



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Al margen del tiempo: figuraciones del ocio de mujeres en el cine argentino contemporáneo

Autores (en el caso de tesis y directores):

Julia Kratje

Ana María Amado, dir.

Claudia Nora Laudano, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

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



Mgter. Julia Kratje

AL MARGEN DEL TIEMPO

Figuraciones del ocio de mujeres en el cine argentino contemporáneo

(1 volumen)

Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Directora: Dra. Ana María Amado
Co-directora: Mgter. Claudia Nora Laudano

Buenos Aires
2016

Resumen

La investigación que presentamos tiene como finalidad el estudio de las figuraciones del ocio de mujeres a partir de un conjunto de películas argentinas de ficción que pertenecen fenómeno denominado Nuevo Cine Argentino. Los objetivos son explorar la cuestión del ocio de mujeres teniendo en cuenta sus figuraciones fílmicas; proponer una lectura de dicha temática desde seis films que han sido poco estudiados en esa dirección; indagar en el cine la construcción de universos socio-sexuales contemporáneos desde perspectivas de género. El corpus está compuesto por *Ana y los otros* (Murga, 2003), *Una novia errante* (Katz, 2006), *Rompecabezas* (Smirnoff, 2009), *La niña santa* (Martel, 2004), *Ostende* (Citarella, 2011) y *Réimon* (Moreno, 2014). El tema central por el que estos films fueron reunidos es el despliegue de diferentes figuras del ocio ligadas a viajes, conversaciones, fiestas, juegos, actividades creativas (literarias, musicales, estéticas). Cada una de las películas recibe un análisis focalizado en función de problemas teóricos puntuales –que abordamos en los respectivos capítulos–, y son relacionadas con otras obras del período, así como de la historia del cine, de modo que se busca vincular el análisis de los films mencionados con otras producciones culturales y audiovisuales. El análisis fílmico pone de relieve transformaciones de la vida cotidiana de mujeres jóvenes y adultas, pertenecientes a distintas clases y geografías, con diferentes ocupaciones y orientaciones, en ámbitos públicos y privados, domésticos y no domésticos. Con la atención puesta en los personajes protagónicos, las películas presentan la necesidad de alguna forma de ocio como condición para la creación de nuevos posicionamientos subjetivos. El ocio es entendido en un sentido amplio, que tiene en cuenta una gama flexible de actividades, ya que abarca experiencias culturales en espacios exteriores o interiores: la costanera, la ruta, el hotel, la casa, la playa, el bosque, la calle, los medios de transporte. El campo de visibilidad de los personajes que analizamos habilita el reconocimiento de un deseo vinculado al ocio que tensiona los parámetros convencionales y las asignaciones establecidas respecto a las esferas del trabajo, la política, la producción, lo doméstico. La tesis articula una serie de estudios fundamentales para comprender el cine argentino contemporáneo en términos históricos, políticos y estéticos. Para indagar las figuraciones del ocio, se consideran principalmente dos ejes: 1. el primero tiene en cuenta, a su vez, dos dimensiones interrelacionadas: por un lado, los aportes principales de la teoría feminista al campo del cine con relación a los trabajos recientes sobre los modos de expresión audiovisual y narrativa de la “*Stimmung*” o atmósfera fílmica, y, por el otro, la cuestión del “idiorritmo”, que refiere a la consubstancialidad entre poder y ritmo; 2. el segundo eje

considera los estudios ligados al ocio con respecto al campo sociocultural, a partir de los problemas teóricos que surgen en la relación dialéctica con los materiales fílmicos.

Abstract

The research presented aims the study of leisure figurations of women in a group of Argentine fiction films that belong to the current so-called New Argentine Cinema. The objectives are to explore the issue of women's leisure considering its filmic figurations; to propose a reading of this issue in six films that have not been studied in that direction; to conceive cinema in regard to contemporary socio-sexual universes. The corpus is composed of *Ana y los otros* (Murga, 2003), *Una novia errante* (Katz, 2006), *Rompecabezas* (Smirnoff, 2009), *La niña santa* (Martel, 2004), *Ostende* (Citarella, 2011) and *Réimon* (Moreno, 2014). These films show the deployment of different figures linked to leisure, like travel, conversations, parties, games, creative activities (literary, musical, aesthetic). Each of the films receives an analysis based on specific theoretical problems which we address in the respective chapters, and also are related to other works of the period, as well as the history of cinema, so that the analysis is connected to other cultural and audiovisual productions. The filmic analysis highlights changes in the daily lives of girls and women, belonging to different classes and geographies, with different occupations, in public and private, domestic and non-domestic spheres. With the focus on the main characters, the films expose the need for some form of leisure as a condition for the creation of new subjective positions. Leisure is understood in a broad sense, which takes into account a flexible range of activities, covering cultural experiences in exterior or interior spaces: promenade, route, hotel, home, beach, forest, street, means of transport. The research allows recognizing a desire linked to leisure, that puts in tension conventional parameters of work, politics, production, domestic. The thesis articulates a series of fundamental studies to understand the contemporary Argentine cinema in historical, political and aesthetic terms. To investigate these figurations, two axes are mainly considered: 1. the first considers two interrelated dimensions: on the one hand, the main contributions of feminist theory to the field of cinema in relation to recent researches about "*Stimmung*" (filmic atmosphere), and on the other, the question of the "own rhythm" ("*idiorritmo*"); 2. The second axis is linked to leisure studies regarding the socio-cultural field from the theoretical problems that arise in the dialectical relationship with film materials.

AL MARGEN DEL TIEMPO.
FIGURACIONES DEL OCIO DE MUJERES
EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

INTRODUCCIÓN	12
PRIMERA PARTE	
<i>Marco teórico y metodológico</i>	23
CAPÍTULO 1	
Estudios sobre cine argentino, teoría fílmica feminista y reappropriaciones de las nociones de “<i>Stimmung</i>” y de “idiorritmia”	24
1. Presentación	24
2. Consideraciones generales sobre el corpus fílmico	24
2.1. Aires de cambio en la cinematografía argentina	24
2.2. Dimensión política del nuevo cine	26
2.3. Problemas de género en la cultura audiovisual	27
3. Bitácora de los estudios feministas sobre cine	28
3.1. Principales trayectos de la teoría fílmica feminista	29
3.2. Crítica socio-histórica del imaginario sexual	29
3.3. El drama de la visión. Desafíos del cine alternativo	31
3.4. Crítica de la representación	33
3.4.1. Noción de espectadora	34
3.4.2. Tecnología de género	36
3.5. Devenires críticos y nuevas derivas	39
4. Atmósfera generizada	40
5. Aproximaciones teóricas a la noción de <i>Stimmung</i>	43
5.1. Intervalos improductivos	44
5.2. Constelaciones afectivas	45
5.3. Intensidad y expresividad	48
5.4. Estados de ánimo	50
5.5. Paisajes sonoros	51
6. Aproximaciones a la noción de idiorritmia	53
6.1. Contra la cadencia. Polirritmia y ritmo-análisis	54
7. Preguntas orientadoras de la investigación	56
SEGUNDA PARTE	
<i>Saliendo de la caverna de Platón.</i>	
<i>Ficciones de viaje y nomadismo</i>	59
CAPÍTULO 2	
Identidades, digresiones, derivas.	
Figuras del viaje en <i>Ana y los otros</i> (2003, Celina Murga)	60
1. Presentación	60
2. Poética del caminar	64
2.1. Recuerdos de provincia	65
2.2. La retórica paseante	66

3. Una <i>flâneuse</i> por el litoral.....	69
3. 1. Modernidad en los bordes.....	70
3.2. Intimidades comunitarias.....	71
3.2.1. Breve historia del pelo.....	72
3.2.2. Posiciones excéntricas.....	79
3.2.3. Marcas de género.....	81
4. Superficies de placer.....	82
4.1. Atmósfera afectiva y canciones glamorosas.....	82
4.2. La fiesta normativa.....	85
5. A la deriva.....	88
6. Aires de comedia: el ocio y el afecto.....	91
7. Conclusiones.....	93

CAPÍTULO 3

Errare humanum est.

De ánimos y distopías en *Una novia errante* (2006, Ana Katz)..... 96

1. Presentación.....	96
2. Sismología feminista.....	99
2.1. Erupciones fantásticas.....	99
2.2. Vacaciones distópicas.....	103
2.2.1. Retórica visual del turismo.....	105
2.2.2. Movilización de la mirada.....	107
2.2.3. Pasión desaparegada.....	109
3. Estética de la errancia.....	110
3.1. Placeres y desbordes del género.....	110
3.2. Mar de fondo.....	112
4. Sonoridades del idiorritmo.....	113
4.1. El encanto de la anacrusa.....	113
4.2. Música popular y estereotipo.....	115
4.2.1. Una que sepamos todxs.....	115
4.2.2. [brazilerí'idad3i].....	116
5. El género de la anti-comedia.....	118
5.1. Comicidad, crítica y verborragia.....	118
5.2. Masculinidades desairadas.....	122
6. Afectividad <i>camp</i>	124
6. 1. La coquetería como último recurso.....	127
6. 2. Humor abyecto.....	129
7. Conclusiones.....	131

TERCERA PARTE

***Sedentarismo y alteración del orden doméstico*..... 134**

CAPÍTULO 4

Estéticas de lo cotidiano en *Rompecabezas*

(2009, Natalia Smirnoff)..... 135

1. Presentación.....	135
2. El drama del ocio para el ama de casa.....	136
2.1. Repartos desiguales: la división sexual del tiempo.....	136
2.1.1. Tretas domésticas.....	140
2.2. La división sexual del trabajo.....	143
2.2.1. Ambivalencia materna.....	145
2.3. La división sexual de los ámbitos público y privado.....	146
2.3.1. Color familiar.....	147

3. Zona de juegos. Suspensión, aventura y afección.....	151
4. La figura de la jugadora: idiorritmo recobrado.....	156
5. Atmósfera de fantasía.....	160
6. El problema del ocio.....	165
7. Conclusiones.....	167

CAPÍTULO 5

Ocio y erotismo en *La niña santa*

(2004, Lucrecia Martel)	170
--------------------------------------	------------

1. Presentación.....	170
2. Deslizamientos de la percepción.....	172
2.1. Deseo resbaladizo.....	172
2.2. Éxtasis encarnado.....	174
2.3. De cuerpo y alma. Los saberes profanados.....	176
2.4. Ironía vocacional.....	178
3. Contrapuntos y figuras de geminación.....	179
3.1. Dos amigas.....	180
3.2. Dos médicos.....	181
3.3. Cazador y presa.....	182
3.4. Dos madres.....	183
3.5. <i>Gemellicium</i>	185
3.6. Recovecos intrincados.....	186
4. Sinestesia aumentada.....	187
4.1. Universo sonoro.....	189
4.1.2. <i>Glissandi</i> . El erotismo de la música.....	190
4.1.3. Lugares comunes.....	191
4.1.4. Lugares trastrocados.....	193
5. Estética de lo imprevisible.....	194
5.1. Espacios dinámicos.....	194
5.1.1. La casa y el hotel.....	195
5.1.2. La catequesis y el congreso.....	196
5.1.3. Juegos místicos, lecturas profanas.....	196
5.2. Fluctuaciones temporales.....	197
5.3. (Des)enlace e idiorritmia.....	199
5.4. Descentramiento de la mirada.....	200
5.5. Criaturas demasiado humanas.....	202
5.6. Géneros perturbados.....	203
5.7. Atmósfera fantástica.....	204
6. Conclusiones.....	206

CUARTA PARTE

<i>Desbordes del género y oscilaciones del cine</i>	208
--	------------

CAPÍTULO 6

Itinerancias de la mirada en *Ostende*

(2011, Laura Citarella)	209
--------------------------------------	------------

1. Presentación.....	209
2. Las playas del cine.....	211
2.1. Del heliotropismo al FPS.....	211
2.2. Abyectos bronceados.....	217
3. Vacaciones fuera de temporada en <i>Ostende</i>	221
3.1. Figuras del deseo: comicidad y <i>suspense</i>	223
3.2. Pinceladas de humor.....	226

3.3. Figuraciones de la curiosidad.....	229
4. Pausas y digresiones.....	233
4.1. El ocio de la narración.....	233
4.2. Intervalos improductivos.....	235
5. El ritmo propio de la ficción.....	238
5.1. Mapas afectivos: conversación y narración.....	238
5.2. Juegos de percepción y paisaje interior.....	239
6. Atmósfera de <i>suspense</i>	244
6.2. Ficción contagiosa.....	247
6.3. La imagen diletante.....	247
7. Conclusiones.....	250
 CAPÍTULO 7	
Ambivalencias del ocio en <i>Réimon</i>	
(2014, Rodrigo Moreno).....	253
1. Presentación.....	253
2. Figuraciones de la empleada doméstica.....	255
2.1. Una figura subexpuesta.....	255
2.2. Antecedentes representacionales.....	257
2.3. Las criadas.....	261
3. Del artista como trabajador a la trabajadora como artista.....	264
4. Narrar al otro. Apuntes para un arte de la igualdad.....	267
4.1 El reparto de lo sensible.....	268
4.2. La distancia infranqueable.....	271
4.3. <i>Performance</i> imprevista.....	272
5. Figuraciones del ocio.....	276
5.1 El ocio de la empleada como elemento heterogéneo.....	276
5.2. Escenas de lectura: el ocio pequeñoburgués.....	279
5.2.1. Antecedentes fílmicos de lecturas marxistas.....	279
5.2.2. Al margen del ocio.....	281
5.3. El nombre (im)propio.....	286
5.4. La voz denegada.....	287
6. Afecto contemplativo.....	289
7. Conclusiones.....	292
 CONCLUSIONES.....	295
 BIBLIOGRAFÍA.....	306
1. Cine, imagen y teoría fílmica.....	306
2. Teorías feministas, de género y sexualidades.....	315
3. Teorías generales.....	321
4. Obras literarias.....	329
5. Otras fuentes.....	330
 PELÍCULAS CITADAS.....	332
 ANEXO.....	340
Fichas técnicas.....	341
Imágenes.....	348
<i>Corpus</i> de films.....	378

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis fue realizada gracias a una beca doctoral del CONICET (2012-2017).

Si pudiera remontar esta investigación a unos orígenes, hay varios puntos de partida que fueron dando forma a las inquietudes que movilizaron mi investigación. Por un lado, mi paso por la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Entre Ríos, entre 2003 y 2008, en la que tuve el gusto de trabajar con Alicia Entel y Ana Laura Alonso en una asignatura de cuarto año que tenía por objeto la cultura visual y la fotografía. Recuerdo que cuando me presenté al concurso de ayudante alumna escribí un breve plan de trabajo que se orientaba a incorporar a la reflexión sobre la imagen la cuestión del sonido, que, como tantas intuiciones pensadas en borrador, fue quedando en suspenso como un deseo que cada tanto volvía a aparecer.

En el primer año de la carrera, conocí a Claudia Laudano, profesora de Teoría sociológica, con quien elegí cursar en cuarto año un seminario optativo sobre Miradas de género en la comunicación, que fue sin lugar a dudas mi principal motivación para iniciar los estudios feministas gracias a la pasión, la dedicación, la generosidad de Claudia en cada una de sus clases. A partir de allí fue creciendo un intercambio más allá de las aulas por festivales de cine, eventos académicos, viajes, exposiciones, cafés, marchas... Mientras cursaba la maestría en el IDAES, hice una adscripción en su seminario, en la que indagué el cine desde perspectivas de género y críticas feministas, que fue un gran envión para la tesis de maestría, que Claudia dirigió. Estoy infinitamente agradecida por su apoyo, por sus lecturas y sus aportes, por la confianza y el cariño con que siempre acompañó mi recorrido. En 2014, me invitó a participar en un seminario sobre Género y medios de comunicación que dicta en la maestría en Estudios de Género dirigida por Irene Meler y Mabel Burín, quienes me recibieron con mucho afecto.

Antes de venirme a vivir a Buenos Aires, Claudia Rosa dirigió mi tesis de grado. Su entusiasmo por la semiótica, el análisis del discurso y su creatividad intelectual fueron un impulso para la escritura. Por ese entonces, pude tomar clases de alemán con Bettina Skladny, una gran profesora a quien siempre recuerdo.

Hace tres años doy clases en FADU, en la cátedra de Comunicación de la carrera de Diseño Gráfico a cargo de María Ledesma, quien también fue mi profesora en Paraná. Le agradezco muchísimo por haberme permitido participar en su cátedra sobre retórica visual y abrirme la posibilidad de trabajar con un hermoso grupo junto a Mabel López, Elvia Rosolia, Cristina Lacarpia, Gustavo López, Paula Siganevich, Miguel Santángelo, Belén Rovella,

Lucía Maillo, Verónica García, Érica Parra, Martín Rognoli, Lucila Herrera Broner, Nadia Menotti, Rocío Liuzzi, Sofía Le Comte, Victoria Costas, Noelia Movilla, Sebastián Polestra, Nicole Viton y Fernando Cesari.

Cuando empecé a proyectar la posibilidad de hacer el doctorado en UBA, mientras estaba cursando la maestría, todas las personas a quienes les consultaba qué camino podía seguir para investigar cine y género me respondían con unanimidad: Ana Amado. Con muchísima timidez, conseguí su dirección de mail y le escribí una carta que seguramente le habrá parecido de una formalidad excesiva pero tal vez comprensible tratándose de alguien que viene de otra parte... A los pocos días recibí una respuesta cálida que me llenó de felicidad. A partir de ese momento, aceptó, primero, codirigirme la tesis de maestría y, después, ser mi directora de la beca y la tesis doctoral. Es difícil resumir en pocas líneas el mundo que Ana me abrió al incorporarme a sus grupos de investigación, al recomendarme cursar su materia sobre Análisis y crítica de cine de la carrera de Artes, al ponerme a disposición su biblioteca increíble y su hermosa filmoteca. Estoy muy agradecida por su cariño, por su guía, y por la posibilidad de encontrar, también, mi propio ritmo en el trabajo académico compartido.

Como directora del IIEGE, mi sede de trabajo, Nora Domínguez me recibió con mucha calidez. Tuve el placer de cursar un seminario sobre Lo heterogéneo en la literatura, que dictó con Adriana Rodríguez Pérsico, que me permitió conocer nuevos modos de leer textos. Además, Nora me ayudó a darle forma y claridad a mis planteamientos e hipótesis. Estoy feliz de ser becaria del Instituto, y muy agradecida con todas las personas que allí trabajan; cada vez que debo poner la sigla en el casillero de pertenencia institucional siento que es un honor poder estar ahí. El proyecto de investigación que Ana dirige, radicado en el IIEGE, me puso en contacto con investigadoras de diferentes disciplinas que aportaron miradas enriquecedoras a mi tesis: Marcela Visconti, Mónica Szurmuk, Alejandra Oberti, Eugenia Tarzibachi, Claudia Bacci, Marina Moguillansky, Mariela Peller. Con Fernanda Alarcón, Lucas Martinelli y Romina Smiraglia, además, compartimos viajes a congresos, reuniones de lecturas, salidas, bares, paseos, intercambios que me acompañaron a lo largo del proceso de investigación.

Hace unos años, Mariano Veliz me invitó a formar parte de un grupo que se reúne mensualmente para conversar, ver y leer sobre cine contemporáneo de América Latina, que integran Mariela Staude, Paula Scheinkopf, Tomás Dotta, Lucía Salas, Mercedes Alonso, Débora Kantor, Fernanda Alarcón y Lucas Martinelli. Es una alegría compartir la pasión cinéfila de todos ellos.

Quiero agradecer también a mis colegas de la revista Imagofagia, y a Germán Lerzo, Juan Maisonnave y el resto de los compañeros de la revista Invisibles, por permitirme participar de las tareas de edición y de escritura, dos actividades que disfruto mucho. También quiero agradecer a los amigos de la revista Mordisco, de España, prima hermana de la revista Def-ghi que contra viento y marea seguimos haciendo con Mariano Dagatti, por el inmenso cariño con que nos recibieron este año en el Festival de las Letras de La Puebla de Cazalla, un evento completamente fuera de serie.

Además, tuve la suerte de intercambiar ideas y de recibir muchas recomendaciones bibliográficas, cinéfilas, fundamentales: de parte de mi jurado de la tesis de maestría, David Oubiña, con quien tuve también el gusto de cursar un seminario sobre Teoría del dispositivo dictado junto a Ismail Xavier; Natalia Barrenha me regaló su hermoso libro y compartió varios films desde Brasil; Alfredo Grieco y Bavio, por su erudición infinita y vital; Gonzalo Aguilar leyó algunas cosas que fui escribiendo con enorme generosidad; Giulia Colaizzi me recibió cálidamente cuando estuve en Valencia; Silvina Tattavito me sugirió material de lectura sobre viajes y turismo; Victoria Sacco Piffer me recomendó películas sobre el servicio doméstico; Denilson Lopes me indicó textos clave sobre atmósferas fílmicas; Pablo Corro leyó los avances del proyecto, en el marco de la Clínica de tesis organizada por AsAECA, y realizó interesantes aportes; Pablo Piedras me invitó a formar parte de la comisión directiva de AsAECA que él preside, a quien le agradezco muchísimo la oportunidad y la confianza, además de varios materiales de lectura que me brindó. El año pasado, junto a su equipo de cátedra formado por Ricardo Manetti, María Valdez, Dana Zylberman, Lucía Rodríguez Riva y Tamara Accorinti tuve el gusto de compartir en Bruselas un coloquio buenísimo sobre cine y canciones.

A Paula Rautenstrauch, Santiago Candusso, Alenka Viotti, Ricardo Nabias, Maximiliano Cirou, Leticia Rafaelle, Mariana López Rosende y Pablo Pantaleo les agradezco su apoyo y cariño.

A mis amigas de toda la vida de Santa Fe, Patricia Hein, Luciana Invernizzi, Virginia Rivero, Agustina Eguiluz, Sofía Beccerica, Mariana Pretto, con quienes tuvimos la suerte de ir al CREI, una escuela de música que adoramos, gracias a la pasión de profesores como Marta Forni, Daniel Caronni, Laura Favre, Ruth Hillar, Hernán Pérez, Mario Martínez, que con mucho amor crearon un ambiente educativo musical inolvidable. La Pato y la Iaia, además, fueron mis referentes musicales con quienes conversé varios pasajes de la tesis.

A Vilma Hortal, Susana Dagatti, José Casanello y a Delfina, María Luz y Valentina, por su amor y tantos lindos momentos compartidos.

A mi familia, a mi mamá, Marina Etcheverrigaray, a mi papá, Ricardo Kratje, a Paula Kratje, mi hermana, y a Pablo Bedini: este trabajo les debe absolutamente *todo*. Les agradezco el amor y la paciencia que me tuvieron, la confianza y la libertad con la que me dejaron elegir los distintos caminos y su compañía y apoyo permanente.

Y, finalmente, a quien quiero dedicar esta tesis es a Mariano, por todo el amor. Como pasan las horas...

INTRODUCCIÓN

El cine se mueve siempre al compás de las tensiones de cada época. Como toda práctica cultural, ejecuta repertorios de significados que se asientan sobre presunciones y valoraciones compartidas, así como también habilita la emergencia de figuras capaces de *sacudir* las representaciones sedimentadas. El desmontaje crítico de las desigualdades sexuales y de género representa una de las mayores conquistas del feminismo que indudablemente inquieta el movimiento del cine argentino que en esta tesis me interesa enfocar. Sus poéticas y narraciones se inscriben en una trama de poder que modela las imágenes de lo femenino, de lo masculino, que busca clasificar, inmovilizar otros mundos sensibles. Desde luego, la perturbación de los sentidos hegemónicos no se despliega de manera uniforme en las películas que analizo, ni siquiera aparece en cada caso de comienzo a fin, sino que se introduce como brechas, contradicciones, escenarios de disputa que tienen por telón de fondo una problemática central para las mujeres que protagonizan los films: la complejísima cuestión del ocio que atraviesa las temporalidades enmarañadas de la vida cotidiana.

Las figuraciones del ocio de mujeres se entreveran con las historias que colman el cine desde sus inicios. Una primera hipótesis de esta investigación es que en tiempos de la poscrisis¹, cuando el nuevo régimen creativo del cine de nuestro país expande sus aires renovadores en diferentes direcciones, empiezan a proliferar imágenes y escenas ligadas al ocio que se encarnan en los cuerpos femeninos que históricamente han sido desplazados de los papeles protagónicos. Para las mujeres, se trata de experiencias que por cotidianas son demasiado imperceptibles. Pero, precisamente por eso, permiten descubrir las capas temporales de la vida que no puede ser del todo administrada por los imperativos disciplinarios, cuyos hábitos suceden al margen de los espacios y tiempos organizados e institucionalizados alrededor del trabajo, el consumo y el consenso. ¿Se puede pensar el ocio como una experiencia que en alguna de sus dimensiones habilita la creación de nuevos posicionamientos subjetivos? No hablamos de un ámbito completamente separado del trabajo, ni de un lugar de actuación que descansa libremente en la voluntad individual, como si no dependiera de diferencias culturales y sociales como la clase, el género, la raza, la orientación sexual, la generación, el estilo de vida. En pocas palabras: no tenemos ni podemos tener una definición clara y unívoca del ocio. Se trata de un horizonte que siempre se va moviendo. El

¹ Me refiero a los momentos posteriores a la crisis política, económica y social de diciembre de 2001.

cine, palimpsesto necesario de la época, nos permite aprehender sus figuraciones elusivas e imaginar, a partir de ellas, otras temporalidades, otros mundos.

Para acercarnos a una forma renovada del deseo necesitamos ocio, pero en nuestra sociedad el ocio está mal visto: hay que “matar” el tiempo. Derrumbadas muchas de las barreras de acceso al mundo laboral y político, en el imaginario actual las mujeres suelen aparecer como *víctimas* de la cultura del consumo exacerbado, atrapadas por las redes de la industria del entretenimiento. Ante estas realidades, el ocio constituye un problema de enorme relevancia que acerca un punto de vista inusual a las circunstancias actuales del capitalismo en la Argentina².

Basados en perspectivas masculinas, blancas, de clase media, las conductas dominadas por las exigencias del reloj, la gratificación diferida, la racionalidad del cálculo y los modelos centrados en el trabajo como plataforma para la construcción identitaria vienen siendo ligeramente desplazados por la búsqueda hedonista de una individualidad asentada en el consumo de bienes de placer. Este pasaje marca un giro del capitalismo, que define las variaciones del presente en un arco que comprende viejas tradiciones, instituciones modernas y formaciones emergentes de lo que algunos autores llaman el universo post-social³. En este contexto, una segunda hipótesis que orientó desde el comienzo este estudio es que para las mujeres, que a lo largo de la historia han estado relegadas a la esfera reproductiva, al trabajo no asalariado y a las labores del mundo doméstico, los intervalos de ocio se convierten en una fuente de relativa autonomía, incesantemente tensionada por las restricciones que impone el cuidado del hogar y los sentimientos de culpa y egoísmo si se consagran a sí mismas con *excesiva* dedicación.

La visión sociológica tradicional del ocio como instancia complementaria a la jornada de trabajo, así como su designación para actividades delimitadas (deportes, consumo de medios y espectáculos⁴), no permiten abarcar el fenómeno desde perspectivas de género. A los fines de esta investigación, resulta productiva una noción del ocio desplegada en experiencias públicas, privadas e íntimas. Siguiendo los enfoques feministas de Karla Henderson *et al.* (2003) y Betsy Wearing (1998), el ocio refiere a una zona de la vida cotidiana que pone en escena formas de apropiarse afectivamente, corporalmente, del tiempo

² Se trata de la confluencia de regímenes de poder de la sociedad disciplinaria, un capitalismo de concentración, para la producción, y de propiedad, con dispositivos de control farmacopornográfico que instalan prácticas de superproducción para la venta y para el mercado. Véase Foucault (2006), Deleuze (1990) y Preciado (2010).

³ Véase Laddaga (2006).

⁴ Véase AA.VV. (1969), Friedmann (1958) y Weber (1969).

y el espacio, más allá de la ética del cuidado, del orden de la reproducción, de la doble o triple jornada.

Tiempos, experiencias, intervalos, formas. El ocio no llega a figurarse como una entidad clara y distinta de las otras esferas de la vida cotidiana; traza caminos, atajos, desvíos hacia el margen de los tiempos productivos y reproductivos. Tercera hipótesis general: la figuración de ese deseo ligado al ocio se construye en los films que privilegian la construcción de atmósferas o climas en los que se inscriben las acciones, apelando a temporalidades signadas por ritmos minimalistas de la vida cotidiana. Este punto de vista ofrece una lectura singular de las dos grandes figuras de la ficción –el “nomadismo” y el “sedentarismo”– trabajadas por Ana Amado (2004) y Gonzalo Aguilar (2006) para el Nuevo Cine Argentino (NCA), que indago desde el campo de estudios sobre “*Stimmung*”, entendida como “atmósfera”, “clima físico”, “paisaje sonoro”, “tonalidad afectiva”, en relación con la figura del “idiorritmo” explorada por Roland Barthes (2003a), que refiere a la consubstancialidad entre poder y ritmo.

¿Qué implicancias tiene la recurrencia temática y narrativa sobre diferentes formas del ocio en el cine argentino del período que sigue a la poscrisis? La historia no pasa *a través* de los films, sino cuando una imagen se confronta con otra. Los viajes a solas emprendidos por mujeres jóvenes de clase media, el descubrimiento de actividades lúdicas por parte de amas de casa, las prácticas contemplativas que se sustraen de las jornadas laborales de empleadas domésticas, más allá del hastío o el aburrimiento, se destacan sobre la crisis del microcosmos de la familia “tipo” y habilitan una redistribución de poderes materiales, simbólicos y eróticos. Este cuadro de tensiones temporales entre cuerpos que se resisten a una ordenación jerárquica es un terreno compartido por las narraciones que indago en la tesis.

Me interesa aproximarme a tres desafíos: explorar la cuestión del ocio de mujeres teniendo en cuenta sus figuraciones fílmicas; proponer una lectura de dicha temática desde seis films que han sido poco estudiados en esa dirección; indagar en el cine la construcción de universos socio-sexuales contemporáneos desde perspectivas de género.

Diseño de corpus

La investigación tiene como finalidad el estudio de las figuraciones del ocio de mujeres a partir de un conjunto de películas argentinas de ficción que pertenecen al fenómeno cultural del NCA. El corpus está compuesto por *Ana y los otros* (2003) de Celina Murga, *Una novia errante* (2006) de Ana Katz, *Rompecabezas* (2009) de Natalia Smirnoff, *La niña santa*

(2004) de Lucrecia Martel, *Ostende* (2011) de Laura Citarella y *Réimon* (2014) de Rodrigo Moreno. El tema central por el que estos films fueron reunidos es el despliegue de diferentes figuras⁵ del ocio ligadas a viajes, conversaciones, fiestas, juegos, actividades creativas (literarias, musicales, estéticas).

Cada una de las películas recibe un análisis focalizado en función de problemas teóricos puntuales –que abordo en los respectivos capítulos–, a la luz de otras producciones culturales y audiovisuales del período, así como de la historia del cine. Desde luego, mi interés dista de las pretensiones de inventariar y catalogar films, cineastas o figuras en torno a los diversos tópicos. Los materiales audiovisuales, sus poéticas y narraciones, son indagados a partir de hipótesis de lectura específicas que posibilitan establecer comparaciones, contrastes, rupturas, continuidades.

El análisis fílmico que realizo pone de relieve transformaciones de la vida cotidiana de mujeres jóvenes y adultas, pertenecientes a distintas clases y geografías argentinas, con diferentes ocupaciones y orientaciones, en ámbitos públicos y privados, domésticos y no domésticos. Con la atención puesta en los personajes protagónicos, las películas presentan la necesidad de alguna forma de ocio como condición para la creación de nuevos posicionamientos subjetivos, que abarcan experiencias culturales en espacios exteriores o interiores: la costanera, la ruta, el hotel, la casa, la playa, el bosque, la calle, los medios de transporte. El campo de visibilidad de los personajes que analizo permite reconocer un deseo vinculado al ocio, a esos intervalos, márgenes, experiencias fugaces, que tensionan los parámetros convencionales y las asignaciones establecidas respecto a las esferas del trabajo, la política, la producción, lo doméstico.

En suma, la materia de esta investigación es la interrupción casi imperceptible, de apariencia *inofensiva*, del curso normal de las cosas, donde se delinean, no sin intermitencia, relaciones heterogéneas entre las instancias de trabajo y de reposo, atravesadas por las coloraturas que presenta el tiempo de ocio para las protagonistas de los films cuando asumen una actitud –más o menos deliberada– de transmutar los lugares preestablecidos. Pues no se trata de “escarbar en las imágenes para que la verdad aparezca sino moverlas para que otras figuras se compongan y descompongan con ellas”, como dice Jacques Rancière (2010a: 37). Los films que analizo exponen desplazamientos sutiles cuya diferencia en relación con las

⁵ La “figuración” es el proceso por el cual la representación adquiere forma visible, mediante el acto de producción de la figura y la permanencia de su huella en la obra. “Toda película, por diversos procedimientos, inventa su propia lógica figurativa. (...) Las ‘figuras’ forman parte del arsenal de herramientas críticas, ideológicas y metodológicas de la historia del arte y de la estética en general, cuyo aporte al campo de las representaciones visuales pueden aplicarse a la figuratividad en el cine en múltiples sentidos, por sus valores plásticos, simbólicos, por su misma organización sintáctica”, indica Ana Amado (2010: 27-28).

convenciones del cine (clásico, industrial, *mainstream*) y las divisiones culturales (masculino/femenino, joven/viejo, trabajo/ocio, público/privado) no actúa, como señala Gilles Deleuze (2007), sino desde un plano de inmanencia. Como en cada caso busco exponer, los films sugieren el encuentro de distintos mundos sensibles por una conmoción en la disposición de los cuerpos y la dinámica de los afectos, traducida en poéticas y narraciones que permiten explorar las tensiones de la configuración de lo visible, de lo decible y de lo pensable que *agitan* el sentido común. A través de los ritmos y las atmósferas, los films vuelven perceptible el carácter arbitrario de las fronteras y de las clasificaciones que segmentan la continuidad, versátil y fluida, de las formas.

Las narraciones fílmicas del ocio de mujeres ponen en escena mutaciones en los modos de habitar los espacios sociales, tanto públicos como privados. En las películas seleccionadas del período 2003-2014, las figuraciones de mujeres que viajan, juegan, bailan, pasean, conversan, leen, escuchan música, reproducen ciertas representaciones normativas, basadas en desigualdades sociales, de género y de clase, así como también expresan procesos de cambio de las subjetividades, que involucran pasajes de la heteronomía a la autonomía.

Consideraciones metodológicas y aportes

Desde una perspectiva microsocia, el encuadre de la tesis incluye el análisis cultural y el análisis fílmico bajo la premisa de que para investigar el cine con respecto a sus condiciones sociales de producción es preciso realizar un estudio de los films. Tal estudio abre un campo de interrogantes acerca de la relación entre género, cultura y sujetos sociales. Mi presupuesto inicial de trabajo considera que el cine es un material valioso para el análisis cultural, puesto que posibilita indagar, en este caso, diversas posiciones de género en cuanto a la esfera del ocio.

La tesis articula una serie de estudios fundamentales para comprender el cine argentino contemporáneo en términos históricos, políticos y estéticos (Aguilar, 2006 y 2015a y c; Amado, 2002, 2006, 2009; Berardi, 2006; Oubiña, 2009; Page, 2009; Peña, 2012, entre otros). Para indagar las figuraciones del ocio, considero principalmente dos ejes: 1. el primero tiene en cuenta, a su vez, dos dimensiones interrelacionadas: por un lado, los aportes principales de la teoría feminista al campo del cine con relación a los trabajos recientes sobre los modos de expresión audiovisual y narrativa de la “*Stimmung*” o atmósfera fílmica, y, por el otro, la cuestión del “idiorritmo”; 2. el segundo eje considera los estudios ligados al ocio con respecto al campo sociocultural, a partir de las aperturas teórico-críticas que cada película

convoca para su abordaje. Si bien trabajo ambas líneas de manera conjunta, su distinción responde a una organización del enfoque general a partir de las nociones de “atmósfera” y de “idiorritmo” privilegiadas por la perspectiva de género (1) y su puesta en funcionamiento en los análisis particulares (2), teniendo en cuenta los problemas teóricos que surgen en la relación dialéctica con los materiales fílmicos.

Para el análisis de las películas que integran el corpus, más allá de los marcos específicos que cada caso requiere a los fines de explorar el objeto de estudio, me baso en las principales contribuciones de las teorías feministas a los estudios fílmicos, que resultan insoslayables para indagar al género como tecnología social y al cine como tecnología de género: dichos enfoques problematizan la construcción de la mirada, las posiciones del deseo en la narración, los procesos de identificación (Bruno, 1993; Colaizzi, 1995, 2007; de Lauretis, 1992, 1993, 1996; Doane, 1991; Kuhn, 1991; Mulvey, 1978, 2000, 2007; Silverman, 1988, 2009, entre otros). Desde fines de la década de 1990, con todo, me parece que se puede percibir cierta dispersión de su potencia heurística en nuestro ámbito académico: desde la sociología de la cultura, el psicoanálisis, las artes, la comunicación se retoman los marcos interpretativos fundamentales para contrastarlos en diversas producciones audiovisuales, donde lo novedoso está más bien dado por los materiales (por ejemplo, el llamado Nuevo Cine Argentino hecho por mujeres) que por la originalidad del enfoque.

Sobre la base de estas consideraciones, este trabajo aborda un tema de actualidad, el de las figuraciones del ocio de mujeres, que involucra focos y fuera de campos en los estudios socioculturales y cinematográficos en relación con los estudios de género. Para ello, examino el imaginario socio-sexual bajo una nueva luz: si bien desde las producciones locales se han retomado, y en menor medida producido, teorías feministas sobre cine con respecto al campo social, la tesis intenta contribuir al estudio del cine argentino desde perspectivas de género. Teniendo en cuenta los diferentes trabajos sobre cine argentino en el campo de las ciencias sociales en general y de los estudios de género de manera específica, esta investigación desarrolla una línea novedosa. En primer lugar, el aporte radica en la indagación del problema del ocio, que, desde perspectivas de género, no ha sido lo suficientemente abordado en comparación con las numerosas pesquisas sobre el mundo del trabajo, la política, el ámbito de la militancia o la esfera doméstica. En segundo lugar, las películas seleccionadas, que en sí han sido poco estudiadas, forman un corpus representativo del campo cinematográfico actual que, mediante la construcción de atmósferas y ritmos, permite realizar una lectura original de las poéticas del nomadismo y el sedentarismo. En tercer lugar, la tesis considera de forma interrelacionada dos nociones para delimitar las escenas relevantes de cada film en cuanto a

las figuras del ocio. A este respecto, incorporo un área que, por una parte, no ha sido examinada desde perspectivas de género y, por otra parte, no se ha trabajado de manera sistemática en la Argentina. Me interesa explorar los aportes de la noción de “*Stimmung*” (Böhme, 2000; Gil, 2011; Gumbrecht, 2012; Lopes, 2013; Tröhler, 2012a y b; entre otros) y de la noción de “idiorritmia” (Barthes, 2003a; Lefebvre, 1992; entre otros) para identificar, describir y analizar el repertorio de figuras fílmicas que narran diferentes formas del ocio de mujeres.

Para indagar en el cine el problema de la materialización del tiempo en los espacios de ocio desde perspectivas de género, se vuelve necesario un trabajo de investigación en los márgenes, sumergido en la textura sensible de una experiencia que sólo es posible encontrar *entre* los niveles del saber. El análisis de cada uno de los films recibe, en esta línea, aportes de la Teoría Crítica, la sociología del ocio, los estudios sobre viajes y turismo, la historia de las mujeres, las teorías sobre juego, los estudios sobre cuerpo, sexualidad y erotismo. Este enfoque interdisciplinario se esfuerza por escapar de las constricciones impuestas por la actual división del trabajo académico y su tendencia hacia la compartimentación del estudio de los hechos sociales.

La presente pesquisa guarda continuidad con mi tesis de Maestría en Sociología de la Cultura (IDAES, UNSAM), titulada “La mirada en disputa. Figuraciones fílmicas de la corporalidad de mujeres en el cine argentino” (2012), realizada a partir del análisis de películas de Leopoldo Torre Nilsson, María Luisa Bemberg y Lucrecia Martel, en la que busqué examinar, desde un abordaje diacrónico del cine argentino, la elaboración de miradas femeninas y/o feministas sobre el cuerpo y la sexualidad. Teniendo en cuenta las conclusiones de dicha investigación, la tesis doctoral revisa y profundiza los enfoques teóricos y metodológicos, propone nuevos abordajes socioculturales y estéticos del cine, así como analiza un corpus de films contemporáneos.

Estructura de la tesis

La tesis está dividida en cuatro partes que contienen siete capítulos. La primera parte tiene un capítulo introductorio que despliega las consideraciones generales acerca de los enfoques teóricos y metodológicos de la investigación, que enmarcan los análisis fílmicos desarrollados en las tres partes siguientes a lo largo de seis capítulos.

En el primer capítulo, indico las principales características formales de las películas que integran el corpus, prestando atención al fenómeno de renovación del cine argentino

(nueva generación de realizadores, productores, guionistas y técnicos, nuevos modos de producción, concepciones estéticas, estructuras dramáticas y narrativas) y a la proliferación de films “climáticos” que privilegian la experiencia sensorial de la percepción (*Aisthisis*: la estética en tanto discurso del *sensorium* corporal). Desarrollo los aportes centrales de la teoría feminista al campo del cine y señalo la noción de género como tecnología social (de Lauretis, 1996), que está en la base de los análisis fílmicos. Por su carácter interdisciplinario y su relevancia crítica para dar cuenta de las relaciones de poder que articulan diferentes relaciones sociales (como las de clase, etnia, edad), las perspectivas de género con las que trabajo permiten indagar los procesos socioculturales que condicionan las posiciones de las mujeres en situaciones históricas concretas e iluminar los intersticios en los que oponen resistencia. A partir de ello, planteo una conexión con los trabajos sobre “*Stimmung*” y la constelación de nociones derivadas (atmósferas, tonalidades afectivas, paisajes sonoros, estados de ánimo). Luego, despliego la noción de “idiorritmia” con relación a las formas del ocio. Finalmente, enuncio las preguntas orientadoras para los análisis de las películas, teniendo en cuenta los aportes de los marcos teóricos trabajados, que posibilitan delimitar las nociones analíticas centrales y forjar la noción de “atmósfera generizada” para identificar las secuencias y escenas relevantes de cada film a los fines de investigar las figuraciones del ocio. Este primer capítulo no tiene las pretensiones de hacer un *racconto* de marcos teóricos y metodológicos conocidos, sino de brindar un panorama sinóptico que permita echar luz sobre los alcances de las perspectivas interdisciplinarias para el estudio de los materiales audiovisuales que, por no haberse explorado antes, requieren una exposición.

