieren poca o ninguna capacitación específica, porque se valen de los saberes culturales aprendidos previamente por las mujeres. Trabajos que pueden lograr un alto grado de identificación.<sup>81</sup>

En una escena del filme, Marcelo vuelve a buscar más muestras de jabón a la esquina donde había visto a Brite pero esta vez ella no está. Al rato llega con otra promotora. Marcelo las saluda y escucha sus relatos. Ellas le cuentan que vienen del entierro de una compañera de trabajo que murió aplastada por un colectivo. Agregan que la gente que pasaba por ahí no vio a la chica tirada y se llevó todas las muestras gratis que quedaron desparramadas.

Nuevamente, redundantemente, el enunciador describe la clase de mundo en donde viven estos personajes: uno en donde los cuerpos no tienen ningún valor. El valor es el de la *imagen legítima del cuerpo*, en tanto es un producto que todos desean poseer, pero no el del cuerpo. La referencia aquí es a una cultura que desprecia fuertemente al cuerpo que hipócritamente más venera: el de las mujeres jóvenes. El enunciador –a partir de la creación de la situación y los diálogos- ironiza también sobre este tema y al no dejar nada afuera de su ironía él también –de alguna manera- desprecia el cuerpo de las mujeres que representa. Otro hecho a tener en cuenta es que las promotoras no dejan de trabajar ese día de duelo y de tristeza, de bronca y de repudio. Trabajan igual, pese a la gravedad de lo ocurrido. Hay una aceptación pasiva tanto de las condiciones laborales como de las condiciones culturales opresivas para mujeres y varones en los personajes del filme.

### **Las limitaciones de la parodia**



Al otro día Brite lleva a Marcelo a una manifestación que sus compañeras organizaron para pedir justicia por la chica atropellada. Marcelo está apurado y un poco fastidiado por lo

---

<sup>81</sup> Por ejemplo: Vendedora a domicilio de purificadores de agua que explica cómo se cocina la papa sin cloro, vendedora a comisión de marcas de belleza o de ropa interior.

que él considera un trámite. Brite no articula palabra, sólo se sienta junto a sus compañeras de trabajo.

La manifestación de las mujeres trabajadoras se representa desde el punto de vista del personaje masculino. Es una de las pocas secuencias en donde hay una preparación, un rodeo argumental, se lo filma a Marcelo esperándola a Brite y su posterior desgano y fastidio ante lo que ella le propone y le pide.

¿Las mujeres están allí como se está en la cola de un banco, haciendo un trámite que hay que hacer?

Así aparecen representadas.

Esta imagen me parece muy significativa ya que no representa meramente una *broma sobre los reclamos sociales* como dice el crítico **Blas Martínez**<sup>82</sup>. El dolor que expresan los rostros silenciosos de las trabajadoras dice más que los carteles que aparecen caídos en sus manos.

El silencio ha sido una de las características centrales de las manifestaciones de la década del '90 que tuvieron como protagonistas a mujeres. Es el caso de las marchas en Catamarca a raíz del caso María Soledad Morales y más actualmente *las madres del dolor* que se pronuncian contra el gatillo fácil de la policía y también, de los justicieros de turno. Es el caso paradigmático de las Abuelas de Plaza de Mayo quienes en los peores momentos de la historia argentina fueron las únicas que lograron expresar preguntas y exigir respuestas. Si consideramos que en la década del '90 las mujeres han tenido un amplio protagonismo en las demandas de todo tipo a los poderes de turno esta escena es clave para comprender el lugar que el filme deja para las resistencias a los poderes hegemónicos: ninguno.

En el mismo tono que construye la totalidad del filme entra también esta escena.

---

<sup>82</sup> En "Almas Muertas", *Revista El Amante* n°87, pág.8. Se adjunta en los Anexos.

Aquí se expresa una limitación de la parodia como crítica social. Al tomar todo un universo como objeto de crítica, en bloque, se impide el hallazgo de matices, se diluyen las posibilidades de asumir algún lenguaje como más propio que el que se critica. La ironía como resistencia es muy limitada porque subida a caballo sobre la voz hegemónica y dominante -en este caso la de su propia clase que muestra sumisión a los poderes de turno- esconde las voces menores y la posibilidad de singularizar una voz propia.

En este sentido el enunciador repite el acto soberbio del poder: supone que las mujeres son inofensivas y toma sus reclamos como un juego de niñas. El hecho de que el universo parodiado construido tenga como centro a mujeres (los hogares, los trabajos y la posibilidad de resistencia son femeninos, los hombres giran en torno a estos espacios de mujeres, deambulan, no tienen vida propia) indica al mismo tiempo la posición masculina mellada del enunciador. El enunciador denuncia la feminización cultural (en el sentido de sumisión e inconducencia política) y al mismo tiempo funda su propia mirada monolítica, impiadosa, soberbia, excluyente y autoexcluida del mundo que describe irónicamente.

En otras palabras: ésta es una escena en donde se expresa la posición ideológica del filme y genérica del enunciador. Al llevar hasta las últimas consecuencias su operatoria de burla, sin detenerse ante ningún tabú, a través del modo en que presenta su universo, no le queda otra opción que desplazar cualquier atisbo de resistencia en el mismo.

## **El fin del amor romántico**

**Silvia Prieto** podría ser una comedia romántica porque en ella hay sucesivos encuentros amorosos, primeras citas, formación de parejas, casamientos y separaciones. Sin embargo, si tuviéramos que definirla, diríamos que es un conglomerado de motivos-no románticos de los pactos contemporáneos entre varones y mujeres de clase media.

La mirada del filme hace hincapié en el carácter frágil, mercantil, utilitario, desapasionado de las alianzas amorosas entre estos varones y mujeres. En contraste con las cualidades de *eternidad* y *espiritualidad* que caracterizan al amor romántico pero también, con el carácter sexual del *amor pasión*.

**Pareja 1:** Marcelo conoce a Brite en una esquina cuando ella le da unas muestras gratis de jabón. Al otro día vuelve y la invita a cenar. Por ser una primera cita es muy poco romántica:

Brite no se cambia su ropa de trabajo y le pide que la acompañe a una manifestación por su compañera atropellada. El se muestra apurado y le dice que van a perder la mesa en el restaurante mejicano donde reservó. Finalmente van a una pizzería junto con otras compañeras de Brite, comen en un mostrador mientras miran un programa de televisión que se llama *Corazones Solitarios* y prácticamente no hablan entre sí. Luego Brite lo lleva a su casa. El intenta robar un objeto de ella. Le confiesa que quiere algo de ella por si la relación se rompe, para que una bruja pueda ayudarlo a recuperarla. Allí se besan con la ayuda de un péndulo que adivina el futuro. Al poco tiempo se van a vivir juntos para no seguir pagando dos alquileres. Luego, aprovechan la fiesta de casamiento de Mario y Marta que organiza el canal de televisión para casarse ellos también, aunque sin la ropa de novios, ya que nadie tiene que darse cuenta.



**Pareja 2:** Brite arregla un encuentro entre la exmujer de su novio (Silvia) y su exmarido (Gabriel). Silvia le dice que no está en un buen momento pero Brite se ofende y le dice que ella no puede despreciar a su exmarido. Silvia accede y se encuentra con Gabriel en un parque. Inmediatamente ella le propone que vayan a su casa. Sentados en la cama y mirando hacia el piso ella le dice que hace cuatro años que no tiene sexo. Al otro día Gabriel le pide plata y ella le dice que cuando se la pueda devolver la llame. Ella le regala el saco Armani porque es de hombre y a ella *no le sirve para nada*. Luego Gabriel va preso y Silvia lo va a visitar y le lleva de regalo los sobrecitos de jabón que *le sobran*. La relación concluye porque Gabriel aprovecha un camión que se va para Córdoba cuando sale de la cárcel.

**Pareja 3:** Mario y Marta se conocen en un programa de televisión llamado *Corazones solitarios*. Ella busca *un hombre*



*independiente*. Mario nunca tuvo novia y siente que *la juventud se le escapó*. Allí se encuentran y se eligen mutuamente en el juego organizado por el programa. En las salidas posteriores discuten permanentemente. Finalmente deciden separarse pero igual se casan por televisión porque el canal ya había organizado la boda.

### **Masculinidades satelitales y femineidades precarias**

¿Qué existencia social podía tener una mujer adulta hasta hace unas décadas si no la obtenía a partir del amor legítimo e institucionalizado de un hombre?

Si lo que conocemos como amor romántico se construye bajo la condición de que no hay otra realización posible para las mujeres más que ser amadas y protegidas por un hombre reconocido socialmente, formar una familia y convertirse en madres, es claro que el imaginario de este tipo de relación amorosa esté en revisión dentro de las clases medias (Ver marco teórico).

En un mundo como el que presenta *Silvia Prieto*, las condiciones históricas que posibilitaron la emergencia del amor romántico ya no existen. Por un lado no hay hombres reconocidos socialmente en la clase media empobrecida presentada. Marcelo aparece deambulando hasta que encuentra una mujer en donde hacer eje. No se le conocen intereses, familia, amigos, ni qué trabajo tiene; sus conversaciones giran en torno a Silvia primero y a Brite después, planetas de su vida y de su identidad. Mario se inventa una vida privada en la televisión para obtener una vida privada que no tiene: una mujer, salidas, la organización de una boda. El mismo le dice a sus excompañeros que fue a la televisión porque estaba convencido que al tener *un sueldo de empleado, carecer de las seguridades de un adulto y también de la frescura de un joven*, no tenía ninguna razón para creer que alguna mujer pudiera encontrarlo atractivo. Gabriel, sin vivienda y sin trabajo, depende del deseo de Silvia -que recién conoce- para tener un lugar donde dormir.

Las mujeres por su parte intentan infructuosamente lograr un eje identitario que prescindiera de la mirada masculina. Se buscan identificaciones de género, tanto en relación al nombre

propio como con identidades aún potentes en el imaginario como las de Mujer=Madre que se expresa claramente en la compulsión de Brite a ver una embarazada en cada mujer con la que se cruza. Las identificaciones también son, como decíamos en el apartado anterior, con el trabajo, aunque esto se vuelve sumamente conflictivo, por las características precarias del mismo.

Los hombres circulan en torno a estas mujeres, como satélites en busca de un planeta incierto. Por ejemplo Marcelo, que busca asegurar su alianza con Brite robándole un objeto y luego no tarda en mudarse con ella; o Gabriel, que insiste en verla a Silvia y depende de ella para tener un lugar donde dormir.

En base a estas precarias bases materiales y subjetivas se tejen los contactos y los contratos amorosos. Estos son frágiles y transitorios. Dependen más de las condiciones externas que de las propias motivaciones. Entre Silvia y Gabriel por ejemplo, el desencuentro se produce por azar de la burocracia judicial.

También son relaciones utilitaristas. Brite y Marcelo se van a vivir juntos para no pagar dos alquileres. Y finalmente podemos decir que son relaciones endogámicas, dentro del propio grupo de referencia. Es así que los encuentros son todos entre pares, entre la tribu de clase media, en un *ghetto* en donde prevalece la lógica equivalencial, cada uno se junta con aquel que tiene valores y condiciones materiales parecidas. Las relaciones no contemplan una dimensión de alteridad, ni subjetiva ni cultural. Son vínculos medidos, justificados, pautados.

La modificación en los roles dentro de las parejas no se muestra como un avance sino como producto de la precaria situación económica y social. No hay subversión de las identidades de género sino un padecimiento por la imposibilidad de sostenerlas. Los mandatos masculinos no pueden ser cumplidos, la sumisión económica y política, el declive de clase, los deja en un lugar subordinado. La situación de las mujeres se modificó completamente por causas externas, no por una conciencia de la subordinación social de su género. En todo caso, la

subordinación y los tutelajes se han hecho más complejos, ya que implican una posición dócil y sumisa en el mercado laboral.

En este mundo no hay igualación posible de derechos y condiciones de género sino encierro en posiciones anteriores, rígidas, que hacen muy difícil la formación de nuevos pactos. Marta por ejemplo repite varias veces con un tono caprichoso/infantil: *yo soy una mujer independiente y quiero un hombre independiente*. También dice en un momento que *si fuera madre se comería al hijo* cuando este cumpliera los 14 años. Este personaje es el único que se queja, que muestra inconformismo respecto a la identidad de género recibida. Pero en definitiva termina reforzando el carácter infantilizado, caprichoso, con el cuál se representa a las mujeres en este filme.