En los dos capítulos que componen la segunda parte, “Saliendo de la caverna de Platón. Ficciones de viaje y nomadismo”, título inspirado en el trabajo pionero de Giuliana Bruno acerca de los placeres del cine ligados al movimiento, que explícitamente discute con las teorías que postulan la quietud de los cuerpos de los y las espectadores/as frente a las imágenes que se proyectan, indago un repertorio de figuras del ocio vinculadas al viaje, la errancia y los desplazamientos, que problematiza tópicos característicos del “nomadismo” en la estética y la narrativa del NCA: movilidad permanente y ausencia de lazos de pertenencia.

En el marco de las producciones culturales recientes que focalizan distintas representaciones de viajeras, el segundo capítulo está dedicado al análisis de *Ana y los otros* (2003, Celina Murga), film que permite investigar las figuraciones del ocio en el paseo de la protagonista por la provincia de Entre Ríos, con espacios y tiempos diferentes a los de las grandes urbes capitalinas. La narración del viaje pone de relieve imágenes de la paseante, que despliegan formas del desplazamiento por escenarios abiertos, como la calle, la ruta, la

costanera, el río. Mediante la comedia, las secuencias de conversaciones, encuentros festivos e itinerancias presentan al tiempo de ocio como instancia que posibilita la creación de lazos comunitarios e hibridaciones culturales.

El tercer capítulo explora en el film *Una novia errante* (2006, Ana Katz) las figuras del ocio ligadas a la experiencia de la errancia de la protagonista por la playa y el bosque de la localidad costera de Mar de las Pampas. Por medio de una mirada (*glance*) que problematiza los códigos representacionales de los espacios turísticos y su visión privilegiada (*gaze*), la película construye una atmósfera (des)encantada: la mitología del balneario, fuera de temporada, se presenta en clave de cuento de hadas, a través de diferentes estrategias del humor alrededor de la búsqueda de un ritmo propio.

A modo de contrapunto con lo anterior, la tercera parte de la tesis, titulada “Sedentarismo y alteración del orden doméstico”, toma como punto de partida los estudios sobre las formas del “sedentarismo” en el NCA, con el fin de analizar un repertorio de figuras del ocio que introducen vías de escape a los rasgos característicos de la poética sedentaria: letargo, inmovilidad y desintegración.

Con relación a los diferentes modos de habitar espacios interiores, el cuarto capítulo presenta un análisis de las formas del ocio del personaje del ama de casa en *Rompecabezas* (2009, Natalia Smirnoff), a partir de su descubrimiento del juego. La esfera lúdica pone en tensión la división sexual del trabajo en el ámbito doméstico. La película elabora el “arte del tiempo” ejercido por la protagonista en su vida cotidiana como un proceso de paulatina conquista de idiorritmo.

En el quinto capítulo analizo una obra emblemática de las narraciones fílmicas que, mediante un minimalismo dramático, elaboran un movimiento entrópico vinculado a la descomposición del orden social. *La niña santa* (2004, Lucrecia Martel) es la única película del corpus que también he analizado para la tesis de maestría. Ya en ese momento, cuatro años atrás, era ostensible que la filmografía de Lucrecia Martel constituye un punto de inflexión por su originalidad estética. Mucho se ha escrito sobre la obra de esta directora. No me interesa volver a constatar los tópicos ya explorados, sino investigar las figuraciones del ocio de mujeres con relación al deseo y el erotismo. Pese a que el sonido es primordial para la comprensión de la obra de Martel, numerosas pesquisas siguen privilegiando la dimensión visual. En el capítulo dedicado al análisis de *La niña santa* busco ponderar la cualidad sonora del film que resulta determinante para el despliegue de la *Stimmung*. La construcción de un espacio dinámico, las fluctuaciones temporales, la suspensión del desenlace, el descentramiento de la mirada, la perturbación de los géneros corren paralelos a la figuración

del tiempo de ocio en el pasaje de la infancia a la adolescencia. Los ensayos del coro, la formación religiosa, la asistencia a conciertos callejeros, entre otras actividades realizadas en el tiempo libre en la provincia de Salta, habilitan la formación de un lazo idiorrítmico entre los personajes principales.

“Desbordes del género (sexual) y oscilaciones del cine”, cuarta y última parte de la tesis, desarrolla el análisis de dos films que se ponen en diálogo con las películas trabajadas en las dos secciones anteriores respecto a las formas del ocio vinculadas al nomadismo y al sedentarismo, en tanto permiten indagar la creación de atmósferas e idiorritmos por la puesta en primer plano del propio cine como tecnología de género.

En el contexto de las producciones filmicas que ponen de relieve la figura de la viajera (indagadas en los capítulos 2 y 3), el sexto capítulo explora la construcción del personaje protagónico de *Ostende* (2011, Laura Citarella) a partir de las formas del nomadismo que destacan la potencia de la fantasía y la curiosidad. El tiempo de ocio en el balneario fuera de temporada impulsa un deseo de ver, un deseo de conocer y un deseo de ficción. Las figuraciones de la mirada curiosa de la protagonista se despliegan como instancias de escape a la oposición –recurrente en los cines clásicos y comerciales– entre mirada masculina activa y feminidad como espectáculo.

El séptimo capítulo dialoga con las narraciones y poéticas del ocio que presentan nuevos modos de habitar los espacios interiores (indagados en los capítulos 4 y 5), desde la exploración del personaje de la empleada doméstica en *Réimon* (2014, Rodrigo Moreno), teniendo en cuenta una serie de producciones culturales contemporáneas que tienen por protagonistas a mujeres que trabajan como empleadas en casas particulares. Este film reviste especial interés para indagar las figuraciones del ocio debido a que coloca al personaje principal en el cruce de fronteras espaciales urbanas (centro/periferia, capital/conurbano) y zonas de pasaje socioculturales (cultura popular/cultura erudita), que introducen dislocaciones en la división entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio como una forma de reparto de lo sensible.

Por último, las Conclusiones presentan una recapitulación en función de los objetivos, los aportes teóricos y las conclusiones de cada capítulo. Finalmente, señalo posibles líneas de continuidad de la tesis.

Como iré mostrando a lo largo del trabajo, es insuficiente pensar la relación del ocio, es decir, las formas que va desplegando en los márgenes del tiempo productivo y reproductivo, con las otras dimensiones vitales solamente desde sus efectos, como si fuera algo que tiene su origen en alguna otra parte. Lo *marginal*, de hecho, remite a la periferia y

también al centro mismo. Por ello, al focalizar ciertas variaciones del ocio experimentadas por las protagonistas de los films la norma no queda intacta, sino que revela los huecos que hay en todo universalismo, en este caso, la concepción androcéntrica de la jornada laboral como ámbito separado del tiempo libre, así como también la visión más apocalíptica, para retomar la conocida denominación de Umberto Eco, de la industria cultural. Sin llegar a constituirse como una esfera liberada, las figuraciones de viajes, juegos, erotismos no sólo desarmen las clasificaciones que se pretenden universales, sino que amplían lo universal, develan nuevas potencialidades y señalan, por lo menos en algunos destellos y contrastes, un proceso de liberación. Como escribe Paulo Leminski (1987):

Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.

Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.

PRIMERA PARTE

Marco teórico y metodológico

CAPÍTULO 1

Estudios sobre cine argentino, teoría fílmica feminista y reapropiaciones de las nociones de “*Stimmung*” y de “*idiorritmia*”

1. Presentación

El propósito de este capítulo es desarrollar los enfoques teóricos y metodológicos que enmarcan los análisis fílmicos de la tesis. En primer lugar, señalamos las principales características formales de las películas que indagamos, prestando atención al fenómeno cultural de renovación del cine argentino en la que se inscriben. En segundo lugar, desplegamos los aportes centrales de la teoría feminista al campo del cine. A partir de ello, en tercer lugar, indicamos una conexión posible con los trabajos sobre “*Stimmung*” y la constelación de nociones derivadas (atmósferas, tonalidades afectivas, paisajes sonoros, estados de ánimo). En cuarto lugar, desarrollamos la noción de “*idiorritmia*” con relación a las formas de socialización implicadas en los films. Finalmente, enunciamos las preguntas orientadoras de la investigación, teniendo en cuenta los aportes de los marcos teóricos trabajados.

2. Consideraciones generales sobre el corpus fílmico

2.1. Aires de cambio en la cinematografía argentina

Las películas del corpus forman parte de un fenómeno cinematográfico impulsado por una búsqueda de renovación estética⁶. Por un lado, los films están atravesados por el clima de época: cambios en el mundo del trabajo, transformaciones del espacio urbano, migraciones, intensificación del consumo, omnipresencia de medios audiovisuales y redes informáticas, mutaciones en la manifestación de la sexualidad. Por otro lado, los films comparten una voluntad de ruptura con el cine industrial respecto a las formas de representación heredadas

⁶ *Historias breves* (1995), la primera antología de cortometrajes ganadores de un concurso promovido por el INCAA, constituye el punto inicial de este fenómeno que se perfila, en palabras de Gonzalo Aguilar, como “un nuevo régimen creativo” (2006: 14), si bien, como toda discontinuidad en la esfera cultural y artística, no hay novedades en términos absolutos; el llamado “Nuevo Cine Argentino”, en esta línea, actualiza un conjunto de innovaciones que se remontan a mediados de la década de 1950 (cf. Filippelli, 2014), que hemos indagado en un capítulo de la tesis de maestría dedicado al análisis de *La casa del ángel* (1956), de Leopoldo Torre Nilsson (Kratje, 2013).

del período clásico⁷: desvanecimiento de la demarcación entre documental y ficción, filmación de nuevos actores y problemas sociales, narraciones con tendencia a la dispersión y la falta de previsibilidad, relativización de las intrigas y los conflictos temáticos, quiebre de parámetros costumbristas, modos no convencionales de financiamiento y distribución.

La ubicación de los films bajo el ala del Nuevo Cine indica un punto de vista posible. En lugar de contenidos encorsetados por clasificaciones rígidas, sus características ponen de manifiesto la apuesta transformadora: “frente al viejo cine artificial, perezoso y solemne”, como observa David Oubiña, el nuevo cine “hacía posible una nueva mirada (nuevos personajes, nuevos lugares, nuevos conflictos, nuevas estéticas), un modo de producción independiente y un vínculo más desprejuiciado con la realización de películas” (2009: 16). Actualmente, se debate *in extenso* acerca de si el cine argentino independiente todavía conserva capacidad expresiva y fuerza rupturista o, en cambio, se asienta en una suerte de *establishment* de lo alternativo⁸.

Teniendo en cuenta el universo imaginario que recrean, los films que analizamos no se limitan a permanecer como oposición al cine de parámetros androcéntricos. En líneas generales, podemos señalar la incorporación de figuras inéditas⁹, que no se circunscriben al tradicional mundo “masculino” (fútbol, política, sexo, bares, erudición, violencia): los personajes protagónicos “femeninos” son el resultado de procesos de elaboración que les confieren personalidades singulares, que van más allá de la exhibición de las mujeres como madres abnegadas u objetos sexuales modelados por el deseo varonil (para señalar los dos polos más recurrentes¹⁰). Las ficciones despliegan un repertorio de figuras que presentan la necesidad de alguna forma de ocio como condición para la creación de nuevos posicionamientos subjetivos. Estos cambios se plasman en perspectivas sensibles a los problemas de género –tanto sexual como también textual, ya que las películas desarman la forma compacta de los géneros cinematográficos: a la clásica virtud de una economía de

⁷ Acerca de las diversas formas, estilos y funciones que se consideran “clásicas”, desde los modos de narrar iniciados por David W. Griffith hasta el cine actual de Clint Eastwood, remitimos al estudio de Eduardo A. Russo (2008).

⁸ Este problema ha sido uno de los ejes de debate a lo largo de las Jornadas “La Imagen Argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional”, desarrolladas en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (23/07/2015-24/07/2015). Asimismo, véase Aprea (2008), Bernades, Lerer y Wolf (2002), Moguillansky (2016), Prividera (2014) y Verardi (2011).

⁹ Nos referimos tanto a los personajes como a las formas textuales. Como postula Ana Amado, “toda película, por diversos procedimientos, inventa su propia lógica figurativa. (...) Las ‘figuras’ forman parte del arsenal de herramientas críticas, ideológicas y metodológicas de la historia del arte y de la estética en general, cuyo aporte al campo de las representaciones visuales pueden aplicarse a la figuratividad en el cine en múltiples sentidos, por sus valores plásticos, simbólicos, por su misma organización sintáctica” (2010: 27-28).

¹⁰ Remitimos a los trabajos de Berardi (2006), Carri (2013) y Conde (2009).

recursos, característica del “Modo de Representación Institucional” (Burch, 2008), contraponen la multiplicación de escenas *ociosas*—.

2.2. Dimensión política del nuevo cine

La renovación formal involucra cambios en el estatuto de lo político. Como señala Gonzalo Aguilar,

dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con tinta invisible, en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación. (...) Por supuesto, se puede hacer una lectura política o desde la identidad de cualquiera de los films del nuevo cine, pero la responsabilidad interpretativa queda en manos del espectador. Antes que un mensaje a descifrar, estas películas nos entregan un mundo: un lenguaje, un clima, unos personajes... (2006: 23)

Los films se abren a la indeterminación del sentido. Nuevos ambientes, nuevos sujetos, nuevos problemas; lo político aparece como opacidad: no se subordina a una causa externa ni tiene por propósito el esclarecimiento del público. Como afirma Johanne Page, “la mayoría de las películas contemporáneas no ponen lo visual y lo material al servicio de una agenda política explícita” (2009: 26, traducción nuestra)¹¹. El régimen actual de visibilidad introduce lo político *en* la imagen: la puesta en escena de situaciones mínimas de la vida cotidiana, por ejemplo, no indica necesariamente un escamoteo de la política, sino que invita a revisar las categorías que se utilizan a la hora de discutir su misma condición. En sintonía con un mundo que ya no busca ocultar los mecanismos de la dominación, según asevera Aguilar (2015a), el estudio político e ideológico de los films reside en su *forma*. No se trata de revelar un contenido encubierto, sino de pensar cómo el cine elabora y expresa imaginarios, sensibilidades, afectos. El foco de interés se dirige, entonces, a modalidades emergentes, silenciadas o consideradas menores por el orden predominante.

La fuerza de resistencia de una imagen puede medirse por su distancia respecto a los clichés circundantes. Según Patrick Vauday, “[la posibilidad de contrariar] más bien obra con un detalle que no va, una insinuación, un disturbio que viene a agrietar la seguridad de representar la única versión de lo visible y de lo verdadero, su fórmula sería más bien: ‘¿usted cree?’, la cual pone en juego al deseo y la creencia” (2009: 180).

¹¹ “The majority of contemporary films do not allow the visual and the material to be placed at the service of an explicit political agenda.”

El cine es, en este sentido, un sitio donde los problemas en torno al género y la diferencia sexual se actualizan con insistencia. Como indica Amelia Jones,

ambas formas de pensamiento –el feminismo y la cultura visual– están impulsadas por preocupaciones políticas y se centran, sobre todo, en las formas culturales que definen la experiencia subjetiva. Mientras que el feminismo es una iniciativa amplia que abarca todos los niveles de la experiencia cultural, sus ideas se han vuelto tan importantes para nuestra comprensión del mundo que en este momento repercuten en la mayoría de los modelos de análisis de la cultura visual. A la vez, el feminismo ha reconocido desde hace tiempo que la visualidad (las condiciones de cómo vemos y producimos sentido a partir de lo que vemos) es uno de los modos principales por los que el género se inscribe culturalmente. Así pues, el feminismo y la cultura visual están profundamente interconectados. (2003: 2, traducción nuestra)¹²

Siguiendo a Giulia Colaizzi (1995), resulta primordial investigar cómo se construyen las imágenes de y para las mujeres, en un contexto en que la femineidad se vuelve cada vez más un bien de consumo y un medio para promoverlo.

2.3. Problemas de género en la cultura audiovisual

Las intervenciones feministas en diferentes áreas del conocimiento (historia, arte, filosofía, antropología, sociología, comunicación) siguen, *grosso modo*, dos trayectorias: por una parte, introducen un *nuevo* campo de estudio, que considera a las mujeres como sujetos de interés investigativo por oposición a la invisibilización que suele recubrirlas; por otra parte, denuncian el sexismo estructural de las disciplinas académicas, que produce y perpetúa jerarquías culturales. Desde nuestra perspectiva, es preciso considerar ambas trayectorias conjuntamente: no se trata de aislar a los sujetos de los regímenes de poder que ordenan las divisiones sexuales, ni de limitar el análisis a la prueba de la discriminación y la corrección de las omisiones. En esta dirección, una lectura de los films con lentes feministas busca en las relaciones de género y las figuraciones de las mujeres ciertas claves para comprender los procesos significantes. A su vez, como prioridad estratégica o punto de vista, el género no se desentiende de otras matrices históricas significativas (clase, etnia, edad, religión, nacionalidad, etc.).

¹² “Both modes of thinking –feminism and visual culture– are, in this way, driven by political concerns and focus primarily on cultural forms as informing subjective experience. While feminism is a broader initiative encompassing all levels of cultural experience, its insights have become so central to our understanding of the world that it informs most modes of visual culture analysis at this point, whether this dependence is acknowledged or not. (...) Feminism and visual culture, then, deeply and mutually inform one another.”

Como señala Leticia Sabsay (2009), la cultura audiovisual contemporánea es un fenómeno complejo en el que actúan procesos de producción, apropiación, identificación, configuración de deseos, estilos de vida, prácticas sociales, que establecen imaginarios socio-sexuales, formas de socialización y experiencias de la subjetividad. En este marco, la dualidad varón/mujer procura ordenar el vasto campo de la sexualidad estableciendo escalas de valores y visibilidades. Si bien dicho binarismo ocupa una posición hegemónica, los trayectos que se desvían de esta norma que regula cuerpos y discursos adquieren, en las imágenes del cine, una gama de acentos críticos. Para Giuliana Bruno,

la mujer es ‘imagen’ porque encarna los estereotipos culturales y es ‘imagen’ porque aparece como la proyección de fantasías masculinas. Sin embargo, la presentación de estos dos tipos de imagen depende de la existencia de un tercer término, (...) el estatuto de la mujer como *imagen fílmica* –objeto plástico, sintético para la pantalla de celuloide. (1993: 133, traducción nuestra)¹³

Nuestro trabajo busca realizar una intervención feminista en la historia y la teoría de cine. En tiempos en que las imágenes y la cultura visual se convierten en una preocupación mayor de las ciencias humanas, el cine enfoca la diversidad de posiciones de género a la luz de las transformaciones socio-sexuales como fuente de perturbación de las representaciones. Por ello, nos parece relevante efectuar una lectura del cine de ficción a partir de nociones y categorías que permitan pensar los alcances de las nuevas figuraciones que se delinean en los films.

3. Bitácora de los estudios feministas sobre cine

Para el análisis de las películas que integran el corpus, más allá de los marcos específicos que cada caso requiere a los fines de explorar el objeto de estudio, nos basamos en las principales contribuciones de la teoría feminista a los estudios fílmicos, que resultan insoslayables para indagar al género como tecnología social y al cine como tecnología de género, así como la construcción de la mirada, las posiciones del deseo en la narración, los procesos de identificación (Bruno, 1993; Colaizzi, 1995, 2007; de Lauretis, 1992, 1993, 1996, 2007; Doane, 1991; Kuhn, 1991; Mulvey, 1978, 2000, 2007; Silverman, 1988, 2009; entre otras).

¹³ “La femme est «image» car elle incarne des stéréotypes culturels et «image» parce qu’elle apparaît comme la projection de fantasmes masculins. Mais la présentation de ces deux types d’image dépend de l’existence d’un troisième terme, (...) le statut de la femme comme *image filmique* –un objet plastique, synthétique, pour écran de celluloid.”

Ahora bien, desde fines de la década de 1990, se puede percibir cierta dispersión de su potencia heurística en el ámbito local, pese a los trabajos que retoman los marcos interpretativos fundamentales y profundizan sus lineamientos (desde la sociología de la cultura, el psicoanálisis, las artes, la comunicación) o que contrastan los postulados canónicos en diversas producciones audiovisuales (donde lo novedoso está más bien dado por los materiales que por la originalidad del enfoque).

Con este panorama, un desafío que nos invita a apartarnos de algunas posturas rígidas del canon (sin perder de vista los riesgos en torno al pluralismo acrítico de la práctica interdisciplinaria¹⁴) es probar un camino nuevo, que consiste en incorporar un área de investigaciones en auge que, por un lado, no ha sido examinada desde perspectivas de género y, por el otro, no se ha trabajado de manera sistemática en nuestro país. Se trata de explorar los aportes de la noción de “*Stimmung*”, entendida como “atmósfera”, “clima físico”, “paisaje sonoro”, “tonalidad afectiva” (Böhme, 2000; Gil, 2011; Gumbrecht, 2012; Lopes, 2013; Tröhler, 2012a y b, entre otros), y de la noción de “idiorritmia”, que refiere a la consubstancialidad entre poder y ritmo (Barthes, 2003a; Lefebvre, 1992; entre otros), para identificar, describir y analizar el repertorio de figuras fílmicas que narran diferentes experiencias del ocio de mujeres, tomando como punto de apoyo para establecer las aproximaciones correspondientes ciertas aperturas esbozadas por la propia teoría fílmica feminista, que nos permite forjar la noción de “atmósfera generizada”, como indicamos más adelante¹⁵.

3.1. Principales trayectos de la teoría fílmica feminista

En las próximas secciones, trazamos un recorrido por las intervenciones críticas de la teoría fílmica feminista, con el propósito de señalar las nociones que sirven de guía para los análisis.

3.2. Crítica socio-histórica del imaginario sexual

¹⁴ Sostiene Johanne Page que “en vez de contentarnos con la mera práctica de mezclar disciplinas o asimilar otras metodologías, la tarea consiste en buscar perspectivas que perturben los contornos y figuras de nuestra propia disciplina, momentos de ruptura que nos hagan reflexionar, no sólo sobre la naturaleza de nuestro objeto de análisis, el filme o el cine, o el arte audiovisual en un sentido más amplio, sino también sobre la práctica misma de los estudios audiovisuales” (2014: 101).

¹⁵ Un antecedente de esta exploración es la tesis de maestría de Fernanda Alarcón (2015), que trabaja las figuras vacilantes del paisaje, el espectro y el jardín en los largometrajes de Lucrecia Martel.

La teoría fílmica feminista presenta, desde sus inicios, dos tendencias centrales: por una parte, el *ilusionismo* –también llamado “teoría del papel/imagen” (cf. Kuhn, 1991)–, que apela a la documentación directa de las mujeres; por otra parte, el *formalismo*, que se interesa por explorar el lenguaje del cine y sus principios estéticos. Estas modalidades marcan el pulso de las pesquisas que buscan desentrañar los códigos ideológicos de la representación.

Hacia la primera mitad de la década de 1970, el enfoque sociológico e historiográfico de los trabajos feministas iniciales procura conjugar la práctica política con la reflexión sobre el cine¹⁶. Como señala Colaizzi, “se trata de textos que se enmarcan en el proceso de politización de la sexualidad que caracteriza el movimiento de mujeres” (2007: 11). De la mano de la crítica marxista de la ideología, esta corriente busca desbaratar el sexismo presente en la explotación de las mujeres como imágenes: como cuerpos para ser mirados, como *locus* de la sexualidad, como objetos del deseo. La estrategia principal consiste en poner en primer plano el contenido y evitar que el lenguaje eclipse el flujo diáfano de la trama.

Una cantidad significativa de films ponía en el centro de la escena mujeres interactuando entre sí como si estuvieran compartiendo una reunión de concienciación. “Estas películas producían un entusiasmo particular. Por primera vez, había películas hechas exclusivamente por mujeres, acerca de las mujeres y de la política feminista, para otras mujeres”, observa Laura Mulvey (1978: s/n). El cine se fue convirtiendo en el medio principal para articular el descontento. Como indica Renate Möhrmann, “es fácil entender que éste fuese a menudo destemplado y carente de la habitual ‘envoltura’ estética si recordamos la ira que inspiraba a estas mujeres al distanciarse de los hombres” (1986: 209-210).

Esta vertiente introduce una crítica de los papeles asignados a las mujeres en términos “positivos” o “negativos”, de acuerdo con valoraciones de orden sociológico, exteriores a las películas, que sirven para definir un tipo “ideal” de sujeto autónomo que, desde el movimiento feminista, se buscaba promover.

Las objeciones teóricas y políticas a estos primeros enfoques no tardaron en aparecer. Como afirma Teresa de Lauretis:

Una de las ‘imposibilidades’, quizás la más seria para el feminismo, es que mientras que no pueden producirse ‘imágenes positivas’ de la mujer mediante la simple inversión de papeles o cualquier temática de la liberación, mientras que no se puede ofrecer una representación directa del deseo salvo en los términos de la polaridad edípica

¹⁶ En el capítulo de la tesis de maestría dedicado al análisis de *Camila* (1984, María Luisa Bemberg), indicamos las resonancias de esta tendencia con respecto a la “segunda ola” del movimiento de mujeres en el contexto local (Kratje, 2013).

masculino-femenino, sólo pueden tratarse las cuestiones de la identificación, del lugar y el tiempo de las espectadoras dentro del filme. (1992: 129)

Este es, precisamente, el camino que toman las investigaciones sobre la mirada y la estructura narrativa, cuyo objetivo es poder dar cuenta de *cómo* se produce el significado en el cine.

3.3. El drama de la visión. Desafíos del cine alternativo

La segunda mitad de la década se inaugura con la publicación del ensayo de Mulvey “El placer visual y el cine narrativo”, escrito en 1973 y publicado en 1975, un trabajo pionero que busca indagar el modo en que el inconsciente de la sociedad patriarcal estructura la forma del cine. Desde la confluencia del feminismo como “arma radical” y el psicoanálisis, combinado con lecturas marxistas, como “arma política”, la influyente propuesta de Mulvey incorpora los aportes de las teorías psicoanalíticas freudianas y lacanianas para la comprensión de los mecanismos psíquicos que los films activan en los/as espectadores/as¹⁷. Mulvey indica que el modelo hegemónico de representación le proporciona al espectador masculino la ilusión de una subjetividad omnisciente y omnipotente, que confirma las estructuras elementales de la psiquis patriarcal, capitalista y occidental¹⁸. Su exploración del voyeurismo, de la escopofilia fetichista y de la escopofilia narcisista introduce la centralidad de la mirada, los modos y placeres de ver en los estudios feministas sobre cine.

Las producciones académicas de este período circulan, sobre todo, en dos revistas emblemáticas: *Camera obscura* y *Screen*¹⁹. Según esta corriente, la equiparación del film y el

¹⁷ Las principales referencias teóricas del psicoanálisis retomadas por Mulvey son “Tres ensayos de teoría sexual” y “Los instintos y sus vicisitudes”, de Sigmund Freud, y “El estadio del espejo”, de Jacques Lacan.

¹⁸ En sintonía con el ensayo de Mulvey, en *Modos de ver*, publicado en 1972, John Berger indica que toda imagen (pictórica, publicitaria, televisiva) encarna un modo de ver. Desde un conjunto vasto de imágenes, piezas gráficas, pinturas, Berger afirma que “*los hombres actúan y las mujeres aparecen*. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. (...) El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisora es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión” (2013: 55). Según señala Brad Epps (2016), teniendo en cuenta las críticas que desde el feminismo se realizaron al enfoque de Mulvey, se trata de planteos cuya fuerza persuasiva, y también sus limitaciones, residen en un conjunto de premisas basadas en binarismos: mujer/varón, cine narrativo, comercial, ilusionista/cine de vanguardia, actividad/pasividad, voyeurismo/exhibicionismo, poder fálico/castración simbólica, placer/displacer.

¹⁹ Ambas revistas ponen en discusión los sistemas textuales del cine clásico hollywoodense. *Camera obscura* publica las lecturas angloamericanas de la teoría francesa del cine –que combina marxismo, psicoanálisis y semiótica, y tiene como referente central a Christian Metz– y los análisis de la representación de la diferencia sexual en términos de fetichización de la imagen corporal: “cuando se muestra a una mujer como deseante, el discurso funciona para mostrarla como deseable”, afirma, en esta línea, Lea Jacobs (1981: 6). Por su parte, *Screen* publica textos que se han vuelto clásicos de la teoría psicoanalítica del cine, como “El placer visual y el cine narrativo”, de Laura Mulvey; “El significante imaginario”, de Metz; “La paranoia y el sistema

mundo es un asunto de representación, y la representación es, a su vez, un asunto de discurso²⁰.

En los debates de este período, el problema de la mirada, precisamente, ocupa un lugar central. La premisa subyacente a las teorizaciones feministas es que el modelo hegemónico de representación (el cine realista clásico) proporciona al espectador la ilusión de una subjetividad omnisciente y omnipotente, que confirma las estructuras elementales de la psiquis patriarcal, capitalista, occidental. Según Jackie Buet (1993), el cine constituye a la vez la memoria irrefutable de la alienación milenaria de las mujeres y la última tentativa para inmovilizarlas en modelos del pasado por las fuerzas de sugestión y los procesos de identificación.

Las discusiones giran en torno a dos grandes cuestiones: el cine de Hollywood y sus regímenes de placer visual²¹, y el proyecto de un cine feminista de vanguardia como su contrapunto²². Desde la postura de Claire Johnston, el cine de mujeres como contra-cine puede convertirse en una estrategia feminista en tanto práctica que, al deconstruir las representaciones, muestra su carácter de artificio y hace del cine un instrumento político. Como afirma Johnston hacia 1974:

Lo que la cámara capta en realidad es el mundo ‘natural’ de la ideología dominante. El cine de mujeres no puede alimentar tal idealismo; la ‘verdad’ de nuestra opresión no puede ser ‘capturada’ en el celuloide con la ‘inocencia’ de la cámara: ha de ser construida/manufacturada. Hay que crear nuevos significados destruyendo el armazón del cine burgués masculino dentro del texto de la película. (en de Lauretis, 1992: 14)

cinematográfico”, de Jacqueline Rose; “Anata Mo”, de Stephen Heath, quien en 1976, en otro artículo influyente, “*Narrative Space*”, indica: “En muchos sentidos, cada film es un verdadero drama de visión”, sostiene Heath (1981: 25), y plantea un interrogante clave: “¿Cómo generar sentido en el cine sino a través de la visión, con su ideología fundante de visión como verdad?” (1981: 26).

²⁰ Las estructuras de la mirada dependen de los códigos de figuración heredados del *Quattrocento*: perspectiva monocular y espacio escenográfico, que posicionan al espectador en relación de identificación con la cámara como el punto de vista central. En el cine, la movilidad en el espacio presenta la doble posibilidad de ser *cómplice* –cuando se sostiene dentro de la visión estructurante– y *radical* –cuando puede perturbar dicha visión, ante la que se encuentra, no obstante, ideológica, histórica e industrialmente involucrada–.

²¹ Señala Annette Kuhn: “Se considera que Hollywood es el caso límite, el paradigma de ese tipo de cine, aunque, claro está, las instituciones y las formas características del cine clásico no están en absoluto confinadas a la industria cinematográfica de Hollywood. De hecho, una de las características principales del cine clásico es su omnipresencia como modelo para los modos de producción y de representación de las industrias cinematográficas de todo el mundo. Este hecho tiene importantes consecuencias en lo que se refiere a las expectativas con que los espectadores van al cine” (1991: 35).

²² El contra-cine –manifiesto en films como *Riddles of the Sphinx* (1977), de Laura Mulvey y Peter Wollen, *Daughter Rites* (1979), de Michelle Citron, *Sigmund Freud’s Dora* (1979), de Anthony McCall, Andrew Tyndall, Claire Pajaczowska y Jane Winstock, *Gently Down the Stream* (1981), de Su Friedrich, *Adynata* (1983), de Leslie Thornton, *The Man Who Envied Women* (1985), de Yvonne Rainer– engendra “une réflexion hautement sophistiquée sur les signes et les codes cinématographiques, affectant la notion même d’avant-garde”, como indica Bérénice Reynaud (1993a: 16).

Siguiendo a Mulvey, en el cine se intersectan tres miradas a través de un complejo sistema que estructura la visión: la mirada de la cámara ante el evento profílmico²³, la mirada de los espectadores ante el producto final y la mirada de los personajes dentro de la trama ficcional. Las convenciones del film narrativo clásico subordinan las dos primeras a la tercera, a los fines de eliminar la presencia de la cámara y de prevenir la distancia crítica. Sin estas dos ausencias deliberadas el drama no podría alcanzar los efectos de realidad, obviedad y verdad²⁴.

Como desafío al cine narrativo clásico, Mulvey afirma que es preciso inventar “un nuevo lenguaje del deseo” a través de un cine “alternativo”, que implica nada menos que la destrucción del placer visual y, por corolario, el abandono de una posición contemplativa. En esta encrucijada, Ann Kaplan indica: “Hemos llegado, pues, a un punto en el que debemos poner en duda la necesidad de la estructura de dominio y sumisión. La mirada no es necesariamente masculina (en sentido literal), pero poseer y ejercer la mirada, dados nuestro lenguaje y la estructura del subconsciente, es estar en la posición ‘masculina’” (1998: 62).

3.4. Crítica de la representación

El impacto del posestructuralismo, de las teorías del sujeto y de los abordajes multidisciplinarios ha tenido, según señala Katy Deepwell (1998), un efecto indudable en la transformación de los términos del debate fílmico feminista desde principios de la década de 1980. Para Colaizzi,

el pase de los setenta a los ochenta implica, desde un punto de vista teórico, un pase de la politización de la sexualidad –basada en el reconocimiento de la diferencia sexual como elemento determinante del imaginario social– a la crítica de la representación para la cual la desnaturalización de la imagen va pareja a la deconstrucción de la feminidad y, más en general, a la deconstrucción del género como representación. (2007: 15)

Los procedimientos que en la revista *Cinéthique* se definen como parte del “efecto-cámara” –ilusionismo, impresión de realidad, búsqueda de transparencia, centralidad del espectador, identificación con el universo representado– vinculan el artefacto técnico de

²³ Lo “profílmico” indica los elementos (actores, decorados) que son colocados frente a la cámara y dejan su impresión en la película.

²⁴ Siguiendo a Ismail Xavier (2008), en otras palabras, se trata de una concepción estética que reposa en la transparencia, esto es, en la borradura de las huellas del proceso de producción, perfilando la *magia* de la puesta en escena, contraria a las operaciones de opacidad que favorecerían el distanciamiento por parte de los espectadores.

registro con las formaciones ideológicas²⁵. En esta línea, los estudios sobre cine presentan dos paradigmas de investigación fundamentales: un modelo *lingüístico-estructural* que, si bien indaga la construcción del lenguaje en el film, tiende a dejar de lado las reflexiones sobre las instancias productivas (producción y recepción); y un modelo *psicoanalítico* que, en cambio, reconoce la constitución de la subjetividad por el lenguaje, aunque su conceptualización permanece dentro del complejo freudiano de castración, cuya formulación queda restringida al modelo de sujeto masculino.

De acuerdo con Gertrud Koch,

aunque la estética de una película se defina principalmente por la intención de un solo hombre y por un aparato patriarcal autoritario (...) las connotaciones de la película siempre son independientes de y trascienden la intención del director. (...) Las películas pueden ciertamente crear mitos, estereotipos y clichés, es decir, imágenes psíquicas ideales, pero éstas no son en modo alguno comparables a abstracciones conceptuales. (...) El proceso de apreciar una película es como producir la película por segunda vez; es decir, que la película se crea en la mente del público y tiene tantas variaciones como espectadores haya. (1986: 145-146)

A lo largo de este período, el foco se orienta al análisis de las operaciones de identificación, como exponen los trabajos ejemplares de Kaja Silverman sobre la dimensión acústica del cine, que cuestionan desde perspectivas psicoanalíticas la primacía de la mirada, y los de Mary Ann Doane sobre la noción de “mascarada de la feminidad” y el problema del travestismo inherente a las espectadoras.

3.4.1. Noción de espectadora

El ensayo sobre “El placer visual y el cine narrativo” deja una impronta indudable en el campo de estudios fílmicos, que Teresa de Lauretis retoma, aun con divergencias, y profundiza en sus consecuencias epistémicas con el objetivo de explorar las dimensiones

²⁵ En 1975, Jean-Louis Baudry publica *Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité*, donde compara el cine con una máquina de ensoñación (fantasías, mitos, realidades, imaginarios y proyecciones espacio-temporales) y propone un análisis crítico del “efecto-pantalla”. La relación entre imagen y espectador está encuadrada por el dispositivo: “un conjunto de determinaciones que engloban e influyen en toda relación individual con las imágenes. Entre estas determinaciones sociales figuran, en especial, los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas”, según la definición provista por Jacques Aumont (1992: 143). Como expone Xavier, la teoría del Dispositivo fue incorporada a los estudios cinematográficos desde perspectivas feministas: “En estos casos, se mantuvo la dimensión de combate ideológico contra el cine clásico y su mirada, combate centrado en la consideración de su dimensión sexista, ya que lo que interesaba para estos estudios era caracterizar exactamente las ‘posiciones de sujeto’ (masculino/femenino) favorecidas por el estilo clásico de la narrativa” (2008: 238).

generizadas del espectador de cine²⁶. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* (1984) parte de la oposición del movimiento de mujeres a las relaciones sociales existentes, que designan a *la mujer* (“lo-que-no-es-el-hombre”) como el punto de fuga de las ficciones culturales y la condición de los discursos en los que éstas se plasman: Naturaleza y Madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino, signo y objeto del intercambio social. Esta propuesta se dirige a poner en duda la relación establecida entre “la mujer” y “las mujeres”, a los fines de revelar los modelos epistemológicos y valorativos que actúan en cada representación. A la vez, confronta dichos discursos con la teoría feminista, para dar cuenta de la constitución de las representaciones de la feminidad, del problema del deseo en la narración, de la relación afectiva en los procesos de identificación cinematográfica y de la experiencia de los/as espectadores/as.

En líneas generales, el horizonte de *Alicia ya no* es “la cuestión, apenas esbozada dentro de la teoría feminista, de la política de la auto-representación”, afirma de Lauretis (1992: 18); esto es, el lugar hasta entonces no simbolizado que las espectadoras de cine ocupan entre la mirada de la cámara y la imagen de la pantalla. La recepción envuelve contradicciones en los procesos sociales y subjetivos: los/as espectadores/as, a la vez que son atravesados/as por el film, atraviesan ellos/as mismos/as la película. No están, para de Lauretis, ni por completo dentro ni fuera del texto. Según esta perspectiva, es preciso volver a la noción de “experiencia” con el fin de iluminar la percepción de las mujeres como sujetos deseantes. Ello permitiría vislumbrar una resolución al problema de la búsqueda de representaciones “positivas” de las mujeres, a partir de un desplazamiento del cine *de* mujeres a un cine *para* mujeres, según la idea de que *una película puede apelar a la espectadora como mujer*.

Como indica Bérénice Reynaud (1993a), puede leerse como una paradoja el hecho de que los primeros abordajes feministas presupongan un espectador masculino o una masculinización de la posición del espectador. El espectador se constituye a partir de estrategias activadas por el film, que le fijan un lugar y le proporcionan un trayecto. Si “cambiando el perfil del espectador cambia también la manera de ver su presencia”, según sostiene Francesco Casetti (1989: 25), la noción de espectadora, que introduce la teoría cinematográfica feminista, permite focalizar los aspectos formales relacionados con las experiencias de género.

²⁶ Según de Lauretis, “la mirada de la cámara enmarca a la mujer como ícono u objeto de la mirada: imagen hecha para que el espectador, cuya mirada está apoyada por la del personaje masculino, la mire. Este último no sólo controla los acontecimientos y la acción narrativa, sino que es ‘el soporte’ de la mirada del espectador” (1992: 220-221).

La perspectiva crítica de Mulvey se orienta, hacia mediados de la década de 1970, a la invención de “un nuevo lenguaje del deseo” capaz de desafiar la objetualización de “la mujer” por parte del cine narrativo clásico a través de un cine alternativo que implica la destrucción del placer visual. Por contraposición a este planteo, de Lauretis señala, diez años después, que “la tarea actual del cine de mujeres no es la destrucción del placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino” (1993: 20). Aquello que está en juego no es tanto –para decirlo con palabras de Annette Kuhn (1991: 67)– “hacer visible lo invisible”, sino “crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente”.

3.4.2. Tecnología de género

En lugar de entender al cine como un “sistema avanzado de representación”, tal la expresión acuñada por Mulvey (2007), de Lauretis plantea la teoría del aparato cinemático como una “tecnología de género”, según la cual la diferencia no se encuentra atada a las reglas e instituciones del poder-saber, ni tampoco se halla completamente liberada.

En este punto, consideramos oportuno señalar las perspectivas de género que orientan nuestra investigación. No se trata de poner etiquetas para afirmar las bases físicas del sexo: es evidente que las figuraciones “de mujeres” en los films no responden a categorías puramente físicas, sino que están producidas dentro de relaciones en contextos sociales particulares. Las señales y conductas corporales que se presentan como “masculinas” o “femeninas” están ya imbricadas en nuestras concepciones del género. En esta dirección, el peso debe colocarse no sólo en el uso plural y fluctuante de los términos (figuraciones, mujeres), sino además en su sentido no autoevidente: las imágenes fílmicas, en su heterogeneidad, permiten indagar el funcionamiento de los procesos complejos y cambiantes por los que se construyen las identidades y experiencias corporales que conforman el paisaje sexual, precisamente porque su diversidad y multiplicidad expone aquellos procesos que suelen pasar inadvertidos bajo el paraguas de la normalidad. Las figuraciones de las mujeres se presentan siempre en su *devenir*, “en el deseo de las mujeres por devenir, no en un modelo específico de ese devenir”, según indica Rosi Braidotti (2004a: 48).

A lo largo de la investigación, desplegamos diferentes modulaciones del género como una noción analítica que no se opone al sexo entendido como la base anatómica de los significados culturales y psicológicos de las diferencias entre varones y mujeres. Como se ha fundamentado *in extenso* desde diferentes enfoques que problematizan el género en función

de las apropiaciones feministas a partir de la “segunda ola” del movimiento de mujeres²⁷, la noción misma de sexo y los significados de género, sexualidad, subjetividad y experiencia son objeto de debate, reformulaciones teóricas y críticas que en este trabajo nos interesa considerar sin plantear la necesidad de “optar” por alguna de sus acepciones *a priori* de los materiales fílmicos y las perspectivas analíticas que, en cada caso, posibilitan delinear sus alcances situados.

Como afirma Joan Scott en una definición que en 2016 cumple treinta años y aún nos resulta política y analíticamente productiva, “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder” (2011a: 65), que se materializa en cuatro elementos: las representaciones simbólicas, los conceptos normativos, las instituciones y la organización económica y política, y la identidad subjetiva. Sin embargo, cuando el género se utiliza como sinónimo de mujeres, de sexo o de diferencia entre los sexos “parece haber perdido su capacidad para asombrarnos y provocarnos”, indica Scott en un trabajo posterior (2011b: 14) que data de 1999. Teniendo en cuenta estas consideraciones, el género no es el contenido mutable (como construcción social y simbólica) de un continente estático (el sexo formulado por la biología), sino una forma histórica de conceptualizar un conjunto de prácticas disciplinarias y de relaciones discursivas que actúan sobre los sujetos, tanto entre los sexos como al interior de cada uno, como parte de un campo de desigualdades donde se intersectan otras formas de poder, exclusión y subordinación social: racismo, clasismo, heterocentrismo, androcentrismo, etc.

Claudia Laudano, a partir del estudio de la polisemia desplegada por la noción de género en los discursos de los movimientos feministas y los ámbitos académicos de la Argentina hacia la década de 1990, señala:

Como parte de esas pasiones dicotómicas que suelen envolvernos con frecuencia en otras áreas de la vida, tomábamos partido por el ‘género’, en tanto constructo cultural

²⁷ Por su carácter interdisciplinario y su relevancia para dar cuenta de la trama de poder que articula diferentes relaciones sociales (como las de clase, etnia, raza, edad, preferencia sexual, religión, etc.), el género es una de las contribuciones más significativas de las teorías feministas en confluencia con la segunda ola del movimiento de mujeres. Desde entonces, ha sido objeto de reformulaciones que se despliegan en diferentes direcciones y con distintos puntos de vista, como señalan Ana María Bach (2010) en su estudio del concepto de “experiencia” a partir de diversos abordajes de la epistemología feminista, Rosi Braidotti (2004b) en su desarrollo histórico de los encuentros y desencuentros de las nociones de “género” y “diferencia sexual” en Europa y Estados Unidos, July Cháneton (2007) en su indagación de los discursos sociales como prácticas performativas ligadas al género a partir de la segunda ola, Elsa Dorlin (2009) en su exploración de las teorías feministas que problematizan el sexo, la sexualidad y el género desde el feminismo marxista, el *black feminism*, la teoría *queer*, Claudia Laudano (2006) en su investigación del desarrollo de la categoría de género en la Argentina en el contexto de los debates feministas entre los enfoques de la igualdad y de la diferencia sexual.

histórico organizador de desigualdades sociales entre mujeres y varones. Esta concepción operaba como contrapunto con la mera identificación de diferencias entre ambos y la exaltación de los rasgos femeninos, que obliteraban a nuestro entender el complejo entramado de relaciones de poder que posicionaba a las mujeres en lugares devaluados y de opresión o subordinación, según las distintas perspectivas explicativas. A la vez, en los círculos internos de aquella polémica acerca de la superioridad del enfoque igualitarista respecto del de la diferencia sexual, circulaba con cierta complicidad la acusación de ‘esencialista’ a quien osara cuestionar dicha perspectiva e interesarse por alguna explicación diferente. (2006: 148)

En esta dirección, resulta fructífero tener en cuenta el camino trazado por Rosi Braidotti que, lejos del esencialismo, ilumina las potencialidades del problema de la diferencia sexual y la política de un “*female feminist subject*” que deshace el modelo binario patriarcal y se despliega, como dice Laudano (2006: 157), “en un arco iris de posibilidades”.

Siguiendo a Sandra Harding, Braidotti (2002: 34-35) señala que el género es un concepto con múltiples capas que se puede investigar en tres niveles: en primer lugar, el género como una dimensión de la identidad personal, que considera el proceso interpersonal de autoconciencia y la relación dinámica de las imágenes de sí (*self-images*) con la identidad individual y colectiva; en segundo lugar, el género como un principio de organización de la estructura social, que cimienta las instituciones sociales que van desde la familia y el parentesco a la división del trabajo en la vida social, económica, política y cultural; en tercer lugar, el género como la base de valores normativos, en tanto sistema que produce significados socialmente compartidos, representaciones de la masculinidad y la feminidad que se cruzan con cuestiones de etnicidad, nacionalidad, religión, entre otras.

Esta política de la localización implica asumir perspectivas inevitablemente parciales y situadas en torno a “las mujeres” como sujetos deseantes y sexuados, desde el rechazo a la visión universal, que se supone neutral y consecuentemente desprovista de género²⁸. Como sostiene Braidotti (2004a: 44), el sujeto mujer debe analizarse críticamente, ya que no constituye “una esencia monolítica definida de una vez y para siempre, sino el sitio de conjuntos múltiples, complejos y potencialmente contradictorios de experiencia, definidos por variables yuxtapuestas”, tales como la clase, la raza, la cultura, la nacionalidad, el estilo de vida.

²⁸ Siguiendo a Donna Haraway y Gilles Deleuze, cuyas perspectivas no se fundamentan en una oposición dicotómica de las posiciones de sujeto masculino y femenino, sino en una multiplicidad de subjetividades sexuadas, Braidotti señala que “el cuerpo no es una esencia y mucho menos una sustancia biológica; es un juego de fuerzas, un proveedor y transformador de energía, una superficie de intensidades. El sujeto incardinado es un término en un proceso de fuerzas (afectos) que se intersectan y de variables temporoespaciales (conexiones)” (2004c: 162).

El género, desde estas perspectivas, es producto de diversas tecnologías sociales y de discursos institucionalizados, de prácticas críticas y de la vida cotidiana. No consiste en una propiedad de los cuerpos sino, como indica de Lauretis, “del conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja” (1996: 8). Por su capacidad heurística para analizar las relaciones sociales, institucionales y las construcciones semióticas y subjetivas, consideramos que esta conceptualización del género resulta productiva para indagar los diversos posicionamientos de los personajes en los films, ya que presenta la capacidad de focalizar los procesos socioculturales que condicionan la posición de las mujeres en situaciones históricas concretas e iluminar los intersticios en los que oponen resistencia.

3.5. Devenires críticos y nuevas derivas

A partir de la década de 1990, las teorizaciones feministas examinan desde diferentes ángulos las posibilidades del cine como material de innovación del imaginario social²⁹, que participa del conflicto en la producción de órdenes hegemónicos de significación y la construcción de órdenes simbólicos compartidos, en los que se plasman desigualdades sociales y diferencias culturales³⁰.

Como indicamos párrafos atrás, la corriente sociológica e histórica, que estudia la imagen de las mujeres en diversos productos culturales (publicidades, películas, telenovelas, etc.), se basa en el concepto de “reflejo” o correspondencia entre las representaciones y la realidad. Desde la óptica semiótica y psicoanalítica que explora los placeres ligados a la mirada, en cambio, resulta clave el concepto de “represión”: “las maneras a menudo tortuosas con las que los textos que son dirigidos a representar a las mujeres de hecho las reprimen”, como señala desde una perspectiva crítica Linda Williams (1993: 8). A pesar de las diferencias de objetivos y métodos entre la tradición feminista de los estudios cinematográficos y los estudios socio-historiográficos, Williams recomienda explorar las

²⁹ Retomamos la conceptualización de Braidotti: “Por ‘imaginario social’ entiendo un conjunto de prácticas socialmente mediadas que funcionan como un punto de anclaje –aunque contingente– para encuadrar y configurar la construcción del sujeto y, en consecuencia, para la formación de la identidad. Estas prácticas son estructuras interactivas donde el *deseo* como anhelo subjetivo y la *agencia* concebida en un sentido sociopolítico más amplio se configuran mutuamente. Ni imaginación ‘pura’ –encerrada en la clásica oposición a la razón–, ni ‘fantasía’ en el sentido freudiano, el imaginario marca un espacio de transiciones y transacciones. Es inter e intrapersonal. Dinámico, fluye como una suerte de adhesivo simbólico entre lo social y el sí mismo, entre el ‘afuera constitutivo’ y el sujeto, entre lo material y lo etéreo” (2004c: 154).

³⁰ Véase, al respecto, Henry Giroux (2003), quien en *Cine y entretenimiento* indaga las relaciones materiales y simbólicas de poder y de placer en el cine.

posibilidades de su mutuo enriquecimiento: no se trata de verificar las formas *eternas* de represión de lo femenino, ni de constatar su reflejo *realista*, sino de indagar manifestaciones históricas específicas.

Así, de la mirada a su problematización, del placer visual a su deconstrucción, los caminos se bifurcan en múltiples direcciones que señalan las *diferentes* diferencias en el interior del feminismo y los estudios de géneros y sexualidades, a partir de las intersecciones constitutivas de las relaciones de poder y subordinación: el género, la clase, el racismo, la lesbofobia, la colonización. La concentración de cierta corriente de las teorías feministas en mujeres blancas, occidentales, heterosexuales, de clase media, urbanas, perpetúa algunos rasgos de la violencia simbólica que pretenden deconstruir. Las propuestas de desbiologización y desesencialización del género³¹, el auge de los estudios sobre masculinidades, la teoría *queer* y los puntos de vista de las mujeres negras, latinas, asiáticas, lesbianas, enriquecen la perspectiva crítica de la teoría fílmica feminista y los estudios audiovisuales³².

4. Atmósfera generizada

El corpus fílmico que a lo largo de esta tesis indagamos está atravesado por las contradicciones que de Lauretis señala en “Volver a pensar el cine de mujeres”: una doble presión, en direcciones opuestas, entre la positividad de las políticas, de las acciones afirmativas en favor de las mujeres como sujetos sociales, y la negatividad inherente a la crítica del patriarcado y la cultura burguesa.

Desde nuestra perspectiva, no se trata de volver a la pregunta por si hay *algo* específico vinculado al lenguaje de las obras hechas por mujeres (cuestión extremadamente compleja, que ha sido planteada también en otros lenguajes artísticos, literarios y pictóricos), sino de prestar atención a una dimensión que se presenta en la propia materialidad de las

³¹ Como señala Judith Butler, “no hay relaciones directas, de expresión o causalidad, entre sexo, género, presentación de género, práctica sexual, fantasía y sexualidad. Ninguno de estos vocablos engloba a los restantes o los determina” (2000: 103). Ann Fausto-Sterling (2006: 17), en esta línea, indica: “simplemente, el sexo de un cuerpo es un asunto demasiado complejo. No hay blanco o negro, sino grados de diferencia”.

³² Remitimos a los trabajos de Jacqueline Bobo (1988) sobre las prácticas de recepción de productos audiovisuales por parte de mujeres negras; de bell hooks (1993) sobre las mujeres negras y el cine, de Ella Shohat (1987) sobre la necesidad de incorporar y revisar la teoría fílmica feminista desde los enfoques poscoloniales. En el campo de estudios sobre cine en la Argentina, Lucas Martinelli (2016) ha reunido en un libro reciente una serie de trabajos sobre los cruces entre producciones audiovisuales y enfoques *queer*, como los de Fermín Eloy Acosta sobre películas iberoamericanas de los últimos quince años, Facundo Saxe y Atilio Rubino sobre films de Armando Bó e Isabel Sarli, y Romina Smiraglia sobre intervenciones porno y post-porno.

películas, en su sentido etimológico, ligado a la superficie que se roza, la piel, el umbral. Según de Lauretis,

lo que la película [*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*] construye – formalmente y con sentido estético– es un retrato de la experiencia femenina, de duración, percepción, hechos, relaciones y silencios que se perciben como incuestionablemente verdaderos. En este sentido, lo ‘pre-estético’ es estético más que estetizado, como lo es también en la película de Godard, *Dos o tres cosas que sé de ella*, en *Repulsión*, de Polanski, o en *El eclipse* de Antonioni. Dicho en otras palabras, la película de Akerman se dirige al espectador como mujer. (1993: 261)³³

En esta instancia, encontramos una de las claves para establecer la conexión entre los principales problemas teóricos, políticos y estéticos de la teoría fílmica feminista y los aportes que puede brindar al campo de estudios interdisciplinarios sobre cine y género la noción de “*Stimmung*”. Aquellas experiencias vinculadas a los personajes femeninos, así como la cuestión de la duración, de los movimientos, de la percepción, que envuelve los eventos, relaciones y silencios, señalados por de Lauretis –“los caminos de una experiencia que no ha sido representada” (2007: 31, traducción nuestra³⁴)–, y que, asimismo, actualizan en los films el “sentido obtuso” explorado por Roland Barthes (2014a) como una especie de suplemento resbaladizo sobreañadido al sentido obvio, pueden indagarse a partir de la perspectiva abierta por los estudios sobre las atmósferas afectivas. Nos parece que, en este mismo sentido, se puede leer la siguiente cita de Chantal Akerman:

Pienso que es una película feminista porque doy lugar a cosas que nunca se mostraron de ese modo, como la vida diaria de una mujer. Estas imágenes son las menos jerarquizadas en el cine. (...) Más [que] por el contenido, por el estilo. Si una decide mostrar los gestos de una mujer con tanta precisión es porque una quiere a las mujeres. De alguna manera, una reconoce esos gestos que siempre han sido negados e ignorados. Creo que el verdadero problema que se presenta con el cine de mujeres nunca tiene que ver con el contenido. Es que muy pocas mujeres tienen suficiente confianza para dejarse guiar por sus sentimientos. En cambio, el contenido les resulta más simple y obvio. Lo encaran y se olvidan de buscar las vías formales de expresar lo que son, lo que quieren, sus propios ritmos, su manera singular de ver las cosas. Una gran cantidad de mujeres sienten un desprecio inconsciente por sus sentimientos. No creo que sea mi caso. Tengo suficiente confianza en mí misma. Esta es la otra razón por la que creo que es una

³³ “What the film constructs –formally and artfully, to be sure– is a picture of female experience, of duration, perception, events, relationships, and silences, which feels immediately and unquestionably true. And in this sense the ‘pre-aesthetic’ is *aesthetic* rather than *aestheticized*, as it is in films such as Godard’s *Two or Three Things I Know About Her* (1967), Polanski’s *Repulsion* (1965), or Antonioni’s *Eclipse* (1962). To say the same thing in another way, Akerman’s film [*Jeanne Dielman* (1975)] addresses the spectator as female” (de Lauretis, 2007: 30-31).

³⁴ “The ways of an experience all but unrepresented.”

película feminista –no sólo por lo que dice, sino por *lo que muestra y cómo lo muestra*.
(en de Lauretis, 1993: 261-262, subrayado nuestro)³⁵

Los gestos, el propio ritmo, la forma singular de mirar, los afectos que van más allá del plano del contenido son signos que dan cuenta de una tonalidad afectiva, un ambiente, un clima físico elaborados por el film. Como se trata de rasgos que ponen en escena experiencias cotidianas de mujeres, prácticas y estilos que se asientan, como dice Akerman, en la jerarquía más baja de las imágenes cinematográficas, su presencia permite indicar que estamos ante un film “feminista”. De nuevo: no por un determinado contenido ajustado a la orden del día (a una agenda de temas que el movimiento de mujeres demanda en la esfera pública), sino por la creación de un clima sensible al género, un horizonte que atraviesa la ficción y se conecta con los/as espectadores/as en tanto sus puntos de identificación (cámara, imagen, figuras) pueden reconocerse, en un sentido amplio, como femeninos o feministas. Nuestra propuesta apunta a pensar que las condiciones de producción de una visión diferente, “las condiciones de representabilidad de otro sujeto social”, como dice de Lauretis (2007: 34), se relacionan directamente con la creación de una “atmósfera generizada”.

Trinh T. Minh-ha, en sintonía con este proyecto y desde su rol de cineasta, señala que hacer films desde un punto de vista diferente implica:

1. Una reestructuración de la experiencia y una ruptura potencial con los códigos y las convenciones cinematográficas del patriarcado; 2. una diferencia en el nivel de la apelación –el uso de palabras, imágenes y técnicas familiares, en un contexto cuyo efecto es desplazar, ampliar o cambiar sus significados preconcebidos y hegemónicamente aceptados; 3. una diferencia en la concepción de ‘la profundidad’ (el proceso en el seno del proceso, por ejemplo, no es lo mismo que un único proceso o varios procesos lineales); 4. una diferencia en la comprensión de los ritmos y las repeticiones –las repeticiones que no reproduzcan o no conduzcan jamás a lo mismo (‘un otro entre los otros’, como se ha dicho); 5. una diferencia en las parejas, las pausas, el fraseo, el silencio; 6. una diferencia, finalmente, en la definición de qué es ‘cinematográfico’ y qué no lo es. (1993: 197, traducción nuestra)³⁶

³⁵ “I do think it’s a feminist film because I *give space to things which were never, almost never, shown in that way, like the daily gestures of a woman*. They are the lowest in the hierarchy of film images. ...*But more than the content, it’s because of the style*. If you choose to show a woman’s gestures so precisely, it’s because you love them. In some way you recognize those gestures that have always been denied and ignored. *I think that the real problem with women’s film usually has nothing to do with the content*. It’s that hardly any women really have confidence enough to carry through on their feelings. Instead the content is the most simple and obvious thing. They deal with that and forget to look for formal ways to express what they are and what they want, *their own rhythms, their own way of looking at things*. A lot of women have unconscious contempt for their feelings. But I don’t think I do. I have enough confidence in myself. So that’s the other reason why I think it’s feminist film – not just what it says but *what is shown and how it’s shown*” (en de Lauretis, 2007: 31, subrayado nuestro).

³⁶ “1. une restructuration de l’expérience et une rupture potentielle avec les codes et les conventions cinématographiques du patriarcat; 2. une différence au niveau de l’appellation –l’utilisation de mots, d’images et de techniques familiers, dans des contextes dont l’effet est de déplacer, d’étendre ou de changer leurs significations préconçues et hégémoniquement acceptées; 3. une différence dans la conception de «la

Dicha enumeración menciona, como los casos de Akerman y de Lauretis, una serie de rasgos que permiten reconocer la creación cinematográfica de una *Stimmung*: ritmos, repeticiones, pausas, silencios, al margen del tiempo que impone el orden patriarcal.

Por otra parte, Doane sostiene que tanto o más importante que la oposición entre pasividad y actividad (presente en el ensayo de Mulvey de 1975) es la contraposición entre proximidad y distancia en relación con la imagen. Según el estudio de Christian Metz sobre el deseo voyeurista (1979), planteado en términos de una jerarquía social de los sentidos, el *voyeur* necesita mantener una distancia entre sí mismo (su propio deseo) y la imagen (el objeto deseado). Por ello, no resulta sorprendente que las artes consideradas “menores” (el arte culinario, el arte de los perfumes) sean precisamente aquellas que dependen de los sentidos del contacto físico. Siguiendo a Doane, la “imagen táctil” pone en primer plano la idea de proximidad: “es en efecto esta oposición entre proximidad y distancia, control de la imagen y pérdida de la misma, la que localiza las posibilidades de una expectación dentro de la problemática de la diferencia sexual” (1991: 22).

Manifestación de una cercanía, la *Stimmung* también nos permite investigar ese extravío del control a distancia, eminentemente visual. El cine es un drama que no sólo involucra la visión, como en las próximas secciones nos ocupamos de exponer.

5. Aproximaciones teóricas a la noción de *Stimmung*

En el universo filmico hay una especie de maravilla atmosférica casi congénita.
Étienne Souriau, *Les Grand caractères de l'univers filmiques*

Como una trama de singularidades que en algún punto se tocan, no por transmisión de ideas o influencias sino por la reverberación de lo que es contemporáneo, los films de nuestro corpus siguen la estela de una tendencia del cine argentino de la última década que, como indica Ana Amado (2014), privilegia la construcción de atmósferas sobre las acciones, apelando a una temporalidad signada por ritmos minimalistas de la vida cotidiana. El estudio de estas características implica considerar, por un lado, la cuestión de las atmósferas y, por otro, la de los ritmos.

profondeur» (des processus au sein de processus, par exemple, ne sont pas la même chose qu'un seul processus ou plusieurs processus linéaires); 4. une différence dans la compréhension des rythmes et des répétitions –des répétitions qui ne reproduisent ou ne ramènent jamais au même («un autre parmi les autres», comme il est dit plus haut); 5. une différence dans les couples, les pauses, le phrasé, le silence; 6. une différence, finalement, dans la définition de ce qui est «cinématographique» et de ce qui ne l'est pas.”

En los apartados siguientes, trabajamos la noción de *Stimmung* a la luz de diferentes corrientes del pensamiento que examinan sus alcances para la esfera artística. A continuación, indagamos la noción de *idiorritmia* a partir de su conexión con las formas cotidianas de socialización y con aproximaciones afines que, más que una teoría acabada, permiten delinear un campo abierto a la investigación.

5.1. Intervalos improductivos

La convención dramática y narrativa conocida con el nombre de “teoría del conflicto central”, que los fabricantes de la industria cinematográfica de Estados Unidos desarrollaron como un manual de instrucciones obligatorio, consiste en un conjunto de reglas para ordenar los elementos de la historia alrededor de una misma columna vertebral. Según el sistema de credibilidad que sostiene esta teoría, la atención del espectador debe concentrarse en la relación de causalidad directa que se establece entre la voluntad del protagonista (alguien, el bueno, que quiere conseguir algo) y el juego de estrategias orientadas hacia la concreción del objetivo, que implica atravesar una serie de confrontaciones (otro, el malo, busca impedir la victoria, desatando la colisión física o verbal). El conflicto mayor elimina las escenas casuales, aquellas que no avanzan en la dirección tramada por las decisiones del héroe. Los acontecimientos “secundarios” son ignorados.

En *Poéticas del cine*, Raúl Ruiz observa que esta ley promulgada por los expertos del entretenimiento busca llenar dos horas de la vida de unos cuantos millones de espectadores, “trabajadores extenuados”, para distraerlos del aburrimiento. Pero, ¿de qué clase de aburrimiento? El cineasta cita a Pascal: “en el capítulo de los *Pensamientos* dedicado a la diversión, advierte que ‘toda la desdicha de los hombres proviene de una sola causa: no saben permanecer en reposo en un cuarto’, en reposo aunque más no sea una hora. Es posible, pues, que el aburrimiento sea algo bueno”, sugiere Ruiz (2014a: 20) en defensa de una “alta calidad de aburrimiento” que producen, por ejemplo, films de Michael Snow, Yasujirō Ozu, Andréi Tarkovski, Andy Warhol o Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, que no obligan a tomar partido ni pasan por encima de las experiencias accidentales, no unificadas, de la vida diaria³⁷.

Frente a un cine gobernado por una organización demasiado rígida de los estándares de producción en cadena, obedientes a las convenciones narrativas, las películas que elegimos analizar ofrecen una alternativa. Responder a la pregunta “¿de qué tratan los films?” se vuelve

³⁷ Raúl Ruiz recurre a la figura de Don Quijote para ilustrar esta “lógica del sinsentido, la razón de la sinrazón” (2014: 24).

un asunto complejo, puesto que revelan las variedades de mundos posibles que coexisten en la cercanía de nuestra experiencia sensible. Como un refugio del tiempo lineal, la noción de *Stimmung* permite realizar una lectura del corpus con relación a las atmósferas y la idiorritmia.

5.2. Constelaciones afectivas

Stimmung es un concepto con una amplia tradición en el campo de la Estética. Según Hans Gumbrecht (2012), puede dar forma a una “tercera posición” entre la teoría de la Deconstrucción y los Estudios Culturales³⁸ (ambas perspectivas, según señala Gumbrecht, sustentan una ontología del texto como “representación” de una realidad extra-lingüística; la diferencia principal sería la negación o, viceversa, la afirmación de la capacidad de los textos de conectarse con alguna otra cosa). Las nociones derivadas de *Stimmung* buscan establecer una distancia del paradigma de la representación al colocar la atención sobre la dimensión textual de las formas que nos envuelven corporalmente como una realidad física. El cine como copia de los hechos, la representación como elemento de la conciencia y lo representado como anclaje del mundo son puestos en discusión: la voluntad de captar lo que está ante la cámara, ante nuestros ojos, no impide la aparición de un exceso que rasga la superficie misma de lo que aparece representado.

Las atmósferas y los humores resaltan la dimensión física de los fenómenos, cuyas formas de articulación pertenecen a la esfera estética. “Lo que nos afecta en el acto de la lectura involucra la presencia sustancial del pasado –no un símbolo del pasado o su representación”, indica Gumbrecht (2012, traducción nuestra³⁹) con aires warburgianos. Cada atmósfera, con sus armónicos y ecos del pasado, posee la singularidad de un fenómeno material que no puede ser definida en términos absolutos ni circunscripta por conceptos. Para hacer presente la atmósfera de un texto en particular hay que intentar capturar los climas

³⁸ Hans Gumbrecht traza un recorrido por las principales contribuciones de Wellbery al léxico *Ästhetische Grundbegriffe*: el ensayo de Johann Wolfgang von Goethe “Falconet” (1776), en el que se describe cómo los artistas buscan darle forma objetiva a las cosas intangibles que encuentran; la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant, en la que se afirma que una *Stimmung* balanceada es la condición necesaria para las facultades emocionales y racionales del entendimiento humano en los juicios de gusto; la estética idealista de Friedrich Schiller, que concibe la *Stimmung* como un estado de libertad en la intersección de sentimientos y razón; la concepción forjada por Friedrich Hölderlin a partir de la idea de que el mundo refiere a sonidos que son diferentes de aquellos sonidos del tiempo y el espacio contemporáneos, que remiten a la antigua Grecia; la noción de *Stimmung* en Friedrich Nietzsche, ligada a memorias e intuiciones de las etapas tempranas de la existencia humana.

³⁹ “For what affects us in the act of Reading involves the present of the past in substance –not a sign of the past or its representation.”

predominantes a la luz de situaciones históricas más amplias y teniendo en cuenta sus intertextualidades, que permitan enmarcar la obra que se analiza como una forma de vida en el presente. Percibir las atmósferas no es una tarea de desciframiento, sino de la comprensión de su génesis cultural, con el fin de descubrir “fuentes de energía” que nos entreguen a ellas afectivamente.

La atmósfera, como indica Margrit Tröhler (2012a y b), es lo primero que advertimos al ingresar a un cuarto, aunque no sea de forma plenamente conciente: luz, color, aire, sonidos, objetos y sujetos. Emparentada con las nociones de *Stimmung* y de “aura” (cf. Dudley Andrew, 1984), incluso de “heterotopía” (cf. Foucault, 2010), la atmósfera no describe objetos particulares, sino constelaciones de objetos que refieren a cualidades en su conjunto (*Gesamtqualitäten*). No se trata de una categoría relacional: como el afecto⁴⁰, la atmósfera es la relación misma⁴¹.

De creciente interés para las ciencias sociales, la filosofía y las artes durante los últimos años marcados por un giro afectivo (*affective turn*), la literatura sobre *Stimmung*, según Mikkel Bille *et al.* (2015), se ocupa del concepto y la experiencia de atmósfera como un entre medio (*in-betweenness*) de sujeto y objeto. Tal como analiza Gernot Böhme, uno de los filósofos de la atmósfera más influyentes, la presencia de las cosas no se define por su mera facticidad, sino en términos de los modos en que sujeto y objeto se vuelven palpables. En este sentido, las atmósferas son cualidades perceptibles, “esferas de la presencia de algo, su realidad en el espacio”, indica Böhme (1993: 122, traducción nuestra)⁴², que ponen de relieve la dimensión material (no necesariamente antropocéntrica) de los estados afectivos. Prestar atención a la *Stimmung* implica asumir una concepción renovada de la Estética.

A mediados del siglo dieciocho, Alexander Gottlieb Baumgarten desarrolla una Estética como teoría de la percepción sensorial, *Aisthesis*, que los estudios sobre las atmósferas retoman a partir de las reflexiones sobre afectividad. Según Böhme, “lo que es único y además teóricamente complejo es que el término describe un típico fenómeno entremedio. Las atmósferas se posicionan entre sujetos y objetos. (...) Combinan aquello que

⁴⁰ “Where *emotion* suggests something that happens inside and tends toward outward expression, *affect* indicates something relational and transformative. One *has* emotions; one is affected *by* people or things”, indica Jonathan Flatley (2008: 12).

⁴¹ Dimensión formal-material o espiritual-sensible, como la concibe Hölderlin en *Grund des Gedichts*, la *Stimmung* es un lugar de pasaje entre vivencia y lenguaje. “La *Stimmung* de una persona es la unidad que colorea, siempre o momentáneamente, la totalidad de sus distintos contenidos psíquicos, confiriéndoles una tonalidad común. Lo mismo ocurre con la *Stimmung* del paisaje: penetra en todos sus distintos elementos”, indica Georg Simmel (2013: 8).

⁴² “Spheres of the presence of something, their reality in space.”

tradicionalmente ha sido dividido entre producción y recepción estéticas” (2000: 14, traducción nuestra)⁴³.

Ahora bien, como expone Denilson Lopes (2013: 258), no se trata de una aproximación a estudios de recepción o a procesos de creación, sino que el afecto está en la obra, emerge de ella:

Mientras se ve una película, los objetos, los espacios, la luz, el vestuario, el maquillaje pueden ser tan importantes como los personajes, sus movimientos y el montaje. Me fascinan las películas en las que estos elementos tienen peso e incluso autonomía, y pueden ser vistos más allá del contenido explícito, la trama o el diálogo. (2013: 260, traducción nuestra)⁴⁴

Desde esta perspectiva, Inês Gil (2011) procura encontrar en la noción de atmósfera una puerta de entrada al análisis fílmico:

La atmósfera se asemeja a un sistema de fuerzas, sensibles o afectivas, como resultado de un campo energético que circula en un contexto determinado a partir de un cuerpo o de una situación determinada. En este sentido, la atmósfera tiene intensidades variadas y tiende a formarse sin necesariamente producir representaciones. (2011: 142, traducción nuestra)⁴⁵

Para ello, propone la siguiente taxonomía: divide la atmósfera cinematográfica en dos categorías generales: atmósfera espectral (relación entre espectador y film) y atmósfera fílmica (relación entre los propios elementos fílmicos: visuales y sonoros). A su vez, esta última incluye dos tipos: la atmósfera plástica (forma de la imagen), la atmósfera dramática (expresada por la diégesis) y la atmósfera sensacional, que retoma la idea de fotogenia de Jean Epstein para indicar aquella “atmósfera que rápidamente se percibe, consume y desvanece porque no procura expresar ese *algo* que la fotogenia aporta al cine y que puede tocar al espectador en profundidad, porque muestra *algo* que traspasa su espacio empírico y racional” (Gil, 2011: 144, traducción nuestra)⁴⁶. En esta línea, al investigar las atmósferas no se busca

⁴³ “What is unique and also theoretically complex is that the term describes a typical in-between phenomenon. Atmospheres stand between subjects and objects. (...) Atmospheres combine what was traditionally divided up into Production Aesthetics and Reception Aesthetics.”

⁴⁴ “Ou seja, que, ao olhar um filme, objetos, espaços, luz, figurinos, maquiagem possam ter tanta importância quanto os personagens, seus movimentos e a montagem. Fascinam-me filmes em que estes diversos elementos tenham peso e mesmo autonomia, e possam ser vistos para além de um conteúdo explícito, enredo ou diálogo.”

⁴⁵ “A atmosfera assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afectivas, resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa. Neste sentido, a atmosfera tem intensidades variadas e tende a formar-se sem produzir necessariamente representações.”

⁴⁶ “Atmosfera rapidamente percebida, consumida e desvanecida porque não procura exprimir este *algo* que a fotogenia traz ao cinema e que pode tocar profundamente o espectador, porque mostra *algo* que ultrapassa o seu espaço empírico e racional.”

un repertorio riguroso de signos organizados, sino considerar, en el plano fílmico, elementos tales como tiempo, espacio, sonido, ritmo, luz, según su relevancia específica para la creación del ambiente.

El cine, “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) de los sentidos (cf. Paech, 2012), escenifica una compleja sinestesia. Como indica Susan Buck-Morss,

Aisthitikos es la palabra griega antigua para aquello que ‘percibe a través de la sensación’. *Aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. Tal como señala Terry Eagleton: ‘La estética nace como discurso del cuerpo’. Es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, el olfato: todo el *sensorium* corporal. (2014: 173)

La atmósfera remite al mundo diegético, a los efectos plásticos y compositivos de las texturas, a la función del movimiento en el flujo audiovisual, en síntesis: a la constelación de sus materiales significantes que evocan, a la manera del *punctum* barthesiano⁴⁷, una sensibilidad para las cosas pequeñas. Por ello, Hans Wulff (2012) indica que los análisis de atmósferas están más cerca de lo descriptivo que de lo narrativo, ya que la atención se dirige al cuadro (figuras, entorno, luz, color), a lo social y lo teatral (escenas), al tono y a la música.

5.3. Intensidad y expresividad

“Vivimos en los fantasmas”, dice Gilles Deleuze (2009: 316). Con una fuerza espectral que no existe más allá de su expresión, que está abstraída de toda coordenada espacio-temporal, muy afín al “fantasma” que Roland Barthes (2003a) atraviesa para estudiar el Vivir-Juntos, Deleuze indica que “los fantasmas son rostros”: la experiencia de lo flotante, como un estado de errancia, como un espíritu ilocalizado, una cualidad que reclama algo que lo exprese sin actualizarla: “Lo que estoy intentando llamar afecto es lo que en un sentido llamamos «una atmósfera»” (2009: 325). En esta línea, las películas que analizamos, como dice Ruiz, “se *fantasmizan* por oleadas” (2014: 209).

En *Diferencia y repetición*, Deleuze busca indagar aquello que fuerza la sensibilidad a sentir. Siguiendo un camino que privilegia la sensibilidad como origen, lo intensivo al pensamiento, podemos acercar la noción de *Stimmung* a la del “encuentro”, como una intensidad que adviene al pensamiento. Como indica Deleuze,

⁴⁷ Roland Barthes indica: “(...) pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (2006a: 59).

Hay algo en el mundo que fuerza a pensar. Ese algo es el objeto de un *encuentro* fundamental, y no de un reconocimiento. Los que se encuentra puede ser Sócrates, el templo o el demonio. Puede ser captado bajo *tonalidades afectivas* diversas: admiración, amor, odio, dolor. Pero su primera característica, bajo cualquier tonalidad, consiste en que sólo *puede ser sentido*. (2006: 215, subrayado nuestro)

La *Stimmung* produce conmoción y perplejidad, y fuerza a plantearse un problema. Según Deleuze,

el mapa de intensidad reparte los afectos, cuyos vínculo y valencia constituyen cada vez la imagen del cuerpo, una imagen siempre retocable o transformable a la medida de las constelaciones afectivas que la determinan. Una lista de afectos o constelación, un mapa intensivo, es un devenir (...). La imagen no es sólo trayecto, como las fuerzas intensivas sustentan las fuerzas motrices. (...) El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten uno al otro. (1997: 94)

Desde otro ángulo, en su exploración de las estéticas del humor (*mood*) en el cine narrativo, Robert Sinnerbrink (2012) destaca el papel de las atmósferas para la apertura de mundos cinemáticos. El expresionismo de los años veinte, tal como fue estudiado por Lotte Eisner, constituye un caso paradigmático para delinear este planteo. Los films expresionistas alemanes revelan una peculiar atmósfera visual, con su fuerte uso de sombras y luces, de paisajes sublimes, de personajes melancólicos, que se conecta con la respuesta afectiva de los espectadores: “designa una presentación expresiva de un mundo de singularidades, lugares y cosas empapadas de una significancia estética”, como indica Sinnerbrink (2012: 149, traducción nuestra)⁴⁸. En la mística oscura del expresionismo, la atracción hacia lo indeterminado no parte de una búsqueda por el efecto momentáneo; como señala Eisner en *La pantalla diabólica*:

Es necesario, afirman los expresionistas, desligarse de la naturaleza y esforzarse por destilar ‘la expresión más expresiva’ de un objeto. Estas exigencias un tanto confusas fueron explicadas por Béla Balázs en su libro *El hombre visible*: puede estilizarse un objeto acentuando su ‘fisonomía latente’. Es así como habrá de penetrarse su aura visible. (2013: 15)

Los aspectos expresivos de la imagen (luces y claroscuros, puesta en escena, montaje, color, textura, gestos, sonidos), que definen las características esenciales de lo que Jean

⁴⁸ “It designates an expressive presentation of a world of singular individuals, places and things imbued with aesthetic significance.”

Epstein⁴⁹ y Edgar Morin⁵⁰ llaman “fotogenia”, son retomados por la teoría fílmica para investigar, en términos holísticos, los aspectos de la *Stimmung*.

Además de revelar un mundo ficcional, la dimensión humoral tiene un rol importante en la composición de las dinámicas emocionales (de forma similar a lo que sucede con la música), a partir del *tempo* del film, de sus variaciones, modulaciones, interludios, como señalamos más adelante.

5.4. Estados de ánimo

En un artículo cuyos objetivos se alejan de nuestro trabajo, que focaliza la propaganda y la acción revolucionaria, pero que provee coordenadas teóricas para la cuestión de las atmósferas que buscamos pensar, Jonathan Flatley señala: “Para Heidegger, *Stimmung*, que también se puede traducir como sintonización, es fundamental para nuestro estar-en-el-mundo; no es nada menos que la atmósfera o el medio en el que se despliegan nuestros pensamientos y acciones” (2012: 503, traducción nuestra)⁵¹. Para Flatley, el interés por la noción de *Stimmung*, que traduce como “*mood*”, reside en la posibilidad de enfocar la emergencia de contra-estados capaces de alterar el mundo existente: una vía para favorecer “*counter-moods*” es a través de sintonizaciones afectivas (“*affective attunement*”), formas de compartir estados afectivos con otros, según una lógica intersubjetiva que no se puede reducir a la pura cognición.

“Revelación primaria del mundo” (“*die primäre Entdeckung der Welt*”), la noción de *Stimmung*, en *Ser y tiempo*⁵², se presenta en la traducción italiana como “tonalidad emotiva” y en la española como “disposición afectiva”⁵³. No se localiza ni en la interioridad (no se trata

⁴⁹ “La metafísica del lenguaje visual no es tanto intelectual como emotiva”, afirma Jean Epstein (2014: 40).

⁵⁰ “La fotogenia es esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica”, indica Edgar Morin (2001: 39).

⁵¹ “For Heidegger, *Stimmung*, which might also be translated as attunement, is fundamental to our being-in-the-world; it is nothing less than the overall atmosphere or medium in which our thinking, doing, and acting occurs.”

⁵² En otra obra, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, Martin Heidegger utiliza la noción de *Grundstimmung* para dar cuenta del estado de ánimo rector en las sociedades que buscan la excitación de lo siempre nuevo: el estado afectivo del aburrimiento.

⁵³ Véase Agamben (2007), quien utiliza la noción de *Stimmung* para referirse a una teoría de las pasiones (que se remontan a los estudios clásicos sobre los *pathé*) con relación al lenguaje: “La *Stimmung* es la condición para que el hombre pueda, sin estar ya anticipado siempre por un lenguaje extraño, proferir una voz *propia*, encontrar una palabra *propia*. (...) Lo que en la *Stimmung* está en cuestión es la posibilidad, para el hombre hablante, de hacer la experiencia del nacer mismo de la palabra, de captar el mismo tener-lugar de aquel lenguaje que, anticipándolo constantemente, arroja y destina al hombre fuera de sí en una historia y en una tradición. Ya que sólo si el hombre pudiera captar el origen mismo de la función significativa que siempre lo anticipa, se abriría para él la posibilidad de una palabra libre, de un lenguaje que fuese verdadera e integralmente *su* lenguaje” (2007: 113).

de un estado psíquico) ni en el mundo, sino en el límite. Como expone Giorgio Agamben, “más que estar ella misma en un lugar, podríamos decir entonces que la *Stimmung* es el lugar mismo de la apertura del mundo, el lugar mismo del ser” (2007: 103).

En línea con la concepción heideggeriana, Flatley indica:

Una *Stimmung* es una manera de tener ciertas cosas en el mundo que importan; es el ambiente en el que se forman las intenciones, los proyectos perseguidos, y afectos particulares pueden adjuntarse a objetos particulares. (...) Y debido a que nunca nos encontramos en ninguna parte, porque siempre ya nos encontramos en algún lugar específico, siempre estamos en un estado de ánimo; estar en el mundo es ser un estado de ánimo, (traducción nuestra, 2008: 5)⁵⁴

Siguiendo esta dirección, podemos señalar que los films no disponen una estructura de ánimo estable, sino una particular experiencia afectiva que entrega ciertas coordenadas orientadoras, sin convertir el paisaje en una tarjeta postal: se trata de un modo de conexión vital y cotidiana con el mundo.