La operación paródica e irónica habla de un mundo masculino subordinado a mujeres infantilizadas (como Marta), excéntricas (como Silvia), y egocéntricas (como Brite que no puede ver nada que no hable de ella misma). La igualación se hizo, en todo caso, hacia abajo, no es que las mujeres hayan progresado, es que los hombres han retrocedido.

*El cambio en la situación social de las mujeres ha conducido según la visión de esta película a un final del amor romántico. El modo de ver este tema es profundamente irónico y desalentador: el agotamiento del amor romántico no ha permitido una ampliación de las experiencias amorosas y afectivas sino un ajuste de las relaciones humanas dentro de la mercantilización social y el empobrecimiento de la experiencia. Los anteriores vínculos dependientes no han trocado en vínculos más sanos y enriquecedores sino en relaciones más frágiles, intercambiables y transitorias.*

*No se contempla el fin del amor romántico como una ventaja. En este sentido el filme excluye la perspectiva de las mujeres en tanto sujetos que históricamente han padecido algunos de los mitos que conlleva el amor romántico.*

## Mujeres/Niñas frágiles e ingenuas

Teniendo en cuenta que el personaje principal de esta película es una mujer separada, joven, sin hijos, que vive sola, que trabaja, podría pensarse entonces, antes de verla claro, que es una película como muchas otras que llevan nombre de mujer, una película sobre un caso excepcional, una pionera, una rebelde, liberada, pero no.<sup>83</sup> *Silvia Prieto* es todo lo contrario. En este filme el nombre de mujer no alude a ninguna biografía de una estrella ni tampoco a la ficción de una gran mujer.<sup>84</sup>

Por el contrario: Individualiza a una mujer en una serie, la serie de las ‘Silvia Prieto’. El motivo de las series se repite en la gráfica promocional del filme. En el afiche podemos ver la imagen de una muñequita de porcelana repetida sucesivas veces. Este objeto de decoración – frágil y barato- representa a una niña-adolescente campesina o aldeana de aspecto inocente. Lleva un ramo de flores en una mano y un sombrero rosa encintado en la otra. Debajo de esta serie de imágenes-objeto tenemos el nombre de la película y de la protagonista y a la derecha del

---

<sup>83</sup> Este año se está organizando un ciclo especial dentro del *Festival Internacional de Cine de San Sebastián* bajo el nombre de ‘Rebeldes e Insumisas’. En ese ciclo se van a proyectar filmes con temáticas ligadas a la evolución de la situación social de la mujer. ‘Posiblemente la única revolución victoriosa del siglo pasado’, dicen los organizadores en el sitio web del Festival. También agregan: ‘Paradójicamente todos estos filmes fueron dirigidos por hombres’.

<sup>84</sup> Dentro de la historia del cine, los filmes que llevan como título el nombre de una mujer, están en muchos casos basados en historias reales sobre mujeres *distintas, destacadas*. Es el caso de *Erin Brokovich*; *Ana Bolena*; *Lola Mora*; *Elizabeth reina de Inglaterra*; *Lili Marleen, una canción*; *Rosa Luxemburgo*; *¿Quién le teme a Virginia Wolf?*; *La reina Cristina de Suecia*; *Shirley Temple, Store*.

afiche, en letras sobreimpresas, una leyenda: “Una reflexión sobre lo que significa –o no significa- ser uno mismo”.<sup>85</sup> Arriba y encuadrando todo la presentación leemos: “Una película de Martín Rejtman”.

El tema de la repetición obsesiva de una misma imagen tiene como efecto que el referente de la imagen de la muñequita se pierda. En vez de ser la muñequita original pasa a ser otra imagen de la muñequita.

Ya no hay original. En la sociedad industrial, los objetos son copias sin original y las imágenes refieren a otras imágenes, no a la realidad. Todas las muñequitas son imágenes de alguna otra imagen de muñequita.

Esta imagen seriada, remite a un modelo de femineidad, residuo de un momento histórico previo, pero que aún tiene sus efectos en lo contemporáneo. Sería la definición que **Williams** hace de lo residual. Esta es una imagen de mujer traída por los personajes varones y con la cual los personajes mujeres del filme se relacionan conflictivamente.



En efecto la muñequita es un elemento dentro del argumento del filme. Gabriel la trae de Estados Unidos como un regalo para Brite, porque como dice él: *No más la vi pensé en ella*. Brite no quiere saber nada con esa muñequita, se enoja mucho, le molesta que su ex tenga esa imagen de ella. Marcelo intenta convencerla de que es una muñequita simpática. Brite termina regalándosela a Silvia y le dice que se le parece tanto que le puso Silvia Prieto. Silvia siente mucha bronca pero como le suele suceder, no puede expresarla. Esta característica de Silvia (una mujer no debe mostrarse agresiva), la lleva a parecerse un poco a la muñequita. Una especie de tonta ingenuidad le hace decir: *¿Te parece? No me di cuenta*. Luego, la arroja por la ventanilla del colectivo. La muñequita queda tirada allí días y noches, bajo la lluvia y bajo el sol. La gente pasa sin verla. Hasta que un adolescente la lleva a su casa y la pone en su mesita de luz.

---

<sup>85</sup> En los Anexos se adjunta fotocopia del afiche promocional del filme.

Esta des-identificación conflictiva de Brite primero y luego de Silvia con la muñequita implica una identificación previa. Por un lado, para Brite, con la imagen que su ex marido tiene de ella, una imagen que podría describirse como de fragilidad, ingenuidad, simpatía, inocencia, bondad. Todas estas características producen un profundo repudio en Brite y luego en Silvia. Repudio que el enunciador asimila con los caprichos y las arbitrariedades de las demás acciones y expresiones de los personajes femeninos. Sin embargo, son justamente estas características adjudicadas a la femineidad las que como mandatos culturales dejan a las mujeres en una situación de tutelaje con respecto a otros. Implican de algún modo la negación de la agresividad, la inteligencia, la fortaleza y la autonomía de las mismas, necesarias para enfrentar la salida endogámica sin entrar en nuevos y más peligrosos tutelajes.

La representación plana de las mujeres como niñas caprichosas (Brite y Marta) y excéntricas (Silvia) no contempla ningún tipo de matices. En este sentido el enunciador vuelve a dejar afuera la posibilidad de una apertura en su universo de burla. La película ahoga la posibilidad de cuestionar las identidades de género recibidas en tanto se ironiza también sobre esta posibilidad. De alguna manera, la posición distante y paródica, algo soberbia, del enunciador, restituye el equilibrio perdido entre los géneros, crea un nuevo sometimiento, el de los protagonismos femeninos bajo sus operatorias de burla.

### **C- El contrato enunciativo**

*Toda imagen encarna un modo de ver*  
**Berger, John**, ob.cit.; pág.16

Como mencioné en la presentación de este trabajo me interesa de cada uno de los filmes su *modo de ver*, modo de organizar la visión y la escucha que da como resultado sus imágenes de mujeres y varones de clase media.

Aquí voy a retomar algunos planteos efectuados respecto al posicionamiento enunciativo del filme y voy a delinear otros. El posicionamiento enunciativo surge de la relación establecida

entre *el enunciador* y el enunciado, pero también, del tipo de lazo que el enunciador propone con l@s espectador@s.

Respecto a la relación del enunciador con el enunciado, vimos a través de las estrategias retóricas utilizadas, la construcción de una mirada distante de los sucesos narrados, con pretensiones de imparcialidad y objetividad. Emotivamente es una mirada fría, reacia a mostrar algún tipo de implicación afectiva. Se muestra soberbia e impiadosa y sumamente irónica (en tanto está 'por arriba' de los personajes y sus preocupaciones).

Este narrador desafectivizado construye un universo frío y gris, con pocas tonalidades, de una clase media empobrecida que está complacientemente subordinada al contexto sociopolítico neoliberal. A su vez, subjetivamente sus personajes expresan una incorporación de pautas mercantiles dentro de sus relaciones íntimas y una incapacidad de establecer diferenciaciones internas, subversiones o distanciamientos respecto a las identidades de género recibidas.



La borradora enunciativa (en tanto negativa a mostrar matices afectivos) que se efectúa tras la tonalidad paródica y humorística es una modalidad crítica tan válida como otras. El enunciador toma los lugares comunes de su propia clase y los devuelve convertidos en burla y en crítica despiadada. Por ejemplo en el caso del video de casamiento.

En este juego, se niega a asumir algún tipo de voz propia, construir alguna posición alternativa, marcar alguna diferencia. Su resistencia parece ser el intento de alejamiento y exorcismo del mundo parodiado. Pero al no construir o delinear otro universo posible, no hay efectividad política, no hay opciones en el filme.

En el plano enunciativo se repite entonces lo que sucedía al nivel del enunciado. El universo sin matices, de seres intercambiables y poco valiosos, chatos, monológicos, sin espesura semántica, con muchas dificultades para decir algo que no sean fórmulas vacías del

lenguaje; se condice con un enunciador que tampoco presenta opciones frente al universo que critica.

Este *modo de ver* sólo se rompe al final del filme cuando aparecen otras representaciones de mujeres.



El enunciador abandona su cámara fija de colores fríos para mostrar la reunión de *Silvias Prieto* que Silvia 2 organizó en su casa. Estas mujeres se reúnen para conocerse, charlar, intercambiar experiencias. Vemos personajes que se inhiben con la cámara, se ríen, se esconden o se muestran, eligen qué decir y qué no, actúan, muestran cualidades y diferencias entre ellas.

El enunciador –a través de una cámara en mano- se vuelve en observador más cercano, partícipe de lo que muestra y, cambia el estilo distante y frío por una cámara movediza que busca planos más cortos, se aleja, duda y por momentos no sabe dónde colocarse.

Esta decisión estilística y enunciativa de características domésticas (la cámara de mano, *casera*, la imagen de grano grueso, el movimiento de alguien no experto) construye un acercamiento con el objeto que hasta ahora venía ridiculizando: las mujeres. Se pasa de una representación paródica a una mimética que por momentos se confunde con el objeto representado. Tal es así que en algún momento de esta escena pensamos que el camarógrafo se va a poner a charlar directamente con las mujeres que están allí reunidas.

Aparecen por primera vez en la película voces distintas, con diversas tonalidades y matices afectivos. Risas, empatías y rechazos entre las mujeres y también, con respecto al enunciador. Por ejemplo en el caso de la joven que no quiere que la filmen. Este pasaje extremo, de la mayor distancia a la participación mimética del propio enunciador, constituye el

único gesto de simetría entre el enunciador y las

mujeres representadas. Pone un tipo de discurso al



lado del otro y aquí sí, por primera vez, deja libre la lectura del espectador.

Para terminar y junto con los títulos, se utiliza el recurso de la mirada a cámara, que finalmente, termina diluyendo la cuarta pared y situando a los personajes del filme directamente en la cotidianeidad de l@s espectador@s.

Si la distancia hacía imposible para l@s espectador@s la identificación, en esta última escena se busca la interpelación directa, se apela a las diferencias entre mujeres en tanto posibilidad de llegar a diferentes espectadoras.

Este recurso estilístico utilizado al final de la película tiene como efecto que tomemos estas dos partes como universos contiguos, no excluyentes. El mundo de Silvia Prieto puede contemplar emociones, identificaciones y empatías aunque estas sean ridículas (como un club de mujeres con el mismo nombre). El enunciador se pone por primera vez en una actitud de escucha y deja hablar a los personajes utilizando el recurso de la entrevista, más cercano al discurso periodístico.

Ahora bien, si una parte es metáfora de la otra, o si en realidad, ambas coexisten en el universo del filme, queda a decisión de l@s espectador@s. Que por primera vez, tienen algunas opciones.

*Nunca miramos sólo una cosa, miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos*  
**John Berger**, ob. cit.; pág.14

Para las teorías de la enunciación cinematográficas el sujeto espectador de un filme está prefigurado en el texto. Esto significa varias cosas. Por un lado, existen indicaciones en el filme para pautar el modo en que éste debe ser leído. El enunciador puede dirigirse a un enunciatario que comparte con él ciertos códigos culturales y cinematográficos previos o bien, invita a leer los elementos del filme según las reglas de un código propio, y entonces brinda ciertas indicaciones acerca de cómo seguir la lectura del mismo.