Como en muchas ocasiones sucede, recién nos damos cuenta del estado de ánimo o del clima cuando ocurren mutaciones dramáticas o interrupciones abruptas. Las películas que seleccionamos facilitan esta detección: como sostiene Flatley, “*Stimmung* es un fenómeno público, colectivo, algo necesariamente compartido. Los estados de ánimo constituyen la manera en la que estamos juntos” (2008: 22, traducción nuestra)⁵⁵. Los films plantean el problema de cómo el entorno físico y social condiciona la vida afectiva mediante ciertas estructuras de sentimiento (el uso del concepto es deliberado⁵⁶) efímeras y transitorias, pero tan agudas como la ideología.

5.5. Paisajes sonoros

El cine se mueve como la música.
Alexander Kluge, *El contexto de un jardín*

⁵⁴ “One’s *Stimmung* is one’s way of having certain things in that world matter to one; it is the atmosphere in which intentions are formed, projects pursued, and particular affects can attach to particular objects. (...) And because we never find ourselves nowhere, because we always already find ourselves somewhere specific, we are never not in a mood; to be in the world is to be in a mood.”

⁵⁵ “*Stimmung* is a collective, public phenomenon, something inevitably shared. Moods constitute the ‘way in which we are together’.”

⁵⁶ Flatley indica: “Although Williams and Heidegger are coming from different theoretical traditions, I do not think that *Stimmung* and structure of feeling are incompatible concepts” (2008: 26). En *Cultura y materialismo*, Raymond Williams señala que “las estructuras de sentimiento (...) anteceden a los cambios más reconocibles de ideas y creencias formales que conforman la historia ordinaria de la conciencia. (...) el arte es una de las actividades humanas primordiales, y que puede lograr la articulación no sólo del sistema social o intelectual, impuesto o constitutivo, sino también de su experiencia, de su consecuencia” (2012: 44).

Leo Spitzer (1944) realiza una “*Stimmungsgeschichte*” orientada a reconstruir la continuidad del concepto antiguo y cristiano de “*world harmony*” que subyace a la moderna (e intraducible) palabra *Stimmung*, desde su ingreso al léxico en el siglo dieciocho y su significación secular en el contexto del Romanticismo, para aludir a fenómenos meteorológicos sobre el paisaje o a fuerzas desconocidas que actúan sobre el entorno.

Desde su origen, el término forma parte de la esfera acústico-musical, dada su cercanía con la voz (*Stimme*)⁵⁷. De este universo sonoro –semánticamente ligado a palabras griegas como *harmonia* y latinas como *concentus* y *temperamentum*– surge el sentido moderno de “estado de ánimo”. La familia de palabras en torno a *Stimmung* (*gestimmt-sein; stimmen; in guter Stimmung sein, Abstimmung, Stimmungsbild, Stimmungsmusik, usw.*) se relaciona con el interés de las pesquisas contemporáneas sobre los afectos.

La mayoría de las lenguas europeas, según señala Spitzer, carecen de un término que pueda expresar la unidad de sentimientos experimentados por el hombre cara a cara con el medio ambiente, capaz de comprender en conjunto lo objetivo (factual) y lo subjetivo (psicológico) en una unidad armoniosa e indisoluble. En alemán, efectivamente, *Stimmung* se fusiona con el paisaje, que a su vez es agitado por las sensaciones; evoca el estado de ánimo más fugitivo, pero no por ello menos intenso.

Ante la hegemonía de la modalidad visual, Robert Murray Schafer (1969, 1977) afirma que es importante aprender a escuchar el entorno acústico como si se tratara de una composición musical. La música –en un sentido amplio, como “paisaje sonoro”– tiene un papel fundamental en el arte atmosférico. En *El nacimiento de la tragedia*, Friedrich Nietzsche vincula la imagen visual con Apolo, mientras que la relación inmediata de la imagen musical es dionisiaca: “el coro dionisiaco que se descarga una y otra vez en un mundo de imágenes apolíneo” (1998: 107). El sonido es un mediador entre el oyente y el ambiente. Para ponerse en movimiento y vibrar, el primer paso es superar su propia inercia. Las ondas sonoras necesitan un medio físico para desplazarse: sin atmósfera no hay sonido.

Así, entre los significados de *Stimmung* que nos interesa destacar para el análisis se encuentra su conexión con el mundo sonoro y musical. La escucha supone modos de comportamiento que involucran al cuerpo en su totalidad. Cada tono que percibimos, indica Gumbrecht (2012), es una forma de la realidad física que nos atraviesa el cuerpo a la vez que lo circunda. Lo mismo ocurre con el clima. En efecto, con frecuencia las referencias a la

⁵⁷ *Stimmung* es el título de la hipnótica obra compuesta por Karlheinz Stockhausen (1968) para dos sopranos, mezzosoprano, tenor, barítono y bajo; los seis cantantes, sin acompañamiento y con un micrófono cada uno, vocalizan sin palabras durante 75 minutos.

música y al clima suceden cuando los textos actualizan humores y atmósferas que dan cuenta de la experiencia de un encuentro concreto con el ambiente.

6. Aproximaciones a la noción de idiorritmia

Ritmos.

La omnipotencia de los ritmos.

Sólo es duradero lo que está atrapado en ritmos. Plegar el fondo a la forma y el sentido a los ritmos.

Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*

Según Georg Simmel,

la socialización entre los seres humanos se desconecta y se vuelve a conectar siempre de nuevo como un constante fluir y pulsar que concatena a los individuos incluso allí donde no emerge una organización propiamente dicha. El hecho de que las personas se miren unas a otras, que se tengan celos, que se escriban cartas o que almuercen juntos, que se encuentren simpáticos o antipáticos más allá de cualquier interés personal perceptible, que la gratitud por un acto altruista siga teniendo sus efectos de lazos inquebrantables, que uno pregunte a otro por el camino y que las personas se vistan y adornen para otras, todas estas miles de relaciones que juegan entre una y otra persona de manera momentánea o duradera, consciente o inconsciente, evanescente o con consecuencias, nos entrelazan de manera ininterrumpida. Aquí se encuentran los efectos de interacción entre los elementos que sostienen toda la resistencia y elasticidad, toda la policromía y uniformidad perceptible y tan enigmática de la sociedad. (2003: 32-33)

Este párrafo elocuente de la perspectiva de Simmel sobre las “formas de socialización”, noción que rechaza la reificación de los conceptos sociológicos, permite vislumbrar aquellos modos más o menos fugaces o permanentes de estar-con-otros y las repercusiones recíprocas del acontecer: la dinámica del afectar y ser afectado por medio de la cual los individuos se modifican mutuamente. Además de las configuraciones abarcadoras y definibles –un Estado, una familia, gremios, iglesias– existen incontables tipos de interacciones microscópicas que están en la base de lo social. Desde este punto de vista, lo que importa es descubrir los hilos delicados de las relaciones. Son eventos infinitamente pequeños, pero que desde la lente del cine, desde sus múltiples de puntos de vista, pueden volverse sobresalientes.

Entre estas interacciones minúsculas queremos detenernos en una forma de relación en particular, que puntea la especificidad de las atmósferas que indagamos en el corpus: se trata de la noción de “idiorritmia”, una figura que Barthes encuentra en una lectura fortuita de *L'Été grec* de Lacarrière, sobre la vida de los monjes del Monte Athos. En el curso dedicado a *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (1976-1977),

Barthes retoma la oposición nietzscheana, actualizada por Deleuze, entre *método* –protocolo para descifrar exhaustivamente, camino recto hacia un objetivo– y *cultura* –que delinea un trazado excéntrico, la escucha y el reconocimiento de fuerzas–, para encontrar, siguiendo la segunda senda, el fantasma del “idiorritmo”:

1. Idiorritmo, casi un pleonismo, pues *rythmós* es, por definición, individual: intersticios, fugitividad del código, de la manera en que el sujeto se inserta en el código social (o natural).
2. Remite a las formas sutiles del género de vida: los humores, las configuraciones no estables, los pasajes depresivos o exaltados; en resumen, lo contrario mismo de una cadencia tajante, implacable en su regularidad. Debido a que el ritmo ha tomado el sentido represivo (ver el ritmo de la vida de un cenobita o de un falansterio, que debe actuar con una precisión de un cuarto de hora), ha sido necesario adjuntarle *idios*. (2003a: 51)

El buen vivir, el arte de vivir, es una cuestión ética y también estética. Hay una consubstancialidad entre poder y ritmo: como los regímenes de poder imponen un determinado ritmo (de todas las cosas: de vida, de tiempo, de pensamiento, de discurso), la demanda de idiorritmia, como dice Barthes, “se hace siempre contra el poder” (2003a: 81). La idiorritmia focaliza la organización de los espacios cotidianos de la vivienda, que incluye las tareas domésticas, y la distribución de los ámbitos público y privado. Con respecto a esta división, Barthes señala un matiz interesante: “se ha dicho: ideológicamente capitalista, pero es la utilización de lo ‘público’ lo que está alienado en un mercado (fotos, entrevistas, habladurías, etc.): lo ‘privado’ es una defensa natural contra la transformación de lo público en mercancía → identificación lógica de lo clandestino (o de lo anónimo) con lo libre” (2004: 199).

Siguiendo estas observaciones, nos interesa tomar en cuenta la cuestión de la idiorritmia, implícita en los desplazamientos de las protagonistas de los films, en el marco de las atmósferas generizadas que se configuran.

6.1. Contra la cadencia. Polirritmia y ritmo-análisis

Para captar el ritmo y las polirritmias de una manera sensible, preconceptual, pero intensa, es suficiente con prestar atención a la superficie del mar. Las olas vienen en sucesión: toman forma en las inmediaciones de la playa, los acantilados, los bancos. Estas ondas tienen un ritmo, que depende de la estación, las aguas y los vientos, pero también en el mar que las lleva, que las trae.

Henri Lefebvre, *Elements de rythmanalyse*

El ritmo es uno de los elementos principales de la expresión de los sentimientos. Sus primeras acepciones se vinculan con el movimiento: “Ritmo” proviene del griego *rhythmos*, cuya raíz es *rheô*: yo corro. “Para ejecutar un ritmo, pequeño o grande, no basta pues realizar la fórmula; es preciso que un impulso vital, procedente de adentro hacia afuera, restituya, a través de la fórmula, la vida de la que ella es apenas un signo intelectual”, expone Edgar Willems (1964: 46).

El ritmo posee un valor afectivo inseparable del cuerpo. Los sentimientos ligados a una espera, una tensión, un reposo, un relajamiento conllevan la agitación, las dudas, las sacudidas, las inhibiciones que el ritmo puede expresar. Cuando se elige un *tempo* en música, a menudo se está también eligiendo un estado de ánimo en el dominio de la afectividad.

Si bien el ritmo es un movimiento ordenado, no consiste en una disposición regular. Cada forma de poder se asienta sobre una determinada rítmica u ordenación del movimiento, que las interacciones cotidianas, ese constante fluir y pulsar de las relaciones sociales señalado por Simmel, intentan desarticular. Barthes, en tercera persona, escribe: “Siempre creyó en ese ritmo griego, la sucesión de la Ascesis y de la Fiesta, el desenlace de la una por la otra (y nunca ha creído en el ritmo chato de la modernidad: *trabajo/ocio*). (...) (Hay que señalar que el ritmo no es forzosamente regular: Casals decía con mucha razón que el ritmo es *retardo*.)” (2004a: 208-209)

Por su parte, Deleuze señala que la “ritmología” invita a distinguir dos tipos de repetición. La “repetición-medida”, basada en una recurrencia isocrónica de elementos iguales, divide el tiempo de manera regular. La duración, en cambio, sólo existe si está determinada por un acento tónico, por intensidades que, en lugar de marcar intervalos idénticos, crean desigualdades, inconmensurabilidades, en duraciones o espacios métricamente iguales: “puntos relevantes, instantes privilegiados que marcan siempre una polirritmia” (2006: 49-50).

Si lo que podemos comprender del mundo está condicionado, en primer lugar, por tonalidades afectivas, nuestro planteo se puede vincular al campo de conocimiento fundado por Henri Lefebvre: el ritmo-análisis. El ritmo, para Lefebvre, está en la base de la vida social, urbana, pública y privada: “[El ritmo analista] escuchará el mundo y, sobre todo, lo que peyorativamente se llama ‘ruido’, que se dice que no tiene ningún sentido, y los murmullos, llenos de significado; y, finalmente, escuchará los silencios” (1992: s/n).

El ritmo propio del capital es el de la producción y el de la destrucción. La sociedad industrial estandariza la multiplicidad de ritmos individuales y sociales, sometiendo a los parámetros de la productividad. Las cadencias impuestas por la organización taylorista y

fordista unifican los tiempos del trabajo. El tiempo medido y cronometrado regula también otras esferas de la vida cotidiana. “Hay que trabajar y vivir a tiempo. Los *tempi* acelerados del trabajo se transponen a los otros tiempos, que se vuelven, como el tiempo de trabajo, cada vez más parcelados, sometidos también a la repetición y a la rutina”, indica Amparo Lasén Díaz (1997: 199). Regulación continua, previsión, sincronización; la presión constante del tiempo abstracto, cuantitativo, homogéneo, alcanza la vida pulsional. Por ello, el análisis de los ritmos nunca pierde de vista el cuerpo, que está en la base de las modalidades concretas del tiempo social.

En su definición del idiorritmo, Barthes señala una contraposición con la regularidad de los fenómenos que se repiten de manera previsible y desembocan en la constatación de una resolución esperada: la *cadencia* (que viene de *cadere*: caer). Extendiendo este planteo, podemos señalar que la cadencia, equivalente a la *clausula* o *conclusio*, es un punto culminante en el que confluyen regulaciones y consensos. Su fórmula recurre a una serie de mecanismos convencionales que aseguran una combinación perfecta de los acentos, las pausas, los silencios. Una distribución calculada de los grados, que tiene la función central de afirmar la tonalidad, ordena los colores sonoros, tónicas y dominantes, de forma concluyente o suspensiva. Ya se trate de una progresión tranquilizadora hacia un acorde de base o de una acumulación de adornos que se insertan para alcanzar un desenlace fastuoso, la cadencia se recorta sobre un horizonte de expectativas que tienden a un orden presuntamente normal. Las formas habituales del encadenamiento, que funcionan a nivel del sobreentendido y suponen la eliminación de intervalos improductivos, traman la fuerza de las cadencias. Cadencioso es quien dispone, con aires poéticos, una proporción de las entonaciones que pueda sortear la monotonía sin alterar la distribución de la métrica. Estar en cadencia significa ajustarse al compás.

En cambio, “el ritmo está indiscutiblemente más unido al cuerpo humano en forma directa que la melodía (más tributaria de la emoción) y que la armonía (que no puede existir sin inteligencia)”, afirma Willems (1964: 65). Atender a estas cualidades del ritmo implica un cambio de *tempo*: precisamente, los films que analizamos permiten enfocar los contratiempos, la polirritmia, en el juego polisémico de las imágenes y los sonidos de las atmósferas generizadas.

7. Preguntas orientadoras de la investigación

Teniendo en cuenta el trayecto preliminar a través de los aspectos teóricos fundamentales de los estudios feministas sobre cine y atmósferas fílmicas, planteamos como guía para nuestros análisis los siguientes interrogantes: ¿De qué forma se presenta en los films el movimiento alternado entre deseo e identificación⁵⁸?, ¿hay un desplazamiento del objeto de deseo femenino (aquella instancia de puro espectáculo analizada por Mulvey) a las mujeres como sujetos de deseo? A partir del trabajo de la diégesis y de la puesta en escena, ¿cómo se concibe el vínculo entre las miradas de los personajes, de la cámara y de los espectadores? Estas preguntas implican estudiar la narrativización del deseo no sólo prestando atención al género y la diferencia sexual, sino también a la diferencia entre mujeres y en el interior de la subjetividad. Las películas no elaboran un posicionamiento rígido de los personajes en la trama, así como tampoco perpetúan una distribución del deseo según el sexo (ya no son solamente los varones quienes desean y las mujeres las castigadas por hacerlo). Teniendo, además, en cuenta que el corpus se caracteriza por presentar a actrices en el rol protagónico, ¿qué figuraciones, qué deseos se despliegan, y cómo se relacionan con el campo de representaciones históricas sobre el género y la feminidad (forjada según el imaginario patriarcal hegemónico como pasividad, victimización, dependencia⁵⁹)? ¿Cómo se figuran las formas del ocio en los diferentes espacios sociales, las esferas pública, privada, erótica, a partir de la disposición de los cuerpos en la puesta en escena? ¿Dónde se posiciona la cámara (que muestra y por eso mismo también oculta) según razones internas y externas al film? ¿Qué elecciones formales (narrativas, estilísticas, audiovisuales, discursivas) concurren para la construcción de los puntos de vista sobre los acontecimientos?

Articulando estos interrogantes con las nociones centrales de nuestra propuesta, ¿cómo se presentan en los films las tonalidades atmosféricas? ¿Estas tonalidades introducen formas dislocadas de habitar el espacio? ¿Cómo se expresa la afección de lo narrativo por la presencia corporal? ¿Cuáles son los climas predominantes que inscriben a las películas como una forma de vida en el presente? ¿Qué estados afectivos se materializan? ¿Cómo se construye el campo de fuerzas a partir de los elementos visuales y sonoros que definen los aspectos expresivos de las atmósferas generizadas? ¿Cómo se perfilan los mapas de intensidades? ¿Qué sintonizaciones afectivas y formas de estar-con-otros se favorecen? ¿Qué estados de ánimo se convocan? ¿La atmósfera afectiva es una materialidad de la imagen

⁵⁸ “La distinction rigide classique entre désir [du moi pour «l'autre»] qui caractérise la théorie psychoanalytique du cinéma a négligé les formes de désirs qui s'expriment par un mouvement alterné entre ces deux processus”, afirma Jackie Stacey (1993: 38).

⁵⁹ “Patriarcat et hégémonie. Ni deux instances séparées, ni une notion unique. Mon Histoire, mes histoires, c'est l'Histoire de la relation entre le premier monde et le tiers monde, entre dominants et opprimés, entre hommes et femmes”, indica Trinh T. Minh-ha (1993: 164).

cinematográfica, el resultado de una operación artística, de una determinada organización estética, o una cualidad suscitada sólo por cierta clase de films, como los que analizamos en esta tesis? es una pregunta abierta⁶⁰ para indagar cómo un análisis de las *Stimmungen* actualizadas por el corpus de películas puede ampliar los horizontes de los estudios interdisciplinarios de género con relación al campo del cine.

⁶⁰ Alex Sandro Martoni propone una respuesta posible: “Na prática, qualquer filme seria de ambiências, qualquer paisagem seria afetiva, mas por que alguns parecem se destacar em relação a outros nesse sentido? Parece-nos que um filme de ambiências é aquele em que há uma inscrição de forças sobre o nível da representação, forças imagéticas e sonoras que atuam sobre a nossa percepção e, desse modo, evocam experiências, tornam aquilo que sentimos naquele momento significativo para nós” (2015: 181).

SEGUNDA PARTE

Saliendo de la caverna de Platón. Ficciones de viaje y nomadismo

CAPÍTULO 2

Identidades, digresiones, derivas. Figuras del viaje en *Ana y los otros* (2003, Celina Murga)

Subía las barrancas del poniente
por los caminos que conozco tanto:
te deslumbrabas cuidadosamente.
El pasado habitaba ya aquel canto
Silvina Ocampo, “El paseo”

1. Presentación

La “institución” del cine (es decir, el espacio visual del cine y lo que constituye el “ir al cine”) legitima para el sujeto femenino la negada posibilidad del placer de la ociosidad pública. El cine procura una forma de acceso así como la práctica de un espacio público y una ocasión para hacer vida social y salir de casa. Ir al cine desencadena un proceso de liberación de la mirada de la mujer en la esfera pública. Más aun, la situación del cine hace posible para la mujer la experiencia de la *flânerie* tanto a nivel físico como fantasmático.
Giuliana Bruno, “Haciendo la calle por la cueva de Platón”

Los tiempos modernos que evoca Giuliana Bruno parecen pertenecer a una lejanía asombrosa, cuando las mujeres que circulaban solas por escenarios abiertos recibían automáticamente sanciones morales. La calle, los bares, la noche eran espacios divididos por la polaridad sexual. En el siglo veinte, sobre todo a partir de su segunda mitad, la conquista de esferas sociales que antes eran frecuentadas por varones desencadenó cambios profundos en las prácticas públicas y privadas, en los modos de pensar y en las sensibilidades. La moda del ciclismo constituyó un impulso para que muchas mujeres se movieran por la ciudad sin tener la necesidad de ir escoltadas, pero sin lugar a dudas el principal fenómeno cultural que permitió ampliar las experiencias del ocio fuera de los confines hogareños fue el cine.

¿Qué sucede con los desplazamientos de la figura de la paseante, en una trama urbana donde todavía impera el privilegio del *flâneur*? El Nuevo Cine Argentino habilita la construcción de miradas dislocadas y posiciones alternativas sobre los mapas sexualizados que distribuyen bienes y poderes materiales, simbólicos y eróticos, que en este capítulo indagamos a partir de un análisis de la ópera prima de Celina Murga⁶¹.

⁶¹ Celina Murga (Paraná, 1973) estudió Dirección de Cine en la Universidad del Cine, en la que también se desempeñó como Jefa de trabajos prácticos de la cátedra de Dirección. Ha trabajado como Asistente de dirección en cortos publicitarios y en largometrajes como *Sábado* (2001), de Juan Villegas, *El descanso* (2002), de Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Rodrigo Moreno, *El fondo del mar* (2003), de Damián Sziffrón y *Solo por hoy* (2000), de Ariel Rotter. Su filmografía incluye los cortometrajes *Frío afuera* (1996), *Interior Noche* (1998),

La figura del viajero despliega diferentes matices a lo largo de la historia: el Ulises homérico aparece como arquetipo del aventurero que sale del hogar para crecer, luchar y finalmente retornar a su lugar originario. Este paso de Odiseo por el país de las sirenas, siguiendo a Theodor Adorno y Max Horkheimer (2006b), expone el nexo entre mito y trabajo racional: prototipo anacrónico del individuo burgués⁶², el héroe narrativo –guerrero, peregrino, caballero andante, conquistador– se afirma a sí mismo con astucia frente a cada una de las fuerzas que desafía hasta que consigue dominar sus propios instintos. Bajo el signo del periplo que vuelve al punto de partida, Robinson Crusoe es otro referente literario del viajero ávido de *ver el mundo* y experimentar la fascinación por la lejanía o por la naturaleza incontaminada. Por su parte, el héroe romántico, controvertido, misterioso, que las peregrinaciones de Lord Byron encumbran, viaja para encontrarse a sí mismo. En cambio, el viajero kafkiano no tiene meta ni retorno. Si para la moral de la epopeya rige el cumplimiento de la hazaña, ya en los desplazamientos de Don Quijote las metas se desdibujan, “y cuando ese objetivo intenta ser definido, desde la misma enunciación se sugiere su vaguedad y el hecho de que probablemente no será alcanzado, lo cual no le impedirá salir a buscarlo”, afirma Juan José Saer (1999: 46). En estos casos, desempeñadas por personajes masculinos que se ven obligados por las circunstancias a desplegar su fortaleza física y su bagaje de conocimientos, lo importante de estas distintas formas del viaje está condensado en la idea de *destino*. El viajero se aleja de la seguridad de la casa, de la patria, hasta de la razón, pero al término de las peripecias siempre anhela volver al punto de partida⁶³.

En el cine argentino, el viaje ostenta una gama variopinta de motivos y variaciones: en las películas de Lucas Demare *La guerra gaucha* (1942), *Pampa bárbara* (1945, codirigida con Hugo Fregonese) y *El último perro* (1956) se representa el avance sobre las fronteras motivado por la voluntad de posesión de la tierra. Como elevación de patriotismo, el viaje en *Huella* (1940), de Luis José Moglia Barth, reúne a gauchos, baqueanos y rastreadores alrededor de una caravana de carretas que se dirige desde Buenos Aires a Córdoba

Una tarde feliz (2001), *Pavón* (2010), y los largometrajes *Ana y los otros* (2003), *Una semana solos* (2007), el documental *Escuela Normal* (2012) y *La tercera orilla* (2014).

⁶² Sobre la figura del burgués refractada por el prisma de la literatura, remitimos al ensayo de Franco Moretti (2014).

⁶³ Como señala Jorge B. Rivera: “De manera muy genérica se podría afirmar que toda novela de aventuras es, ante todo, un *mecanismo de repetición*, en el que los escenarios geográficos (preferentemente exóticos y alejados en el espacio) sirven como enmarcamiento para una operación *reivindicativa* (descubrir un tesoro, liberar un prisionero, hallar a un viajero extraviado, contribuir al adelanto del conocimiento científico, etc.) que supone el enfrentamiento de riesgos y peligros físicos e implica la realización de un viaje. Algo de eso, en principio, es lo que ocurre en la mayoría de las novelas de Verne, Salgari, Maine, Reid, Haggard, Boussenard, etc., en las que sobreabundan los sucesos graves, la azarosidad, la debilidad (y al propio tiempo la fortaleza) frente a la hostilidad de los fenómenos naturales, la constante inminencia del peligro, los fastos de lo desconocido, la contigüidad con lo ominoso y la recurrente apelación al heroísmo y al espíritu de sacrificio” (1992: 126).

conduciendo mercaderías, municiones y presos. El imaginario tanguero motiva desplazamientos al arrabal, como en *Alias Gardelito* (1961, Lautaro Murúa), y viajes a París, desde *¡Tango!* (1933, Luis José Moglia Barth), que presenta el traslado ocasionado por una búsqueda amorosa, hasta *El exilio de Gardel* (1986, Fernando Solanas), sobre la experiencia del desarraigo durante la última dictadura cívico-militar-religiosa.

Más cercanas en el tiempo, las figuraciones del viaje ligadas al pasado dictatorial se despliegan en diferentes imágenes y narrativas, como el documental *Los rubios* (2003) y la instalación “Operación Fracaso y el Sonido Recobrado” en el Parque de la Memoria (2015), de Albertina Carri, el cortometraje *Posadas* (2010), de Sandra Gugliotta, sobre un intento de huida del país⁶⁴, los film *Hermanas* (2005), de Julia Solomonoff y *El premio* (2011) de Paula Markovitch). Otras narrativas de viajes se basan en relatos sobre crisis personales, como *Lo que más quiero* (2010, Delfina Castagnino), migraciones laborales, como *El cielito* (2003, María Victoria Menis), y búsquedas identitarias, como *Habi, la extranjera* (2013, María Florencia Álvarez).⁶⁵

Siguiendo a Ana Amado,

desde la década pasada una parte esencial de las películas despliega, en lo formal o lo temático, la cuestión del espacio y su inevitable correlato temporal. Es un tópico recurrente en lo argumental (desplazamientos, nomadismos, traslados, inestabilidad de las relaciones y de la sobrevivencia en las ciudades, entre los asuntos más reiterados y ligados al presente cultural posmoderno) o, en los autores más notables, enfatizado como síntoma, en films que muestran en su mismo funcionamiento narrativo las cláusulas que debilitan o ponen en cuestión las certezas con las que un observador/espectador debiera interpretar al mundo por vía de las imágenes filmadas. Casi toda la filmografía de Abbas Kiarostami, por ejemplo, puede ser incluida en esos términos. También la de Wong Kar-Wai, la de Tsai Ming-Liang (para mencionar sólo los herederos más renombrados de Ozu, Bresson y Antonioni en el cine oriental y asiático), algunos títulos de Gus Van Sant, de Lars Von Trier o de Lucrecia Martel. (2010)

⁶⁴ Este film ha sido incluido en “25 miradas, 200 minutos” en el marco de las conmemoraciones del Bicentenario 1810-2010.

⁶⁵ En tiempos contemporáneos, el viaje es inseparable del drama de los refugiados políticos y económicos, que ocupa la primera plana de la actualidad africana, asiática y europea, e introduce nuevas imágenes a esta serie de nomadismos inagotables. En este sentido, en una ponencia presentada en el congreso “Donna e spazio” (Universität Leipzig, 2016), titulada “Flânerie e biopolitica nella crisi europea”, Giulia Colaizzi indaga el film *Io sto con la sposa* (2014, Gabriele Del Grande, Antonio Augugliaro, Khaled Soliman Al Nassiry). Dicho evento académico tenía por objetivo realizar un estudio comparativo entre el cine italiano de la década de 1960, que marca una ruptura epistemológica, estética y antropológica dada por la entrada de un personaje nuevo, nómada, soñador, sonámbulo, investigador y vagabundo, que ofrece mapas guiados por el deseo de las mujeres: la *flâneuse* urbana, que se convierte en protagonista del espacio en el cine italiano, a partir de una transformación de los códigos del *flâneur* y *voyeur* del siglo diecinueve, sobre todo en la obra de Michelangelo Antonioni: *La aventura* (1960), *El eclipse* (1962), *El desierto rojo* (1965). ¿Qué sucede con esta figura en el cine italiano reciente? es una de las preguntas del coloquio. Es interesante, en este punto, observar que si bien la *flâneuse* refiere a un arquetipo que depende de coordenadas históricas específicas, todavía puede resultar productiva para pensar sus resonancias a la luz de los cambios culturales en la multiplicidad de presentes.

El viaje, en efecto, es una de las vertientes argumentales más recurridas de los films dirigidos por mujeres desde la segunda mitad de los noventa. *¡Que vivan los crotos!* (1995, Ana Poliak), *Años rebeldes* (1996, Rosalía Polizzi), *Río Escondido* (1999, Mercedes García Guevara), *Vagón fumador* (2001, Verónica Chen), *Un día de suerte* y *Las vidas posibles* (2001 y 2007, Sandra Gugliotta), *Taxi, un encuentro* y *La mosca en la ceniza* (2001 y 2009, Gabriela David), *Como pasan las horas* (2004, Inés de Oliveira Cézár), son ejemplos significativos de narraciones que transcurren a la intemperie del resguardo hogareño, con personajes ambulantes que se abren a nuevas derivas.

Un repaso por personajes femeninos que, como la protagonista de *El cielo de Suely*⁶⁶ (*O Céu de Suely*, 2006, Karim Aïnouz), cruzan diferentes geografías y estados de ánimo pone de relieve las relaciones entre lo local y lo global en un mundo marcado por flujos de informaciones y tránsitos de personas. En “Só vou voltar quando eu me encontrar” (2012), Denilson Lopes explora, en esta línea, diferentes dimensiones del viaje protagonizado por mujeres, como *En la Ciudad de Sylvia* (*Dans la ville de Sylvia*, 2007), de José Luis Guerín, *Millenium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001), de Hou Hsiao-Hsien, *Perdidos en Tokio* (*Lost in Translation*, 2003), de Sofia Coppola, *Viernes noche* (*Vendredi soir*, 2002), de Claire Denis. En el cine latinoamericano, los personajes femeninos atraviesan lugares, edades, situaciones. La figuración de una subjetividad nómade, siguiendo a Rosi Braidotti (2000), expresa salidas alternativas a la visión falocéntrica y esencialista del sujeto. Como afirma Amado,

Ya sea en las películas de la mexicana María Novaro, en la de Sandra Gugliotta que planteó su versión urbana trashumante en *Un día de suerte*; Paula Hernández en *Herencia*, aunque fuera como latencia; Celina Murga en *Ana y los otros*, Albertina Carri en *Los rubios*, sin olvidar en este recuento, seguramente incompleto, *La vida según Muriel*, de Eduardo Milewics, pionera en los traslados geográficos motorizados por una crisis existencial. (2006: 50)

En este capítulo, exploramos en *Ana y los otros* (2003) una forma del viaje movilizadora por la búsqueda de identidad que se expresa en posiciones sociales y pertenencias culturales. ¿Quién es Ana?, ¿a qué se dedica?, ¿cómo se relaciona con su pasado, con su ciudad, con los otros? La cuestión de lo identitario, el problema central de esta película, se expone en distintos planos: la figura de la *flâneuse*, la conversación y el “color” del habla, la *performance* corporal (el pelo, el baile, los desplazamientos).

⁶⁶ Acerca de las formas de nomadismo en el film de Aïnouz, véase Kratje (2014a).

Ana Torres llega a Paraná, su ciudad natal, capital de la provincia de Entre Ríos, para celebrar el décimo aniversario de egresados del colegio secundario (“Promoción 1993”) y para concluir la venta de su antigua casa familiar. Levemente enrarecida, con una actitud que fluctúa entre la mirada nativa y la mirada extranjera, los sentimientos de pertenencia y desarraigo, su viaje traza una relación distante aunque a la vez cercana con el lugar de juventud. No hay puestos de partida fijos ni puntos de llegada. Las conversaciones, los encuentros festivos, las itinerancias presentan el tiempo de ocio como instancia que posibilita la creación de lazos comunitarios e hibridaciones culturales.

En primer lugar, desarrollamos una reflexión sobre las caminatas de Ana por la ciudad. Como paradas aleatorias que marcan el ritmo de su recorrido, en segundo lugar, analizamos las conversaciones que mantiene con los personajes que se cruzan en su camino, que, bajo una impronta rohmeriana, delinean una forma discursiva apropiada para la narración de los encuentros espontáneos que, sobre todo, tienen lugar en la primera parte del film. En tercer lugar, indagamos las secuencias de la fiesta, prestando atención a la atmósfera afectiva que construyen las canciones y el baile con relación a los tópicos de la identidad y el amor. En cuarto lugar, exploramos el viaje en auto de la segunda parte del film, signada por una poética inspirada en el cine de Abbas Kiarostami. Por último, investigamos el género de la comedia, focalizando su apertura a los espacios y tiempos del ocio que ligan la vida en común. Finalmente, señalamos las conclusiones del análisis que ofrecen una reflexión sobre las experiencias del viaje hecho de itinerancias y digresiones, que no supone un desplazamiento necesariamente compulsivo, sino que expresa “el deseo de identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial”, tal como Braidotti delinea la figuración del “sujeto nómada” (2000a y b: 58) que, en alguna de sus dimensiones, se hace presente en la obra de Murga.

2. Poética del caminar

Es posible que caminar sea mitológicamente el gesto más trivial y por lo tanto el más humano.
Todo ensueño, toda imagen ideal, toda promoción social, suprime en primer lugar las piernas.
Roland Barthes, *Mitologías*

La protagonista regresa a Paraná para asistir a la fiesta de los ex compañeros y para terminar el trámite de la venta de su casa. Este retorno no se presenta como un traslado definitivo, sino simplemente como una visita veraniega que la dispone a asumir una actitud

distendida, diletante, abierta al azar. A medida que el film se desarrolla, ambas causas van abriendo paso a la motivación de fondo: la búsqueda de un viejo amor de la secundaria.

Durante las primeras imágenes, Ana es presentada como una caminante solitaria que se toma *pausas* para contemplar el entorno. Una especie de tiempo suspendido evoca su relación con el pasado que aflora con parsimonia en el ambiente litoraleño. El encuentro de los tiempos pasados y presentes, que definen la apuesta rítmica del film, emerge en las conversaciones, en las que se ponen de relieve las relaciones dialécticas de las identidades que se construyen gracias a las diferencias. En los diálogos que a continuación analizamos, la protagonista va configurando su identidad por “desimbricación” (*disembedding*) al entrar en contacto con otros⁶⁷.

2.1. Recuerdos de provincia

Ana y los otros construye una narrativa del viaje que destaca la sensación de movimiento desde los planos iniciales, en los que se divisa por la ventanilla de un ómnibus el campo, el río, el cielo atravesado por las líneas del cableado de una ruta provincial. El amanecer de un día de enero se plasma en los colores del ambiente que se va aclarando a medida que Ana se aproxima a Paraná. El viaje conecta pasado y presente, figurados en el ingreso a la localidad tras el paso por el túnel subfluvial [Figuras 1 y 2, ver Anexo].

El medio de transporte sigue un trayecto de derecha a izquierda del cuadro. Esta dirección opuesta a la concepción occidental de una progresión que marcha inexorablemente *hacia delante*, según un modelo de irreversibilidad temporal, tal como grafican las líneas del tiempo que se trazan desde la izquierda hacia la derecha, funciona a modo de signo formal de evocación. Como una “imagen-recuerdo” cuyos ritornelos reproducen un antiguo presente en el presente actual (cf. Deleuze, 1985), desde estas primeras imágenes la película toma distancia de un esquema de composición aditiva que opera por encadenamiento de peripecias sucesivas a lo largo de la hilatura del viaje.

Desde las secuencias iniciales, el film expone al cuerpo en continuo movimiento. La impresión de *tránsito* aparece delineada en la actitud de Ana, que usa un teléfono público, se cambia de ropa en el baño de la estación de micros, guarda su bolso en un *locker*, se toma un remise, oye el silbato de un policía de tránsito, compra *El Diario*, tradicional periódico local,

⁶⁷ Sobre el problema epistemológico de la identidad, véase Descombes (2015).

para ojear las noticias del día. Los planos (visuales y sonoros) del trayecto urbano están atravesados por autos, motos, personas que circulan.

La protagonista, quien conoce la cadencia entrerriana por haber nacido allí, emprende un viaje de visita desde Buenos Aires, la ciudad que eligió, hasta Paraná. Este cruce no involucra solamente cuestiones territoriales, sino también temporalidades e idiosincrasias que favorecen la emergencia de heterotopías y prácticas culturales disímiles. En la discontinuidad del tiempo que resulta de la amalgama de tiempos diferentes, el paseo de Ana por su ciudad de origen propicia la rememoración, la afirmación identitaria, la búsqueda personal.

A partir de la formalización de una *mirada viajera*, el movimiento de la protagonista esboza un proceso de *apropiación* topográfica. La temporalidad del viaje está dilatada por el vagabundeo por la ciudad en verano (estación que, por costumbre, habilita una relajación de la rutina), donde ocurren encuentros con antiguos vecinos y conocidos. Un constante ir y venir de mundos pasados y presentes delinea la *Stimmung* del film, en la que el deseo es circulación. La caminata vuelve perceptible la duración y el espacio de la existencia. Mujer del pasaje, que se mueve de un lugar a otro, ajeno y a la vez familiar, el desplazamiento está arraigado en el cuerpo⁶⁸.

“Anacrónico en el mundo contemporáneo, que privilegia la velocidad, la utilidad, el rendimiento, la eficacia, la caminata es un acto de resistencia que privilegia la lentitud, la disponibilidad, la conversación, el silencio, la curiosidad, la amistad, lo inútil”, indica David Le Breton (2014: 14). El andar produce un reconocimiento, despliega una apertura al instante que acentúa la dimensión física en la relación con las cosas y los otros. En el espacio que para Ana es un emplazamiento conocido y, al mismo tiempo, resulta distante, la multiplicación de encuentros dibuja una cartografía itinerante sobre la base del azar. El paseo sigue el ritmo propio. No importa el punto de llegada, sino el simple hecho de merodear. Estando de paso, el tiempo se sustrae del péndulo incesante que marca la progresión.

2.2. La retórica paseante

⁶⁸ La ausencia de una contrapartida femenina del arquetipo del paseante, que camina solo y relajado, sin un destino concreto, revela la falsa universalidad del modelo literario. Sin embargo, esa ausencia es, en gran medida, producto de un doble proceso de silenciamiento e invisibilización: mecanismos de control y restricción del movimiento de las mujeres dentro del espacio urbano, por un lado; tácticas de camuflaje de los cuerpos, por el otro. La tácita regulación de los perímetros que ordenan cómo y por dónde se puede circular responde, aún hoy, a una configuración desigual de los espacios sociales. Objetualizadas como imagen, definidas por su apariencia, la libertad de movimiento por lugares abiertos, al margen de miradas indiscretas, balbuceos agresivos, violencias explícitas, es una meta pendiente para las mujeres que experimentamos, de manera cotidiana, las diversas formas de acoso sexual callejero. Aunque se hayan desvelado los procesos históricos que construyen las identidades de género y participan de la normalización del campo de la sexualidad, los circuitos de la opresión no han sido disueltos.

Roland Barthes escribe:

Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la Mujer quien forma la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta; las Hilanderas, los Cantos de tejedoras dicen a la vez la inmovilidad (por el ronroneo del Torno de hilar) y la ausencia (a lo lejos, ritmos de viaje, marejadas, cabalgatas). (2009: 55)

El nomadismo –como dice Verónica Gago (2015), sea desde tomarse un taxi de noche a abandonar una pareja– es una forma de vida históricamente vedada para las mujeres: la racionalización de la actividad sexual femenina aspira a su sedentarización.

En el contexto moderno de formación de la “ciudad espectacular” (París, finales del siglo diecinueve), que encarna nuevas formas de habitar el espacio público, emerge una figura emblemática: el *flâneur*. Caminante sin rumbo, apasionado por las multitudes, como lo describe Charles Baudelaire en “El pintor de la vida moderna” (1863), el *flâneur* simboliza la libertad de movimiento posibilitada por un ejercicio de la mirada que observa al entorno desde un resguardado anonimato. “El amante de la vida hace de todo el mundo su familia”, imagina Baudelaire⁶⁹. Este *gentleman* es, para Walter Benjamin, el primer sujeto en experimentar el espacio de la metrópolis como una morada abierta.

Ahora bien, como sostiene Griselda Pollock siguiendo el planteo de Janet Wolff en “*The Invisible Flâneuse*” (1985), “el *flâneur* es un tipo exclusivamente masculino que funciona dentro de la matriz ideológica burguesa, en la que los espacios sociales de la ciudad fueron reconstruidos por la superposición de la doctrina de las esferas separadas a la división entre lo público y lo privado, lo que en consecuencia derivó en una división de género” (2013: 130). Así como el *voyeur* era una figura masculina por antonomasia, que gozaba del derecho de mirar, apreciar, contemplar, poseer desde un lugar de incógnito, no había un equivalente femenino del *flâneur*: en el recorrido de la modernidad, siguiendo sus trayectos del ocio por

⁶⁹ El control visual sobre la *passante* es una de las actividades prototípicas del *flâneur*. En el soneto “*À une passante*”, Baudelaire expresa su añoranza por una transeúnte: “De súbito bebí, crispado como un loco, / de su mirada lívida, donde germina el huracán, / la dulzura fascinante y el placer que aniquila. / ¡Un relámpago... después la noche! Fugitiva belleza / cuya mirada me hizo, de un golpe, renacer. / ¿Salvo en la eternidad, no he de verte jamás?” Tales versos, como dice Benjamin, exponen “los estigmas que la vida en una gran ciudad inflige al amor” (1993). Siglo y medio después, los franceses han desarrollado una aplicación que directamente se descarga en los *smartphones*, “Happn”, para eliminar la incertidumbre del poeta (así como el instante del encanto): las miradas al pasar ya no se pierden en la bifurcación de las rutas. La provisional intimidad de los encuentros pasajeros se congela en el registro virtual. El azar del encuentro se puede controlar a través de la geolocalización. La coincidencia deja de ser, entonces, producto de la casualidad; los flechazos se pueden rastrear con una herramienta facilitadora de “finales felices”.

teatros, parques, cafés, *folies* y burdeles, las mujeres estaban posicionadas como receptoras de la mirada, objetos espontáneamente visibles. Hasta tal punto esta división de los espacios exponía prerrogativas de género y de clase⁷⁰, que en “Merodeo callejero” (1930) Virginia Woolf se refería a las caminatas por las calles de Londres como el placer más grande de la vida urbana, “la mayor de las aventuras”, que abría la posibilidad de formar parte “de aquel amplio ejército republicano de anónimos caminantes, cuya asociación es tan agradable después de la soledad de nuestra habitación”. Aunque no fuera más allá de la experiencia de escaparse para volver reconfortada al umbral de las viejas posesiones, Woolf veía en el andar una apertura al mundo:

Una podía convertirse en una lavandera, en la patrona de un pub, en una cantante callejera. ¿Y qué hay más delicioso y maravilloso que abandonar las rígidas líneas de la personalidad y desviarse por esos senderos que conducen, entre zarzas y gruesos troncos, al corazón del bosque donde viven esas bestias salvajes, nuestro prójimo? (2012)

¿Cómo son los espacios por donde la protagonista de *Ana y los otros* circula? La distinción fenomenológica entre *lugar* y *espacio* resulta productiva para comprender la figuración del nomadismo que recorre el film. Un *lugar* ordena determinados elementos según relaciones de coexistencia, bajo la ley del sitio propio para cada uno, que dispone una clasificación estable de posiciones. En cambio, el *espacio* es un cruzamiento temporario y polivalente de movilidades. Como afirma Michel de Certeau, siguiendo a Maurice Merleau-Ponty, “*el espacio es un lugar practicado*” (1996: 129). La película de Murga, precisamente, enfoca las experiencias del desplazamiento por espacios abiertos.

El espacio se presenta como una maraña de flujos. Como indica Néstor Perlongher,

En vez de seguir los rumbos prefijados, el extraviado, el derivante, los mezcla, los salta, los confunde –en una palabra, los transversaliza. En la deriva del pasear ‘sin ton ni son’ –en realidad todo un viaje deseante– no importa tanto a dónde se va como el fluir en sí del trecho que se recorre. (...) El movimiento de la deriva tiene algo del movimiento del nómada. (2013: 177)

⁷⁰ Junto a la dualidad varón/mujer, los territorios de la modernidad están marcados fuertemente por la clase. La feminidad burguesa, espiritual, pura, refinada, con modales silenciosos, autosacrificada, elegante, se construye no sólo en contraste con la masculinidad, sino contra la impureza, la animalidad, la corporalidad contaminante y el trabajo de las mujeres de las capas populares. En el período victoriano, esta oposición se plasma en la polaridad virgen/prostituta, la Madonna virtuosa frente a la adúltera Magdalena.

Si el desplazamiento sedentario es extensivo y se limita a ir de un punto a otro, la errancia nómada es intensiva⁷¹. En las primeras escenas, el movimiento de la protagonista busca captar las tramas sensibles que urden el espacio. “La sorpresa es un atributo del nómada”, dice Perlongher (2013: 135). El viaje delinea un circuito emocional, afectivo, que involucra al cuerpo en conexión con las vibraciones climáticas del entorno.

3. Una *flâneuse* por el litoral

Es mucho más interesante suscitar lo invisible a partir de lo visible que intentar inútilmente visualizar lo invisible.

Éric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*

En *Ana y los otros*, la enunciación semi-subjetiva alterna planos con focalización interna, que apuntan a mostrar lo que el personaje focal ve y escucha, y externa, que acompañan su andar. A partir de un trabajo de fusión entre perspectiva documental y composición ficcional, el film construye un punto de vista que sigue de cerca los pasos de la protagonista. La cámara despliega una mirada descriptiva sobre los diferentes personajes, utilizando un objetivo normal, que ofrece una imagen parecida a la que captura el ojo humano. No se recurre en ningún momento a la estructura de plano y contraplano, típica del cine clásico, pero tampoco a movimientos marcados con cámara en mano, al uso del *zoom*, a la variación de objetivos sobre un mismo rostro, recursos utilizados con frecuencia por el cine de vanguardia para poner en evidencia el proceso de filmación. Por medio del plano secuencia⁷² como procedimiento que evita la fragmentación de lo real, y del plano largo que introduce al espectador en la situación ofreciéndole una descripción general del contexto, el film elabora un ritmo tranquilo que acompaña la marcha de la protagonista.

La forma narrativa privilegiada, el plano secuencia, toma distancia de la imposición exterior, el esquematismo de cambio y causalidad que define la imagen-acción (cf. Deleuze, 1983), al reivindicar una duración acorde a la vivencia sensible del paseo en su continuo ir y venir. El plano de larga duración y la panorámica realzan los diálogos y sonidos que entran y

⁷¹ El viaje despliega un atlas de afectos. “Los mapas no sólo deben entenderse en extensión, respecto a un espacio constituido de trayectos. Hay también mapas de intensidad, de densidad, que se refieren a lo que llena el espacio, a lo que sustenta el trayecto. (...) Siempre es una constelación afectiva”, indica Deleuze (1997: 93).

⁷² De acuerdo con Gardies *et al.*, el plano secuencia consiste en que “una toma de vista en continuado (por tanto, un plano) conjuga una duración relativamente larga con evoluciones complejas de las personas filmadas, acompañadas de movimientos reales y ópticos del cuadro (*travelling*, panorámica, *zoom*, trayectoria). (...) el interés del plano secuencia no atañe al virtuosismo técnico para asociar espacio y movimiento sino a su capacidad inventiva. (...) El plano secuencia pone particularmente de manifiesto dos de las características del film: la sensación de duración y la transformación interna del plano, puesto que las posiciones relativas de los actores, del decorado y de la cámara no dejan de variar” (2014: 41).

salen del campo, como indica Pablo Corro Penjean, afirmando el estatuto metavisible y transespiritual de lo circundante, el plano secuencia hace sentir el desplazamiento aparentemente improductivo, el vagabundeo, y su capital de esclarecimiento ontológico, que es el de ofrecer las condiciones para una mirada desarraigada del sentido común. (2012: 146)

3. 1. Modernidad en los bordes

Una perspectiva contemplativa se integra al itinerario de Ana. La narración se abre paso a una conexión con lo real como si se buscara ‘invertir’ la relación entre ficción y realidad: no es menos importante el retrato –a la manera fotográfica– de la ciudad que lo que le sucede a la protagonista. Su encuentro con los distintos personajes y los pasajeros diálogos que entablan aparecen como si estuvieran emancipados de los componentes estrictamente argumentales. Se trata de una poética parecida a la que Éric Rohmer descubre en Claude Chabrol⁷³, que toma al mundo como objeto abierto a la contemplación: “la narración está al entero servicio del lugar, está hecha para valorizar el lugar. Esto es lo que yo llamo búsqueda de la verdad”, dice Rohmer (1970: 55).

Siguiendo *Les structures de l’expérience filmique: L’identification filmique* de Jean-Pierre Meunier, Vivian Sobchack (2011) señala que el modo de identificación en el film de ficción favorece una mayor dependencia de la pantalla para el conocimiento específico de lo que vemos, ya que tendemos a poner entre paréntesis la existencia “real” de lo que se presenta. En cambio, en un documental (y, más aún, en un *film-souvenir*), el reconocimiento de los objetos representados se extiende espacial y temporalmente trascendiendo la pantalla. Si bien las fronteras entre los tipos de films no son rígidas, así como la identificación tampoco es un proceso estable, esta perspectiva fenomenológica resulta pertinente para analizar en la película de Murga la construcción del espacio y las interacciones entre los personajes, en los que se favorece que la ficción sea experimentada, por momentos, como documental: la puesta en escena de los sujetos y acontecimientos filmados privilegia respecto a los espectadores un vínculo de alteridad y exterioridad: parecen extenderse más allá de lo que se muestra en la pantalla.

El rodaje de *Ana y los otros* casi exclusivamente en exteriores testimonia la intensa confirmación de estar en el mundo. El tránsito de la protagonista se conecta con el espacio

⁷³ Asimismo, existe una conexión en las escenas de conversaciones y en la figuración del sujeto deseante: “Au lieu de présenter ses héroïnes comme de purs objets de désir, Rohmer en fait des sujets désirants, et c’est leur désir –et non celui de l’homme– qui constitue le moteur de la fiction”, indica Bérénice Reynaud (1993b: 150-151).

social: un espacio que es el de la terminal de ómnibus, el de las calles paranaenses, el del auto, el de la costanera y el río, espejo o fuente de memoria. A distancia de un tono pesaroso de provincia, el acceso a lo urbano está dado en gran medida por el mundo de los juegos infantiles⁷⁴. Un niño le menciona a Ana el “Patito Sirirí”, ícono del Parque Urquiza: se trata de la escultura de un pato con una caña de pescar y un morral que se construyó en 1975 y fue ubicada al borde de una barranca del río Paraná rodeada de hamacas, pasamanos y toboganes, después de la inauguración del túnel subfluvial, como emblema de apertura al turismo familiar. La ciudad no es sólo un telón de fondo, sino el escenario de anclaje del verosímil.

3.2. Intimidades comunitarias

La principal estrategia discursiva del film de Murga es *dialógica*. La narración y la descripción están hilvanadas por el estilo directo de las conversaciones entre los personajes, posibilitadas por la actitud de disponibilidad de Ana hacia los otros⁷⁵. Las improvisaciones del andar performan el carácter fático de la mayoría de los diálogos que aparecen como paradas aleatorias a lo largo del recorrido. Se trata del encuentro de la protagonista con la alteridad de los demás personajes gracias al tiempo que emerge de los paseos, las charlas, los festejos.

Este “modus vivendi interaccional”⁷⁶ desenvuelve situaciones de comunicación que involucran tanto las expresiones que los individuos *dan*, en general, por medio de la palabra, como las expresiones no verbales que *emanan*, que suelen tener un grado de teatralidad en función del contexto. Así, los coloquios se alternan con otros lenguajes que provienen del contexto de las situaciones, como los gestos y movimientos corporales en el entorno natural y urbano.

Como afirma de Certeau,

⁷⁴ Se trata de una concepción cinematográfica del espacio de la ciudad que toma distancia de las alegorías de la verticalidad en el cine de ficción de fines de la década de 1950 –por ejemplo: *Detrás de un largo muro* (1958, Lucas Demare), *Dos basuras* (1958, Kurt Land), *El jefe* (1958, Fernando Ayala), *Procesado 1040* (1958, Rubén W. Cavallotti)– que problematiza el acceso a la ciudad y el conflicto social, así como también se aleja de las metáforas de la ciudad y su invasión –el caso paradigmático es *Invasión* (1969, Hugo Santiago), coescrito con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares–. Véase, al respecto, Pérez Llahí (2015).

⁷⁵ El estilo directo del diálogo despliega una ilusión mimética que Gerard Genette (1989) denomina “escena”, equivalencia convencional de temporalidades del discurso y la historia.

⁷⁶ Véase Goffman (2009), quien concibe a la interacción en términos situacionales: “(...) la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata. Una interacción puede ser definida como la interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua; el término «encuentro» (*encounter*) serviría para los mismos fines. Una «actuación» (*performance*) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. (...) La pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o actuada en otras ocasiones puede denominarse «papel» (*part*) o «rutina»” (2009: 30).

las retóricas de la conversación ordinaria constituyen prácticas transformadoras de 'situaciones de habla', de producciones verbales donde el entrecruzamiento de posiciones locutoras instaura un tejido oral sin propietarios individuales, las creaciones de una comunicación que no pertenece a nadie. La conversación es un efecto provisional y colectivo de competencias en el arte de manipular "lugares comunes" y de jugar con lo inevitable de los acontecimientos para hacerlos "habitables". (1996: LIII)

Las conversaciones "ociosas", en este sentido, dan cuerpo a la comunidad. Los lugares de comunicación están expuestos a dislocaciones. En la primera parte del film, las interacciones cara a cara refieren a distintas anécdotas de los personajes. El hecho de que sean viejos conocidos establece el punto de vista comparativo y valorativo de los objetos de conversación (el aspecto físico, el estado civil, los estilos de vida). En la segunda parte, la protagonista alquila un auto con el objetivo de ir al encuentro de Mariano, su ex pareja de la secundaria. Si en un comienzo esta búsqueda estaba disuelta por otros eventos (la fiesta y la venta de la casa), la curiosidad de Ana por el amor de su juventud va creciendo hasta que se concreta en el desplazamiento hacia Victoria, donde Mariano vive y trabaja como periodista del diario local *La Acción*.

3.2.1. Breve historia del pelo: fragmentos de un discurso sobre las identidades y el amor

Mientras pasea por la costanera, la peatonal, las calles del centro de Paraná, Ana entabla conversaciones que ofrecen algunas pistas para explorar las temáticas de la construcción de identidades y las concepciones del amor.

Cuando está cerca de la playa, Ana se cruza con dos conocidas. La cámara se posiciona frente a ellas, encuadrándolas en un plano general prácticamente estático, que otorga relieve al diálogo [Figura 3].

—¡Ana! Mariana Schuster, de la Normal, y Silvina.
—Hola.
—¿Cómo estás?
—¿Y éste, tuyo, no? —dice Ana, señalando a un chico en brazos.
—Sí, mío y de Rodrigo.
—¿Te casaste con Rodrigo?
—Sí, hace cuatro años, ya.
—Che, estás rara con el pelo así corto, bah, antes lo tenías más largo —dice la amiga.
—Sí, no, me lo corté hace poco. Vos lo tenés igual.
—Sí, se me pone un poco más rubio así con el verano, pero sí. ¿Vos cómo andás?
—Bien, sigo en Buenos Aires.

—¿Ah, sí? El que está en Buenos Aires es Rodrigo Guzmán, ¿lo ubicás?
 —No, ni idea.
 —Y Laura, la de rulitos, Laura Solís.
 —Ah, esa me suena —dice Ana.
 —Ajá, que en cuarto salía con el flaco.
 —No, no era con el flaco —dice Mariana.
 —Sí, era con el flaco —dice Silvina.
 —¿Sí? ¿No era con... salía con Leandro?
 —Ay, Marian, me acuerdo, estoy segura, porque a mí también me gustaba.
 —No, igual no la he visto. ¿Y vos? —Ana se dirige a Silvina.
 —No, yo no me casé. Tengo mi novio. Soltera pero con novio. (...)
 —¿Vos, tenés novio? —le preguntan a Ana.
 —No, bueno, siempre hay algo, pero novio-novio, no.

La conversación pone en escena un juego de temporalidades espacialmente encarnado, que se desenvuelve en el paisaje urbano de Paraná —tal como se lo construye en el film: homogéneo desde el plano sociocultural, conservador, previsible—. El diálogo despliega cuestiones de apariencia: el pelo es una de ellas, si no la principal. Según Barthes, “la cabellera constituye a la Mujer misma, en su diferencia fundamental” (2014b: 131). La riqueza de su simbolismo se asocia a la promesa de vestido de la cabellera, que envuelve significaciones eróticas. En el diálogo anterior, una de las marcas más visibles de la configuración identitaria se manifiesta en el pelo: tema de conversación, el peinado de Ana *a la garçonne*, que contrasta con el pelo largo de las demás mujeres, es el signo de una versatilidad del personaje que se opone a la idea de un *look* estático, siempre idéntico.

El segundo encuentro ocurre en la playa. Mientras Ana está tomando sol y lee el diario, una muchacha se sienta al lado sobre una lona. La cámara está ubicada en una posición que triangula el diálogo y va variando su enfoque de manera aleatoria, independientemente de quién esté hablando, dando importancia no sólo a lo que se dice, sino también a quien escucha, lo que favorece una incorporación del espectador a la situación.

—¿Me prestás el diario? Disculpá, ¿me prestarías el diario? Es la parte de deportes, para ver una cosita —dice la chica.
 —Sí.
 —Gracias. ¿No sabés si salieron los nadadores del Rowing?
 —No, no vi la parte de deportes.
 —¿Me darías la hoja? Bah, si no te importa, porque es mi novio el que está acá.
 —Sí, no hay problema.
 —Gracias. ¿Sos de acá vos? Porque es bastante conocido él.
 —¿Sí? ¿Cómo se llama?
 —Adrián Cerrini, es de natación.
 —¿Y hace mucho que estás de novia?
 —No, bueno, que nos conocemos, hace bastante; que salimos, hace 15 días nada más. Es más grande que yo él. ¡Qué raro que no lo conozcas!
 —¿Cuántos años tenés vos?

—¿Yo? 17. Tiene el pelo corto ahora, antes lo tenía largo. Andaba en una moto, vive por el parque...

—¿Y cómo lo conociste?

—Fuimos a un boliche con una amiga, y bueno, él estaba con su amigo y nos sacaron a bailar. Él estaba con mi amiga, en realidad, pero a mí me encantaba, así que empecé a sacarles tema. Y, bueno, después cambiamos de parejas. Y al final nos quedamos toda la noche. Mi amiga desapareció y nos volvimos juntos en un remise. Nos pasamos los teléfonos y eso, pero yo dije: “No, no lo veo nunca más”. Y al otro día vamos con mi amiga en la moto por el parque y lo vemos a él y al amigo. Así que le dije: “¡pará, por favor, que quiero verlo y quiero hablar con él!” Pero bueno, ella me dijo que no, que el amigo la había molestado toda la noche, que estaba harta, y bueno, seguimos. Pero yo, no sé, me quedé como con la expectativa de verlo, no sé, de encontrármelo en el colectivo, en cualquier lado. Por el Rosedal volví como mil veces. Cualquier cosa que tenía que hacer me daba la vuelta por el Rosedal a ver si estaba. Y, al final, como en un año no lo vi más. Y este año me lo encontré en el mismo boliche. Él pasaba adelante mío y yo lo empecé a perseguir. Después, bueno, le toqué el hombro y, bueno, nos pusimos a hablar... Él me dijo que se acordaba de mí... Y desde ahí que salimos. (...)

Si el eros arrastra a los sujetos fuera de la zona de *comfort* (quien ama habita la errancia⁷⁷), en el relato de la chica de la playa el tópico del enamoramiento aparece circunscripto a una sucesión previsible de causas y consecuencias: en un boliche, sitio popular de acceso estratificado por clases que ofrece la comodidad de ‘conseguir pareja’ si se sigue un repertorio de rituales determinados, conoce a su actual novio, quien pertenece a un círculo cerrado de la ciudad: vive en la zona del parque, el barrio residencial más caro y tradicional; hace natación en el distinguido club Rowing; se pasea en moto por las barrancas de la costanera. La experiencia de la endogamia (mismo boliche, mismo barrio) se distingue del *reconocimiento extrañado* que manifiesta la protagonista en sus gestos y palabras.

En otra escena, Ana está caminando por la costanera y se topa con un conocido, a quien le pregunta por Mariano [Figura 4].

—¡Diego! Hola.

—Hola.

—¡Qué raro vos en bicicleta!

—Sí, ando. Me tenés que ver... y ahora hasta nado, a veces.

—¿Windsurf también?

—Sí, claro.

—Mentira...

—No, windsurf no, todavía no.

—Che, ¿y la bici es tuya?

—No, de mi hermana. Y ahora casualmente se la estaba llevando a casa porque se va para el gimnasio y viste como es ella, que no se mueve para ningún lado sin la bici...

—Che, ¿y estás viendo a alguno de los chicos?

—¿A quién?

⁷⁷ El amor, indica Nancy (2001: 73), “por poco que no sea él mismo concebido a partir del modelo político-subjetivo de la comunión en uno, expone el desobramiento, y por consiguiente la no realización incesante de la comunidad. La expone *sobre su límite*.”

—¿A alguno?
 —No, no mucho.
 —¿Y a Mariano?
 —No. ¿Estás acá mucho tiempo?
 —No, unos días nomás.
 (Pasa un conocido de Diego y se saludan.)
 —Marcos, del club. ¿Estás acá mucho tiempo?
 —¡Ya me lo preguntaste! No, unos días nomás. Bueno, me voy.
 —Sí, yo también, me están esperando.
 —Tas flaco, eh.
 —Sí, no tanto como vos, pero...
 —Sí, yo también, pero yo siempre fui flaca.

El tono relajado del diálogo se contagia del paseo. Diego menciona, nuevamente, el club (pero no aclara cuál) cuando se cruza con un amigo o conocido: la frontera entre ambos se desdibuja por las posibilidades de encuentros casuales que propicia una ciudad de más de trescientos mil habitantes rigurosamente segmentada por clases. De la charla se infiere que Diego vive, al menos, con su hermana, quien también dedica tiempo a entrenar el cuerpo. El valor de la delgadez y de la práctica de deportes, supeditados a la esfera de la seducción y del cuidado de la imagen, aflora en esta conversación.

En el jardín de Natalia, amiga de Ana, mantienen una charla en torno a la (in)estabilidad de las relaciones, que la cámara —en sintonía con el ambiente distendido— registra del mismo modo que la conversación en la playa, ocupando el tercer punto de un triángulo. Ana le pide a “Nati” que le cuente *algo* de Mariano:

—Se fue a vivir a Victoria. Consiguió un trabajo. ¿Por?
 —No, por saber.
 —Pero, ¿por qué preguntás por él?
 —Nada, por saber algo de él, nada más.
 —¿Vos sabés a quién estoy viendo bastante seguido? A Martín. Se fue a vivir a Rosario, se recibió de odontólogo, volvió a Paraná, puso un consultorio con unos socios... y a Julito también. Está viviendo acá a dos cuadras, trabajando con el padre...
 —¡Vos me querés casar!
 —No, no es que te quiera casar, pero sería bueno que pruebes con uno, con otro y en algún momento te decidas.
 —Bueno, me parece un buen plan...
 —Pero yo me iría apurando.
 —Me querés casar.
 —No es que te quiera casar, pero sería bueno que estés con alguien, que no estés tan...
 —...sola.
 —Y, sí.
 —A mí me gusta estar sola.
 —Es más fácil.
 —No, ni más fácil ni menos fácil. También se puede decir que estar con alguien es más fácil.
 —¿Por qué?

—Porque sí. Porque un día decidiste que ya está, que encontraste la persona con la que querés estar, que reúne ciertas cualidades; unas, otras, depende. Por ejemplo, ¿qué es lo que más te gusta de Lautaro?

—Y... que cocina bien. Que me lleva la cena todas las noches.

—No, algo de verdad importante. ¿Por qué elegiste vivir con él?

—Y... qué se yo.

—Bueno, no importa, “x” cosa. Pero el día que decidiste eso ya no dudaste más, ya no estás buscando. No te preguntás si era este, o no...

—No te entiendo. Seguí siempre creyendo que hay que estar buscando. Yo también estuve con uno, con otro, ¡pero ya está! Es agotador vivir así.

—¿Así cómo?

—Y, dudando, creyendo que siempre hay alguien mejor, que te lo estás perdiendo.

—Bueno, ¿pero nunca te pasó que te guste otro?

—Y, por ahora no.

—Ah, pero decís “por ahora” porque te puede pasar.

—Y, sí.

—¿Y si pasa?

—Y... si pasa, cuando pase, veré qué hago.

—¿Y la casa?

—¿Y qué pasa con la casa?

—¿Qué hacés con la casa?

—¡Ah, tu problema es la casa! ¿Vos te pensás que vas a pensar en la casa cuando decidís estar con alguien o hacer algo?

—Bueno, pero si no tenés una casa en común es más fácil.

—¡Ves que estar sola es más fácil!

—No, no es lo fácil el punto.

—¿Y cuál es?

—No sé, ¡ya me mareé!

En esta conversación, el personaje de Natalia enuncia una serie de tópicos recurrentes del sentido común: la búsqueda de una pareja estable, *propia*, aparece como ‘la’ cuestión substancial, que puede depender de decisiones racionales, es decir, en este contexto, de pautas de clase y de género, bajo la presunción de que un odontólogo –profesional asociado a las capas acomodadas– puede ser un ‘buen partido’. Paradójicamente, cuando Ana le pregunta qué haría con la casa que tiene en común con su marido en el caso hipotético de que llegara a enamorarse de otra persona, Natalia reacciona con enojo y desvía la respuesta del problema de la *propiedad*, que implícitamente atraviesa la charla.

En otro diálogo entre Ana y Diego, que tiene lugar en la fiesta de reencuentro de los compañeros de la secundaria, filmado en un largo plano secuencia, los personajes recurren al argumento de una obra para discutir acerca de distintas concepciones del amor:

—(...) la última que vi fue una francesa, una romántica. Esa que ellos están muy enamorados. Se tiene que ir a la guerra. Ella queda embarazada y al final se termina yendo con otro. Él vuelve después de muchos años, se reencuentran, pero ya es tarde... Estaba pensando el nombre pero no me acuerdo, en video la vi.

—Sí, ya sé cuál es. A mí no me gustaron ni los personajes ni la película. Es más: me molestó bastante —dice Ana.

- ¿Por qué?
- Porque los personajes abandonan ese amor difícil en nombre de lo que se supone que tiene que ser. Como si el amor apasionado, puro, fuera algo que hay que dejar.
- ¿Qué querés decir con eso del amor “puro”?
- No puro de pureza, sino de puro amor.
- Sí, igual no creo que sea así. Me parece que la película no justifica eso, al contrario, la critica bastante, ¿no? Ellos no la pasan nada bien...
- No, obvio. Pero la película termina así. Ellos no hacen nada para estar juntos.
- Bueno, es un amor trágico. Tiene que terminar así.

Muy posiblemente, el film que comentan es el emblemático musical de la Nueva Ola francesa, *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964), melodrama romántico de Jacques Demy, íntegramente cantado, que transcurre en la ciudad portuaria de la baja Normandía y tiene por trasfondo la guerra de Argelia. Además de tema de conversación, la indirecta alusión a Demy es una pista para pensar cómo la paleta de colores —elemento físico cuyas vibraciones son tan importantes como las de la música para la construcción de la atmósfera fílmica— guarda una relación estrecha con el clima urbano y social de *Ana y los otros*, que transcurre prácticamente en exteriores. A diferencia de los tonos saturados y estridentes que recrean un universo de irrealidad fantástica en *Los paraguas...*, los colores claros y cálidos que envuelven a los personajes y a los decorados de la película de Murga se intensifican con la luz natural de las locaciones, que además no fueron intervenidas estéticamente para la ocasión⁷⁸.

En dicho diálogo, va cobrando forma la motivación primordial del viaje de Ana: la búsqueda del amor. Las diferentes interpretaciones sobre el film de Demy tienen su correlato en una explicación que proviene de vivencias pasadas entre Ana y Diego, que se explicitan en una escena posterior, en la habitación de Diego, después de la fiesta. Ana encuentra la foto del viaje de egresados y dice:

- La pasamos bien en Bariloche, ¿no?
- Sí, estuvo bueno —contesta Diego.
- ¿Fuiste de nuevo?
- Sí, hace un par de años, pero la verdad que me aburrí mucho.
- ¿Te aburriste?
- Bueno, el lugar es lindísimo, pero nada que ver con aquella época...
- Y, no.
- ...por suerte.
- ¿Por qué?
- Yo en realidad no la pasé tan bien. —dice Diego.
- ¿No, por?

⁷⁸ Este es otro punto en común con los films de la Nouvelle Vague rodados en exteriores como un símbolo de la desindustrialización del proceso de creación, ya que permitía que los equipos de cine, más ligeros y flexibles, salieran a la calle y se interrelacionaran con los espacios urbanos (véase Aranda, 2011).

—Demasiada gente. ¿Vos la pasaste bien, no?

—Y, sí —responde Ana sonriendo. La conversación continúa en torno a Mariano. Mientras Diego sale de la pieza para preparar un café, Ana encuentra la dirección de Mariano y la copia en secreto.

—No sé si... bah, no creo que te hayas enterado, pero con Mariano estuvimos bastante tiempo peleados. —dice Diego.

—¿Sí, por?

—Porque yo en esa época estaba medio enamorado de vos y...

—¿Ah, sí? Nunca me enteré. ¿Cuándo fue? —dice Ana desviando la mirada con una sonrisa.

—A la vuelta de Bariloche.

—¿Antes de que yo me fuera a Buenos Aires? ¿Mucho?

—Sí, bah, yo qué sé, esas cosas son así, ¿no?

—Sí, así de estúpidas. —dice Ana.

—Bueno, no, en ese momento no me parecían estúpidas.

—Bueno, pero son estúpidas.

—No, no son estúpidas.

—Sí, son estúpidas. Son cosas de adolescentes, uno a esa edad es un poco tonto para algunas cosas.

—¿Y ahora ya no te pasa?

—Sí, te puede pasar, pero por algo importante, de verdad importante.

—Bueno esto era importante. Me gustabas mucho, de verdad.

—Ah, de eso hablabas... —dice Ana, desviando nuevamente la mirada.

—¿Y vos de qué estabas hablando?

—No, de lo de Mariano y vos.

—Ah.

—Perdoname.

—No, todo bien.

—¿Y cómo fue?

—¿Qué cosa: eso de que yo estaba enamorado de vos o lo de Mariano?

—No, lo de Mariano.

En esta conversación aflora el tropo del malentendido, invocado una y otra vez por la comedia y las tramas amorosas, con la particularidad de que en el pasaje que citamos no se traza una distinción del todo clara entre personajes y espectadores; los primeros están envueltos en los malentendidos, pero a los últimos no se les confía la verdad. La charla continúa un rato más, hasta que —elipsis mediante— la acción se transporta a la mañana siguiente, en el auto, cuando Diego lleva a Ana hasta la casa de su amiga. ¿Pasaron la noche juntos? es una pregunta que el film simplemente desvanece.

Como se puede observar a partir de estas charlas, a lo largo de la primera parte del film proliferan las anécdotas: “¿Sabés cómo fue la historia de...?” “Acá es difícil no enterarse de las cosas”. El club, el parque, la costanera, la escuela Normal, la peatonal, la plaza son los espacios que cristalizan el imaginario tradicional paranaense, con sus estrechos círculos de sociabilidad y la persistencia de lazos comunitarios, y es allí por donde circulan los personajes y sus conversaciones.

“La intensidad de la experiencia, la apertura a la coincidencia, es un temor de toda intención: estas son todas características presentes en muchas descripciones de la *flânerie*”, señala Esther Leslie (2002: 62, traducción nuestra)⁷⁹. Ante la devastación del sentido que provoca la crisis de 2001, momento histórico que repercute en el presente del film (como se revela en el modo de producción, así como en una charla que más adelante señalamos), la poética se construye a partir de lo *imprevisto*, dispersando de entrada el motivo de fondo del viaje y dejando el cierre en suspenso. Una *estética de la digresión* disuelve la resolución narrativa. Las conversaciones desarrollan textos colmados de puntos suspensivos. Se juegan en la vacilación. Su errancia está en sintonía con el tono paseante del personaje principal, incluyendo los movimientos de cámara que antes puntualizamos. Bajo la figura de la *digressio excursus* que interrumpe el hilo narrativo e introduce eventos inesperados, los diálogos muestran a la protagonista como si estuviese recorriendo la ciudad sin intereses claros, pero a poco de andar se va despejando que en realidad busca un interlocutor determinado (Mariano) y se termina tropezando con otros [Figura 5].

Como soporte de la expresión verbal, la voz es un componente fundamental de la película. El sonido del habla popular expone un desplazamiento del habla nacional, de la “lengua legítima”⁸⁰ fundada en el centralismo que concede a las variantes del “interior” el rango de lo pintoresco. Las palabras pronunciadas en cada una de las conversaciones tienen un valor informativo indudable. No obstante, la acumulación de diálogos que giran en torno a relatos cotidianos más o menos triviales produce un desplazamiento del verbocentrismo⁸¹. El registro acústico de los acentos entrerrianos se oye junto con otros sonidos que forman parte del entorno, como el ruido de las chicharras y el canto de los pájaros, los gritos de niños jugando, los vehículos que pasan, el río. Se trata de un sonido ambiente, un sonido-territorio, que envuelve las escenas y habita los espacios. La atención no está centrada únicamente en la voz, o mejor dicho: se acentúa la condición material de la palabra, “el grano de la voz”, siguiendo a Barthes (2014c); es decir, el verbo como símbolo se desplaza hacia un verbo como materia, como índice.

3.2.2. Posiciones excéntricas

⁷⁹ “Intensity of experience, openness to coincidence, a dread of all intention: these are all characteristics in many descriptions of *flânerie*.”

⁸⁰ Marc Angenot indica que la lengua legítima está hecha de fuerzas que trascienden la heteroglosia; es un componente clave de la hegemonía discursiva: “determina, sin discriminar directamente, al enunciador *acceptable*, sobre todo ‘imprimible’” (2010: 38).

⁸¹ Véase, respecto a las denominaciones específicas para el análisis del mundo sonoro, Michel Chion (2011).

Proceso dinámico que envuelve interacciones cotidianas, intersubjetivas, variables y contradictorias, la identidad es una manifestación relacional, producto de construcciones simbólicas que trazan horizontes de pertenencia y niveles de reconocimiento (de sí y de los otros⁸²). En la intersección de los planos biográfico y social, la identidad de la protagonista se constituye de manera contingente a través de instancias de diferenciación con respecto a los otros, que atraviesan los pasos de su recorrido.

El viaje desencadena cambios subjetivos tras el encuentro con viejos conocidos que marca un contraste de tiempos e idiosincrasias. Esta dimensión de la diferencia fundamenta una política de la identidad que el film sostiene desde el mismo título, que aparece con pregnancia en el cuadrante inferior izquierdo con letras blancas sobre un fondo negro: “*ana*” – cursiva y en minúscula– “y los otros” –en caracteres estándares–. La tipografía subraya, según una hipótesis de lectura posible, la condición dialéctica del proceso de constitución de las identidades. Se trata de lo que Nancy (2001) llama “el orden de la com-parencia”, que no se instaure ni emerge entre sujetos ya dados, sino que consiste en la aparición del *entre* como tal: Ana y los otros. El nombre propio del personaje principal es un palíndromo que sugiere un dispositivo especular (del reconocimiento de sí en los otros, que presupone el reconocimiento de los otros en sí), mientras que la “n” entre las “a” indica una variación (no es una “m”): no se encuentra a sí misma en los otros, sino que en ellos experimenta la alteridad [Figura 6].

La protagonista es puesta en relación con un “afuera constitutivo” (los grupos de pertenencia formados a lo largo del tiempo) que, si bien pudo haber sido su propia vida pasada⁸³, en el presente ya no lo es. La identidad es una elaboración cambiante que necesariamente se refracta *en el tiempo*. La caminata, el baile, las conversaciones conectan a la protagonista con el universo común y la ponen en relación con los otros.

A diferencia del estilo de vida aplacado que caracteriza a sus ex compañeros de la secundaria, el devenir de Ana es figurado como una toma de distancia ante la consecución esperable de mandatos preexistentes. Si Paraná es presentada como lugar de la esencia, “el placer de la identidad y la exaltación de lo semejante”, como dice Barthes (2005b: 89), la mirada *excéntrica* de Ana, hasta cierto punto alter-nativa, revela un vínculo flexible y ambivalente –melancólico pero feliz– respecto a la localidad. Las prácticas y los diálogos que la interpelan durante su estadía exhiben los puntos de sujeción temporarios que articulan el proceso de identificación de Ana con una visión ligeramente corrida de la mismidad

⁸² Véase Hall (2003) y Arfuch (2003).

⁸³ Esta elaboración también puede leerse en un nivel metadiscursivo, que apunta a la enunciación con indicios autobiográficos: como Ana, Celina Murga vuelve a filmar a Paraná, tras mudarse a Buenos Aires para estudiar en la Escuela de Cine; Juan Villegas, su pareja, es el actor que interpreta a Mariano Garrido.

paranaense⁸⁴. El personaje protagónico adopta una actitud relajada con respecto al entorno precisamente por su ubicación oblicua: no se trata de un viaje turístico basado en el consumo de trayectos prediseñados, ni en un viaje atraído por el exotismo de las diferencias. Tampoco es un viaje de aprendizaje como el que Dorothy emprende en *El mago de Oz* (*The Wizard Of Oz*, 1939, Victor Fleming), quien para cumplir el anhelo de retornar al hogar repite como un mantra: “*There’s no place like home*”. Como afirma Braidotti, “nuestros deseos son aquello que se nos escapa en el acto mismo de impulsarnos hacia adelante, dejándonos como único indicador de *quiénes* somos, las huellas de *donde* hemos estado ya, o sea, de aquello que ya no somos. La identidad es una noción retrospectiva” (2000a: 45). Esta búsqueda incesante es la motivación del viaje en el film.

3.2.3. Marcas de género

Las conversaciones exponen marcas sexuadas del discurso que, siguiendo a Luce Irigaray (1992), pueden leerse como formas diversas de pertenencia a un sexo. Si el orden falocéntrico que distribuye la toma de la palabra suele censurar las voces de las mujeres, la película de Murga, por el contrario, las vuelve proliferantes.

“La diferencia sexual no se reduce, entonces, a un simple don natural, extralingüístico. La diferencia sexual informa la lengua y es informada por ésta”, afirma Irigaray (1992: 28). Como revelan los diálogos entre Ana y los otros personajes (amigas, transeúntes, conocidos), los enunciados manifiestan diferencias tanto entre mujeres y varones, como entre las mujeres.

En “La diferencia sexual como proyecto político nómade”, Braidotti delinea una nueva figuración de la subjetividad con relación al problema de la diferencia sexual: “En oposición a lo que considero como un rechazo apresurado de la diferencia sexual, en nombre de una forma discutible de ‘antiesencialismo’ o de anhelo utópico por una posición que esté ‘más allá del género’, yo quiero valorizar la diferencia sexual como proyecto” (2000b: 170). Este “proyecto político nómade” consiste en un “materialismo corporizado femenino” que concibe el proceso de constitución de las subjetividades a partir de la afirmación del deseo de las mujeres.

⁸⁴ Stanley Cavell observa que en el cine tiende a prevalecer la interpretación del actor sobre el personaje: “(...) la actuación en el cine tiene una relación peculiar con la improvisación, (...) en el cine hay un predominio natural de la improvisación sobre la predicción, aunque por supuesto cada una requiere (su propia clase de) técnica y preparación” (1999: 61). Desde el punto de vista del trabajo con los actores, en esta primera parte de la película el contraste es también acentuado: Camila Toker, la actriz que interpreta a Ana, viene de Buenos Aires; su despliegue actoral es mucho más desenvuelto que el de los actores locales. En la segunda parte, en cambio, el niño de Victoria aporta una frescura que renueva la fluidez de los diálogos y habilita algo del orden de lo *inesperado*.

Braidotti presenta un “mapa de la subjetividad de la mujer feminista” dividido en tres fases flexibles que pueden coexistir cronológicamente, “como un ejercicio destinado a nombrar diferentes facetas de un único y complejo fenómeno” (2000b: 185-186): en primera instancia, distingue las *diferencias entre hombres y mujeres*; en segunda instancia, las *diferencias entre mujeres*; y finalmente las *diferencias dentro de cada mujer*. Si se llevaran dichos niveles a una secuencia temporal, según indica la autora, los dos primeros se podrían corresponder con el tiempo lineal de la historia, mientras que el tercero se vincularía con el tiempo interno y discontinuo de la genealogía. “No estoy dispuesta a abandonar el significante *la mujer* hasta tanto no hayamos analizado los múltiples estratos de significación –por fálicos que puedan ser– de ese término”, señala Braidotti (2000b: 203).

En la película de Murga, el sujeto “mujer” es el sitio donde se intersectan experiencias múltiples y contradictorias, atravesadas por una superposición de posiciones variables como la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual, el lugar geográfico. El film pone de relieve la inestabilidad de las relaciones de coherencia y continuidad entre mujeres que pertenecen a una misma generación, que compartieron el proceso de escolarización y los círculos de sociabilidad. Los procesos de subjetivación y la formación de la identidad psico-socio-sexual indican que las diferencias existen en cada mujer⁸⁵.

4. Superficies de placer

4.1. Atmósfera afectiva y canciones glamorosas

Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau.
Paul Valéry, *L'Idée fixe*

I am a deeply superficial person.
Andy Warhol, <http://www.andywarholquotes.org/>

⁸⁵ En esta línea, de Lauretis (2000) señala: “Porque es cierto que para cada mujer, cada subjetividad femenina, la sexualidad es el lugar desde donde el sujeto (re)elabora la imagen de sí y del cuerpo erótico en el encuentro con el otro o con la otra, (re)elabora su propio saber corpóreo y su propio conocimiento, los modos de relacionarse y de obrar en el mundo. Es decir, que la sexualidad es el ‘lugar común’ de toda subjetividad, aunque sea el lugar que a menudo no aparece señalado en las topografías de los lugares y de los medios de la política de las mujeres. Las razones de esta omisión son ciertamente muchas, algunas de ellas han sido ya sugeridas: la dificultad de vivir contradicciones y desgarraduras entre voluntad y afectividad, la resistencia a medirse con las limitaciones del propio cuerpo; la conciencia del riesgo que la sexualidad siempre comporta para quien es definida como mujer en un contexto social regido por la institución heterosexual; el chantaje de la desvalorización social que lo femenino, identificado con el ámbito angosto de lo corpóreo, sufre respecto al espacio ilimitado del espíritu y del pensamiento atribuido a lo masculino; la necesidad, vital además de política, de pertenencia de género y de reconocimiento por las *otras* mujeres” (2000: 169).