Pero esto es solo una parte de la cuestión: la forma en la que un filme ‘se deja ver’ no implica meramente el conocimiento o desconocimiento de códigos y discursos. Se relaciona principalmente con un modo afectivo/sensual de mirar que puede o no ser compartido por l@s espectador@s reales. Muchos análisis feministas del cine han llamado la atención sobre el hecho de que el sujeto espectador prefigurado en el cine clásico suele ser andrógino o directamente masculino. Al reducirse el papel de las mujeres en este cine a ser objeto de la mirada *voyeurística* masculina deja a las espectadoras mujeres en la posición de tener que identificarse con el punto de vista del varón, o de lo contrario, hacer una lectura negociada y crítica que les permita desvincularse de dicho punto de vista.<sup>86</sup> Con respecto a la primera opción, la identificación de las mujeres con el punto de vista del varón es tan cotidiana que como dice **Teresa de Lauretis** ‘*para constituirse en ‘mujer’ una debe internalizar la mirada masculina*’; o sea, inspeccionarse a sí misma, desdoblarse internamente en dos: por un lado un sujeto que inspecciona (masculino) y por el otro un objeto inspeccionado (femenino).<sup>87</sup>

En *Silvia Prieto* el carácter de *objeto de visión* de las mujeres se continúa bajo la forma distanciada y paródica. En ella se muestran mujeres que viven solas, trabajan, se separan y se vuelven a casar, a veces no desean tener hijos. Para verlas se exige en el espectador una mirada fría, distante, intelectual. En la visión del filme estas características de la vida social contemporánea de las mujeres de clase media no han implicado un avance en cuanto a su situación histórica. Al contrario, el *modo de ver* del filme hace hincapié en la *pérdida de identidad* de las mujeres modernas, en sus nuevas subordinaciones y sometimientos. Podemos pensar que es una mirada masculina en tanto promueve la desafección y la racionalización de lo presentado. A su vez, no contempla las ventajas que para las mujeres puede tener la nueva situación, como la posibilidad de constituirse en sujetos. La totalidad del dispositivo enunciativo resulta en una operatoria *voyeurística*, en el sentido de que mira sin dejarse ver hasta la última escena. No muestra opciones ni reflexión alguna sobre lo que cuenta, literalmente, *se borra*

---

<sup>86</sup> Cf. **Kuhn, Annette (1991)**; *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*. Editorial Cátedra, Madrid.

<sup>87</sup> Cf. **De Lauretis, Teresa (1992)**, “Semiótica y experiencia”, en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra, Madrid, 1992; pág.264.

como enunciator hasta la reunión de las *Silvias Prieto*. Pero no es una mirada *voyeurista* masculina en el sentido clásico. De alguna manera este filme rompe con el poder del cine como aparato ideológico que descansa en los mecanismos de identificación y de fantasía sexual.<sup>88</sup> El vestuario, el estilo actoral, la distancia de la cámara, la ausencia de doble eje en los diálogos, las tonalidades de la luz, son elementos que cooperan obturando la identificación con los personajes. La única forma de entrar en este universo autocontenido<sup>89</sup> es aceptando sus pautas, reconociendo los elementos de la cotidianeidad que va presentando sin darles una significación apresurada, sino dejando que ellos se reenvíen con el resto de los elementos y adquieran su nuevo sentido. Es de algún modo, una lectura necesariamente totalizadora, que no facilita caminos oblicuos, parciales. No hay elementos sueltos, dejados al arbitrio de l@s espectador@s; el enunciator se presenta como relojero de la trama y de todos los elementos del filme, que no pueden tener más que el sentido que él quiere darles. Al seguir obsesivamente las pautas dadas -de otra manera un@ se aburre con esta película- l@s espectador@s se convierten en *voyeurs* algo refinad@s, al igual que el enunciator.

## tan de repente



### Resumen argumental

Tan de repente comienza con la presentación de sus personajes principales. Por un lado, Marcia, una chica que tiene alrededor de 25 años, gordita, sencilla en su vestir, morocha de pelo largo y rasgos indianos. Por el otro lado, dos jóvenes de la misma edad, quizás un poco menos, menudas y vestidas de negro, con borcegos, pelo corto y aspecto duro *neo-punk*. Mientras la gordita abre el candado de la reja de la lencería donde trabaja, el dúo de chicas *punk*

---

<sup>88</sup> En **Hall, Stuart (1996)**; “Introducción: ¿Quién necesita identidad?” en Hall, Stuart y du Gay, Paul (editores) *Questions of cultural identity*, London, Sage Publications. Traducción de Natalia Fortuna; pág.6

<sup>89</sup> **Silvia Prieto** ha sido caratulada por diversos críticos como una ‘comedia’; pero todos ellos parecen estar de acuerdo en que no se parece a ninguna, y que más bien, funda un universo propio, autocontenido (Ver críticas en Anexos).

rompen un candado para robar una moto. En la misma ciudad y a la misma hora pero en espacios físicos y emocionales enteramente opuestos. De esta manera se nos muestra a Marcia aburriéndose detrás de un mostrador o controlando el horario de su otra compañera de trabajo, al mismo tiempo que las chicas *punks* recorren la ciudad en la moto robada o caminan por la peatonal Florida. Mientras Marcia lee revistas femeninas en el mostrador el dúo *punk* lee historietas en un quiosco de revistas. Después del trabajo la empleada de comercio practica tai-chi y luego en su casa, llora frente al espejo por algún chico que no la quiere. Lenin y Mao, las chicas *punks*, con diversos *piercing* en las cejas, venden la moto y cenan paradas en una casa de comida al paso, son amantes. Por un lado se nos presenta la rutina, la obediencia, el conformismo y el miedo a ser distinta. Por el otro, la rebeldía como marginalidad elegida – respecto a las normas legales, sociales y culturales-, la diferencia como política y como opción de vida. El conflicto y la acción comienzan con el choque de estos dos mundos. El dúo *punk* se encuentra en un local de videojuegos cuando pasa Marcia por la calle. Mao la ve y las dos comienzan a seguirla; la interceptan y Mao le dice que quiere tener sexo con ella, que se enamoró a primera vista. Marcia se resiste pero no lo suficiente. Lenin la amenaza con una navaja y entonces el trío va hacia un Burger King y tienen un diálogo en una mesa. Allí, Mao se entera que Marcia nunca fue al mar porque cuando era chica tenía asma y entonces le ofrece una prueba de amor. Luego se suben a un taxi y el dúo –navaja de por medio- tiran al taxista y raptan a Marcia, a quien atan y tapan los ojos. De esta forma salen a la ruta. Al llegar al mar liberan a Marcia. Corren a bañarse y Marcia las sigue. Luego siguen viaje, pero el taxi se queda sin nafta. Comienzan a hacer dedo en la ruta hasta que una mujer las levanta y las lleva hasta la rotonda de San Clemente. Allí, en una parrilla, Mao consigue que un camionero las lleve hasta Rosario. Para lograr su objetivo y a espaldas de sus compañeras de viaje, promete al hombre que su amiga Lenin le va a chupar la pija. Esta vez, el dúo no fuerza a Marcia a acompañarlas, ella parece decidirse por miedo a quedarse sola. En el viaje a Rosario, a la noche, el camionero se enoja porque Lenin no accede a jugar eróticamente con él como Mao había

prometido, y en ese momento, lleva por delante a un paracaidista que cayó desafortunadamente en medio de la ruta. Marcia baja del camión, se acerca al moribundo y escucha su última palabra, un nombre de mujer: 'Mónica'.

Finalmente llegan a Rosario y van a la casa de una tía de Lenin que hace 9 años que ésta no ve. Blanca vive en una casita un poco venida abajo en los suburbios de la ciudad. Se sustenta a partir del alquiler de algunas habitaciones de su casa. Los inquilinos son Felipe, un muchacho tímido y tartamudo que estudia biología y Delia, una mujer joven, pintora. Las relaciones entre estos personajes son afectuosas y de cuidado mutuo. Al llegar el trío porteño Blanca acepta alquilarles una habitación a mitad de precio. Lenin (su tía abuela la llama 'Verónica') comparte recuerdos y momentos muy emotivos con la vieja Blanca. Mao roba la ropa de provinciana de Marcia luego de tener sexo con ella y se va con el tartamudo Felipe. Delia la pintora le presta un vestido *hippie* a Marcia. Todos cenan juntos unos tallarines que preparan Mao y Felipe y se divierten con el *karaoke* que Blanca hace con un bolero español. El domingo van en familia a pasar el día al río. Están todos en un bote que se llama *Sin palabras* cuando Blanca muere, apaciblemente y *tan de repente*, allí, bajo el sol antes de la tormenta.

### **Apuntes sobre las formas del relato**

Esta película no puede encasillarse en ningún género cinematográfico. Comienza en un tono que podría parecerse al de los retratos documentales de tribus urbanas, sigue como *road-movie* o película de ruta y deriva en relato costumbrista en las escenas provincianas de la tercera parte. Cuando parece convertirse en algo, se fuga, justo a tiempo. Establece relaciones de diferenciación con su propio relato y no de identidad. Si el propósito del director fue una indagación de universos femeninos podemos decir que buscó alejarse de estereotipos y para ello hizo una deriva geográfica, afectiva y generacional interesante. Su construcción retórica se corresponde con los temas que aborda: el conflicto entre representaciones hegemónicas de lo femenino y la experiencia singular de mujeres específicas, la crisis del mito del amor romántico,

la intimidad entre mujeres, el cambio de roles en el encuentro entre géneros. El enunciador no esconde su posición genérica masculina, ni sus preguntas.

### **Algunas indicaciones sobre la presentación del análisis**

Dentro de las *estrategias retóricas (A)* dividí el análisis del filme en tres partes:

*La primera* corresponde a la presentación del dúo punk y de la empleada de lencería y concluye con el ‘rapto’ de Marcia y la salida de Buenos Aires.

*La segunda* corresponde a las escenas de ruta del filme. La salida de la ciudad después del robo del taxi, el viaje con destino incierto, la llegada al mar. A continuación la deriva sin destino predeterminado, la práctica de hacer *dedo* que las lleva primero hasta San Clemente con una señora como conductora y luego el viaje con el camionero hasta Rosario.

*La tercera* transcurre en los suburbios de la ciudad de Rosario, particularmente en la casa de Blanca, la tía abuela de Lenin.

### **A- Estrategias retóricas**

#### **Primera Parte: Construcción de los personajes femeninos principales**

En la primera parte el enunciador construye dos universos femeninos contrapuestos. Recién en las escenas finales en Rosario estos universos comienzan a relacionarse, se amplían, se abren, incorporan nuevos elementos, se mezclan. Hasta ese momento se presentan inconciliables. Por un lado la libertad de las chicas *punks* y por el otro el encierro de la gordita empleada de lencería. Las primeras son audaces, subversivas en lo erótico, en lo cultural y en lo político. La segunda es temerosa, tímida, obediente y tradicional. Hasta la tercera parte el dúo *punk* funciona dentro de la trama del relato como un solo personaje. Es así que se opone una figura femenina que se apropia de sus deseos sexuales y expresa activamente su agresión y fuerza de voluntad a una figura femenina que se muestra vacía y sin capacidad de acción. Desde

una perspectiva sexista la tendencia en la mujer hacia la autonomía y la autoafirmación frecuentemente está asociada con la desmesura, la aberración o la crueldad como expresiones de aquello que trasciende la cultura y se ubica en el mundo de la naturaleza.<sup>90</sup> En este filme la ruptura de la posición cultural de la mujer como objeto de intercambio, asignada a la misma por las reglas del matrimonio, se da a través de las chicas *punks*, ubicadas culturalmente por fuera del proyecto moderno y de la historia.

El relato presenta dentro de la primera y la segunda parte una estructura narrativa que puede ser puesta en relación con la de algunos cuentos tradicionales. Me refiero a aquellos en donde las mujeres/princesas eran liberadas del encierro/encantamiento/sueño profundo a través de la acción valiente de un príncipe extranjero.<sup>91</sup> En esta película se construye el motivo del encierro y la soledad femenina y luego *el del rapto como inicio de un viaje liberador*. Si en aquellos cuentos la liberación venía dada por los caballeros valientes, o por el héroe romántico; aquí serán mujeres las que liberan a mujeres. Y no será el padre o el marido el captor. El mercado publicitario con su imagen de cuerpo legítimo, el mundo laboral precarizado, la persistencia de nociones edulcoradas del amor: son algunos rostros de los nuevos encierros.