Las secuencias de la fiesta por el décimo aniversario de egresados del secundario permiten indagar la importancia de la música para la creación de climas, paisajes sonoros, tonalidades afectivas. Las canciones populares incorporadas a la trama –que únicamente hacen su entrada en esta escena y en un breve pasaje posterior en el que la protagonista silba un fragmento– forman parte de una corriente *glam*, que, como se sabe, privilegia los aspectos lúdicos del rock argentino. La película pone el acento en el principio “emocional” de la música diegética: las canciones compendian el tópico de la construcción identitaria de la protagonista, que implica cierta *performance* corporal. Al mismo tiempo, el carácter evocador de las canciones permite establecer un vínculo con la audiencia.

El sonido *on the air* –sonido que escapa de las formas de propagación naturales– aparece condensado en la celebración. Localizado como elemento del decorado, en el tiempo *real* de los acontecimientos, la música “de pantalla”, interna a la diégesis, consiste en una sucesión de cinco fragmentos de canciones transmitidas por altoparlante. A pesar de que la música está espacial y temporalmente inscripta en la escena de la fiesta, sus características evocadoras son fundamentales para la creación de la atmósfera afectiva del film. La música es un factor clave del universo climático: está objetivamente emplazada en la secuencia del baile, haciendo vibrar la coreografía, opera además como música de fondo sobre la que se destacan los diálogos entre los personajes y, a la vez, permite una lectura global del film reparando en sus temáticas y texturas.

La secuencia en la que Ana y los otros bailan al ritmo de la canción “Jugando hulla, hulla” se asienta en una homogeneización etaria dentro de la heterogeneidad que separa sus estilos de vida. Aquí se revela el poder de la música –en su faceta glamorosa, tendencia rockera sobre la que volveremos más adelante– para la constitución de identidades que hacen estallar los regionalismos a favor de una hibridez y un cruce de diferencias culturales, que toma distancia del folklore asociado tantas veces al paisaje del “interior” como manifestación puramente decorativa de su geografía⁸⁶.

El plano de la expresión, aquello que Barthes llama “la significancia musical”, colma la práctica del baile, está poseída por el deseo. Lo que a primera vista percibimos es un cuerpo en estado de música. En otra parte del film, mientras va manejando, la protagonista silba un fragmento de esa misma canción. Siguiendo a Claudia Gorbman (2011), podríamos pensar

⁸⁶ Para poner dos ejemplos, el mismo año se estrenó *El cielito* (2003, María Victoria Menis), film que narra un viaje en sentido inverso, desde Entre Ríos hacia Buenos Aires, y recurre a la “Canción del Jangadero”, de Jaime Dávalos y Juan Falú, en la versión del llamado “folklore de proyección” interpretada por Liliana Herrero. De 2004, el film *Familia rodante* de Pablo Trapero subraya musicalmente, en el plano extradiegético, el itinerario del viaje de Buenos Aires a Misiones: cuando están saliendo, suena una milonga, y a medida que se internan en las provincias de Entre Ríos, Corrientes y Misiones se introducen chamamés y otros géneros folklóricos.

que ambos pasajes se hilvanan: el personaje silbando en privado incorpora la canción como una “destilación” de sus identificaciones culturales.

Emblemática de una corriente *glam* del rock nacional de los años ochenta, las canciones acentúan los recuerdos de la época del colegio secundario, con el énfasis en sus aspectos lúdicos, divertidos, desfachatados. Su campo de pertenencia, antes que social, geográfico o económico, es generacional. El rock expresa la construcción de identidades e imaginarios de los sectores juveniles urbanos, donde surgieron los grandes éxitos que suenan en el film: “Jugando hulla, hulla”, de *Los Twist*, “Wadu-Wadu”, “Danza narcótica”, “Polvos de una relación”, de *Virus* y “Voy caminando”, de *Clap*⁸⁷. Se trata de canciones que versan sobre un momento histórico de crisis de los agrupamientos tradicionales que interpelaban a los jóvenes para construirlos en actores sociales (sindicatos, partidos, instituciones) y sobre el contexto subjetivo de una edad que en el film se define en términos de fluctuaciones anímicas y amorosas.

El *glam*, también llamado *glitter-rock*, surge como provocación a la imagen del ‘macho’ imperante en el rock nacional, como una alternativa al rock ‘con barbas’. Su aparición en el escenario argentino se asocia a las bandas *Los Abuelos de la Nada*, *Suéter* y, especialmente, a la eclosión de *Virus*. Siguiendo a Gonzalo Aguilar (2015b), la teatralidad de su puesta en escena recurre al uso de maquillaje, vestimenta de colores chillones y peinados que performan identidades disidentes. Federico Moura, líder de *Virus*, en una de las primeras notas a la revista *Pelo* (publicación que surge en 1970 íntegramente dedicada al rock), decía: “Hay que tomar el ejemplo del cine, que es un arte muy completo: hay música, textos,

⁸⁷ “Danza de efectos narcóticos / mínimos toques de eternidad / atraviesan el umbral / brumas manchadas de luz / Trance en la aldea electrónica / tenue contacto de espíritu / encrucijada, hay amenazas de un final / frases para pensar. (...)” (Letra de “Danza narcótica”, interpretada por *Virus*, compuesta por Daniel Sbarra, Roberto Jacoby y Federico Moura)

“Tu brillo tiende a hipnotizarnos / cuerpo que encarna el valor / soy un adicto a tus encantos / doblo la cotización. / Todo lo sólido se esfuma / polvos de una relación / cuando la noche nos estafa / las caricias sufren inflación / Oro, oro, oro en polvo / yo te adoro / temo enloquecer / sin tus polvos no.” (Letra de la canción “Polvos de una relación”, interpretada por *Virus*, compuesta por Marcelo Moura y Roberto Jacoby)

“Hulla hulla está en las calles / y en los kioscos de tu barrio / y ya comenta la gente / Ay! que juego tan tan raro / Apurate a conseguir el tuyo / que en mi kiosco ya está agotado / todos tienen ya su aro / con el movimiento centro-americano . (...)” (Letra de la canción “Jugando hulla, hulla”, interpretada por *Los Twist* y compuesta por Daniel Melingo)

“Voy caminando, / en tránsito entre pasillos / ya no hay lugar / donde permanecer. / Voy caminando, / y en el trayecto vacilo / pero camino / camino otra vez / Las fotos de las luces / me encandilan / ya no hay lugar / donde permanecer. (...)” (Letra, creada por Diego Frenkel, de “Voy caminando”, interpretada por *Clap*, con música compuesta por Christian Basso y Sebastián Schachtel, entre otros)

“Me estás pasando... horrible depresión / estás muy tensa... perdiste la razón / Los días pasan... y seguís siempre igual / voy a sacarte... del nivel en que estás. / Este sábado a la noche te paso a buscar / a bailar el Wadu-Wadu que te va a gustar / te prometo invitarte muchas veces más / todo el tiempo Wadu-Wadu para re-relajar. / Wadu-Wadu Wadu-Wadu Wadu-Wadu Wadu Wa.” (Letra de “Wadu, Wadu”, de *Virus*, compuesta por Julio Moura y Federico Moura)

actuación, color, etcétera. Cada actuación debe ser un todo. Fantasía, diversión, realidad. Cada canción es una cosa distinta. Me parece muy importante la fantasía, porque a los argentinos es algo que les falta”. La audacia de David Bowie combinada con la sensualidad de Ney Matogrosso y el brillo barrial de Sandro se plasmaron localmente en una estética desenvuelta y mordaz. Mientras *Weather Report* o *Yes* marcaban el pulso predominante del rock argentino, *Virus* buscaba sacudir las caderas y las mentes⁸⁸. Todavía en años de dictadura, bailar y divertirse desencadenaron una ola de detractores espantados ante tanto desparpajo. La reivindicación de experiencias descentradas de la norma heterosexual (como revela la canción de *Virus* “Sin disfraz”⁸⁹) definió una nueva economía de los cuerpos: erotismo, artificio, superficialidad se volvieron ejes de una crítica rebelde al poder autoritario y al sexismo. Como salida posible a una etapa de represión, exaltar la *alegría* suponía, también, desprenderse del prejuicio de seriedad que asocia alegría con posturas acrílicas.

4.2. La fiesta normativa

Ahora bien, podemos preguntarnos, ¿qué posicionamientos aparecen destacados por el film, en el que la música se extiende al margen de los debates ideológicos que rodeaban dicha cultura del rock? *Ana y los otros* pone el acento en un sentido más bien *plástico* de la música, que destaca el carácter sensual de la construcción visual: Ana se pinta la cara con un corcho quemado simulando bigotes, las alusiones reiteradas a su corte de pelo discrepan con un ámbito en el que aún el pelo largo era emblema de feminidad, la forma de moverse en el baile, el péndulo de seducción y rechazo que insinúa con el personaje que aparece sentado mirándola, su carácter infantil y personalidad juguetona manifiestan un clima de *ligereza* [Figuras 7 y 8].

La canción que Ana baila y silba forma parte del primer disco de *Los Twist*⁹⁰ titulado *La dicha en movimiento* (1983). Esta banda, caracterizada por el uso del humor como

⁸⁸ “[los Virus] trabajaron con Roberto Jacoby (que venía del Di Tella y es uno de los artistas más importantes de Argentina), el actor Lorenzo Quinteros, el coreógrafo Alejandro Cervera, el transformista Jean-François Casanova (que actuó en los primeros videos), la vestuarista Adriana San Román y el peluquero Cyril Blaise. Pero lo más importante de Virus fue su alegría, su corporalidad, su libertad y su valentía. ‘Nuestra música – escribe Marcelo Moura en su libro– apareció como un aire renovador que venía a refrescar la chatura, la opresión y la tristeza de tantos años desgraciados, en los que la alegría era pecaminosa, y la diversión algo prohibido y superficial’”, señala Gonzalo Aguilar (2015b). Sobre las estrategias del humor y el universo discursivo del rock nacional, véase Alabarces (1995), Berone (2012) y Vila (1985).

⁸⁹ “A veces voy donde reina el mar / es mi lugar llego sin disfraz / por un minuto abandono el frac / y me descubro en lo espiritual / para amar / como si fuera / mentiroso y nudista / en taxi voy hotel Savoy y bailamos / y ya no sé si es hoy, ayer o mañana / ou ou ou o o o (...)”

⁹⁰ Grupo integrado por Pipo Cipolatti, Daniel Melingo y Fabiana Cantilo.

programa estético y estrategia principal de enunciación, alude a la ingenuidad de los juegos infantiles y a la culpa contenida en prácticas que la sociedad desaprueba. A veinte años del debut (el presente del film es 2003), esa moral parece haberse disipado de la vivencia corporal de Ana, pero no del discurso de los otros. No obstante, en todos los casos, se trata de un rescate *lavado*, despojado de las referencias implícitas a las drogas y el destape. La siguiente cita es elocuente: “El nombre [*La dicha en movimiento*] lo sacamos de un viejo libro que tenía Pipo: el manual de toxicología de la Policía Federal, donde buscamos la palabra cocaína y decía: Cocaína: Raviol. La dicha en movimiento”, cuenta Daniel Melingo (en Ramos, 2008). En este sentido, la escena de la fiesta no presenta una auténtica dislocación (cf. Marcuse, 1969; Lenarduzzi, 2012); no se trata de la creación de un nuevo ambiente estético y artístico o de una disolución de la percepción ordinaria y ordenada, como sí evocaban las canciones a partir de las letras⁹¹.

Durante el baile, la mirada masculina se deleita con el desparpajo del cuerpo de Ana en trance festivo. Como señala Gorbman (1987), en sintonía con el ensayo sobre “El placer visual y el cine narrativo” de Laura Mulvey, las canciones a veces suponen que la narración ceda su lugar al espectáculo, que las acciones se interrumpan momentáneamente. Mediante una dinámica de excesos y cambios de intensidad, la pista de baile constituye, en efecto, un espacio atravesado por marcas de género, que confirman modos de estar en el mundo y vincularse con los otros.

¿Podemos hablar de una “desobediencia momentánea” a ciertas normas regulatorias en el espacio de la música y la danza que recortan las canciones? A pesar de la soltura con la que se baila, hay un reenvío a la lógica heterosexual del cortejo, ya que en gran medida vemos el movimiento de Ana a través de la exposición de la mirada de Diego. En esta línea, baile y música pierden sus aires insurrectos cuando resultan absorbidos por las capas tradicionales de Paraná, que los vuelven inofensivos, en el marco de un simulacro que mapea la división heterosexual de los cuerpos que bailan.

La escena de la fiesta expresa cierto carácter cosmético, artificial, del aspecto sensorial⁹². Por un lado, en la secuencia del baile la música no está separada del cuerpo para

⁹¹ En cambio, si se contemplan los demás parámetros (repetición de enlaces armónicos previsibles, melodía “pegadiza”, tonalidad mayor, etc.), salta a la luz la premisa señalada por Theodor Adorno y Hans Eisler: “La relación entre música y film es solamente la faceta más característica de la función que se reserva a la música en la cultura de la sociedad industrial” (2005: 37).

⁹² Como señala Aguilar, “las escenas de las fiestas o de los bailes les permitieron a los nuevos directores no sólo mostrar un estado de los cuerpos, de los gustos y de los usos del tiempo libre sino también los conflictos entre diversos sectores y clases sociales. Se trata de escenas clave que marcaron, así como lo hicieron las escenas de confesión religiosa en los ochenta (*Camila, La historia oficial, Contar hasta diez*), innumerables films argentinos de la última década, desde *Cenizas del paraíso* (1997) de Marcelo Piñeyro a *La ciénaga* y *Pizza, birra, faso*,

concentrarse en el privilegio de la escucha. Asimismo, el movimiento de Ana, si bien no es puramente espontáneo, no persigue rígidas pautas coreográficas o marcos contenidos en el baile de a dos (como el bailoteo más escrupuloso de los demás invitados): la protagonista no necesita “bailar con alguien” para pasar un buen momento. El movimiento del cuerpo impulsado por las canciones hace de la danza una expresión natural y desenvuelta del personaje. Las canciones que conducen a bailar y silbar ayudan a definir corporalmente a la protagonista como una mujer moderna, urbana, inquieta. A su vez, como *revival* del pasado, las canciones no se limitan a comentar el argumento, sino que facilitan un nexo con los espectadores, un sentimiento de pertenencia generacional, una forma posible de lazo colectivo, de empatía y remembranza.

Gerhard Steingress indica que la fiesta musical como “categoría nuclear del análisis intenta enlazar dos elementos básicos de los actuales procesos de construcción de identidad: la música como medio expresivo y la fiesta como acontecimiento social más o menos organizado” (2006: 45). Combinación de elementos lúdicos y afectivos, la fiesta es un hecho social y cultural que tiene una capacidad productiva: refleja su entorno a la vez que lo recrea. “La praxis musical, tal como se desarrolla en la fiesta, es una peculiar actividad o construcción simbólica que interviene en la realidad social, induciendo en los actores sociales el desarrollo de comportamientos, así como la definición de sentidos e identidades”, señala Steingress (2006: 50). En *Ana y los otros*, la fiesta manifiesta un proceso de hibridación cultural⁹³, mezcla de rito y de juego, de diversión y conmemoración, de tradición y espontaneidad. Ana vuelve a su provincia con aires cosmopolitas que establecen una dialéctica entre lo local y lo universal que le permite mantener una relación con Paraná sin caer en una asociación automática entre lo local como territorio propio y lo universal como lo ajeno. Por el contrario, su presencia en la fiesta distorsiona la fijeza de esos lugares, debilita la pesadez de la raíces y exige reposicionamientos. En las sociedades modernas, la cultura –más que las relaciones empíricas, según indica Dean MacCannell (1973: 32)– provee una base para la comunidad:

desde *Felicidades* (2000) de Lucho Bender a *Esperando al mesías* (2000) de Daniel Burman y *Los guantes mágicos*. En *Pizza, birra, faso*, la escena de la fiesta es sólo una promesa de entretenimiento que jamás llega a realizarse. (...) En *La ciénaga* la escena de la fiesta está amenazada por el enfrentamiento entre los indios kollas y los burgueses de provincia. Y el motivo de la pelea es Isabel, la mucama que trabaja en la familia de Mecha.” (2006: 52). En *La tercera orilla* (2014), de Celina Murga, la fiesta de quince de la joven protagonista es el lugar donde se reafirman las mayores regresiones sociales: sexismo, racismo, clasismo.

⁹³ Como indica Néstor García Canclini, la construcción del concepto de hibridación “ha colaborado para salir de los discursos biologicistas y esencialistas de la identidad, la autenticidad y la pureza cultural” (2008: 16).

Mediante las producciones culturales, las personas pueden comunicar emociones y significados complejos que atraviesan fronteras de clase, grupo y generación. La música y los juegos, por ejemplo, siempre han tenido raíces profundas en la comunidad, ya que permiten a cualquiera que conozca los códigos básicos poder disfrutar de matices y sutilezas en sus variaciones. Los desconocidos que tengan la misma base cultural pueden unirse en determinadas producciones culturales, compartir expectativas y sentir una proximidad o una solidaridad, incluso cuando no existe una cercanía empírica. (...) A medida que las producciones culturales proporcionan un fundamento para la comunidad moderna, dan lugar a una forma moderna de alienación de los individuos interesados sólo en el modelo o el estilo de vida, en lugar de la vida que este representa. (1973: 32, traducción nuestra)⁹⁴

En el film, la identidad no define fronteras, sino que asume, cronotópicamente, una apertura a los otros. Las cadenas de sentido que se ponen a circular, que se materializan en la escena de la fiesta, marcan los *pasajes* entre la *profundidad* de lo establecido, las tradiciones, los actos rituales, las estructuras sedimentadas, y la *superficie* de los lugares en movimiento que performan zonas de encuentro y negociación, relaciones y afectos alternativos, permeables, cambiantes, localizados en los trayectos del cuerpo de la protagonista.

5. A la deriva

El cine puede querer representar, puede también ir hacia el fantasma, o hacia la imaginería, puede quererse «visionario» o formalmente «visual», pero al igual que ninguna de estas orientaciones subsiste nunca en estado simple y puro (o bien es un fracaso, un cine maniaco), al igual, sin duda, se inmiscuye siempre también algo de esta dimensión de la evidencia que esta película trabaja por sí misma. La certeza, no simplemente de la precisión de una imagen (que puede pertenecer a la imagen inmóvil, pintura o foto), sino de la precisión y de la justicia de un movimiento de acercamiento de la imagen, de un movimiento que implica a la vez un descubrimiento, la revelación, la venida y el mantener la distancia: ver venir y pasar algo verdadero, no una imagen verídica, sino la verdad de la vida que se tiende a sí misma en imágenes.

Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme*

El personaje de Ana se delinea desde la figuración de una mirada excéntrica que impulsa la travesía zigzagueante y el encuentro con los otros. En el plano enunciativo, se combina con los planos largos y el encuadre móvil del plano secuencia, procedimientos que permiten aprehender el flujo del acontecer desde la percepción de la *flâneuse*⁹⁵. La

⁹⁴ “Through cultural productions, people can communicate emotions and complex meanings across class, group and generation lines. Music and games, for example, have always had deep roots in the human community because they permit anyone who knows the basic code to enjoy nuances and subtleties in the playing out of variations. Strangers who have the same cultural grounding can come together in a cultural production, each knowing what to expect next, and feel a closeness or solidarity, even where no empirical closeness exists. (...) As cultural productions provide a base for the modern community, they give rise to a modern form of alienation of individuals interested only in the model or the life-style, not in the life it represents.”

⁹⁵ Las tomas largas pueden captar la actitud de la *flânerie*, como ocurre en el comienzo de *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, 1930, Jean Vigo). En cambio, en otras ocasiones, como en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s*

movilización de la mirada sobre los personajes y las situaciones asienta un vínculo indicial entre la película y el mundo.

En Paraná, Ana alquila un auto y sale a la ruta. Al principio, el sentido de su trayecto es imprevisible [Figuras 9 y 10]. Como dice Jean-Luc Nancy, hay aquello que tan sólo hace camino:

una travesía que no hace más que pasar (lo cual se llama una experiencia), un pasar que no hace más que continuar, un pasado que, de hecho, pasa (lo cual se llama un duelo), un pasaje que continúa y que no lleva sino a su propio presente que pasa, o más aún a su paso presente (lo cual podría llamarse una eternidad) –y eso mismo que permanece inasible salvo en su paso, eso mismo es la vida, su sentido y su sal, su verdad que no obedece a ninguna exhortación, a ningún destino–.” (2008: 43)

Durante la segunda parte, la poética del film de Murga (los planos abiertos, los trayectos en auto, la presencia de niños, el final indeterminado) encuentra inspiración en el cine de Abbas Kiarostami⁹⁶. Mientras se dirige a Victoria para encontrar a Mariano, como de a poco se va develando, el auto parece moverse como si portara una verdad cinematográfica. El extenso plano general del final rememora al de *Y la vida continúa...* (1992) y *A través de los olivos* (1994). El desenlace vuelve evidente la contingencia del mundo, que deshace la idea de un sentido prefijado. El film se encuentra inmerso en una realidad histórica que no tiene una resolución: continúa más allá del cierre, así como había comenzado abriéndose paso por la ventana del ómnibus: continuación de movimiento entre vida e imagen, desde una visión marcada por un sentido de la armonía y la felicidad. Pedir indicaciones a extraños como metáfora de un viaje en el que, más que descubrir coordenadas exteriores, se trata de encontrarse con decisiones y divagues propios; recorrer historias pequeñas que escapan a la

kino-apparat, 1929, Dziga Vertov), la experiencia del caminante por espacios colmados de tránsito aparece montada desde la fragmentación en planos múltiples. Con el antecedente de *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*, 1926, Alberto Cavalcanti), la mirada encadenada que la cámara despliega contagiándose del andar transeúnte está presente de manera emblemática en *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, Die Symphonie der Großstadt*, 1927, Walter Ruttmann), donde además se muestra la circulación de varias mujeres que caminan errabundas por la rítmica metrópolis. El cine como registro del mundo, presente con distintos matices en las teorías realistas de Béla Balázs, Siegfried Kracauer, Dziga Vertov, pondera esa forma consonante con el movimiento del *flâneur*. Véase, al respecto, Cuvardic Garcia (2012).

⁹⁶ Con respecto a esta referencia, Kiarostami ha señalado: “Me pone muy feliz cuando descubro miradas y pensamientos sobre el cine similares a las mías en directores de regiones muy distintas y generaciones más nuevas. Con Celina, indudablemente, compartimos una visión sobre el mundo (en especial la niñez), sobre la sencillez y la verdad que hay que mantener en el cine, sobre cómo integrar a la gente de verdad y a las locaciones reales a nuestras narraciones, sobre cómo no manipular al espectador con artificios innecesarios y respetarlo siempre. Uno ve un plano sin diálogos de *Ana y los otros* y entiende todo: una chica que vuelve a su ciudad natal en busca de vestigios de su pasado. Ese aspecto cristalino se ha olvidado en el cine de hoy. (...) prefiero siempre mantener la cámara fija y los planos abiertos para que las películas nos permitan ver el espacio y entender los movimientos de los personajes. Hoy los films están llenos de cortes innecesarios, de encuadres desde abajo o desde arriba, de planos cerrados que no nos dejan ver la estructura ni la arquitectura de una narración”. Véase: http://www.otroscines.com/festivales_detalle.php?idnota=8408&idsubseccion=146

continuidad de la narración convencional; fracasar –o dejar la certeza del triunfo en suspensión– en la misión que paulatinamente obsesiona al personaje (encontrar el amor): en estas derivas, las expectativas están en continuo desplazamiento.

El film se abre a una concepción participativa de la experiencia cinematográfica. La mayoría de las explicaciones acerca de la vida de Ana quedan al margen. Se pone, así, al espectador en el mismo plano existencial de la protagonista, que puede proyectar en el andar pausado, ocioso y lúdico su propia mirada, esa “disponibilidad”, ese “erotismo difuso”, esa “falta de ocupación de los cuerpos” que definen para Barthes el “ir al cine”⁹⁷.

Mulvey señala:

Hay un cine narrativo en el que el *delay* es esencial para el deseo de final, alargando el camino por el que viaja la historia, posponiendo la conclusión estructuralmente inevitable. Hay un cine narrativo en el que el *delay* abre posibilidades narrativas alternativas, desplazando el deseo por el final. En la trilogía de Abbas Kiarostami, el *delay* conduce a un cine de aplazamiento, que mira hacia atrás y reinterpreta el pasado a la luz de los acontecimientos posteriores. En la teoría y la crítica de cine, el *delay* es el proceso esencial detrás del análisis textual. El flujo de una escena se detiene y se extrae a partir del flujo más amplio del desarrollo narrativo; la escena se divide en tomas y marcos seleccionados para generar más *delay*, repetición y retorno. (2006: 144, traducción nuestra)⁹⁸

⁹⁷ La experiencia del vagabundeo está en la base del cine, que es también una respuesta a la ociosidad. El cine ofrece el placer de viajar a partir de una movilización de la mirada que ocurre tanto en niveles textuales como en la posibilidad contextual de que las mujeres se apropien de territorios con la libertad de merodear a través de los placeres de la oscuridad y la vida urbana. Esta “política del holgazanear” está prefigurada por el espectador apasionado: el *flâneur* de Baudelaire que muta en espectador de cine. “El *flâneur* perfecto es el espectador cinematográfico apasionado”, señala Giuliana Bruno (1995: 171). En la Alegoría de la Caverna (Libro VII de *República*), los hombres están encadenados por el cuello y por las piernas, encerrados en una especie de vivienda subterránea en forma de cueva. Sólo pueden ver los objetos que tienen delante, pues las cadenas les impiden mover la cabeza. Están condenados a mirar las sombras proyectadas sobre una pared del fondo. Las aparentes similitudes con la sala de cine son evidentes. “El mito de la caverna, como el de la cámara oscura, muchas veces fue retomado por los filósofos para designar el proceso de engaño, especialmente por Marx cuando analiza la ideología. En esta misma tradición se inscriben los autores que teorizan el ‘dispositivo’ a principios de los años setenta”, afirman Jacques Aumont y Michel Marie (2006: 41). Según Bruno, “Mi intención al localizar este topoanálisis es la de expandir el campo de acción de teorías del aparato, puestas a punto en el modelo psicoanalítico desarrollado por Christian Metz y Jean-Louis Baudry. A pesar de sus diferencias, estas teorías han tendido a ver que el cine obtiene su efecto principal debido a la identificación del espectador con la mirada de la cámara. Mediante una especie de visión de dominación, el espectador ha sido cosificado en un Sujeto Trascendente. El espectador es un sujeto inmóvil, embelesado en un estado de ensueño solitario. Encadenado en la Caverna de Platón, el espectador/prisionero se encuentra inmovilizado en su asiento, con la mirada incapaz de vagabundear. Estas teorías han cortado de raíz las diversas dimensiones del deseo cinematográfico, oscureciendo los placeres que no sean los del dominio. Hay formas de placer en ir al cine que preceden, atraviesan y siguen el juego escopofílico de ver un filme” (1995: 169).

⁹⁸ “There is narrative cinema in which delay is essential to the desire for the end, elongating the road down which the story travels, postponing the structurally inevitable conclusion. There is narrative cinema in which delay opens up alternative narrative opportunities, displacing the desire for the end. In Abbas Kiarostami’s trilogy, delay leads to a cinema of deferral, looking back and reinterpreting the past in the light of later events. In film theory and criticism, delay is the essential process behind textual analysis. The flow of a scene is halted and extracted from the wider flow of narrative development; the scene is broken down into shots and selected frames and further subjected to delay, to repetition and return.”

En la película de Murga, las lagunas narrativas (¿qué pasó con la familia de Ana?; ¿por qué se fue de Paraná a Buenos Aires?; ¿cómo se desencadenó la relación con su ex?) potencian el trabajo de la imaginación a través de una apertura del espacio de interacción: el/la espectador/a tiene la libertad de inventar sus propios primeros planos allí donde el plano general del final desdramatiza los acontecimientos; por su atención selectiva a lo que pasa, despliega una interpretación singular de los hechos cuando el film se rehúsa a dar un cierre narrativo [Figura 11].

6. Aires de comedia: el ocio y el afecto

La disputa, la conversación del amor, requiere un gasto pródigo de tiempo; tiempo exclusivo, envidioso. Y puesto que el tiempo es oro, exige un modo de entender de dónde viene el dinero (del hombre) para costear una ociosidad tan lujosa. La pareja es atractiva, sus anhelos humanos, su felicidad nos harían felices. De modo que al parecer se nos propone un criterio para el éxito o la felicidad de una sociedad, a saber, que sea lo bastante feliz como para permitir conversaciones de este carácter, o un equivalente moral de las mismas, entre sus ciudadanos.
Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad*

Como señala Rick Altman (2010), los géneros cinematográficos desempeñan una función de *conmemoración* de aspectos clave de la historia colectiva. La comedia romántica, en este caso, evoca las tradiciones culturales en torno al cortejo. Recuerda sus orígenes y justifica la existencia contemporánea de esas prácticas.

La comedia de enredo matrimonial, indagada por Stanley Cavell en un conjunto de films estrenados en Hollywood entre 1934 y 1941⁹⁹, se relaciona con la vieja comedia romántica de costumbres shakespeariana¹⁰⁰, poniendo especial énfasis en la heroína (una mujer casada y separada que se reúne de nuevo con su marido). Estas comedias lujosamente ambientadas en el período conocido como el de la Gran Depresión se ofrecían al público como cuentos de hadas por su contrapunto con la realidad de la crisis económica. Una característica común a estos films es presentar la ociosidad de los ricos en una época de desesperanza, bajo la ecuación: abundancia + ocio = felicidad. Sin embargo, el éxito de este género, como indica Cavell, debe buscarse más allá de este contexto particular. Se trata de comedias de lo cotidiano que contienen historias de amor “optimistas”. Tal vez el rasgo más

⁹⁹ Cavell (1999) explora *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, 1941, Preston Sturges), *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934, Frank Capra), *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938, Howard Hawks), *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940, George Cukor), *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940, Howard Hawks) y *La pícara puritana* (*The Awful Truth*, 1937, Leo McCarey).

¹⁰⁰ La obra de Matías Piñeiro recrea los personajes femeninos de las comedias de William Shakespeare: *Rosalinda* (2011), *Viola* (2012), *La princesa de Francia* (2014), *Hermia y Helena* (2016).

sobresaliente de esas películas es el intento de crear una *nueva mujer*, en una fase del feminismo “en el que se establece una lucha por la reciprocidad o igualdad de conciencia entre una mujer y un hombre”, según afirma Cavell (1999: 27). Sin embargo, a pesar de que se trata de un clima de apertura, en dichas obras los varones aún aparecían como los encargados de autorizar la emergencia del deseo femenino¹⁰¹.

¿Podemos, en algún aspecto, pensar una conexión entre la concepción cavelliana de la comedia y el film de Murga? *Ana y los otros* se sitúa en los años de la poscrisis, que se reconoce a partir de algunos indicios: el más evidente, la lectura que el niño hace de una noticia sobre economía en el diario entrerriano.

—¡No entiendo esto! —dice el nene.

—¿A ver? Leeme. —contesta Ana.

—“Cuando los bancos apelen la medida del gobierno se producirá un *per saltum* que elevará el caso a la Corte y suspenderá la primera instancia” —Ana no dice nada, y el niño se ríe.

La objetividad del tiempo y el espacio —una concepción rohmeriana del cine que busca presentar la realidad *tal y como es*¹⁰²— emerge en esta escena en la que el plano fijo, que encuadra al niño y a Ana sentados en la vereda mientras conversan y leen el diario, dispone los elementos (palabras, cuerpos) de un modo que otorga valor al lugar y a la duración, e incorpora el azar como un aliado del humor, inherente a las casualidades de la vida, al curso imprevisible de los acontecimientos.

“La comedia es un juego, un juego que imita a la vida”, afirma Henri Bergson (2011: 46). Así, en otra charla con el niño en el auto, cuando Ana le pregunta qué ciudades conoce y él le enumera lo que aprendió en el colegio (“Paraná, Gualaguay, Rosario, Australia, Brasil, París...”), el efecto cómico resulta de entender en el sentido convencional (conocer = haber estado ahí) una expresión empleada con otro sentido. La ingenuidad del niño se presenta como una variedad de lo cómico. En el universo infantil, las metáforas se vuelven materia de fantasía. La protagonista supone en el niño una ignorancia que él, en realidad, no tiene. Como indica Sigmund Freud (1991), los niños suelen a menudo hacerse los ingenuos para gozar de

¹⁰¹ Este rasgo, según Cavell (2009), es el que de algún modo ‘prepara’ al género de la comedia de enredo matrimonial para sus relaciones internas con el llamado “melodrama de la mujer desconocida”.

¹⁰² En cuanto a la “objetividad”, Rohmer indica: “No he querido, con estos elementos, crear un lugar completamente distinto, cosa que hacen algunos cineastas, filmando París y convirtiéndolo en Nueva York (...). Al contrario, tengo la sensación de que es muy difícil presentar la realidad tal y como es, y que la realidad tal como es siempre será más hermosa que mi filme. Al mismo tiempo, únicamente el cine puede dar la visión de esta realidad tal y como es: el ojo no lo consigue. Por consiguiente, el cine todavía será más objetivo que el ojo.” (en Heredero y Santamarina, 2010).

una libertad que de otro modo no se les concedería. En efecto, los únicos personajes del film que resultan graciosos y totalmente simpáticos son los niños.

Las escenas de amor dependen de los espacios y tiempos del ocio. En *Ana y los otros* la tónica del amor refiere al compromiso, a la justicia, a la búsqueda continua: “Sería justo que, si yo quiero a alguien, esa persona me quiera”, dice Ana. Las anécdotas presentes en las conversaciones giran alrededor de los casamientos, el ambiente familiar, los noviazgos, en términos tradicionales. “Se consiguió un noviecito”, dice Ana cuando ve a la hija de su amiga jugando con otro nene en el jardín de infantes. En su charla con el niño de Victoria, mientras juegan a representar el encuentro con “la chica que le gusta”, las líneas del diálogo de Ana destacan valores morales tradicionales (a la nena que Ana recrea no le gusta el fútbol; es tímida y delicada; no lee ni le interesan las noticias del diario; la madre, presunta encargada, no le deja hacer nada sin su consentimiento). Pero el peso de la escena no depende de este contraste serio entre la espontaneidad desprejuiciada del niño y la imaginación poco flexible de Ana, dado que se trata de una situación ligera y alegre, con personajes que caracterizan al género cinematográfico.

Hay una fantasía de felicidad vinculada a una gramática de la inocencia, que hace a un lado el tópico del matrimonio pero no el de la pareja heterosexual. La protagonista sueña con el “amor puro”, que en la película se enlaza al problema de la identidad. A su vez, amor e identidad aparecen a la luz de un recuerdo de la niñez; “un deseo de dejar espacio para la alegría dentro de la solemnidad de la edad adulta”, como observa Cavell (1999: 68).

Las discusiones sobre el amor y el estar juntos dependen de la posibilidad de disponer del tiempo necesario para la conversación. En este sentido, los aires de comedia del film permiten crear un ambiente propicio para la comunicación, que se abre a la posibilidad de imaginar una comunidad.

7. Conclusiones

...ese festival de los afectos que llamamos una película.
Roland Barthes, “Salir del cine”

A lo largo de este capítulo, analizamos el viaje de *Ana y los otros* (2003), primer largometraje de Celina Murga, siguiendo el tránsito del deseo de la protagonista a través de una topografía de los desplazamientos, itinerancias y divagues del andar, narrados desde un clima de apertura a los otros propiciado por el género de la comedia. Se trata de una forma narrativa que en este film toma distancia del restablecimiento del orden patriarcal: la solución

del casamiento y el modelo burgués de familia no aparecen como destinos principales, así como la vida en torno a la pareja no es garantía de bienestar.

Como una zona de encuentro, la identidad de Ana asume una cualidad heterotópica: desde una formalización de la figura de la mujer caminante, está abierta a los otros como *pasaje* –lugar en movimiento– hacia la alteridad. En este sentido, analizamos los procedimientos narrativos y representativos leyéndolos bajo la clave del cine moderno, en particular siguiendo las resonancias de Éric Rohmer y de Abbas Kiarostami.

Un repertorio de figuras del ocio vinculadas al viaje, la fiesta, las conversaciones problematiza los tópicos que caracterizan al nomadismo: movilidad permanente, falta de hogar y ausencia de lazos de pertenencia, por contraste con el sedentarismo. Según las interpretaciones más extendidas, la oposición entre ambas tendencias tiene que ver con los modos en que las diferentes clases experimentan la crisis socioeconómica: el nomadismo, que referiría a los procesos de precarización social, se basaría en el rechazo de la identificación afectiva a partir de la inconmensurabilidad entre personajes y espectadores, entre *habitar* efectivamente los márgenes sociales, como los vagabundos, y *viajar* imaginariamente por ellos, como los turistas; y el sedentarismo, con el foco puesto en el hogar y la posibilidad de narrar la recomposición de la crisis desde un retorno a los lugares que hacen las veces de refugio.

Ahora bien, a partir de una lectura que no sólo plantea la oposición entre nomadismo y sedentarismo desde el punto de vista de la clase, sino desde perspectivas de género, edad y geografía, podemos señalar que la poética nómada no se limita a articular el movimiento en los descartes del capitalismo, ni que la sedentaria se reduce a una espiral hacia los interiores. Lejos de plantearse como “un retorno cinematográfico a la patria chica, al mundo de pueblo de la comedia rural costumbrista”, según indica Jens Anderman (2015: 135) a propósito del film de Murga, nuestro análisis de *Ana y los otros* destaca el distanciamiento que se produce respecto a una mirada tradicional de la vida provinciana.

El sonido del habla expone un desplazamiento del habla nacional fundada en el centralismo que concede a las variantes del “interior” el rango de lo pintoresco. Este perfil del habla no se concibe tan sólo como refuerzo de la *verosimilitud* de las anécdotas, como instrumento suplementario de representación que se integra dócilmente al relato. A través del *grano* y los acentos de las voces entrerrianas se desarticula la ilusión que el cine otrora fundaba sobre el mundo rural y pueblerino.

Asimismo, señalamos que tanto en las conversaciones que Ana mantiene con los otros personajes, como en las secuencias de la fiesta por el décimo aniversario de egresados de la

Escuela Normal, en las que se concentra la música de las canciones pertenecientes a la corriente *glam* del rock argentino de los años ochenta, se exponen los procesos de construcción de identidades en cuanto a las narrativas culturales compartidas.

Con respecto al sentido común cristalizado en el imaginario tradicional paranaense, la subjetividad nómade de Ana, su andar solitario, su soltería, su versatilidad física plasmada en el cuerpo, difiere del estilo de vida más sedentario de los ex compañeros de la secundaria. Además, marca un contraste con los discursos sociales acerca de los “peligros” presentes en la libertad de circulación de las mujeres por el espacio público, no sólo por la división sexual del trabajo, que relega a las mujeres al cuidado de la casa mientras los varones ‘salen a trabajar’, sino también porque *salir* implica riesgos y placeres. El film de Murga cuestiona la lógica de la productividad del movimiento, interrumpe la idea de tiempo como ganancia y se abre, a partir de las figuraciones del viaje, a nuevas formas de la *flânerie*, más allá de la escena de la cueva de Platón.

CAPÍTULO 3

Errare humanum est.

De ánimos y distopías en *Una novia errante* (2006, Ana Katz)

Serge Daney las distinguía [a las películas] de los productos de la industria invocando la diferencia entre un verdadero viaje y una estancia organizada. Lo que hace que un verdadero viaje sea único son los accidentes mágicos, los cambios de idea, los descubrimientos, los prodigios inexplicables, el tiempo perdido y recuperado al final de la película. En un viaje organizado, en cambio, el placer viene del respeto sádico del programa.
Raúl Ruiz, “Por un cine chamánico”

1. Presentación

Una pareja se separa en medio de un viaje en el que celebrarían su tercer aniversario. Rumbo a Mar de las Pampas, una localidad de la costa atlántica argentina, una pelea irremontable arruina todos los planes. No sabemos de qué se trata, cuál es el motivo, qué ha sucedido, pero en un ómnibus semi-cama de larga distancia, Inés, con llanto en los ojos, quiere hablar, para intentar solucionar las cosas, y que Miguel por lo menos la mire, pero él se limita a pedirle que se calle. A la mañana siguiente, el micro se detiene. Ella baja sola y advierte, atónita, que su pareja no la acompaña [Figura 12]. Sola, imprevisiblemente abandonada, mientras el bus se aleja, toma un sendero que se va internando en el bosque de pinos hasta llegar a la posada que tenían reservada. Inés se registra con el nombre de Miguel, aferrándose a una vana expectativa de reconciliación. A la deriva, intenta acomodarse a la atmósfera de la aldea, al tiempo que se sumerge en la experiencia del abandono.

En el paréntesis de la escapada al balneario fuera de temporada, la protagonista realiza también un viaje íntimo que debe lidiar con la angustia, la desolación, el desamor. Los accidentes mágicos, los cambios de idea, los descubrimientos, la calma que va recuperando a medida que la película avanza hacen de *Una novia errante* (2006), el segundo largometraje de

Ana Katz¹⁰³, una forma de viaje que no sigue ningún programa organizado, sino el ritmo propio de la errancia afectiva¹⁰⁴.

“Descifrar los signos del mundo quiere decir siempre luchar contra cierta inocencia de los objetos”, escribe Roland Barthes (1994: 224). La película de Katz puede leerse, en esta dirección, como una aventura semiótica que intenta captar en el mundo todo lo que en él hay de “teatro”. No es casualidad que la cineasta y el semiólogo tengan una inclinación especial por la dramaturgia. El ejercicio de observación no se adapta al contenido de los mensajes sino a su hechura: personajes, situaciones y contextos aparecen revestidos ya de un segundo sentido, un sentido connotado, que se percibe como estereotipo cargado de significación.