Estos dos universos contrapuestos se construyen en la primera parte del filme a través de diversos recursos del lenguaje cinematográfico:

- a) El montaje.
- b) La utilización de discursos referidos y metaimágenes.
- c) Los movimientos de cámara y los encuadres.
- d) La puesta en escena y el sonido diegético.
- e) La utilización de los primeros planos (nos referiremos a ellos dentro de la tercera parte).

#### **a) El montaje**

---

<sup>90</sup> Cf. **Roxana Hidalgo Xirinachs**, *La Medea de Eurípides, Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía*; en Sitio Web del Foro de Psicoanálisis, Estudios Feministas y Género, s/f.

<sup>91</sup> Por ejemplo *Cenicienta, Blancanieves, La bella durmiente, Rabanilla*.

A través de un *montaje en paralelo* el enunciador va mostrando escenas de la vida cotidiana de una y de otras. De este modo presenta dos universos en tensión, complejos, inconciliables, los dos rodeados de los ruidos mecánicos de la ciudad, los dos en un mismo espacio, que aparece como contradictorio y lleno de paradojas. Mientras una va a trabajar las otras roban una moto. Mientras una, quieta, pasiva, se aburre detrás de un mostrador las otras, ágiles, activas, veloces, recorren la ciudad. Una come sola y sentada en su casa mirando un programa femenino (de cocina) las otras comen paradas en un local de calle.

Hay un montaje en paralelo particularmente interesante. Marcia en un plano entero llega al negocio y se agacha para abrir la reja. Luego un plano detalle de dos manos abriendo un candado. Por continuidad pensamos que son las manos de la gordita abriendo el candado del negocio pero a continuación el enunciador nos muestra el rostro de una chica absorta en su tarea de robar una moto. En esta escena a través del montaje se compara el carácter de las dos lógicas opuestas. Se presenta la osadía y la rebeldía de las que rompen normativas sociales, libidinales, económicas y políticas a la par que el miedo de la que abre y cierra diariamente una reja que protege esas normas. A través de este recurso se colabora en la construcción del encierro femenino de los cuentos de hadas.

## **b) La utilización de discursos referidos y metaimágenes.**

### **La inclusión femenina a cualquier precio**

A menudo el enunciador construye el encierro asfixiante en el que vive Marcia mediante la utilización de lo que algunos autores llaman *discursos referidos*. Estos discursos están dentro del relato fílmico pero conservan su propia autonomía semántica.<sup>92</sup> Su presencia en este filme nos permite preguntarnos qué relación se establece entre ellos y el enunciador que los incorpora.

El primer caso lo encontramos dentro del negocio de lencería. Allí podemos ver el cuerpo de Marcia en el mostrador y rodeándola diversos afiches publicitarios de modelos

---

<sup>92</sup> Cf. Ruiz, Élida (1995); *Enunciación y Polifonía*, Editorial Ars, Buenos Aires.

femeninas con conjuntos de ropa interior. Estas imágenes dentro de la imagen construyen una disonancia entre el personaje y el cuerpo ideal de mujer de la cultura contemporánea. En este sentido se construye la norma que asfixia a Marcia, que la encierra, al tiempo que se muestra su eficacia social. Es una norma común a todas las mujeres, no sólo a este personaje.

Otro ejemplo es la referencia al discurso empresarial del local de hamburguesas donde el trío va a charlar. Una empleada se acerca a Lenin para decirle que apague su cigarrillo porque allí no se puede fumar. El enunciador nos muestra un cuadro con la foto de esta chica en donde se puede leer 'La empleada del mes'. Inmediatamente Lenin y Mao expresan su desacuerdo y bronca ante esa política y ante la gente que la acepta. Marcia reduce la acción de la empleada a su trabajo. Ella hace *su trabajo* y todas las mujeres que trabajan *tienen que hacer lo mismo*, dice la gordita. Aceptar la política y las directivas de la empresa explotadora, aceptar sus insignias identitarias. De esta manera el enunciador presenta otro de los rostros del encierro femenino: la confusión identitaria con las marcas que otorga el explotador.

Otro de los discursos referidos que utiliza para construir el personaje de Marcia es el del programa televisivo que ella mira de noche en su casa. Es un programa de cocina, femenino por tema y estilo y en donde alcanzamos a oír la voz autorizada de un *chef* hombre dando indicaciones a su sirvienta.

### **Lo contrahegemónico y lo político**

En la construcción de los personajes de las chicas *punks* se utiliza la referencia a su irreverencia y distanciamiento respecto a diversos elementos culturales de resonancias opresivas para las mujeres. Por un lado la iglesia católica, en un plano detalle de una cruz colgada en el espejito del taxi que roban. Por otro lado la cumbia que el tachero estaba escuchando y que ellas cambian por un tema más afín al *punk-rock*. Finalmente, la lógica neoliberal del consumo como único valor y el dinero como único modo de inclusión en el mundo de la cual se alejan explícitamente en el diálogo que tienen con Marcia en el Burger King.

“Esta gente me da asco. Si pudiera le clavaría un cuchillo. Se conforman con tan poco. ¿Sabés cuál es la regla de oro de estos lugares? El cliente siempre tiene la razón. Ahora bien, nosotras no somos clientes porque no consumimos nada, pero si vamos a la caja y pedimos algo, nos ganamos automáticamente la razón, así de fácil.”

En algunas escenas en las que ellas recorren la ciudad el enunciador muestra *graffittis* de partidos de izquierda en paredones largos repletos de inscripciones. En este punto muestra otras opciones políticas pero no alinea claramente a estos personajes con ellas. De este modo estas personajes se construyen en discordancia con cualquier tipo de filiación identitaria, sea partidaria, sexual, social.



Aquí Mao propone a Marcia tener un encuentro sexual.

### c) Los movimientos de cámara y los encuadres

En las escenas en donde el enunciador presenta a Marcia la cámara suele estar fija. Son cuadros amplios en donde vemos pasar gente, el subte, autos, y en donde la joven permanece quieta. Esta quietud de la cámara habla del personaje a quien no sólo se lo pone en contraste con el dúo *punk* sino también con el ritmo de la ciudad, ágil, móvil, cambiante. Un ejemplo de esto es la primera imagen de la película. Es un plano general en donde Marcia espera el subte. Vemos a otros pasajeros entrar y salir del cuadro pero Marcia no se mueve, la cámara tampoco. Al llegar el subte la cámara sigue fija, esta vez, tapando a Marcia y al resto de los pasajeros. Suponemos que Marcia sube al subte. En la imagen siguiente vemos que efectivamente ella está sentada dentro del subte. La cámara no necesita seguir cada movimiento de Marcia ya que estos son previsibles.

En cambio los movimientos de las *punks* son seguidos con esmero, a menudo haciendo movimientos bruscos, giros excesivos, nada delicados. Un ejemplo es la escena del robo de la moto. La cámara sigue nerviosa las manos de Lenin, luego el rostro atento de Mao, luego los cuerpos subiéndose a la moto, luego la rápida salida por la calle. Para esto tiene que moverse,

acortar y alargar los planos, hacerse imprecisa en los encuadres; todo lo contrario a las escenas de presentación de Marcia.

#### **d) La construcción de los ambientes y el sonido diegético**

##### **La ciudad**

La ciudad se construye a través de los trayectos cotidianos de las protagonistas. En el caso de los



caminos de Marcia (rutinarios: de la casa al trabajo, del trabajo a tai chi, de tai chi a la casa) se hace presente un espacio amenazante pautado por los rostros y miradas de extraños. Las miradas masculinas, en el subte, en la calle, asustan a Marcia, la asusta estar en el lugar de objeto de la

mirada de un varón.

Un hombre sigue a Marcia. Al igual que ella, no sabemos con qué intención. El enunciador juega un poco con el misterio de la escena pero finalmente Marcia corre, por las dudas.

En estas escenas de trayectos predominan los **sonidos metálicos, huecos**. El subte, las escaleras mecánicas, la alarma de la puerta de la lencería que suena cada vez que alguien entra, los pasos de la vendedora, el motor de los coches, el ruido de la cadena y el candado del negocio, el ventilador de techo. Son ruidos que digitan sus movimientos posibles, el ritmo de su estado

anímico. Ordenan su cuerpo y sus movimientos. Marcia en la ciudad camina como vista por miles de ojos, miles de ojos que la evalúan, que la juzgan.

En el caso del dúo *punk* el espacio urbano es algo a conquistar. Las imágenes las muestran veloces en moto, recorriendo calles, mirando activamente el entorno. Las miradas que apresan a Marcia, por las cuáles se encierra, son las mismas que el dúo *punk* rechaza a través de su ropa, de su actitud irreverente y no condescendiente. Las *punks* se ubican por fuera del género femenino, en tensión con él, por un lado zafando de las miradas fiscalizadoras, por el otro, encontrando un modo más propio de mirar, desear, pedir.

Sin embargo los dos rostros femeninos son *duros*, rechazan lo blando. Esta soledad de la gran urbe se pone en contraste con la vida en los suburbios que aparece en la tercera parte del film.

En donde los rostros de lo femenino toman otros rasgos.

### **La segunda parte: el viaje iniciático o la road-movie**

La segunda parte del film se inicia con el rapto de Marcia. Motivo clásico de los cuentos de hadas el rapto constituye en ellos la figura necesaria para que la fuga de lo familiar rompa las legitimaciones y monotonías de la vida cotidiana.<sup>93</sup> Si todo rapto implica un encierro previo en esta película se nos mostró muy bien cuál era la ‘cárcel’ de Marcia: su sufrimiento por no corresponder con un modelo de femineidad al que nunca podría acceder, su miedo al contacto con otros, su soledad. *Su ‘rapto’ inicia un viaje en donde todas las seguridades de su mundo van a quedar atrás.* El arrancamiento repentino, instantáneo, produce al mismo tiempo el desgarramiento de su mundo rutinario y la posible liberación de las representaciones de lo femenino con las que ella buscaba una dificultosa identificación. Se abre la posibilidad de autorepresentarse de otra manera, de alejarse de los mandatos que, como una marca indeleble, la ciudad de fin de siglo imprime en los cuerpos femeninos jóvenes. La interpelación del mercado a las mujeres, del mundo del trabajo, es el ofrecimiento de cajas de zapatos, chicas para

---

<sup>93</sup> En *Pulgarcita*, cuento de **Cristian Andersen**, una pequeña niña es raptada por un sapo. El rapto de mujeres es parte de la historia de la opresión de las mismas. Pero en este cuento, la niña saca provecho de su salida de la casa paterna, la única posible, para así hacer su propia experiencia.

cualquiera, donde la que puede acomodarse quedará adentro del sistema pero fuera de sí misma, irremediabilmente, para siempre.

En este sentido el filme es todo lo contrario a una película violenta. La protagonista es forzada al inicio del viaje pero luego ella ya no querrá volver, su miedo a una vuelta a su rutina solitaria la lleva hacia delante, pide más imprevistos y más aventuras.



Esta opción queda clara al llegar el dúo raptor y la raptada al mar. Las chicas *punks* ‘liberan’ a Marcia.

Mao le dice: “*Ahora podés ver*”.

A continuación, Mao y Lenin corren hacia el mar.

Marcia ahora puede decidir. Y en vez de buscar un posible regreso corre detrás de sus antiguas raptoras.



### **‘La liberación femenina’**

El enunciador construye este motivo bellamente. La cámara no se acerca, no las sigue, ellas se pierden en la distancia, se van. Al alejarse gana fuerza el sonido arrollador del mar. No hay ‘voces’ ni ‘panfletos’ ni ‘discursos’. La representación se vuelve simplemente imposible.

### **La cita del género ‘road-movies’ femeninas**

Dentro del cine, hay un género conocido como ‘road-movies’ o películas de ‘viaje iniciático’. Dentro de ellas son pocas las que tienen como protagonistas a mujeres. Una de ellas

podría ser *Thelma y Louis* (EE.UU, Ridley Scott, 1991). En ella, 'la liberación femenina' deriva en persecución policial y luego en suicidio.

En esta película el viaje conduce azarosamente a los suburbios de Rosario, a una casa familiar. Es una deriva no esperada dentro del género de las películas de ruta. En donde tarde o temprano suele haber persecución policial. Aquí todo sucede por otro cauce. Las *punks* van a parar a la casa familiar de una vieja no para esconderse sino *para pasar unos buenos momentos, para ampliar la experiencia de la vida*, como dice Mao.

Pero antes de este destino azaroso, el trío se cruza con un personaje masculino algo estereotipado; el camionero machista. Ese personaje de las series norteamericanas que va con musculosa y tiene pegados en las paredes de su cabina fotos de mujeres desnudas. En *Thelma y Louis* también hay un camionero así, al que ellas le prenden fuego el camión.



En una parrilla de la ruta costera Mao se acerca a él para preguntarle a dónde se dirige y sin dudarlo decirle que ellas van hacia el mismo lado. Él se niega pero Mao lo convence. Le dice que su amiga le va a chupar la pija. El camionero accede a llevarlas. Durante el viaje, Lenin se sorprende y se niega a dejarse tocar por el hombre. El gordo se enoja y no ve a un paracaidista que había caído desafortunadamente en el centro de la ruta.

Lo pisa y lo mata. Marcia se baja del camión y llega a escuchar que el pobre hombre aterrizado antes de morir pronuncia el nombre de una mujer: 'Mónica'. A diferencia de *Thelma y Louis* en este filme la rebeldía femenina no deriva en muerte o suicidio sino *en el fin del amor romántico*. Lo más curioso, es que ese fin es



claramente un fin para el enunciador. Es como si estuviera diciendo: 'La libertad de estos personajes femeninos, la libertad que está ganando Marcia, puede destruir las ilusiones de los hombres enamorados, de los que aún creen en el amor romántico'. El paracaidista, un hombre

enamorado que aterriza desafortunadamente en un mal lugar, es arrollado por el enojo del camionero en su disputa con las astucias de las jóvenes rebeldes.

Esta es una señal de la enunciación que se completará en varias imágenes más a lo largo del filme.<sup>94</sup> ¿Esta es la historia de la liberación de una mujer o de la caída libre y desafortunada de los hombres románticos?

*Ambos temas se construyen en paralelo. Y es que lo femenino y lo masculino son términos relacionales, se construyen el uno al otro, un cambio en uno implica una modificación en el otro.*

*Es un filme complejo, polisémico, en donde –como veremos en el análisis del contrato enunciativo- se juegan preguntas, ironías, contradicciones relacionadas con el lugar de lo masculino y lo femenino en el cambio de milenio.*

## **El viaje**

Los **sonidos de la naturaleza** en la segunda parte del filme empiezan a corresponderse con el estado anímico de las protagonistas. No son sonidos que pautan sus movimientos posibles como en la ciudad. El sonido arrollador y envolvente del mar, el sonido de las chicharras en el campo, el sonido del silencio en la ruta. No hablan de una femineidad sumergida que ahora sale a la superficie sino de la posibilidad de un afuera del género. El viaje permite ese *afuera*, esa *tensión con el género como tecnología social y cultural. La percepción de la artificiosidad y perennidad del género femenino se da a través de la experiencia concreta del viaje.* El alejamiento y la distancia con la construcción del género femenino en la ciudad (a través de las miradas de los pasajeros del subte, los programas de televisión femeninos, las publicidades dirigidas a mujeres; pero también, las miradas del espectador del filme como voyeur masculino como veremos en el contrato enunciativo) permite ese momentáneo *afuera del género* que en

---

<sup>94</sup> La retomaremos en el Contrato enunciativo.

este filme se construye básicamente de dos modos: por distanciamiento (el viaje) y por exceso (el cuerpo de Marcia, la agresividad de las *punks*).

### **La tercera parte: el costumbrismo suburbano de una familia *queer***

Gran parte de la eficacia de la tercera parte del filme deriva de su contraste y su continuidad con la primera. En esta tercera parte ocurren varios hechos que podrían parecer inverosímiles. Marcia –reacia a cualquier contacto- quiere estar con Mao después del encuentro



sexual y sufre porque esta ‘la abandona’. Lenin – la ‘segunda’ de Mao, de pocas palabras y actitud hostil- deja de lado su hermetismo y comparte momentos pausados y miradas emotivas, preguntas y conversaciones con su tía Blanca. Mao –la ‘flechada por el amor a primera vista’- rechaza a Marcia, le roba su ropa de provinciana y

se va con el tartamudo Felipe.

Mao y Felipe prepararon unos tallarines para tod@s

Este contraste y esta continuidad se logra a partir de varios de los elementos retóricos que venimos analizando pero principalmente por:

a) la utilización de los planos detalle,

- b) La construcción de los ambientes y el sonido diegético, y
- c) El uso de los primeros planos.

### La casa de Blanca

Es en la tercera parte, en la casa suburbana de Blanca, en ese intermedio que no es la gran ciudad pero tampoco es el campo, en donde se empiezan a producir lazos entre los personajes. Aquí aparece la posibilidad de construir otros pactos dentro del género y entre los géneros. La intempestuosidad arrolladora de los excesos deviene en la construcción de nuevas relaciones, amistades, con otras y otros, por fuera y por dentro del género.

La casa de Blanca es sencilla, cortinas de tul blanco, mantel de hule con flores, almohadones de *broderie*; sobresalen las telas, los géneros antiguos, femeninos. En su cuarto hay un retrato de una joven y un joven, en blanco y negro, de frente, formales y serios los dos pero con una leve sonrisa que habla de la artificiosidad del conjunto de la pose.

Los **planos detalle** muestran lo precario pero también lo personalizado y lo acogedor de un lugar con historia/s. Es el caso de las fotos de Blanca en las paredes, el balde en el baño, el inodoro que pierde, el espejo descascarado, la pava en el fuego, el tocadiscos, los frasquitos de remedios, el licor barato y los bizcochitos caseros de Ramona, los huevos de las gallinas de Blanca, las láminas de ballenas en el cuarto de Felipe, los cuadros de Delia.



Plano detalle de la pava en el fuego cuando Delia les ofrece tomar mate.

En cuanto a los **sonidos**, en la casa de Blanca, serán más cálidos, tendrán siempre una marca personal, humana. El fuego de la cocina que prende Delia para hacer el mate cuando

llega el trío porteño, va a hablar de la hospitalidad de la joven. La gota de agua de la canilla que pierde el carácter del silencio de un grupo que apenas empieza a entrar en confianza. El ruido del cuchillo en la cebolla que está usando Felipe da cuenta de su nerviosismo al presenciar una escena de celos que Marcia le hace a Mao. El ruido del remo en el agua en el paseo por el río preanuncia la muerte de Blanca. El ruido de los huevos rompiéndose cuando el perro tira el mantel en casa de Ramona habla del estado en el que quedaron las ‘buenas costumbres’ de las mujeres mayores después de la borrachera.

Son todos estos sonidos que intentan dar cuenta de emociones, de sentimientos, hablan del estado afectivo-emocional de los personajes. Esto es captado en forma detallista, a fin de crear un ambiente de intimidad, más próximo.

En esta tercera parte tenemos cuerpos surcados por la experiencia de trayectos distintos, y no, como en la primera parte, cuerpos medidos bajo la misma vara, bajo el mismo ideal regulatorio hegemónico.

## **b) El uso de los primeros planos**

*Tan de repente* utiliza una enorme cantidad de primeros planos. En una entrevista, su director decía que su desafío era *construir un verosímil muy sólido y creíble para poder producir los elementos argumentales arbitrarios*.<sup>95</sup> Vamos a utilizar el concepto de *imagen-afección*, de **Deleuze**, para dar cuenta de la especificidad de este tipo de planos. En este filme son estos planos los que contribuyen a construir la verosimilitud de un argumento atípico. La *imagen-afección* es la que da cuenta del sujeto, entendido como centro indeterminado, afectado por el entorno pero no en todas sus caras, sino sólo en algunas, las especializadas (las sensibles o perceptivas), y con la capacidad de afectar al entorno a través de la acción. Nosotros vamos a tomar el concepto de **Deleuze** pero como explicitamos en el marco teórico consideramos el carácter situado, no universal o abstracto del sujeto.

---

<sup>95</sup> En **SentidoG**, “Tan de repente no es un film de lesbianas ni de gordas”, en *Dale en el arco Juana*. Se adjunta en los Anexos.



En la primera parte (en Buenos Aires) los rostros de Lenin y Mao apenas muestran la manera en la que el entorno los afecta, no se ven interpeladas, se niegan a la interpelación. Apenas un asombro, apenas una mueca, apenas una mirada que se apura en evadirse de lo que la convoca. La hostilidad es en parte una defensa a ser afectad@. Un rechazo a la afección. Un cierre de puertas. Una reacción inmediata a los estímulos externos. Pero también, implica un rechazo al tiempo propio, un miedo a ser conmovid@ y por lo tanto, transformad@. Una acción inmediata, sin mediación, por eso brusca, por eso violenta. El deseo surge en parte como reacción inmediata al estímulo externo. Las acciones del dúo *punk* están en sintonía con la velocidad y la hostilidad del ambiente urbano que muestra la película. En una ciudad plena de movimiento surge el deseo de moverse más rápido, se roba una moto, es una reacción. Estos rostros durante toda la primera parte de la película rechazan toda emoción, todo atisbo de cualidad. Los vemos de cerca como para seguir el derrotero de su economía emocional porque fuera de la ciudad, en los suburbios de Rosario, en la casa de la vieja Blanca, estos rostros comenzarán a mostrar matices, las muecas devendrán en sonrisas, en el caso de Lenin, y en el de la imperturbable Mao, se trocará seguridad por vacilación, al menos un segundo de afección, algo ha logrado entrar en ella.

Luego tenemos a Marcia. Hay innumerables primeros planos de Marcia. Las miradas de los otros en el subte, el sonido de las escaleras mecánicas, los anteojos de sol detrás de la vidriera, el programa de cocina que mira en la televisión, la voz del chico en el teléfono; todos estos hechos conmueven el duro rostro de Marcia, que se muestra muy tímido en su expresión pero conmovido en la totalidad de su recepción. Es un rostro que da cuenta de un no-poder actuar, es afectado en



mayor medida de lo que puede afectar, de ahí su expresividad pasiva, dolorosa, sufriente, impotente.

Ambos rostros de lo femenino conviven en la gran urbe. Un rostro perturbado e impotente, y un rostro imperturbable, que no se deja tocar ni mirar, ni conmover, que elige pasar desapercibido, perderse en el anonimato de la ciudad para así poder trazar recorridos propios. Los dos, son distintos rostros del aislamiento. Ambos tienen algo en común: están excluidos de las promesas engañosas que el fin de siglo les hace a las mujeres.

Los de las *punks* se convierten en parte del movimiento sordo y hueco, del movimiento seductor sin límites, de la idea de que uno puede hacer lo que quiere porque no hay otros, no hay otras voluntades que puedan impedirlo, no hay barreras, no hay ley. El de Marcia da cuenta de un no-poder o impotencia de acción y de la existencia de una ley demasiado rígida, expulsante. Los horarios que cumplir, el cuerpo que hay que tener, la moda que hay que seguir. Las normas de la integración mercantil se vuelven expulsantes en la medida en que nadie puede lograr todas las prerrogativas de la inclusión.

Las acciones argumentales de este film (la arbitrariedad del deseo de Mao, el cambio emotivo de Marcia, el ‘ablande’ emocional de Lenin) se vuelven verosímiles porque en gran parte están anunciadas por los rostros que no son ajenos al ambiente que habitan. Ambientes (como compleja producción de *tecnologías de género*) y rostros se corresponden. Es así que las *punks* y *Marcia* saldrán de la gran ciudad en búsqueda sí mismas.



En el bote, hacia el final del filme, hay un largo primer plano de Blanca.

Finalmente, la muerte de Blanca también está anunciada por su rostro reflexivo, surcado por la experiencia, calmo.

En este caso el personaje se encuentra en el río. El reflejo del sol en el agua ilumina su rostro desde abajo.

## La luz y el color

*Tan de repente* está filmada en película blanco y negro de grano grueso. La elección de dos tonalidades refuerza las oposiciones binarias que el film presenta en un principio como inconciliables y que de alguna manera va a ir poniendo en cuestión en el transcurso de la trama del filme. De hecho *lo blanco y lo negro* podrían leerse como parte de una red semántica.