Mar de las Pampas es puesto en escena como un espacio mitificado o hipercodificado: una *escenografía*. El balneario en otoño cobra centralidad como lugar donde se entreveran las pretensiones del turismo con la cadencia que sucede al término del veraneo. Una especie de resaca del enclave turístico (se) refleja (en) el malestar de la pareja. No obstante, hay una característica propia de Mar de las Pampas que introduce una fisura en esta postal de la decadencia: la playa, el bosque, los médanos, los caballos, las onduladas calles de arena, los paseos decorados con luces de colores, las casitas de madera, la arquería, abren paso a una veta de la narración que se perfila como un cuento maravilloso sin llegar a despegarse de un realismo *visceral*¹⁰⁵. A partir de este contrapunto entre la magia que despierta una objetividad mítica y la nerviosidad que invade el espacio subjetivo, en el umbral mismo del afecto y el ambiente se construye la atmósfera (des)encantada y las formas del humorismo del film: ¿se trata de una comedia o de un drama?, ¿sentimos empatía por Inés o el momento que atraviesa nos produce la incomodidad de estar presenciando una pelea de terceros?, ¿podemos acaso reírnos de su desazón?

La soledad, ese espacio vacío que irrumpe al término de una relación, se recubre con el abrigo de la comedia: el retrato inevitablemente patético de la mujer abandonada se despliega

¹⁰³ Ana Katz (Buenos Aires, 1975) estudió Dirección en la Universidad del Cine. Dirigió varios cortometrajes: *Ojalá corriera viento* (1999), *Merengue* (1995), *Pantera* (1998), *Despedida* (2003), *El fotógrafo* (2005), que circularon por varios festivales internacionales. Es directora de obras de teatro; entre ellas, *Lucro cesante*, sobre tres amigas jóvenes que viajan juntas de vacaciones a la playa. En 1998 trabajó como asistente de dirección en *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero. En 2002 estrenó su primer largometraje, *El juego de la silla*, en el que fue guionista, directora y actriz, y obtuvo varios premios. Su filmografía incluye los largometrajes *Una novia errante* (2006), *Los Marziano* (2011) y *Mi amiga del parque* (2015). *Sueño Florianópolis*, su quinto largometraje, está en proceso de producción.

¹⁰⁴ *Amorosa soledad* (2009), debut en el largometraje de Victoria Galardi y Martín Carranza, también despliega una mirada sobre una joven abandonada por su novio, que se vuelve fóbica e hipocondríaca.

¹⁰⁵ “Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia”, dice el narrador de *Los detectives salvajes* (2006), de Roberto Bolaño. Después de los auspicios, sobre un fondo negro aparece centrado el título del film [Figura 13]: *Una novia errante*, en letras ocre de imprenta mayúscula, junto a la dedicatoria: “a Roberto Bolaño, por las lecciones de coraje”.

al margen de las representaciones trágicas del desengaño amoroso, que tienen una larga tradición literaria, dramática y cinematográfica, con personajes femeninos relegados a los confines de la locura¹⁰⁶. Inés no está sola: Germán, un habitante de Mar Azul que practica el tiro al blanco, el empleado del locutorio, Andrea (la titiritera) con su hijo Atahualpa, Lorena (la recepcionista del hotel), el policía de Mar de las Pampas, Sonia (una amiga de Germán), Pablo (el empleado de la posada), Luis, un gesellino, *amortiguan* las dificultades y ofrecen un espacio de encuentro y contención¹⁰⁷.

En la película de Katz, como una puerta giratoria, el tiempo de ocio es la entrada y la salida a la crisis. Las vacaciones desencadenan la separación, pero también permiten que aflore un deseo renovado. Entre la tensión inicial y la serenidad del final, los paseos, las cabalgatas, los fogones, las itinerancias amplifican las emociones contradictorias de la protagonista, dando cuerpo al duelo y la simultánea búsqueda de superación.

En este capítulo, analizamos *Una novia errante* tomando como punto de partida la construcción de la *Stimmung*, que ofrece una relectura feminista del cuento de hadas “Caperucita Roja”. Indagamos el espacio de la aldea como elemento que participa activamente en la configuración de dicha atmósfera desde la motivación presente en la mitología de Mar de las Pampas. Las alteraciones en los códigos representacionales de los lugares turísticos delimitan formas distópicas del ocio, que exploramos a la luz de un conjunto de películas que desplazan la retórica visual del turismo. A partir de la focalización semi subjetiva que recorre el film, analizamos las sonoridades que configuran la búsqueda idiorrítmica de la protagonista. Asimismo, examinamos el tratamiento paródico de la música popular vinculada a los imaginarios turísticos del ocio. En quinto lugar, indagamos las estrategias del humorismo que se combinan con una sensibilidad *camp* para delinear los vaivenes del estado de ánimo de Inés. Por último, indicamos las conclusiones del estudio, en las que se sugiere que las figuras del ocio ligadas a la experiencia de la errancia se trazan desde una anti-comedia que se aleja radicalmente de tomar a la mujer como blanco de las burlas¹⁰⁸. A contrapelo de las imágenes cristalizadas de la feminidad equilibrada, la película

¹⁰⁶ *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, *Anna Karénina* (1877), de León Tolstoi, *Hedda Gabler* (1891), de Henrik Ibsen, *Salomé* (1894), de Oscar Wilde, Molly Bloom en *Ulises* (1922), de James Joyce, son ejemplos sobresalientes.

¹⁰⁷ En la “Entrevista a los personajes” incorporada a los materiales “extras” del DVD se muestran algunas de las impresiones que Inés genera en los demás: presentados en plano medio con el mar de fondo y en traje de baño (las mujeres con mallas enterizas), los diferentes personajes hablan de su vida en Mar de las Pampas y de los efectos que les causó Inés. Esta pieza fílmica recuerda a las escenas de *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, 1985, Agnès Varda) en las que los personajes dan testimonio de las impresiones causadas por Mona.

¹⁰⁸ “La solterona, la vieja, la fea, la gorda, la menopáusica, la cotilla, la beata, la bruja, la lesbiana, la arpía, la suegra, la viuda, etc., son solo ejemplos de la galería de tipos femeninos que, desde la Antigüedad, son objeto de la risa y de la denigración masculinas”, indica Barbara Zecchi (2013: 162).

de Katz pone en escena nuevas figuraciones de la subjetividad femenina desbordada y deseante.

2. Sismología feminista

El arte de Katz consiste en mostrar el espacio como signo: es decir, como escenografía. Toda locación es un proscenio. Este se bifurca en dos direcciones, el cuento de hadas y el enclave turístico. Ambas reciben un tratamiento que rompe con la costumbre: el cuento de hadas alberga una lectura feminista, el lugar vacacional se muestra desde su faceta ideológica: “bajo la Naturaleza, descubramos la Historia”, como dice Barthes (2013: 316), es una práctica de *sacudida* del sentido que *Una novia errante* sigue rigurosamente.

2.1. Erupciones fantásticas

Una atmósfera fantástica se nutre del clima realista con su alta dosis de *pathos*. Existe, según Raúl Ruiz (2014c), un aspecto que enlaza a cierto cine con el cuento popular: la incoherencia narrativa. Una forma abrupta de incongruencia emerge cuando los personajes actúan de manera poco razonable, provocando una fisura de la lógica del sentido común. Se trata de la aparición de mitos, saberes escondidos, leyendas, fábulas subterráneas, fragmentos de textos perdidos, sistemas de creencias, donde lo verosímil predomina sobre lo verdadero, lo prohibido o lo impensable.

En *Una novia errante*, una especie de inercia centrípeta de Mar de las Pampas dilata la estadía. El pequeño balneario hace las veces de retiro de la vida cotidiana. A través de las voces del novio, la suegra o la familia mediadas por el teléfono, el exterior se construye como un espacio lejano. Inés está encerrada en el universo de fantasías, motivo propio del cuento de hadas¹⁰⁹ que cobra fuerza al superponerse a la trama circular de la comedia. Desde su llegada

¹⁰⁹ Desde hace medio siglo, los estudios académicos de las tradiciones populares, a partir de los campos de la comunicación, la antropología, la psicología, la literatura comparada, los estudios culturales, la literatura infantil, han indagado sobre los orígenes, las mutaciones y la difusión de los cuentos de hadas, un género dinámico, de raíces orales, que atrae y cautiva la imaginación a lo largo del mundo. Sometidos a constantes procesos de recreación, estos cuentos se basan en el despliegue de una moralidad similar a la de la fábula, el mito o la leyenda, que se transmite a través de generaciones. Su punto de partida es el conflicto y la meta, alcanzar una transformación respecto al entorno, luego de la búsqueda de cualidades o habilidades personales que resuelvan el problema inicial. La denominación *contes de fées* fue introducida en 1697 por su inventora Marie-Catherine le Jumel de Berneville, casada con el barón d'Aulnoy, conocida como Madame D'Aulnoy. Figuras de hadas omnipotentes y diosas indomables colmaron los relatos que se forjaban en los salones parisinos, sobre todo de la mano de escritoras como Catherine Bernard, Marie-Jeanne Lhéritier, Charlotte Rose Caumont, Henriette Julie de Murat, Catherine Durand. En un contexto social que establecía límites categóricos a la participación en el ámbito

a la aldea “sin prisa”, la sucesión de llamadas telefónicas no genera la sensación de un relato que avanza. Todo lo contrario: los diálogos caóticos e irracionales desarmen la lógica de una progresión lineal. La recursividad de Mar de las Pampas produce la sensación de un encierro atrapante, como un retorno de lo mismo [Figura 14].

Lo fantástico aparece expresado en mitologismos del *Märchen*, que siguen algunos de los rasgos señalados por Vladimir Propp en *Las raíces históricas del cuento* (2008): la idea de traslado o viaje como esqueleto estructural sobre el que se disponen los temas y motivos del argumento; la idea de una comarca separada del punto de partida: Mar de las Pampas, cercada por el mar y el bosque, con su verde frondosidad, metáfora de la naturaleza primordial que es preciso atravesar; la intuición (y luego la verificación) de las riquezas existentes en este lugar distante, como narra la leyenda que la recepcionista le cuenta a Inés¹¹⁰; la superación de las dificultades, que finalmente conducen a la protagonista a recobrar su ritmo propio.

El personaje principal mantiene con respecto al emplazamiento una sensación de extrañeza y admiración. El arribo a Mar de las Pampas es escenificado como el ingreso a la fábula encantada: los planos del bosque enuncian la posición subjetiva ante el universo de fantasía. La figuración del entorno distante acentúa el abandono del mundo concreto de la realidad cotidiana. El bosque impenetrable es un motivo que simboliza el lugar donde se desafían los obstáculos no racionalizados. En el escenario salvaje del bosque emergen vetas del mundo fantástico; precisamente, “el perderse en un bosque significa no la necesidad de ser encontrado, sino, más bien, la urgencia de encontrarse a sí mismo”, señala Bruno Bettelheim (1979: 308).

Podemos entrever que el film actualiza, libremente, algunos temas y motivos del cuento de hadas “Caperucita Roja”¹¹¹. Inés, una muchacha algo ingenua y confundida (que

público, los salones literarios habilitaron la circulación de la fantasía y la palabra de las mujeres. Como señala Jack Zipes, “solo en un reino de cuento de hadas, no supervisado por la Iglesia ni sujeto a los dictados del rey Luis XIV, encontraban la posibilidad de proyectar alternativas surgidas de sus deseos y necesidades” (2014: 65-66). Por esta razón, aunque hubo exponentes varones, durante siglos la escritura de los cuentos de hadas se concibió como una esfera eminentemente femenina, inclusive como parte de una corriente proto-feminista, transmitida por abuelas, madrinas, nodrizas y comadronas. En contraste con una estricta cosmovisión cristiana, los cuentos de hadas se asocian también a los niños y a las clases populares. Su descripción pagana del lujo y la felicidad terrenales impregnaron los espectáculos *mondain* y los *divertissements*, como la ópera y la *féerie*, obras de teatro y ballet melodramáticas con artilugios llamativos y personajes de hadas, hechiceras, gnomos, brujas, doncellas, dioses y demonios.

¹¹⁰ “Acá hay muchos juntadores de monedas. Son unas personas que tienen unos detectadores de metales y van a la orilla y van juntando todas las monedas que trae la marea. Y encuentran de todo. Encuentran monedas de curso legal y monedas muy antiguas, y viven de eso”.

¹¹¹ Existen múltiples versiones del cuento “Caperucita Roja”, cuyos elementos básicos —una niña con una capa roja, que sobrevive al lobo luego de ser engullida y tras su reemplazo por una piedra— se reiteran incluso en historias anteriores a la publicada por Charles Perrault en su colección de cuentos de hadas de 1697, como el mito de Cronos o *Fecunda ratis* de Egberto de Lieja (1023). El *Märchen* de los Hermanos Grimm (1812) presenta la versión del desenlace más extendida: Caperucita y la abuela resucitan, mientras que el lobo recibe un

siempre lleva una chalina o un bolsito rojos), llega al destino vacacional después de haberse apartado del sendero adecuado (cree que se bajó del micro en una parada equivocada). Durante su solitario viaje se enfrenta a la amenaza de ser ‘devorada’ en la encrucijada del bosque, donde tiene que buscar el camino a seguir [Figura 15].

A diferencia de la fábula popular, los personajes de la madre y la abuela están directamente elididos de la película de Katz. En cambio, en una breve llamada telefónica aparece la suegra Celia, cuyo tono de voz sugiere una relación amable pero seca con Inés (apelando con humor al sentido común respecto a las relaciones suegra-yerna). El único personaje con el que Inés se topa una y otra vez es Germán. Bajo las formas contradictorias que fluctúan entre la crueldad del peligroso seductor (el lobo) y protección del padre responsable (el cazador), Inés se siente intrigada, atraída y repelida por este personaje.

La protagonista comparte la actitud de Caperucita que traza un arco desde el desconcierto y la duda hasta la afirmación subjetiva. Podemos identificar el tema de volver a la vida como una persona diferente. En el final, Inés renace en un plano superior, con el impulso de su hermana menor. Pero no se trata de una acción que dependa exclusivamente de los demás. Según la versión de Charles Perrault, Caperucita acepta encontrarse con el lobo hambriento, haciéndose cómplice de su propia violación y muerte. Según la versión de los

merecido castigo. A diferencia del cuento de Perrault, que concluye con el triunfo del lobo y la lección moral de que las jóvenes no deben hacerle caso al primer desconocido que se les acerque, la historia más famosa de Caperucita Roja sigue las características primordiales del cuento de hadas: desenvuelve distintos niveles de significado que habilitan identificarse a través de interpretaciones múltiples e inconscientes; los procesos psíquicos se externalizan y se vuelven comprensibles al representarse por las hazañas de los personajes; mantienen la promesa de un final feliz; el sentimiento de alivio y consuelo es logrado con optimismo para la vida terrenal, a diferencia de la recompensa divina de los héroes míticos; los encuentros más insólitos se narran de modo casual y ordinario; con frecuencia, los cuentos de hadas toman la forma de ritos de pasaje.

En el siglo XX, Disney ha convertido numerosos cuentos de hadas en producciones fílmicas altamente lucrativas. Pero hay también otras apropiaciones creativas, que marcan diferentes puntos de inflexión respecto a las versiones clásicas, que forman parte del impulso de revisión del cuento de hadas que desde la década de 1970 continúa hasta hoy, como las remakes de Caperucita en *Little Red Riding Hoog* (2011), de Catherine Hardwicke, *Barba Azul* (*Barbe bleue*, 2009) y *La bella durmiente* (*La Belle endormie*, 2010), realizadas por Catherine Breillat, autora que tiene una relación cercana, por su provocativa exploración de la sexualidad de las mujeres, con la obra de Virginie Despentes, Marie Darrieussecq, Catherine Cusset, Christine Angot, Camille Laurens y Catherine Millet. Véase, al respecto, Keeseey (2009). En el campo del arte contemporáneo, Paula Rego, Kiki Smith, Vanessa Jane Phaff, Donna Leishman, Dina Goldstein, son algunas artistas que han buscado dismantlar las normas y expectativas del cuento de hadas desde el uso de la ironía, el humor y la ira feministas. “Caperucita Roja” es el cuento de hadas que más se ha revisado en los trabajos de artistas contemporáneos. *Aftérouge* (2006) compendia parte del vasto material. *Margarita y el lobo*, cortometraje de Cecilia Bartolomé (1969), es considerada la primera película feminista del cine español (cf. Guillamón Carrasco, 2015).

En los últimos años, casi la mitad de los films estrenados utilizan elementos narrativos que provienen de leyendas populares (la mayoría, de origen nórdico). Con sus distintos episodios, *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977, George Lucas), *La brújula dorada* (*The Golden Compass*, 2007, Chris Weitz) y *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, 1978, Ralph Bakshi) son algunos de los ejemplos más evidentes, pero no los únicos. En “Folklore”, Ruiz constata esta multiplicación de historias narradas a la manera de los cuentos infantiles en “las numerosas irrupciones del diablo, puesto anacrónicamente en contexto contemporáneo, o en la proliferación de historias de vampiros, sin olvidar las innumerables películas adaptadas de novelas, adaptaciones a su vez de historias de raíz folklórica apenas actualizadas” (2014: 417).

hermanos Grimm, necesita la ayuda del cazador para ser liberada de la panza del lobo. El cazador representa al personaje masculino liberador, símbolo de la figura paterna, fuerte y protectora¹¹². La ‘moraleja’ del desenlace del film de Katz confirma, en cambio, una actitud que se va descubriendo a lo largo del viaje: escapar de los problemas no es la solución. La protagonista se enfrenta, ante su crisis íntima, con la libertad de tomar decisiones y asumir iniciativas.

En este sentido, se pueden identificar conexiones con *El rayo verde* (*Le Rayon vert*, 1986), la penúltima parte de la serie “Comedias y proverbios” de Éric Rohmer: la joven solitaria y melancólica Delphine, a quien “nunca le ha sucedido nada especial”, busca pasar los días libres del verano en algún destino turístico que la lleve fuera de París, donde se siente aburrida y triste al término de una relación amorosa: “Necesito vacaciones de verdad”, dice llorando. Mientras deambula por la ciudad se encuentra con diversos objetos de color verde, que interpreta como “señales” que le salen al paso. En Biarritz, escucha una conversación acerca de *Le rayon vert* (1882) de Julio Verne: “me pareció muy bueno. Me gustó mucho. Su heroína es de cuento, tan ingenua como Cenicienta o Blancanieves. Es una historia de amor, romántica, con personajes extraordinarios, que buscan algo...”. Delphine, que anda con una capa impermeable roja por si llueve, o con un bolso rojo a cuestas, se siente inmediatamente atraída por la leyenda escocesa sobre la luz verde que aparece con el último rayo del sol al atardecer, mientras la atmósfera esté limpia y el cielo despejado. “Julio Verne dice que si ves un rayo verde entenderás tus propios sentimientos y los de los demás”, conjura un hombre. En la estación de trenes, a punto de regresar a París, se encuentra con un muchacho con quien visita Saint-Jean-de-Luz. Allí, finalmente, ve el fenómeno del rayo verde en el horizonte.

Inés, al igual que Delphine, no es una protagonista con la que resulte fácil establecer una empatía. Como señala Serge Daney,

El oblicuo encanto de los films de Rohmer se debe a una simple razón: es muy difícil identificarse con sus personajes. Patéticos e irritantes, como niños maleducados. Y es que Rohmer practica una suerte de brechtismo perverso. Al comienzo, casi por convención, nos obliga a ‘pegarnos’ al personaje que, con sus caprichos, sirve de embrague a la ficción. Pero al momento en que comprendemos que este personaje se aproxima a un merecido castigo, y somos obligados a abandonarlo (para verlo de ‘mayor distancia’) es precisamente aquel que esperaba el autor para quedar cara a cara con su personaje, para consolarlo y enjugar sus lágrimas. (2004a: 221)

¹¹² “(...) el cazador no es un personaje que mata criaturas inocentes, sino alguien que domina, controla y somete a bestias feroces y salvajes. A un nivel más profundo, simboliza la represión de las violentas tendencias animales y asociales que coexisten en el hombre. El cazador es un personaje eminentemente protector que puede salvarnos, y de hecho así lo hace, de los peligros de nuestras violentas emociones y de las de los otros, puesto que busca, rastrea y vence los aspectos más miserables del hombre: el lobo”, observa Bettelheim (1979: 287).

El desplazamiento de las posibilidades de identificación con la protagonista del relato de fantasía se trama por el contrapunto entre las figuraciones del cuento de hadas y los elementos mitológicos de la localidad, que organizan, como indicamos a continuación, una semiosis del turismo que oblitera la ficción de encantamiento con el lugar.

2.2. Vacaciones distópicas

La obra de Katz elabora una *sacudida* del espacio de Mar de las Pampas como una aldea equilibrada. El tratamiento crítico del espacio trastorna el orden armonioso: da entrada a una crisis que desgarrar las prácticas turísticas, que resquebraja los códigos dados, que abre fisuras al separar el signo de los hechos. La película es ostensiblemente semiótica, en todos los planos.

La figuración de la personalidad de la protagonista contrasta con el estilo de vida medurado y apacible de la “ciudad lenta” que, siguiendo una tendencia turística global-alternativa, define a Mar de las Pampas. La atmósfera pone de relieve la disparidad entre el talante ensimismado de Inés, al borde de un ataque nervioso, y la serenidad del balneario. O viceversa: mientras camina por la playa en dirección a Villa Gesell, ve un grupo de personas rescatando un ahogado. A continuación, se cruza con Germán, un exponente del poblador que llegó a la localidad hace diez años y “nunca se pudo ir”, y le dice: “debe ser muy tranquilizante vivir en un lugar así, ¿no?”. La supuesta calma y armonía de la localidad turística son tratadas con ironía.

Afecto y ambiente aparecen entreverados. Fuera de temporada, Mar de las Pampas “tiene un aire de set abandonado”, como dice Ana Katz. La endogamia de una comunidad formada a partir de porteños emigrados que subrayan el orgullo de pertenecer a una aldea “sin prisa” traza una suerte de ecosistema suspendido.

La película introduce el relato prefabricado del “dejarse atrapar”: un tópico mítico del hombre que se reencuentra con la naturaleza y, a su vez, un tópico propio del cuento de hadas. En Mar de las Pampas, el estilo de vida *new age* de los nuevos nativos se opone a la cosmovisión de los viejos *hippies* gesellinos; además, en la actualidad que el film convoca, Villa Gesell representa el lugar “real” de la burocracia y el trabajo, afuera constitutivo de la forma de vida “idílica” que se ostenta como su contracara hedonista.

—¡Primera vez que está en Mar de las Pampas! —dice la recepcionista del hotel cuando les presenta a Inés a sus amigos.
 —¡Uh! ¿Viste lo que es este lugar?
 —Sí, hermoso, hermoso... —dice Inés.
 —¡Viste qué anchas que son las playas!
 —Sí, no pude ir todavía.
 —Ni te gastes. Villa Gesell es mucho más lindo —dice Luis, el personaje gesellino.
 —Callate, mentiroso (...)

El paisaje de quienes habitan Mar de las Pampas fuera del período estival combina, como se ve en la película, parejas jóvenes, divorciados, familias que subsisten gracias a un fenómeno de creciente *popularización* del balneario —para un sector que se considera parte de una elite progresista (a diferencia de Cariló o de Pinamar)— protegido por una vecinal con conciencia a tono con las demandas sustentables del ecoturismo: cabinas telefónicas y computadoras con conexión a Internet —la señal de celular es reciente, debido a una antena que se instaló en el balneario contiguo de Mar Azul y sigue siendo repudiada por los locales—, almacenes “naturales” y “de campo”, paseos de compras con artesanías hechas en serie pero dispuestas de una forma que pretende volverlas únicas e irrepetibles, gastronomía refinada, librerías con stock para todos los gustos, anfiteatros con espectáculos a la gorra o con fines de recaudación caritativa, hospedajes *boutique*, *resorts* tipo *spa*, *aparts* con guarderías, posadas y cabañas que buscan mimetizarse con el entorno, con nombres como *Rincón del Duende*, *Indio Pampa*, *La Mansión del Bosque*, *Cabañas Mapuche*, *Runa Moraira*, *Village de las Pampas*, *Sonidos del Bosque*...

El cartel de la entrada presenta a la localidad como “un lugar sin prisa”, invitación a una experiencia que ponga entre paréntesis los códigos extrínsecos: una entrega absoluta al ocio en un ambiente de fantasía que se imprime sobre la mitología del lugar turístico. El mito es, en efecto, un estímulo de la vida comunitaria en sitios como Mar de las Pampas, con sus puestos de artesanías, sus paseos ecológicos, sus prácticas culturales con reminiscencias *hippies* y neo-esotéricas.

Según Roland Barthes (2005b), el mito se caracteriza por la capacidad de interpelación: su ambigüedad expansiva, su fuerza intencional, funcionan como una invitación imperiosa, un llamado personal que obliga a reconocer su disposición *motivada*. Como un objeto mágico que surge en el propio presente del film, sin ninguna huella de la historia que lo produjo, Mar de las Pampas parece una aldea que acaba de ser creada para el ambiente de la ficción. Esta significación, sin embargo, no es completamente arbitraria: contiene, al menos en parte, una dosis de analogía. El ingreso de la protagonista a Mar de las Pampas se figura como el ingreso a un bosque encantado, gracias a una concordancia de atributos y cierta cuota

de afinidad entre sentido y forma. El poder de motivación de este mito reside en los distintos fragmentos de realidad que buscan recrear ese clima mágico, como de suspensión: Mar de las Pampas *efectivamente* tiene una arquería, unas sugestivas posadas “del Duende”, unos paseos por el bosque iluminado que resultan *encantadores*.

2.2.1. Retórica visual del turismo

El clima afectivo del film está en sintonía con la construcción de una mirada (*glance*) que problematiza los códigos representacionales de los espacios turísticos y su visión privilegiada (*gaze*). En lugar de desenvolverse como un momento placentero y ameno, el viaje multiplica discordancias cotidianas. La presunción de un destino turístico como *locus* libre de contrariedades es tratada con ironía: la escapada por el aniversario de la pareja, la celebración de la estabilidad y la perdurabilidad de la relación, se inicia con la separación y desata la errancia.

El turismo se organiza a mediados del siglo diecinueve a la luz de los nuevos modos de percepción visuales integrados a la experiencia moderna de *la vie parisienne*. La expansión de la popularidad de la fotografía y, más tarde, del cine fue central en este proceso que, como afirma Susan Sontag (1990), sintoniza el recorrido del *flâneur* con un mundo cada vez más *pintoresco*¹¹³.

Los primeros estudios sociológicos y antropológicos sobre el turismo toman como punto de partida su concepción moderna en tanto actividad de ocio que se opone a la esfera (implícitamente masculina) del trabajo regulado y que presupone una distinción clara entre el universo familiar y el extranjero, entre lo cotidiano y lo extraordinario. La organización de los patrones de rutina de la clase trabajadora tiene su correspondencia en la racionalización del tiempo libre y la extensión gradual de las vacaciones, que favorecieron el desarrollo del turismo de masas y la democratización del viaje. Las vacaciones se fueron transformando en una marca de ciudadanía centrada en el turismo familiar¹¹⁴.

Desde una aproximación pionera al turismo internacional de masas, en *The tourist. A new theory of the leisure class* (1973), Dean MacCannell indaga la conversión del turismo en el objeto principal de la expansión “empírica e ideológica” de la sociedad moderna, caracterizada por el desplazamiento de la centralidad del trabajo que se perfila hacia la década de 1960 en Europa y América del Norte. Siguiendo el estudio clásico de Thorstein Veblen en

¹¹³ En el capítulo 2 exploramos las figuras ligadas a la *flanerie* desde perspectivas de género.

¹¹⁴ En el capítulo 6 desarrollamos la expansión del turismo en la Argentina durante el siglo veinte.

Theory of the Leisure Class (1899), MacCannell indica que, para la clase media, el “estilo de vida” –una combinación específica de trabajo y ocio (*do-it-yourself kits, packaged vacations, entertainments, work-study programs*)– tiende a reemplazar la tradicional esfera de la “ocupación”, al mismo tiempo que las labores y el campo de la producción se vuelven objetos de curiosidad turística. Su análisis del turismo pone de relieve la importancia de la “autenticidad” en la relación que los turistas tienen con los objetos y personas que miran y recorren como si los estuvieran descubriendo por primera vez¹¹⁵.

La masificación de las actividades relacionadas con el turismo ha transformado la concepción del viaje¹¹⁶. Una industria exclusivamente destinada a la explotación mercantil del mundo se ocupa de promover espacios e itinerarios funcionales para absorber los aires emancipadores del tiempo libre y dirigirlos a potenciar el consumo. La evasión de la vida social y política es el grado cero de la producción en serie de esta enorme *fábrica de sueños* operada por agencias de viaje que parecen inspirarse en la industria hollywoodense de la diversión. Circuitos reservados en parques nacionales, viejas estancias de campo acondicionadas con espíritu *gourmet*, complejos *all inclusive* y *resorts* en playas paradisíacas, safaris espectaculares, estadías promocionales en hoteles de alta gama, travesías a bordo de un crucero monumental... Vivir “bien”, de manera “espontánea” y “auténtica”, se concretaría un par de veces al año en “paquetes” de excursiones clasificadas según los destinos designados.

A diferencia de la vida urbana cargada de momentos estresantes (dificultades económicas, contaminación, alienación laboral, ruido, inseguridad, aceleración), el imaginario turístico convierte a la montaña, la terma, la duna, el recóndito poblado en realidades paralelas, idílicas, que propiciarían un estado de calma mental o una dosis autorizada de estímulo aventurero. La brecha entre el universo cotidiano y lo extra-cotidiano se ensancharía cada vez más. En la ciudad, sin embargo, no todo estaría perdido: esa búsqueda incesante de un oasis de serenidad hace que proliferen los *spa*, los centros de relajación, los grupos de *running* y las maratones variopintas, los espacios neo-religiosos para el fomento de todo tipo de prácticas llamadas espirituales. *À la carte*, estas propuestas de globalización lúdica se

¹¹⁵ Véase, al respecto, el concepto de “pseudo-evento” con el que Daniel Boorstin (1961) critica las “experiencias superficiales” de los turistas, en línea con los comentarios irónicos de Mark Twain en *Inocentes en el extranjero*. En esta corriente anti-turística muchas críticas a la sociedad asumen, más o menos implícitamente, el presupuesto de inautenticidad de la vida cotidiana en el mundo moderno.

¹¹⁶ Como indica Bertrand Réau, “en el origen, el ‘Grand Tour’ –de donde proviene la palabra ‘turismo’– representaba la última etapa de la formación de los jóvenes aristócratas en la gran mayoría de los países europeos, y en especial en Gran Bretaña. Más allá del objetivo educativo ligado al viaje académico –tendiente a producir jóvenes *scholarly trained* (‘adiestrados en el mundo de las ideas’), propone otro fin: convertirlos en *civilly trained* (‘adiestrados en la civilidad’), según la distinción enunciada por Sir William Cecil, secretario de Estado de la reina Isabel I.” (2012: 18)

multiplican¹¹⁷. Incluso los aspirantes a no-turistas pueden verse tentados por las distintas facetas del turismo “participativo”, “humanitario”, así como del “ecoturismo”¹¹⁸.

Disciplinamiento de la naturaleza y retirada de lo público: el estilo de vida acorde a la afición recreativa implica que, mientras los entornos naturales se privatizan para ser gestionados turísticamente, las actividades turísticas hacen a un lado toda dimensión política, favoreciendo una exaltación del hedonismo individualista. El esparcimiento, a diferencia de la esfera del trabajo, se concibe desde esta visión como la antítesis exacta del disputado campo de lo político.

Teniendo en cuenta este *racconto*, el film de Katz se sirve de los discursos sociales disponibles acerca del turismo en sus diferentes manifestaciones para tematizar la vivencia alternativa de la vida de sus pobladores que es factible por la mitología del lugar.

2.2.2. Movilización de la mirada

El discurso fílmico predominante sobre viajes y turismo redunda en un estilo androcéntrico: en la *road movie*, como *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper), las mujeres suelen ser ubicadas en el lugar de simples acompañantes de las peripecias, o bien aparecen figuradas como prostitutas. En contraste con esta tendencia, una corriente heterogénea de films explora ciertas dimensiones desplazadas por la perspectiva hegemónica sobre el turismo: el *detrás de escena* de las atracciones turísticas, a partir de los conflictos que afloran cuando los personajes emprenden el viaje anhelado. Veamos algunos casos ejemplares:

En *Las vacaciones del señor Hulot* (*Les vacances de M. Hulot*, 1953), de Jacques Tati, el Hotel de la Plage, un complejo repleto de veraneantes, se convierte en el escenario del disparate y el caos: a partir de pequeños malentendidos, se van multiplicando las catástrofes que alteran la calma estival de los turistas, aunque no impiden al señor Hulot disfrutar de la playa.

¹¹⁷ Véase, al respecto, Angenot (2011).

¹¹⁸ Se trata de modelos *alternativos* que profesan la hospitalidad, la gratuidad, el intercambio, la sustentabilidad, a riesgo de “reproducir todas las ambigüedades de las dos acciones que pretenden unir: ver y salvar al mundo. El aporte de esas iniciativas, unas sinceras y respetables y otras oportunistas, no debe ser subestimado, aún teniendo en cuenta que su definición y sus prácticas concretas son poco claras y generan permanentes simplificaciones o amalgamas entre altruismo y distinción”, como exponen Philippe Bourdeau y Rodolphe Christin (2012: 8). Clotilde Luquiau afirma: “Las divisas de los turistas que llegan para visitar selvas vírgenes y paisajes immaculados contribuyen a modernizar el lugar. Pero cuando los habitantes ganan en confort, los turistas pierden en pintoresquismo. Es una de las paradojas del ecoturismo, que se supone debería generar ingresos para la población local, limitar el impacto sobre el medio ambiente y ayudar a que todos los actores tomen conciencia ecológica.” (2012: 23-24)

En un estudio sobre la tónica vacacional, a partir del problema más amplio del significado que los cambios espaciales asumen para la vida de los personajes, Ewa Mazierska (2002) observa que la filmografía de Éric Rohmer constituye un caso especial respecto a sus contemporáneos del “círculo de Bazin”. Según Mazierska, si bien puede constatar en Godard o en Truffaut una inquietud por la *autenticidad* en la representación de la geografía social, sólo Rohmer habría permanecido fiel a los intereses originales de la *Nouvelle vague* de vincular de modo primordial los personajes al medio ambiente, cuestión que trabajó con sumo detalle a partir de diferentes locaciones francesas. Una fuerte hostilidad hacia la actitud corporal del turista se cuela en la mirada rohmeriana del movimiento y el traslado, aversión que se hace eco de una larga tradición –tan extensa como la práctica misma del turismo– que critica la condición turística (por inauténtica, rebosada de clichés) oponiéndola a una exaltación del viaje y la aventura. En *La rodilla de Clara* (*Le genou de Claire*, 1970), Jérôme viaja antes de casarse y mudarse a Suecia; Delphine, en *El rayo verde* (*Le Rayon vert*, 1985), se va de vacaciones después de terminar una relación; en *Pauline en la playa* (*Pauline à la plage*, 1983), Marion viaja luego de divorciarse. En estos films, las vacaciones son contrarias al estilo de vida de quienes se adaptan a los cánones del turismo de masas. Los personajes llegan al destino de sus vacaciones por sus propios medios, sin haber contratado una excursión guiada. No aspiran a realizar grandes descubrimientos. Con frecuencia se mueven como semi-nativos que despliegan cierta familiaridad con el entorno.

En el cine reciente, las vacaciones de invierno en los lujosos centros de esquí de los Alpes franceses aparecen enfocadas en el film *La hermana* (*L'enfant d'en haut*, 2012), de Ursula Meier, desde la contracara de quienes habitan un pueblo empobrecido, al pie de las pistas y los refugios. En el mismo enclave transcurre *Force Majeure: La traición del instinto* (*Force Majeure*, 2014), de Ruben Östlund, donde una avalancha descomunal asusta a los esquiadores que descansan al sol en la terraza de un restaurant. Segundos antes del derrumbe, la mujer pide a su marido que la ayude a proteger a sus hijos, pero él prefiere agarrar el “iPhone” y huir por su cuenta. La nieve se detiene justo antes de pasarlos por arriba. Todos se salvan, pero el universo familiar ya no es el mismo.

Un tópico de creciente visibilidad en films que narran experiencias de viaje es el turismo sexual. *Bienvenidas al paraíso* (*Vers le sud*, 2005), de Laurent Cantet y *Paraíso: Amor* (*Paradies: Liebe*, 2012), parte de la trilogía de Ulrich Seidl, muestran las transacciones sexuales que tienen por trasfondo el problema del imperialismo y la explotación turística de las islas de América Central.

Vientos de agosto (*Ventos de agosto*, 2014), de Gabriel Mascaro, se sitúa en un pueblo de la costa bahiana. Un explorador de sonidos del viento se instala allí para investigar la zona de convergencia intertropical. Su pesquisa llama la atención de los locales, sobre todo de los niños, que se dedican a la pesca y la recolección de cocos para abastecer el turismo.

Desde una deriva narrativa hilarante, musicalizada con canciones de Chico Buarque, Jorgen Ben, Astrud Gilberto y Marcos Valle, la protagonista de *Copacabana* (2010), de Marc Fitoussi, vende “tiempos compartidos” en Oostende, un balneario de la costa del Mar del Norte en la provincia belga de Flandes, a los veraneantes que quieran aprovechar el promedio de dos semanas al año de sol. Sin embargo, en sus sueños diurnos, ella se imagina paseando por la cálida costanera de Río de Janeiro.

Turistas (2009), de Alicia Scherson, narra el viaje de una pareja al Parque Nacional Radal Siete Tazas, al sur de Santiago de Chile. Tras discutir con el marido su decisión de abortar, se baja del auto y decide emprender el viaje en busca de nuevas compañías.

Nueve años después del estreno de *Una novia errante*, con un guion que guarda algunas similitudes, Dominga Sotomayor realiza *Mar* (2015), su segundo largometraje, quien en su ópera prima *De jueves a domingo* (2012) incursiona en un viaje familiar para destramar, desde una perspectiva punzante sobre los personajes y sus vínculos afectivos, inquietudes más o menos latentes que enturbian las aguas cotidianas. El argumento de *Mar* se dispone al compás de los enredos climáticos de una pareja joven en Villa Gesell, su destino vacacional, que se convierte con el correr de los días en un espacio poco hospitalario. En este sentido, comparte algunos motivos de la película de Katz.

2.2.3. Pasión desapegada

Una novia errante ironiza sobre la economía visual del cine como forma de turismo cultural. No promueve la avidez de viajar ni ofrece imágenes que funcionan como atracciones mediatizadas por una mirada que acrecienta el deseo de ver los puntos más sobresalientes de determinado lugar, tal como indica la noción de “*mediatised gaze*” forjada por John Urry (1990: 151). Se trata de una perturbación de los códigos representacionales del turismo que acontece en la modulación de los distintos niveles de la mirada: cámara, personajes y espectadores, que se traduce en una *pasión desapegada*, un placer desafectado que desplaza la visión turística¹¹⁹.

¹¹⁹ Realizamos una inversión deliberada de la noción de “desapego apasionado” forjada por Laura Mulvey (2007), a la luz de las discusiones que ha generado en el campo de los estudios fílmicos y la crítica feminista (de

En efecto, los movimientos de cámara no son dictados por la pretensión de brindar al espectador los mejores ángulos para transportarlo a un disfrute contemplativo del paisaje, como ocurre con los “*establishing shots*” cuya vista panorámica ostenta, de forma seductora para el público, la *mise-en-scène* de los films con enfoque turístico, como *Vicky Cristina Barcelona*, *Medianoche en París* y *A Roma con amor* (2008, 2011 y 2012, Woody Allen), *El turista* (*The Tourist*, 2010, Florian Henckel von Donnersmarck), la saga de *James Bond* o de *Misión imposible*.

A pesar de que el personaje de Inés recorre destinos más o menos típicos con distintos tópicos vacacionales, el punto de vista se mantiene a distancia del pintoresquismo de las situaciones. Una mirada (*glance*) viajera con dimensiones anti-escopofílicas contrasta con la mirada (*gaze*) turística ejercida, implícitamente, por un sujeto masculino que *todo* lo quiere ver¹²⁰. En *Una novia errante*, la dislocación del sistema visual predominante no elimina el *pathos* del sujeto. El deslizamiento consiste, más bien, en una cuestión de intensidades: no de suprimir un supuesto exceso de imágenes a partir de la borradura de lo sensible, sino de crear una experiencia sensorial diferente.

3. Estética de la errancia

3.1. Placeres y desbordes del género

A diferencia de las promesas del turismo, la errancia no tiene un programa definido. Desde perspectivas de género, la errancia involucra al menos tres problemas interrelacionados que la película de Katz resuelve de forma original: la salida del sedentarismo, la adopción de un rasgo estético del movimiento constante del posmodernismo y la exposición conciente e inconciente de lo impredecible de las elecciones, que se presentan como parte de una exploración del idiorritmo.

En primer lugar, las críticas feministas al carácter varonil de las narraciones del viaje y las formas del nomadismo revelan que la posibilidad de desplazamiento de algunos sujetos depende de que otros permanezcan inmóviles. La mirada del turista presupone, tradicionalmente, la pasividad de los cuerpos femeninos, puestos al servicio de su

Lauretis, 1992; Flitterman Lewis, 2003; Littau, 2008), con el fin de proponer un cambio de posiciones respecto a la identificación y el distanciamiento.

¹²⁰ Nos interesa puntualizar la diferencia entre *gaze* y *glance*, que involucra el orden de la atención: mientras que *gaze* se concentra con fijeza en el objeto, *glance* es una mirada menos centrada, más divagadora.

movilidad¹²¹. *Una novia errante*, por el contrario, pone de relieve la ruptura de los marcos cotidianos: la errancia femenina es disparadora de búsquedas y de conflictos que escapan a toda predicción. Como dice Beatriz Sarlo, el salto fuera de programa es “un shock que desordena lo previsible, rompe el cálculo y, de pronto, abre una grieta donde aparece lo inesperado” (2014: 15). El viaje introduce fisuras que impulsan cambios tras desacomodar el mundo habitual. La protagonista debe franquear caminos sinuosos para recuperar, a fin de cuentas, un poco de tranquilidad.