BLANCO- <i>mujeres sumisas</i>	NEGRO- <i>mujeres rebeldes</i>
Blanco es el color de la ropa de Marcia y sus compañeras y profesora de Tai chi. Aparece como el color del equilibrio, de la búsqueda de formas armoniosas. El cuerpo-objeto debe ser equilibrado, tener formas armoniosas. <i>Marcia es un personaje preocupado por ser querida antes que por querer/por poder.</i>	La ropa de Mao y Lenin es Negra. Aparece como el color de lo caprichoso y arbitrario, lo contradictorio y lo informe. El deseo aparece en principio reñido con el equilibrio, tanto con la razón astrológica del horóscopo como con la razón mercantil del dinero. Está del lado de lo arbitrario, lo azaroso, lo indeterminado, lo inconsciente, lo abrupto.
Blancos son también muchos de los conjuntos de ropa interior que vende Marcia y que están exhibidos en los cuerpos de chicas esbeltas en las publicidades que rodean a la gordita en el negocio de lencería.	El dúo no admite las formas de una femineidad 'objeto', 'exhibida' y 'pasiva'. Son eróticamente subversivas y activamente se alejan de los modelos clásicos de la mujer como objeto dada a ser vista por los hombres.

Al entrar dentro de la serie otras mujeres -como Delia y Blanca-, las oposiciones rígidas del inicio del filme se abren, no se convierten en excluyentes. Se matizan a través del contacto, el encuentro, el cruce de experiencias y generaciones.

*Blanca* es el nombre de la anciana que muere al final de la película. Es una mujer independiente, con una historia de la que se sugieren amores y pérdidas. No aparece sola y abandonada, como suele ocurrir con la representación de los viejos en la televisión y el cine, sino acompañada y llena de recuerdos. Su muerte es tranquila, reflexiva, ocurre bajo la luz blanca del sol sobre el río, una tarde de domingo.

*Blancas* son las cortinas de tul de la casa de la anciana o el mantel de hule con flores, elementos de una cotidianeidad suburbana, de familia de clase popular, honesta y trabajadora, rutinaria, residuo de otras épocas. *Blancas* son las flores o los copos de nieve del cuadro celeste de Delia en donde está representada la intimidad de tres mujeres según los ojos de otra mujer. Se

sugiere otro modo de representar la intimidad entre mujeres, en ese cuadro, y en la presencia del personaje de la pintora de la cuál no sabemos demasiado, ni tampoco el enunciador.

## **B- Temas y Motivos referidos**

### **Imágenes de cuerpos legítimos**

Dentro del negocio de lencería vemos el cuerpo de Marcia, quieto, aburrido, detrás del mostrador. En las paredes que la rodean hay afiches publicitarios de marcas de ropa interior. Estas imágenes dentro de la imagen del filme exhiben cuerpos esbeltos y muy delgados de jóvenes mujeres con distintos conjuntos de lencería. Una metaimagen es una imagen dentro de una imagen. Para la semiótica son interesantes porque a través de la metaimagen, la imagen habla sobre la imagen, la imagen se significa a sí misma.<sup>96</sup> El efecto de sentido de una imagen dentro de otra es el de lo real/lo ilusorio. Tendemos a ver la imagen que contiene a otra imagen similar como si tuviera un carácter de mayor realidad. De este modo el enunciador muestra la distancia, dolorosa para muchas mujeres, entre el cuerpo legítimo, hegemónico, que promueve el mercado, y los cuerpos reales. Este desfasaje no es sólo una cuestión de talle, sino una distancia cualitativa entre un modo de deseo y otro, una disposición erótica y la anulación de otras posibles.

El desajuste/diferencia de Marcia con el cuerpo legítimo que ella misma vende se produce por carencia. Ella 'no tiene' ese cuerpo. 'No tiene' esa actitud sensual. 'No tiene' esa simpatía. Es una diferencia que se produce por inferiorización, por carencia, por devaluación de una



---

<sup>96</sup> En **Alessandria Jorge (1996)**; *Imagen y Metaimagen*; Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del C.B.C; Universidad de Buenos Aires.

cosa sobre la otra; por comparación con un ideal que deja a la mayoría de las mujeres reales afuera.

**Dos imágenes que hablan de la situación de las mujeres actuales. Una dentro de la otra.**

## **Mujeres y Trabajos del siglo XXI**

En la escena posterior a la brusca encarada de Mao a Marcia el trío va a charlar a un local de hamburguesas. En un momento se acerca una empleada de este negocio para pedirle a Lenin que apague su cigarrillo porque ahí no se puede fumar. El enunciador marca la alineación de esta vendedora con la política empresarial al ofrecer un primer plano de frente de la chica que contiene a sus espaldas una metaimagen idéntica, la misma chica en un cuadro donde podemos leer *La empleada del mes*.



En este caso la metaimagen y la imagen son exactamente iguales. El enunciador señala a través de este recurso la existencia de subjetividades que se acomodan a la cultura hegemónica mercantil. Mujeres conformistas, que aceptan su rol subordinado en un sistema que las necesita como guardianas de su orden. Por un lado se habla de la feminización de los trabajos precarios, mal pagos, humillantes, y por el otro del acatamiento y de la sumisión de muchas mujeres que se acomodan a estos lugares prefijados por el mercado con el fin de obtener una identidad, una *imagen* como identidad.

En paralelo con la escena de la lencería vemos que este no es el caso de Marcia, sea por imposibilidad o por exceso inconsciente (su gordura como exceso) Marcia no entra en la lógica, es distinta y por ello es verosímil que se acerque al dúo marginal, es en alguna medida, marginal también.

*Tanto en el caso de Marcia como en el de la empleada del mes, el enunciador señala el carácter de los tutelajes de cambio de milenio de las mujeres de clase media empobrecida.*

Si en nuestra cultura lo femenino se constituye en parte en su *ser para otros*, con su carga de docilidad, obediencia, postergación de sí para agradar a los demás, amabilidad en exceso; se comprende que los nuevos tutelajes del cambio de milenio sean tanto las políticas del *marketing* como las de los nuevos empleos. En el primer caso, se apela a las mujeres en tanto consumidoras de un modelo de cuerpo y de erotismo que las coloca en situación de subordinación. En el segundo, se apela a las mujeres en tanto trabajadoras dóciles, baratas, eficientes y obedientes; más fácilmente domesticables para las políticas empresariales en tanto se adaptan más rápido, se acomodan a un lugar dependiente, de objeto.

### **Marcia y el amor romántico**

Marcia es un personaje femenino que cree en el amor romántico. En torno a la importancia que en su vida tiene el terreno imaginario que abona esta expectativa amorosa se construyen varias de las escenas del filme. En una escena por ejemplo su compañera de trabajo en la lencería está leyendo el horóscopo. A Marcia no le interesa que le lea *ocupaciones y negocios*, ella quiere saber qué destino le depara *el amor*. Su compañera lee: *entusiasmo, sentimientos en plena ebullición, no pueden con su genio, dinamismo que hace que cada día y cada diálogo la lleven por caminos totalmente desconocidos*. Marcia, apática y pasiva, se queda pensando.

En los cuentos infantiles, si el príncipe no despierta a la princesa al amor, ésta se queda condenada a seguir durmiendo un sueño eterno al margen de la vida. Ser descubierta, elegida y finalmente amada es el mayor premio que se puede pedir.

En estos cuentos no es lo mismo ser príncipe que ser princesa. El varón es libre y activo, transita el mundo satisfaciendo sus deseos y porta la llama del amor cuya lumbre despierta a la princesa. Ella –paciente y pasiva- queda a la espera de que el azar lo ponga en su camino para salvarla del letargo. Al igual que las pacientes heroínas de los cuentos, Marcia espera que el amor vaya hacia ella corporizado en un varón que la despierte y que le dé sentido a su vida.

En otras imágenes, el enunciador la muestra llamando a un chico y cortando al oír su voz.

Aquí la otra parte del amor romántico: la melancolía del amor perdido.



Marcia llora frente al espejo

El sentimiento de que el amor completo se va con la última relación. La pérdida del varón anterior vivida como pérdida del amor, sólo puede ser reparada con la llegada de otro varón, que traiga el amor nuevamente.



Mao acaricia a Marcia en el Burger King.

El derrotero de la historia del filme la llevará a poner entre paréntesis su mundo imaginario previo en torno al amor. Imaginario aún dominante que reduce muchas veces el misterio del amor al esclavismo.

### **La pasividad erótica femenina y el mito mujer=madre**



El cuadro de Delia representa un modo de intimidad entre mujeres poco trabajado en el cine.

Para *Ana María Fernández*, a partir de mediados del siglo pasado con la salida de las mujeres de clase media al mercado laboral y el acceso a la educación superior, comienza un lento proceso de transformaciones en las expectativas de género.

Dentro de este proceso entran en crisis y revisión significaciones colectivas muy arraigadas como la de que el único destino social aceptado para las mujeres es el de la maternidad (y la única realización subjetiva posible), la pasividad sexual como inherente a la

femineidad y el mito del amor romántico. En este filme aparecen **representaciones no hegemónicas de lo femenino** en varios sentidos importantes: mujeres que toman la iniciativa erótica abiertamente como veíamos en el caso de Mao y también, mujeres mayores con una vida propia y singular por fuera de la maternidad (es el caso de la pintora Delia y también el de Blanca). La sexualidad lesbiana de Delia está sugerida pero el enunciador no sabe ni dice demasiado de ella.

### El encuentro intergeneracional



Blanca y Lenin fuman juntas un cigarrillo mientras tienden la ropa.

La película tiene escenas muy hermosas entre Lenin y Blanca. El vínculo entre mujeres de distintas generaciones también es un motivo poco frecuente en el cine argentino.

### Las masculinidades fuera de juego

Los hombres del filme aparecen caricaturizados, de rasgos estereotípicos exagerados.



Felipe en su cuarto después de la visita intempestuosa de Mao.

El camionero es el tipo de hombre recio, vulgar, baboso con las mujeres. La trama lo inserta dentro del motivo del *aprovechador-aprovechado*. Se da vuelta la significación tradicional ligada a este tipo de masculinidad machista.

Felipe es tartamudo, le cuesta expresarse, es muy tímido y no sabe muy bien qué lugar le toca a él en la relación con Mao, que lo aborda sin tapujos.

El otro personaje masculino es el paracaidista atropellado. En este caso sólo sabemos una cosa: ama a una mujer que se llama Mónica. Al único hombre que ama a una mujer lo atropellan en la ruta.

El hombre del subte es un solitario, la sigue a Marcia torpemente, no sabe con qué razón, si quiere establecer un contacto no sabe cómo hacerlo, finalmente se va.

El filme presenta masculinidades con poca 'fortuna', quedan rápidamente fuera de escena. No son personajes subordinados a los femeninos, sino expectantes por encontrar un lugar, un poco grotescos. Estos personajes masculinos encuentran una réplica en la posición enunciativa del filme. Dentro del contrato enunciativo intentaremos dar cuenta de esta correspondencia entre personajes masculinos y enunciator.

## **C- El contrato enunciativo**

### **Un enunciator masculino, activo y algo bromista**

Con respecto a sus personajes el enunciator tiene una posición comprometida. Por momentos toma sus puntos de vista. Se acerca, interesándose por los gestos más pequeños, que son, en definitiva, los que construyen la verosimilitud del filme. También se aleja y los deja libres en varias escenas de tinte poético, como la corrida al mar, o el bote en el río en la última parte.

La relación con l@s espectador@s del filme es activa, simétrica. El enunciator no se muestra conocedor de todas las aristas de la historia que está contando. En ocasiones opina, hace preguntas, muestra abiertamente su posición. *Y es que en esta película sobre mujeres, resaltan por su presencia las preguntas y los comentarios masculinos.*

### **El enunciator y el amor romántico**

El enunciator tematiza y opina acerca de la *crisis del amor romántico* a través de numerosas intervenciones no ligadas especialmente a la historia de los personajes.

Una de ellas es el atropello del paracaidista enamorado en la ruta del que hablamos previamente. Este motivo se reenvía a través de la música extradiegética con una escena al principio del filme, donde vemos a Mao y Lenin caminar por la peatonal Florida. Allí se escucha un tango, el mismo que se utiliza en la escena posterior al atropello del paracaidista.



Mao y Lenin caminan por una peatonal cuando oímos los acordes de un tango. Inmediatamente la cámara se coloca del lado de las chicas, y entonces vemos lo que ellas ven: un conjunto de artistas callejeros haciendo un show de tango para turistas. El presentador, de traje y sombrero, dice, justo cuando las *punks* están pasando por su frente: *Y como de costumbre, las damas siempre tienen la prioridad.*

En esta escena el enunciador retoma el discurso de la música nacional, las *damas* son las que necesitan protección y tutela masculina, pero también, cortejo romántico, son las mujeres a las que se accede a través de una serie de convenciones y códigos culturales. Al ponerlas en tensión con las *punks* vemos claramente una señal del enunciador. ¿Ironía, pregunta o broma liviana?

Una pista puede estar dada porque el tango que se escucha en este momento se llama 'Mónica', igual que el nombre que dice antes de morir el desafortunado paracaidista. En este sentido la posición enunciativa es lúdica, promueve un desciframiento activo por parte de l@s espectador@s. Pero también muestra cierta ironía y quizás, una pregunta masculina acerca del lugar que les toca a los varones cuando las mujeres logran escapar de la trampa de *ser para otros* y no para sí mismas.

Otro comentario del enunciador respecto a los varones y el amor romántico se efectúa en relación a Mao y Felipe. Mao y Felipe se conocen en la casa de Blanca. El la ve a ella teniendo



sexo con Marcia. Al otro día se encuentran los dos en la cocina. Ella está comiendo un dulce de leche que es de

Felipe y éste le hace notar que no le pidió permiso. Ella no se inmuta. Le dice que no anda pidiendo permiso por cada cosa que hace. Aquí aparece en un exagerado desmarque de las clásicas culpas femeninas. A su vez, en una inversión de los roles eróticos tradicionales, Mao toma la iniciativa amorosa y le pide primero que la invite a tomar un helado, luego que se vayan de viaje y que tengan sexo. El accede al deseo de Mao.

El cortejo amoroso tradicional se ve dado vuelta.

Este hecho es comentado abiertamente por el enunciador: es en la escena de la heladería donde la cámara se abre y el enunciador hace su comentario a través del nombre del lugar donde están. Nuevamente la ironía, en este caso más claramente que en el anterior.

### **Hombres fuera de escena 1**

Para **John Berger**<sup>97</sup>, existe una clase de pintura europea al óleo que tiene como tema a las mujeres. Es el desnudo. En ellas, dice este autor, el protagonista principal no es la mujer representada, sino el espectador masculino que está ante el cuadro. La posición frontal del cuerpo de la mujer expresa la adulación al espectador-propietario que la mira.

En *Tan de repente* hay una escena que puede ser pensada de este modo. Marcia habla con una compañera de *Tai chi* en la ducha, mientras se baña. La primera imagen es un plano bastante largo que las toma de frente.



Ellas no pueden verse entre sí. Quedan expuestas a la mirada de la cámara. Marcia no está demasiado entusiasmada con el diálogo con su compañera (quien le está dando una receta de cocina), pero esto no suma demasiada información ya que hasta ahora nada parece entusiasmarla demasiado.

La escena parece tener otro sentido, está dedicada al *voyeurismo* del espectador.

---

<sup>97</sup> Cf. **Berger, John (1974)**; *Modos de ver*, Barcelona, G.G; Págs. 63-66.

Quizás mostrando que no hay tabúes en su película, que puede mostrar cuerpos de todo tamaño, o en una actitud provocativa hacia el espectador que fue a ver una película 'sobre lesbianas' y aquí se le muestra dos mujeres hablando de temas de mujeres y separadas por una pared.



El final de la escena termina con un plano más corto en donde Marcia cierra los ojos, se sustrae del diálogo con su compañera y también, de la mirada de la cámara.

El enunciador se acerca aquí y permite ver la 'molestia' del personaje femenino. La ausencia de la mirada de la retratada pone en escena nuestra propia mirada al verla: la única.

## **Hombres fuera de escena 2**

Otra escena en donde el enunciador pone en tensión su propia posición masculina respecto a lo que está contando corresponde a la del encuentro sexual entre Mao y Marcia. Esta escena, postergada desde el primer encuentro de las jóvenes en donde Mao expresó su deseo de acostarse con Marcia, el enunciador la muestra a través de la mirada de Felipe.



Esta decisión se relaciona por un lado con el argumento del filme. La intimidad sexual entre Mao y Marcia no conduce según lo anunciado al inicio de una relación entre ambas. Por el

contrario, Mao se va con Felipe al otro día. Pero también expresa una clase de honestidad interesante, ya que parece estar diciendo que no puede contar lo que allí sucede de otro modo, *que como hombre quedó afuera de la escena*. A su vez, filmada de este modo, se evita hacer un paralelo entre un erotismo lesbiano y uno heterosexual.

### **Hombres fuera de escena 3**

#### **¿Una broma?: las gallinas/las mujeres**



En varias oportunidades se ponen en relación a través del montaje escenas entre mujeres dentro de la casa de Blanca y planos de las gallinas en el gallinero, afuera de la casa.

### **Hombres fuera de escena 4**

#### **Un chiste: el quiosco muñequitas**



Lenin va a llamar a su mamá al final de la película, aunque finalmente no logra hacerlo. La seña de la enunciación no se relaciona con la escena en particular, sino con una posición más general del enunciador respecto a los personajes femeninos.

### **L@s espectador@s al que tiende el filme**

De acuerdo a mi análisis l@s espectador@s prefigurad@s son muy activ@, se les pide que sigan varias líneas simultáneas, por un lado la argumental, por el otro los comentarios de la enunciación. En cuanto a los comentarios del enunciador, al ser en su gran mayoría inquietudes y bromas masculinas respecto a los cambios en la situación social de las mujeres, podríamos

pensar que están dirigidos a un par masculino, dejando en este sentido y momentáneamente, afuera a las espectadoras.<sup>98</sup>

## VII- CONCLUSIONES

Los dos filmes analizados comparten con aquellos que la crítica denomina *Nuevo Cine Argentino* algunas características temáticas. Estas se relacionan con tomar como universo de referencia la propia época y establecer *puntos de vista* singulares acerca de la misma. *Silvia Prieto* y *Tan de Repente* se centran especialmente en la clase media empobrecida. La mirada que elaboran respecto a la situación social de estos sectores es muy diferente. En *Silvia Prieto* se construye la visión de una clase social inactiva políticamente, que vive de los residuos de épocas previas, encerrada en sí misma y aislada de las otras clases y sectores sociales. En *Tan de repente*, en cambio, la clase media empobrecida aparece fusionada con otros sectores; hay mestizajes, encuentros, puesta en tensión de diferencias, alteridades.

Estos distintos *modos de ver* la situación contemporánea de las clases medias que elaboran los filmes se corresponden con sus *modos de ver* la relación entre subjetividad y género. En *Silvia Prieto* no hay cuestionamiento de las identidades de género sino padecimiento por la imposibilidad de sostener los mandatos asignados. En *Tan de Repente*, en cambio, se muestran tensiones, preguntas, corrimientos y cuestionamientos de las identidades de género.

En la presentación del tema planteaba como hipótesis que el concepto de género era pertinente para comprender algunas de las *articulaciones entre las subjetividades y los modos de funcionamiento del poder en la Argentina del cambio de milenio*. En este sentido, busqué y creo haber encontrado relaciones entre la subjetividad -en relación al género- de los personajes y el contexto sociopolítico. Si en *Silvia Prieto* los personajes masculinos y femeninos aparecen sobreadaptados al contexto político-cultural, encuentro que sucede lo mismo respecto a sus

---

<sup>98</sup> Digo en su gran mayoría y no todos, porque hay algunos comentarios que tienen otro sentido. Por ejemplo, en el paseo en bote por el río, el enunciador comenta la escena a través del nombre de la embarcación, 'Sin palabras', haciendo referencia a lo insólito de la situación.

identidades de género: para ellos son mandatos invisibles. Hablé de personajes sin subjetividad para referirme a la incapacidad de establecer diferenciaciones con el contexto y también con los roles externos adjudicados, entre ellos especialmente las identidades de género. En *Tan de repente* en cambio los personajes femeninos pero también los masculinos muestran permanentemente desajustes y tensiones respecto al entorno político-cultural y también, a las identidades de género adjudicadas. Son subjetividades inquietas que producen alteridades y gestionan conflictos permanentemente.

En la *representación de mujeres y varones* podemos encontrar una serie de elementos comunes y también importantes diferencias entre los filmes. A grandes rasgos podemos decir que ambos retoman de otros discursos sociales contemporáneos el tema del protagonismo de las mujeres como trabajadoras y su cambio de roles dentro de las parejas. A su vez, en *Tan de Repente* aparecen mujeres que buscan caminos propios con prescindencia de los varones.

La *representación de las mujeres en relación con sus trabajos* hace hincapié en varios puntos: la importancia identitaria que tienen los trabajos para las mujeres de clase media, el carácter feminizado y precario de los mismos, la imposibilidad para ellas de ver la explotación a la que son sometidas y su identificación en los casos extremos con las marcas asignadas por los explotadores. La mirada de *Silvia Prieto* sobre este tema es irónica y totalitaria; no ofrece alternativas. En cambio en *Tan de Repente*, se construyen alternativas a partir de la hibridación del imaginario de las mujeres de clase media con los de otros sectores sociales.

Otro de los temas que aparece en ambos filmes es el de *la crisis del amor romántico*. En este punto ambos filmes construyen motivos distintos: en *Silvia Prieto* el amor romántico fue reemplazado por relaciones mercantilizadas y utilitarias. Esto es visto con ironía y amargura por parte del enunciador. En *Tan de Repente*, el amor romántico es puesto en cuestión a partir de un protagonismo femenino en los modos del erotismo que desplaza la antigua primacía masculina. Esto deriva en preguntas y comentarios abiertos del enunciador.

En cuanto a la *representación de los varones de clase media empobrecida* en los dos filmes aparecen desplazados por el lugar central y protagónico que ocupan las mujeres. En *Silvia Prieto* subordinados a las mujeres, en *Tan de Repente* desubicados o descolocados por los roles más activos de los personajes femeninos.

Los *enunciadores* de ambos filmes manifiestan relaciones distintas con estos temas y con los espectadores. Tal como mencioné al comienzo de este trabajo el *modo de ver* de los filmes no implica solamente una posición política o ideológica consciente sino un modo afectivo y sensual de mirar relacionado en parte con la experiencia de un cuerpo sexuado. En este punto encontré que en *Silvia Prieto* la mirada del enunciador oscila entre la distancia paródica máxima y el acercamiento mimético del final. Es una mirada que no puede dialogar de igual a igual con el universo representado. O se ubica 'por arriba' en la operación paródica y burlesca o se confunde con el universo representado en la operación mimética. Su posición es racional y desafectivizada en tanto no establece empatía con el universo representado, presenta pocas opciones, es monolítica. En *Tan de Repente* el *modo de ver* es más lúdico y también, más comprometido. El enunciador *deja hablar* discursos divergentes de lo contemporáneo sin pretender tener la última palabra u ofrecer una mirada totalizadora como el enunciador de *Silvia Prieto*. Por el contrario, su *voz* es una más entre las otras, sus comentarios sobre los personajes femeninos o las situaciones no esconden su propia posición masculina. Es un enunciador que hace preguntas y no da respuestas. El de *Silvia Prieto* construye una mirada distante y paródica, irónica y racional, en donde todos los elementos responden a una misma y única lógica. Están subordinados a una misma ley: la del intercambio mercantil. Tanto los objetos como los seres humanos pueden ser intercambiables, son poco singulares y valiosos. En este sentido su *modo de ver* excluye la experiencia subjetiva en general y la de las mujeres en particular. En el análisis intenté argumentar que el cambio en la situación social de las mujeres también puede ser leído como una oportunidad histórica de establecer relaciones más igualitarias entre éstas y los varones, menos regidas por el temor y más por el amor. Para esto es necesario

no solamente que las mujeres sepan ocupar los lugares que ahora empiezan a estar habilitados (y también, los que no); sino también que los varones tomen conciencia de las prerrogativas de dominio de su propia identidad de género y puedan empezar a modificarla. En *Silvia Prieto* no se cuestionan las identidades de género, solamente se las ridiculiza. Tampoco se ofrecen alternativas a las mismas. El enunciador de *Tan de Repente* muestra en cambio mayor dinamismo. Toma distintos puntos de vista, permite lecturas oblicuas, se coloca del lado de los personajes en algunas ocasiones y muestra abiertamente sus propias preguntas y comentarios acerca de lo que está contando. Las identidades sexuales son cuestionadas en tanto aparecen diferencias entre los personajes femeninos y también, dentro de los personajes femeninos (los cambios operados en Lenin y en Marcia hablan de *las otras* dentro de una misma). La pregunta del enunciador, aunque irónica a veces, es autorreflexiva. Implica la posibilidad de un cambio en la posición de los varones a partir de los cambios operados en la situación social de las mujeres.

Finalmente, otra de las hipótesis que anotamos al comienzo fue que el *Nuevo Cine Argentino* permite leer imaginarios en pugna de la contemporaneidad. En este sentido, tal como mostramos en el análisis, las dos películas analizadas toman diversos discursos contemporáneos y los trabajan dentro de su propuesta ficcional. Esta perspectiva toma en cuenta a las películas como ‘partes’ de su propio tiempo, sujetas a los debates que en él se desarrollan pero también – por su potencial alcance masivo- con una importante incidencia en los mismos. Es por esto que sería interesante para futuros abordajes de este tema la comparación entre filmes de distintos países y también, de distintas épocas. *Los modos de ver a las mujeres y varones y sus relaciones* entre filmes provenientes de países con distintos modos de desarrollo<sup>99</sup> de la conciencia de género puede iluminar –entre otras cosas- las relaciones no lineales entre el trabajo de los distintos feminismos y su incidencia en lo imaginario social.

---

<sup>99</sup> Digo *modos de desarrollo* y no *grados* porque no creo que haya un parámetro único para medir las luchas que los diversos feminismos llevan adelante en países o regiones con problemáticas específicas y ligadas siempre a otras variables aparte de las de género.

## VIII- BIBLIOGRAFÍA

### Contexto histórico y cultural

**Albornoz, Luis Alfonso; Hernández Pablo; Mastrini, Guillermo; Postolski, Glenn (2002);** “Al fin solos: El nuevo escenario de las comunicaciones en la Argentina”, en Luis Albornoz (coordinador) *Al fin solos: La nueva televisión del MERCOSUR*; Buenos Aires, Ediciones La Crujía.

**Belgich, Horacio (2004),** “Subjetividad masculina: entre el Terror y el Temblor”, en <http://www.psicomundo.com/foros/genero/belgich.htm>.

**Borón, Atilio (1999);** “La sociedad civil después del diluvio neoliberal”, en *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*, Sader, E. y Gentili, P. (comps.), Buenos Aires, CLACSO-EUDEBA.

**Córdoba, Carolina (1998);** “La ‘nueva cuestión social’. ¿Cuestión de género?”; en AA.VV. *Relación de género y exclusión en la Argentina de los '90*, Buenos Aires, Espacio.

**Fernández, Ana María (1993);** *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*; Buenos Aires, Paidós.

**Genolet, Alicia (1998);** “Interrogantes sobre las mujeres de clase media”; en AA.VV. *Relación de género y exclusión en la Argentina de los '90*, Buenos Aires, Editorial Espacio.

**Lipszyc, Cecilia; Ginés, María E. y Bellucci, Mabel (1996);** *Desprivatizando lo privado. Mujeres y trabajos*; Buenos Aires, Catálogos.

**Margulis, Mario y otros (2003);** *Juventud, Cultura, Sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*; Buenos Aires, Editorial Biblos.

**Minujin, Alberto y Anguita, Eduardo (2004);** *La clase media. Seducida y abandonada*, Buenos Aires, Edhasa.

**Roldán Martha (2000);** *¿Globalización o Mundialización? Teoría y práctica de procesos productivos y asimetrías de género*; Buenos Aires, Eudeba.

**Sennet, Richard (1978);** “El problema público” en *El declive del hombre público*; Barcelona, Editorial Península.

**Svampa, Maristella (2000);** “Clases medias, cuestión social y nuevos marcos de sociabilidad”. *Revista Punto de Vista*, agosto de 2000. Pág. 34 a 40.

**Virilio, Paul (1997);** “La pérdida del mundo o cómo reencontrar el cuerpo propio”, en *El ciber mundo. La política de lo peor*; Madrid, Cátedra.

## Corpus

**D'Espósito, Leonardo (2006)**; en "El telo, la tele y apenas alguna película", en *Revista El Amante*, n°166, Marzo 2006; pág. 48-51.

**Gubert, Román (1989)**; *Historia del cine*, Barcelona, Ediciones Lumen, 5ta. Edición 1998.

**Getino, Octavio (1998)**; *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus.

**Goldstein, Miriam (2004)**: "Universo Rejtman: de Rapado (1996) a Los Guantes Mágicos (2004), una parodia de la clase media, en *El escarmiento*, Año 1, N°3, septiembre, pp.24-27.

**Oubiña, David (2003)**; "El Espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y El Nuevo Cine Argentino" en *Revista Punto de Vista*. Agosto del 2003 (Págs. 28 a 34)

**Peña, Fernando M. (ed) (2003)**; *90 generaciones 60. Cine Independiente Argentino*. Introducción. Bs.As., Malba, pág. 11-27.

**Quintín (2000)** "Balance desde cero", en: *Revista El Amante*, n°154, noviembre 2004; Pág.38 y 39.

**Ricagno, Alejandro (2000)**; "Nuevos cines argentinos, un corte generacional" en Toledo, Teresa (compiladora): *Miradas, el cine argentino de los '90*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, págs.11 a 30.

**Sarlo, Beatriz (2003)**; "Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva" en Birgin A. y Trímboli J., *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

**Vallina, Carlos (2002)**; "Introducción" en *Tram(p)as*, Año 1, n°6, octubre 2002, UNLP, pp.7-8.

**Villegas, Juan (2006)**; "*La modernidad del nuevo cine, ¿qué es lo que hay de nuevo en el nuevo cine argentino*", en revista *El Amante Digital*.

**Wolf, Sergio (2002)**; "Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio" en *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Bs.As., Fipresci Argentina, pág.29-39.

## Metodología

**Alessandria Jorge (1996)**; *Imagen y Metaimagen*; Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del C.B.C; Universidad de Buenos Aires.

**Aumont, Bergala, Marie, Vernet (1985)** "El filme de ficción" y "El realismo en el cine" en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós Comunicación, pp. 100-153.

**Benjamín, Walter (1936)**; "El arte en la época de su reproducción mecánica" en *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982.

**Berger, John (1974)**; *Modos de ver*, Barcelona, G.G.

**Casetti, F., y Di Chio, Federico (1991)**: "Los procedimientos del análisis", en *Cómo analizar un film*. Buenos Aires, Paidós, pp.22-64.

**Deleuze, Gilles (1983)**; *La imagen-movimiento: 1 estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós.

**Kuhn, Annette (1991)**; *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, editorial Cátedra.

**Ruiz, Élica (1995)**; *Enunciación y Polifonía*, Buenos Aires, editorial Ars.

**Violi, Patricia (1990)**; "Sujeto lingüístico y sujeto femenino" en Colaizzi, Giulia (ed.) *Feminismo y Teoría del Discurso*; Madrid, Cátedra.

## Marco Teórico

**Amorós, Celia (1990);** *Mujer: Participación, cultura política y estado*; Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

**Arendt, Hannah (1997);** *¿Qué es la política?*, Buenos Aires, Paidós.

**Belluci, Mabel (1992);** “De los estudios de la mujer a los estudios de género” en Fernandez, Ana María (comp.) *Las mujeres en la imaginación colectiva*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

**De Beauvoir, Simone (1949);** *El segundo sexo*, Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1999.

**Castoriadis, Cornelius (1983);** *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets.

**Castoriadis, Cornelius (1998);** *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*. Bs.As., Eudeba, pp.310 a 331.

**Coria, Clara (2001);** *El amor no es como nos contaron... ni como lo inventamos*; Buenos Aires, Paidós, tercera reimpresión 2005.

**De Lauretis, Teresa (1987);** “La tecnología del género”, primer capítulo del libro *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989; en *Mora*, Buenos Aires, n°2, nov.1996.

**De Lauretis, Teresa (1987);** “Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista”, segundo capítulo del libro *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987; en *Feminaria*, Buenos Aires, 1993, año VI, n°10.

**De Lauretis, Teresa (1992),** “Semiótica y experiencia” en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra.

**Hall, Stuart (1996);** “Introducción: ¿Quién necesita identidad?” en Hall, Stuart y du Gay, Paul (editores) *Questions of cultural identity*, London, Sage Publications. Traducción de Natalia Fortuny.

**Lamas, Marta (1999);** “Género, diferencias de sexo y diferencia sexual” en *Revista Debate Feminista*. Año 10, vol.20, oct.1999.

**Margulis, Mario (Editor) (1996);** *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires, Biblos.

**Scott, John (1986);** “El género: Una categoría útil para el análisis histórico” en *Historia y Género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*; España, Ediciones Alfons El Magnanim, 1990.

**Williams, Raymond (1980);** *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980.

**Xirinachs, Roxana Hidalgo (2006),** *La Medea de Eurípides, Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía*; en Sitio Web del Foro de Psicoanálisis, Estudios Feministas y Género.

## **SILVIA PRIETO** (paratextos)

### Entrevistas a Martín Rejman:

Julián Gorodischer; “No me interesa lo pretencioso”, en *Página 12 edición digital*. Consultado en abril del 2006.

### Críticas a Silvia Prieto:

Diego Papic, "Todos somos Silvia Prieto", en [www.cinenacional.com](http://www.cinenacional.com). Consultado en abril del 2006.

Pablo O. Sholz (1999), "El nombre es lo de menos", en *Edición Clarín Digital*.

Alejandra Portela (1999), "Corazones geométricos", en *Leedor*.

Guillermo Ravaschino (1999), "Silvia Prieto", en [www.cineismo.com](http://www.cineismo.com)

Guillermo Ravaschino (1999), "Silvia Prieto y el viejo 'Nuevo cine Nacional'", en [www.cineismo.com](http://www.cineismo.com)

Silvia Schwarzbock (1999), "El enigma de Silvia Prieto", en revista *El Amante*, n°87, año 1999, pág.9.

Blas Martínez (1999), "Almas Muertas", en revista *El Amante*, n°87, año 1999, pág.8.

#### **Críticas a otros filmes de Rejtman:**

Alejandro Ricagno (1993); "De peludos y pelados" en *Revista El Amante* n°15.

#### **Referencia al libro Silvia Prieto:**

Jorge Carnevale (1999); "Silvia Prieto", en *Revista Ñ*.

#### **Análisis de aspectos del film**

Silvia Schwarzbock (2000), "Los no realistas", en revista *El amante*, n°115, año 2000, pág.115.

Beatriz Sarlo (2003); "Plano, repetición: sobreviviendo en la ciudad nueva" en Birgin y Trímboli (comp.),

*Imágenes de los noventa*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp.125-150.

## **TAN DE REPENTE** (paratextos)

#### **Entrevistas a Diego Lerman:**

SentidoG, "Tan de repente no es un film de lesbianas ni de gordas", en *Dale en el arco Juana*.

#### **Críticas a Tan de repente:**

Diego Lerer; "El camino de los sueños", en [www.Fotograma.com](http://www.Fotograma.com). Consultado en abril del 2006.

Diego Papic; "Pasaje hasta ahí", en [www.cinenacional.com](http://www.cinenacional.com). Consultado en abril del 2006.

Alan Pauls (junio 2003); "Ficción súbita" en Radar, Página 12.

Josefina Sartota; "Tan de repente", en [www.cineismo.com](http://www.cineismo.com). Consultado en abril del 2006.

#### **Comentarios del autor y la productora:**

En [www.litastantic.com.ar](http://www.litastantic.com.ar). Consultado en abril del 2006.

#### **Análisis de aspectos del film**

Graciela Speranza (2002); "¿Nuevo cine, nueva narrativa?" en *Mil palabras*. Buenos Aires, Número primavera-verano, pp.25-32.