En segundo lugar, la vida errante mantiene con respecto al orden establecido un vínculo ambivalente: por un lado, la errancia expresa una revuelta discreta contra los dispositivos de confinamiento, de control panóptico, de sedentarización impulsada por la división sexual del trabajo; pero, por otro lado, es una manifestación cabal del espíritu que celebra la transitoriedad, la sucesión efímera de instantes, la fugacidad de las relaciones¹²². ¿En qué medida los anhelos de una vida menos domesticada, en la que cobren impulso los deseos de aventura, tienen cabida en el marco de una sociedad que hace de esos mismos valores supuestamente rebeldes, móviles, no instituidos, un estilo de vida acorde a las necesidades actuales del capital? En el film de Katz, la salida del sedentarismo no ocurre por medio de la exaltación posmoderna del movimiento constante. La inestabilidad de los lazos afectivos con el mundo deriva, una vez que Inés va encontrando cierta calma, en la escena familiar como parte de un vínculo renovado, ya no automáticamente impuesto. Su padre y Tati, su hermana menor, van a buscarla para acoplarse a sus últimos días de vacaciones. En secuencias previas, Tati la llama varias veces por teléfono al hotel, pero Inés, sin ánimos de conversar, le corta en seguida o no responde las llamadas. Al final, en cambio, se bañan juntas en el mar.

En tercer lugar, *Una novia errante* corre el foco de los peligros hacia los *placeres* involucrados en el movimiento por espacios abiertos y desconocidos. Viajar brinda

¹²¹ A pesar de que el turismo y, en términos generales, el viaje –peregrinación, exploración, conquista, dominio territorial, educativo (*Bildungsreise*), científico, letrado o burgués (*Grand tour*), diáspora, exilio, migración, expatriación, avidez de exotismo u ocio– constituyen tópicos de interés consolidado para las humanidades y las ciencias sociales, la relación entre género y turismo es objeto de investigaciones recientes. Salvo excepciones (Swain, 1989; Wood, 1993), el foco se ha concentrado fundamentalmente en el “turismo sexual” (Holden, Horlemann and Pfafflin, 1983; Truong, 1990). En la década de 1990 se desarrollaron tres líneas principales de investigación: en primer lugar, los estudios sobre turismo que reparan en el género (Kinnaird, Kothari and Hall, 1994); en segundo lugar, el área de los *Leisure studies* que indaga el turismo como forma de ocio desde enfoques feministas (Henderson, 1994); en tercer lugar, las reflexiones sobre el significado del turismo entendido como práctica generizada (Veijola and Jokinen, 1994).

¹²² Michel Maffesoli (2004) exalta esta postura en un ensayo que prescinde de perspectivas de género, de clase, de raza, dedicado a la alabanza del nomadismo como síntoma de los tiempos que corren, en el que afirma: “es vaporoso, sopla donde quiere, no se deja sojuzgar por ningún tipo de barrera, de identidad, de definiciones, de fronteras u otras formas de confinamiento domiciliario”.

oportunidades de llevar adelante un auto-descubrimiento y potenciar transformaciones. Para la protagonista, el viaje se convierte en una actividad capaz de expandir los repertorios de género al incorporar prácticas tradicionalmente reservadas para los varones o la vida en pareja.

3.2. Mar de fondo

Más allá del lapso que dura el verano, la localidad balnearia puede resultar inútil o, a lo sumo, un lugar de paso. En cambio, en el film de Katz tiene una participación activa en el despertar de Inés como una mujer renovada. La búsqueda de un ritmo propio se despliega en tres instancias simbólicas posibilitadas por el tiempo de ocio: el uso del teléfono como medio de (in)comunicación, la lectura como afirmación existencial y el mar como metáfora de renacimiento.

Los pasajes fílmicos que se desarrollan en el locutorio están inspirados en el drama en un solo acto de Jean Cocteau, *La voz humana* (1930), que había sido llevado al cine en el episodio inicial de *El amor* (*L'amore*, 1948), de Roberto Rossellini, protagonizado por Anna Magnani, y en el fragmento adaptado a la televisión (*The human voice*, 1966, dirigido por Ted Kotcheff), con Ingrid Bergman interpretando a una mujer atormentada por un segundero que perfora el silencio de la espera. La línea telefónica acentúa los vacíos e interferencias generados por el desamor, pero es –pese a todo– el único canal de contacto al que Inés puede aferrarse con obstinación para desahogar su agonía. El teléfono es el nexo de comunicación con Miguel y da cuenta de su situación de aislamiento. Sin embargo, el discurso de la mujer sumida en la ansiedad de la separación, a diferencia de los componentes trágicos y melodramáticos del monólogo de Cocteau, aparece en la película de Katz bajo un halo de *ligereza*: pasado el momento de mayor tensión, Inés elige permanecer de vacaciones¹²³.

Sentada en un banco de plaza y rodeada por los perros que circulan por Mar de las Pampas, Inés lee la novela *El extranjero* (1942), de Albert Camus, cuyo protagonista

¹²³ Las palabras de la directora describen cabalmente estas circunstancias: “Esta película trata sobre quienes han llamado a alguien de manera insistente e irracional. Sobre quienes han cortado el teléfono con furia y luego sintieron un irrefrenable deseo de volver a marcar el mismo número. Y lo han hecho. Y al escuchar la voz del otro, aquel provocador de un enamoramiento desaforado (aquel que no teme demostrar el hartazgo ante la insistencia), han sentido en vano ganas de tocarlo, besarlo, y amarlo para siempre. (...) Y trata sobre aquellos que han vivido escenas amorosas, imborrables, con el sufrimiento secreto de que el más mínimo incidente pueda descubrir el velo y dar lugar al horror, al fin. Aquellos que han caminado de la mano de su amante con un nudo en la garganta, y han llegado a desear que todo se termine, para evitar que en algún momento pueda terminarse. Y para quienes, más tarde, se olvidaron de todo. Y luego, tiempo después, volvieron a empezar.” (Material “Extra” del DVD).

(Meursault) está arrojado a un mundo desacralizado; como no vive de acuerdo a una idea de destino que lo trascienda, se libera de las convenciones sociales y los valores suprasensibles: a la hipocresía consagrada opone una autenticidad existencial y atea. Esta lectura ofrece una pista del nihilismo de signo activo, motivado por la desilusión y la caída del amor platónico, que marca el pulso de la protagonista. Ante la angustia de un presente que se le vuelve indeterminado se ve movilizada a enfrentar la soledad con un mayor grado de autonomía.

En este sentido, la relación de Inés con el mar se da por una inmersión paulatina. La primera vez que se acerca al mar es para ‘despedirse’. Con sus bolsos a cuestas, lo mira de reojo desde arriba de un médano (este primer intento de partida no se concreta, así como tampoco el segundo: Mar de las Pampas es como un polo de atracción). La segunda vez, mientras camina por la playa en dirección a Villa Gesell, ve un grupo de personas rescatando a un ahogado y sale corriendo. La tercera vez, mientras anda a caballo por la orilla, se ríe por puro placer¹²⁴, pero, minutos después, huye despavorida por las dunas. Por último, su entrada al mar coincide con la secuencia de cierre del film. En el desenlace, se produce una especie de liberación en la que por primera vez se baña en el mar. La película, de hecho, termina con una ola que la cubre [Figura 16].

4. Sonoridades del idiorritmo

El punto de escucha se mantiene cercano a la subjetividad de la protagonista. Por su relevancia para la creación de la atmósfera y la figuración del idiorritmo, en este apartado analizamos los pasajes musicales¹²⁵ que se bifurcan en dos direcciones: por un lado, acompañan el estado de ánimo de Inés respecto a la búsqueda de un ritmo propio; por otro lado, ponen de manifiesto el humorismo del film.

4.1. El encanto de la anacrusa

La primera secuencia musical comienza a sonar cuando la protagonista camina hacia el bosque. Las sonoridades figuran el ingreso al universo (des)encantado como una instancia enrevesada y expectante, que sucede al instante de sorpresa tras encontrarse sola en la ruta. La segunda vez que la música hace su entrada ocurre el tercer día, cuando consigue comunicarse por teléfono con Miguel. El ritmo de la conversación está signado por interrupciones,

¹²⁴ En este pasaje, quizás, se puede divisar una aparición de la “risa infantil perdida” (cf. Freud, 1991).

¹²⁵ La música fue compuesta por Nicolás Villamil y supervisada por Guido Espel.

molestias, tiranteces, falta de concordancias. El tercer momento musical aparece mientras Inés está en el locutorio borrándole a Miguel los mensajes de voz y los mails. Se trata de un contratiempo en el que irrumpe el enojo, la bronca, el desmán. La cuarta vez tiene por escenario la función de la titiritera. Inés observa la representación de un títere ligeramente siniestro moviéndose dentro de una jaula. Se escuchan bocinazos y, de repente, la jaula se cae y deja al muñeco flotando desconcertado. Después de unos segundos, comienza a volar, acompañado por notas largas que evocan una dolorosa libertad¹²⁶. La quinta aparición de la música tiene lugar en la excursión que Inés realiza con Germán, después de que ella se descompone en medio del bosque. Los sonidos y los silencios figuran la subjetividad atormentada. La sexta vez acontece cuando Inés se escapa del balneario, después de que Germán le menciona una llamada telefónica de Miguel, tras ver a Germán chapoteando en el mar. Las sonoridades lúdicas acompañan el proceso de reafirmación subjetiva, entre la disritmia y la calma.

Ejecutada por una formación integrada por vibráfono, violín, cello y contrabajo, la música que se escucha en los pasajes que señalamos tiene una textura contrapuntística, que consiste en la superposición de cuatro líneas con diferentes timbres que realizan su melodía sin que una se subordine a otra. La melodía sobrepone planos independientes entre sí y exacerba los ostinatos y las fugas. En cuanto a la armonía, si bien existe un centro tonal (la menor), la sensación que se produce es de una indefinición tonal, a partir de enlaces de acordes que se apartan de cumplir con una función determinada y de brindar una respuesta fija y esperable a una sucesión (como ocurre con el centro tonal de reposo, la tensión de la dominante y la subdominante); en lugar de realizar un movimiento modulante progresivo en el que unas armonías se deducen de otras, la música traza un mapa de colores armónicos disonantes y enrarecidos. Respecto al ritmo y al tempo, diferentes ordenamientos métricos superpuestos, cambios de compás, contratiempos, aceleraciones, detenciones súbitas y desplazamientos acentuales aumentan la impresión de *inestabilidad*, a la par de la alta densidad cronométrica que señala el desequilibrio y la turbulencia afectiva.

Ciertos aires *piazzollescos*¹²⁷ traen reminiscencias de la música popular urbana fusionada con el jazz, en un estilo que también nos recuerda algunos pasajes mágicos de *El Pájaro de fuego* (1910) de Ígor Stravinsky. El resultado de esta amalgama vertiginosa y pulsional es la desterritorialización del llamado nuevo tango (cuya evocación, en el film, se desplaza de la Capital al paisaje costero) en la que coexisten estados de ánimo heterogéneos.

¹²⁶ Se trata, siguiendo a Gianfranco Bettetini (1984), de un “comentario atemporal” por parte de la música.

¹²⁷ Véase, respecto a la obra de Ástor Piazzolla, los ensayos compilados por Omar García Brunelli (2008).

Los cortes en la continuidad, que exaltan el placer de la repetición en el dominio del deseo y el goce¹²⁸, las aceleraciones y los frenos inesperados, las instancias intercaladas de tensión y alivio, construyen un clima de *redundancia* a partir del cuerpo sonoro cuyos latidos, que palpitan desde la anacrusa del tiempo débil, enlazan dicho estado emocional con la audio-percepción visual de las vicisitudes que atraviesa el personaje.

Así, la inestabilidad y la redundancia figuran musicalmente la errancia como una búsqueda idiorrítmica: un ánimo invadido por la crisis de la separación, que genera altibajos y desequilibrios, aparece una y otra vez como un oleaje intermitente y abundante.

4.2. Música popular y estereotipo

El estereotipo es la palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación: palabra sin vergüenza que pretende la consistencia pero ignora su propia insistencia. Nietzsche ha hecho notar que la “verdad” no era más que la solidificación de antiguas metáforas. En ese sentido, el estereotipo es la vida actual de la “verdad”, el rasgo palpable que hace transitar el ornamento inventado hacia la forma canónica, constrictiva, del significado.

Roland Barthes, *El placer del texto*

El uso paródico de la música popular se manifiesta en dos escenas clave del ocio: por una parte, el fogón aparece como una práctica “alternativa” del tiempo libre; por otra parte, “Brasil” aparece como arquetipo del veraneo.

4.2.1. Una que sepamos todxs

En la secuencia de la guitarreada al término de la fiesta de la Arquería, los personajes están agrupados alrededor de un fogón. Cronotopo de encuentro juvenil, el gesto de afirmación que perfila la guitarreada como un ritual colectivo vinculado a una cosmovisión alternativa está enfocado desde su costado grotesco: el film concentra la atención en su lado ceremonioso y solemne, percibe los componentes preestablecidos y la inmovilidad de sus fórmulas perfijadas para así revelar sus automatismos [Figura 17].

¹²⁸ Véase Barthes (1977) y Middleton (1983) en discusión con la crítica de Theodor Adorno (2008) a las reiteraciones del jazz como forma de control social. “El verdadero sujeto de la repetición es la máscara. Porque la repetición difiere por naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que debe ser siempre significado, enmascarado por lo que lo significa, enmascarando, a su vez, lo que significa. No repito porque reprimo. Reprimo porque repito, olvido porque repito. Reprimo porque, en primer lugar, no puedo vivir algunas cosas o algunas experiencias más que bajo la forma de la repetición”, indica Deleuze (2006: 45).

La guitarreada se recorta como un espacio de contención estructurado desde códigos machistas: los varones toman el mando de la guitarra y la percusión, y cantan con mayor efusividad que las mujeres. La compenetración enfática en el canto aparece exagerada por el efecto de desinhibición del alcohol. La botella de vino que se pasa de mano en mano triangula el juego de enredos implícitos entre Germán y Pablo por llamar la atención de Inés.

El humorismo se pone de manifiesto en la propia música. Por una parte, el bongó, un instrumento típico de la cultura afrocubana, es tocado sin gracia ni sutileza para acompañar la canción que pertenece a una corriente del rock argentino de los setenta. La música recuerda a las canciones de la banda acústica *Pedro y Pablo*¹²⁹, que desde su mismo nombre revela una conexión con la esfera del espiritualismo, el clima político de resistencia y la vida comunitaria. Los personajes cantan unidos por una especie de nostalgia generacional: “Suerte al cruzar del otro lado del puente. Los de la superstición, sobre mareas y cicatrices, las tormentas y el reloj. Fueron los días felices, los de la superstición, sobre mareas y cicatrices, las tormentas y el reloj. Sólo me dan las notas más dulces, del eterno Jukebox. Y si quieres cambiar tanto las cosas, larará... Suerte al brillar con la cabeza en la luna...” Incluso tararean los enlaces entre las estrofas, lo que da cuenta de que saben perfectamente la canción. La letra combina en una especie de cadáver exquisito un conjunto de palabras que remiten a la tópica de protesta mezclada con expresiones sensibles de amor y misticismo.

4.2.2. [brazileri'dad3i]

Las últimas secuencias presentan una música interpretada por el cuarteto de instrumentos que señalamos para el caso de los pasajes musicales ligados a los contratiempos anímicos y la busca del idiorritmo, a la que se suman percusión, guitarra y voz masculina. En la secuencia de la playa, en la que Inés se dirige al mar para bañarse luego de la insistencia de su hermana menor, suena una canción inspirada en el género popular de la *bossa nova*, cuya letra habla de Mar de las Pampas¹³⁰: “Senhora, sambinha, deja la bahía, que nos causó. Bebía mares, minha solidão. Te amaré sempre con imensa paixão. A imensidão é uma copa de sofru que eu gostu beber. Jogo, sambinha, os belos amores qui voltaran. Las estrelas do nosso litoral no son tan belas que esquecem o coração, feito de areia do Mar das Pampas, qui gostas”. Por teléfono, Tati le había hecho escuchar a su hermana un fragmento de la canción.

¹²⁹ Grupo integrado por Miguel Cantilo y Jorge Durietz.

¹³⁰ Realizamos una transcripción “de oído”.

Esta música se resignifica a la luz del diálogo entre Inés y Germán sobre “Brasil”. La protagonista había manifestado una visión de Brasil y de los brasileiros que expone sus ideales del ocio y la felicidad:

—A mí me encanta Brasil, me encanta, me encanta.
—¿Fuiste? —le pregunta Germán a Inés.
—Sí, a Florianópolis.
—Vos sabés que yo siempre pienso que los brasileiros son como más despreocupados, ¿no?
—Ah, sí, ¡yo también!
—Como más felices.
—Sí, yo pienso lo mismo.
—Habría que ser un brasileiro, entonces.
—Sí, vamos, nos tiramos en la playa, tomamos *caipirinha*, no hacemos nada, está buenísimo —dice Inés.

La introducción de la canción cristaliza varias dimensiones: su clave humorística respecto a las fluctuaciones emocionales que la protagonista atraviesa es una puesta en abismo de la totalidad de la película, que mantiene con relación a Inés un desapego afectuoso. *Una novia errante* juega en el límite del estereotipo: presenta a la mujer a partir de la imprevisibilidad de sus reacciones que, vistas desde fuera, pueden remitir a una imagen de ‘impunidad’ (por ejemplo, al decir lo que quiere), pero que, en el film, enfocan la posibilidad de asumir libremente las conductas.

La escena del final procura reconstruir ese estado anímico a partir de una música pseudo-brasileira que juega con su condición de artificio estereotipado. La *bossa nova*, popularizada en los años cincuenta y sesenta dentro del movimiento de renovación de la música con epicentro en Río de Janeiro, se ha convertido en el género de música brasileira más reconocido internacionalmente. Su incorporación al film constituye un detalle altamente significativo puesto que introduce un comentario por parte del enunciador: la música es una alusión al mito del carioca como sinécdoque de ‘brasileridad’, tal como lo enuncia Inés en la charla con Germán, aunque solamente haya estado en Florianópolis, destino de gran parte de los argentinos de clase media que vacacionan en playas brasileiras, cuya imagen prototípica encarnan la hermana y el padre de Inés cuando llegan a Mar de las Pampas vestidos como turistas inconfundibles (bermudas que dejan ver sus piernas blancas, zapatillas con soquetes, gorros para el sol).

La perspectiva que la protagonista tiene de la vida eufórica, relajada y ociosa se hace eco del imaginario de rivalidad entre la “*cidade maravilhosa*” de Río y el motor económico de San Pablo (“los paulistas trabajan, los cariocas se divierten”). Fuera de Brasil se generaliza

ese espíritu carioca hasta representar a todo el país como englobante del estilo de vida de “los brasileiros”. En la canción del final, la película incorpora la teatralización del mito entonada en “portuñol”, imitación risible de la hibridez de las lenguas a partir de la extracción de sus automatismos, que además puede resultar cómica por el contraste con los mares tan poco cálidos de nuestro ventoso paisaje costero.

5. El género de la anti-comedia

El artista ordinario se preocupa del cuerpo solamente; el humorista tiene en cuenta el cuerpo y la sombra, y tal vez más la sombra que el cuerpo; se da cuenta de todas las bromas de esta sombra, de cómo a veces se estira y otras se encoge, como si remedara al cuerpo que mientras tanto no la calcula ni se preocupa de ella.

Luigi Pirandello, *Ensayos*

5.1. Comicidad, crítica y verborragia

Como indica André Bazin en “M. Hulot y el tiempo”, la comicidad cinematográfica depende de la creación de un universo que “no puede funcionar sin una cierta generosidad comunicativa” (2008: 61). La retórica audiovisual de *Una novia errante* implica, en esta dirección, un trabajo sobre el sentido común asociado a la vida turística, que a partir del humor se intenta *poner en crisis*. Mantener el estereotipo a distancia, ofrecer un imaginario levemente despegado de su fuerza adherente, es un ejercicio que la película de Katz realiza a contrapelo de la *doxa* que constantemente acecha a los personajes. Se trata de una suerte de anti-comedia, en la que el humor opera de manera clandestina, soterrada, delineando un placer indirecto en el modo en que se trabaja el realismo, en la fina brecha entre el mito, los estereotipos y la *doxa*¹³¹.

La comicidad se desliza por la pendiente de la costumbre, a través de las prácticas prolongadas de la vida social. Según Henri Bergson,

Permanecer en contacto con las cosas y los hombres, ver sólo lo que es y pensar sólo lo que se sostiene es algo que exige un esfuerzo ininterrumpido de tensión intelectual. La sensatez es ese esfuerzo. Es trabajo. ¿Pero qué es desligarse de las cosas y sin embargo seguir percibiendo imágenes, romper con la lógica y sin embargo seguir ensamblando ideas? Pues no es más que un juego o, si se prefiere, pereza. (2011: 117)

¹³¹ En una crítica del film *Mi amiga del parque* (2015), señalamos que el humor de Katz exige ser rebobinado: volver a ver sus films siempre le juega a favor. Véase Kratje y Dagatti (2015).

Este placer del juego y del ocio que se contrapone al continente de serio esfuerzo y constante laboriosidad está del lado de “los abandonados del padre, las gentes sin destino”, como dice Carlos Arcidiácono (1993: 301) para aludir a sujetos históricamente relegados.

Siguiendo este planteo, la comicidad asume tres características centrales: es propiamente humana o producto de la personificación (un paisaje jamás es risible), se produce a condición de que pongamos la emoción entre paréntesis (la resonancia sentimental oblitera la risa) y necesita el eco de un grupo (el aislamiento elimina el disfrute de la comicidad). Bergson sostiene:

Intente, por un momento, interesarse por todo lo que se dice y lo que se hace, actúe, en su imaginación, con los que actúan, sienta con los que sienten, lleve, en definitiva, su simpatía a su máximo esplendor: como por arte de magia verá que los objetos más ligeros ganan peso, mientras una coloración severa tiñe todas las cosas. Ahora desapéguese, asista a la vida como espectador indiferente: muchos dramas se volverán comedia. (2011: 11)

Cierto desapego y una dosis de indiferencia e insensibilidad son los requisitos afectivos para que la comicidad pueda responder a las exigencias de la vida en común. La mirada de Katz explora los hechos cotidianos como signos de un teatro del mundo, cuyo ámbito representa en acto continuo una obra de sentidos desacoplados. Cada elemento es convertido en signo: el fogón es un signo, el bosque es un signo, la comunicación misma es un signo. Al asistir al fogón, los personajes significan que están participando de un ritual. La realidad no es otra cosa que la que es inteligible¹³².

Desde el mismo título, se apela a un nombre sencillo, sin atributos (“Una novia errante”), característica de los títulos de comedia (“El avaro”, “El jugador”, “El celoso”, etc.), con la particularidad de que se trata, simplemente, de “una” novia, que, paradójicamente, es errante; casi un oxímoron: la errancia no forma parte del universo de sentidos que se asocian al noviazgo o a una relación estable. Un mero error, un devenir sin finalidad, sugiere la idea de un viaje que está vuelto sobre sí mismo, cerrado a todo sentido general, a toda idea de destino, a toda trascendencia. La errancia está atravesada por la comicidad, como cuando Inés sigue de manera automática su camino sin preocuparse por entablar contacto con los otros (los rescatistas del ahogado, el dueño del telecentro, el habitante gesellino).

¹³² Como observa Jonathan Culler (1988) siguiendo a Barthes, “el turista no está interesado en coartadas que la sociedad usa para refuncionalizar sus prácticas. Está interesado en todo en tanto signo de sí mismo, un caso de una práctica cultural típica: un francés es un ejemplo de un francés, un restaurante en el Barrio Latino es un ejemplo de un restaurante del Barrio Latino, que significa ‘Restauranteidad Barrio Latino’”.

El habla de los personajes se equilibra entre un lenguaje prosaico, trivial, incluso inelegante, y un lenguaje artificioso que se desprende del naturalismo coloquial. Se trata de un arte de la comunicación tenuemente *suspendido*: la incongruencia, la indefinición, la rigidez de la palabra socavan la ficción del lenguaje transparente. Envuelto en circunstancias cotidianas, familiares, el espectador se predispone a escuchar conversaciones terrenales, sentidos comunes, proverbios larvados, fórmulas lavadas.

Hay dos diálogos que exponen cabalmente esta perspectiva comunicacional. Capturada con una cámara en mano que se mueve con las sacudidas del micro, la conversación entre Inés y Miguel en el comienzo del film plasma un clima de inminencia, a partir de planos medios y primeros planos que van variando el enfoque frontal y de perfil de los interlocutores al compás de la discusión, con cortes abruptos que revelan nerviosismo [Figura 18]:

—¿Qué pasa? —dice Inés.
—Nada. —dice Miguel.
—¿Qué pasa?
—Che, ¿por qué me hablás así? Te estaba mirando, nada más. ¿Puedo?
—Sí, podés.
—¿Y que vos me mires a mí a los ojos? Me dijiste que era una tortura...
—Vos también me dijiste muchas cosas.
—Yo no te dije nada como que eras una tortura.
—¡Shhh! Me llamaste egoísta, cobarde, *inconsistente*.
—Mirá la frialdad con la que me hablás. ¿Te das cuenta?
—Estoy cansado.
—Yo también estoy cansada.
—Bueno, entonces dormí. Ahora ya estamos acá.
—¿Vas a dormir?
—Mhm. Inés, yo voy a dormir. Quiero dormir. Si vas a decir algo, decí algo, pero decilo ahora, en este momento.
—Bueno, yo siento que vos pensás que una pareja son dos personas que están ahí, puestas una al lado de la otra y nada más que eso. Viste, yo no quiero estar toda mi vida explicándote qué es una pareja. No puedo, ¿entendés? Tengo muchas cosas para hacer. No puedo estar siempre tratando de entenderte. Igual ese es un tema mío, no sé qué tiene que ver. Mucho esfuerzo. Mucho esfuerzo. ¿Qué pensás? ¿Qué pensás, Miguel? Digo, ¿hay algo de lo que te estoy diciendo que estés pensando?
—¡Shhh!
—Bueno, yo así no puedo ir a ninguna parte.
—¿Qué hacés?
—No, ¿pero no podés sentarte un segundo y arreglar las cosas? ¡No te vayas así!
—¡Salí, boluda! —Miguel se levanta para ir al baño.
—Disculpame, disculpame. Por favor, ¿le decís a tu hijo que me deje de apuntar con el láser? —dice Inés.
—Mirá que no te hace nada, eh. —dice una voz femenina.
—Sí, no, pero igual, no, por favor, ¿le decís? ¿Me dejás de apuntar?

Tres días después, en una cabina del locutorio de Mar de las Pampas, Inés llama por teléfono a Miguel, pero el tono da ocupado. Llama de nuevo; ocupado. Hace dos intentos más y vuelve a dar ocupado. Marca por quinta vez y Miguel contesta: “¿Miguel?”, dice Inés; “Inés”, responde Miguel. Ella le corta. Luego, vuelve a llamar [Figura 19]:

—Hola Inés.
—Hola Miguel. Disculpame que te corté. Es que yo sé que no, no estoy haciendo todo bien; sé que vos no hacés todo bien, y me parece que lo importante es que podamos pensar y ver qué hacemos.
—Ajá. ¿Dónde estás?
—En un locutorio.
—¿En Mar de las Pampas?
—Sí, de Mar de las Pampas.
—Ah, no sabía.
—Y no, pero, ¿y dónde voy a estar?
—No, sí, ¿y por qué me llamás de ahí?
—No, bueno, porque sí, porque me voy a quedar acá.
—Mmm, ta bien, ehh, yo... ahora no puedo hablar.
—¿Por qué?
—Porque voy a ir a la guardia. No sé si hice un mal movimiento o qué pero estoy con dolor de rodilla.
—¿Y desde cuándo?
—No sé, me levanté y no sé. Igual, Inés, yo no, yo no, en realidad yo no doy más.
—¿Y a qué te referís con “dar más”?
—No, ya lo hablamos, yo no doy más.
—¿Qué querés decir con “dar más” o “no dar más”? No entiendo ese concepto.
—No, no es un concepto, Inés.
—Perdoname un segundo, perdoná. —Inés se dirige al encargado del locutorio—
Disculpame, te hago una pregunta. ¿Cuánto sale el minuto a Buenos Aires?
—84 centavos.
—Pero parece una caja registradora esto, como está pasando...
—Pasan los minutos.
—Pero...
—Controlá la máquina.
—¿Pero cuánto sale el minuto a España?
—Hola —dice Miguel.
—España: 1,50. ¿A qué hora? —dice el encargado del locutorio.
—Inés —dice Miguel.
—A esta hora: 1,50 —dice el encargado.
—No, bueno, no hay proporción —contesta Inés y retoma la conversación— Hola.
—Hola, ¿qué pasa? —dice Miguel.
—Que estoy gastando un montón de plata y no tengo tanta plata.
—Bueno.
—Bueno, ¿querés llamarme vos al hotel? ¿Qué yo vaya para allá?
—No sé.
—Bueno, está bien, te llamo más tarde.
—Sí, no, es que no...
—Te llamo yo más tarde.
—Sí, o mañana.
—Bueno, está bien. —Inés cuelga el teléfono furiosa.

En los diálogos con Miguel, se utiliza uno de los artificios usuales de la comedia: la repetición periódica de frases. Prevalecen las expresiones hechas con sentido del humor: “Chau, Miguel. ¡Qué *inconsistente* que sos!”, dice Inés en otra charla. La insistencia de Inés en llamar a su pareja “inconsistente”, pronunciando con afectación cada letra, aparece en medio de un torrente verbal que funciona como un resorte: acomete, se reprime, contraataca, se detiene. Esta imagen de una fuerza que se obstina y de otro ensañamiento que la combate es un mecanismo típico de la comedia clásica articulada en torno a la repetición, como *Tartufo o el impostor* (*Le Tartuffe ou l'Imposteur*, 1664), de Molière. La incontenencia verbal de la protagonista recurre a una forma del insulto que, sin proferir groserías o “malas palabras”, cobra un cariz extravagante e inesperado: *inconsistente* significa falta de solidez, estabilidad, duración. La ofensa funciona como una descripción que busca agraviar al otro a partir de un uso retórico del “buen decir” con cierto perfil refinado. Combinado con una búsqueda ornamental, emerge la ambivalencia típica del grotesco, balanceo paradójico o dilema no resuelto entre el insulto y la súplica.

Que Inés le corte el teléfono a Miguel acusándolo de ser “inconsistente” (insulto cuya vaguedad descriptiva además contrasta con el énfasis de su exclamación) revela otro aspecto de la comicidad: la circularidad. “Dejarse llevar por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, y decir lo que no se quería decir o hacer lo que no se quería hacer; ésa es, ya lo sabemos, una de las grandes fuentes de la comicidad”, indica Bergson (2011: 70). En la primera conversación, Miguel está ofendido porque Inés lo había llamado “inconsistente” antes de emprender juntos el viaje. Cuando por fin ella parece estar superando la desventura, vemos que cae otra vez en la misma desgracia. A pesar del esfuerzo enorme, desemboca súbitamente en el punto de partida.

5.2. Masculinidades desairadas

El film expone de manera grotesca la *performance* de la identidad masculina hegemónica que pretende reafirmar constantemente el poder sobre los otros utilizando como medio la conquista de la mujer.

En una escena que parodia las caricaturas alegóricas del costumbrismo¹³³, que se desarrolla durante la fiesta de la arquería, Germán trata de seducir a Inés explicándole el arte

¹³³ En la contraposición entre el sainete (“exuberante en sus variaciones pero estereotipado en su concepción”) y el grotesco (“desnaturalización de la espontaneidad del sainete”), David Viñas da la siguiente definición de “costumbrismo”: “(...) si en su fluidez interna el sainete presupone una abstención sobre lo que describe, esa

del tiro al blanco según la doctrina *Zen*, que consiste en una ejercitación interior en busca de resultados armonizadores¹³⁴ [Figura 20]:

—Vos no intentes dominar el tiro, simplemente dejalo que suceda. Cuando hayas tirado, dejá que te sorprenda cuando eso ocurra. Y aceptalo como es. Aceptalo tal cual es. No tengas miedo. El miedo es el peor enemigo de todos los humanos. Hay que tenerle miedo al miedo, solamente. Mirá, observá la flecha. Observá cómo vuela la flecha. Fijate en la trayectoria. La trayectoria no es el reflejo del tiro; es el tiro en sí mismo lo que importa. El tiro está acá, adentro nuestro. Es eso lo que importa.

—Es difícil —dice Inés.

—Eso es lo que lo hace interesante a esto. Lo importante es acá la agrupación. Que queden agrupadas todas las flechas.

En este diálogo, la comicidad salta a la vista. La intertextualidad que reverbera en la explicación didáctica de Germán pone en primer plano el ridículo: Franklin Roosevelt, el presidente estadounidense, decía que la única cosa a la que había que temer era al propio miedo. Las fórmulas hechas y las proposiciones estereotipadas dan cuenta de un uso mecánico de gestos y lenguajes preestablecidos, fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural. Cuando el personaje dice: “el tiro está acá, adentro nuestro”, se toca la panza. Incluso aislada, la explicación es en sí una frase cómica y extravagante porque permite reconocer, sin vacilaciones, que ha sido dicha de forma automática y jactanciosa, y que, además, encierra un absurdo en un molde de pensamiento consagrado.

No obstante, también hay aquí una bifurcación que va más allá de lo cómico y contiene una dosis de verdad: el maestro *Zen*, aun grotescamente representado por Germán, cuya obesidad hace estallar la idea de equilibrio, ofrece el consejo de tener paciencia: esto implica suspender el deseo de finalizar. Si una se pone demasiado tensa, si quiere asegurarse con exceso de dar en la diana, la puntería termina fallando. Una errancia, una ambigüedad en el movimiento, no son incompatibles con la pasión de un proyecto, tal como la película expone en cuanto a la idiorritmia.

La impresión de comicidad se produce asimismo al poner de relieve los aspectos físicos, cuando de lo que se trata es de moral¹³⁵. Tal es el caso de la escena en la que Inés está

facilidad, al convertirse en técnica, implica el *consentimiento* del costumbrismo; el grotesco —a partir precisamente de ese ritmo de *contratiempo*— aludirá cada vez más a una denuncia sorda de la unidad social” (1973: 14-15). En el capítulo 4 exploramos estas cuestiones.

¹³⁴ “Arco y flecha son, por decirlo así, nada más que pretexto de algo que podría darse también sin ellos; el camino hacia una meta, no la meta misma; ayudas para dar el salto final y decisivo”, según Eugen Herrigel (2007: 20).

¹³⁵ Bergson postula: “Cuando en el cuerpo vivo sólo vemos gracia y flexibilidad es porque obvia lo que en él hay de pesado, de resistente, de material; olvidamos su materialidad para no pensar más que en su vitalidad, vitalidad que nuestra imaginación atribuye al principio mismo de la vida intelectual y moral. Pero supongamos que nos hacen notar dicha materialidad del cuerpo. Supongamos que en lugar de ser partícipe de la levedad del

con Germán en el balneario. Desde la perspectiva de la protagonista, se lo enfoca corriendo hacia el mar –en una imitación de las secuencias de exaltación heroica y sensual de la corporalidad masculina en la playa, como muestra la serie televisiva *Baywatch*–. Nuestra atención es bruscamente llevada a la silueta con excesivo sobrepeso, que resulta risible porque evoca la imagen de una persona a quien su cuerpo le estorba. La comicidad depende del punto de vista de la cámara, que, en sintonía con Inés, conduce sutilmente el desapego necesario para generar una sensación de “vergüenza ajena” –cuestión que analizaremos más adelante–.

Durante la escena del fogón que sigue a la fiesta de la Arquería, en torno al pasaje de la botella de vino en la ronda de la guitarreada se genera una tensión sutil entre Germán y Pablo, que aparecen como rivales que pugnan por atraer a Inés¹³⁶. Pablo es figurado como un “banana”¹³⁷: el primer día, mientras conduce a Inés a la habitación, le elogia el pulóver, que deja ver sus hombros. Le dice, de forma canchera: “Cualquier cosa, *el cero*, soy yo”, refiriéndose al número que tiene que discar para comunicarse con la recepción, que admite una lectura literal. Cuando Inés se está yendo a pasear, le suplica: “¿Salís? Bueno, no tardes mucho...”. Teniendo en cuenta estos antecedentes, en una secuencia posterior este personaje es presentado como un histérico¹³⁸. Después de la guitarreada, Pablo e Inés regresan al hotel. Inés, borracha, lo invita a “tomar algo” a su pieza, pero él rechaza la propuesta diciendo: “Tengo novia, disculpá”, a lo cual Inés responde: “No, todo bien, yo también”, dejando en evidencia su condición de sujeto deseante más allá de las normas que Pablo, en su ‘doble vida’ de seductor y disciplinado, no puede sortear.

6. Afectividad *camp*

principio que lo anima, el cuerpo ya no sea para nosotros más que un envoltorio pesado y molesto, lastre inoportuno que mantiene en tierra un alma impaciente por elevarse. Entonces el cuerpo será para el alma lo que la ropa era antes para el cuerpo, una materia inerte puesta sobre una energía viva. Y la impresión de comicidad se producirá cuando tengamos la nítida sensación de dicha superposición.” (2011: 35)

¹³⁶ En la secuencia en la que Germán se queda a “cuidar” a Inés, sin que nadie se lo pidiera, mientras ella está durmiendo tras la descompostura que sufrió durante el paseo por el bosque, Miguel llama por teléfono para pedirle que no le borre más los mensajes de voz y los mails (de lo que se infiere que los integrantes de la pareja no tenían privacidad alguna: a Miguel no le llama la atención que Inés sepa sus contraseñas, y no se le ocurre cambiarlas: aspecto del orden del absurdo y/o ridiculización del personaje de Miguel). Germán es quien atiende la llamada y se coloca en el lugar del “macho” que rivaliza con Miguel (cuestión que a Miguel poco parece importarle).

¹³⁷ Se trata de un tipo social masculino que encarna una especie de conquistador compulsivo con una personalidad tonta, boba, “hueca”. En efecto, Pablo es el único que no canta durante la guitarreada, posiblemente porque no se sabe la letra o no comparte el imaginario musical de los otros personajes.

¹³⁸ Podríamos pensar que una contracara exacta de este personaje es Sonia, la amiga-amante de Germán: una mujer que no es presentada como si estuviera ‘enroscada’ por la moral de la exclusividad sexual de la pareja: cuando ve a Germán charlando con Inés en un bar de Gesell, percibe que ‘está de más’ y simplemente se retira, no rivaliza con Inés; en otra situación va a su casa y tienen sexo.

Si la retórica del exceso del melodrama se caracteriza por la intención de emocionar y calar hondo en el sentimiento, el film desmonta el tono melodramático desde el interior mismo de la polifonía de signos enfáticos, condensados en la actuación que despliega una gestualidad exagerada, con registros de voz que van del susurro al grito. El film de Katz invierte los mandatos de estar siempre impecable, de los valores de la castidad, la modestia, la docilidad; en fin, de una feminidad no desbordada que debe vivir alerta para acallar el monstruo interior. Se detiene en la focalización de un momento pocas veces representado por el cine, la experiencia del abandono, con todo lo que tiene de dramático y patético, desde una distancia irónica respecto al melodrama¹³⁹. La protagonista alza la voz sin avergonzarse y, de ese modo, nos vuelve conscientes del carácter preconstruido de nuestra propia *vergüenza ajena*.

En Inés irrumpen con intensidad los arrebatos desquiciados del amor no correspondido: lejos de la imagen abnegada, de una feminidad recatada, dócil y modesta, o de una pose superada que pretende tener las emociones bajo control, la película muestra las contradicciones de una mujer de clase media a los treinta: una edad en la que se concentran fuertes mandatos y expectativas sociales acerca del casamiento, la maternidad, la estabilidad en todos los planos, la “realización” personal, profesional, familiar. A distancia de la inhibición que oculta la congoja, el estado de turbación de la protagonista aparece enfatizado de manera irrisoria¹⁴⁰: despeinada por el desconsuelo, la máscara de pestañas corrida y los ojos hinchados por el llanto, la voz sin aliento, la ropa desarreglada, trazan un cuadro del desmoronamiento amoroso que resulta *excesivo* en un contexto cinematográfico en el que tiende a imperar el subrayado psicológico de los síntomas, como en *Un novio para mi mujer* (2008, Juan Taratuto), o la neutralidad austera bajo formas del desgano o la contención de los sentimientos, como en *Abrir puertas y ventanas* (2012, Milagros Mumenthaler). En el film de Katz, la teatralidad es constitutiva de la acción e incluso del espacio (espacio que, según indicamos antes, es concebido como escenografía del cuento maravilloso y de la mitología del enclave turístico). No se trata de un enfoque realista ni minimalista: en todo caso, es un realismo dramático o teatral.

¹³⁹ Respecto a la sensibilidad *camp* con relación al género y las sexualidades en el melodrama, remitimos al trabajo de José Amícola (2000).

¹⁴⁰ Esta irrupción de lo exagerado se presenta, en una ocasión, con cierto humor negro. El nombre completo de Miguel es “Miguel Ernesto Mori”. Su apellido puede leerse en un sentido socarrón: en su acepción múltiple, “Mori” contiene una alusión a la frase latina sobre la fugacidad de la vida: *Memento mori* (“Recuerda que eres mortal”). Los primeros días, Inés espera que Miguel, pese a todo, vaya a Mar de las Pampas. Como esto no sucede, se acerca hasta el destacamento policial para averiguar si, por casualidad, no hubo un accidente en la ruta con un micro (en el que hipotéticamente iría Miguel). Esta secuencia podría referir a un deseo (inconciente) de muerte: antes que el abandono, es ‘preferible’ un accidente fatal.

La película abunda en *exclamaciones* que manifiestan vivazmente la afectividad y la pasión, por medio del empleo de palabras y frases interjectivas que la protagonista pronuncia de manera expresiva, con la voz que resuena en la corporalidad, enteramente conmovida. Este carácter intenso incorpora la estrategia comunicativa de la *asertividad*, signo de madurez de la personalidad, que aparece involucrado en circunstancias cómicas. Por ejemplo, en el diálogo en torno al vuelto del locutorio: “No, disculpame, me parece que me diste mal, eh”, dice Inés. “Uno con sesenta. Vos me diste cinco”, dice el dueño del locutorio. “Por eso”, insiste Inés. “Tres con cuarenta más sesenta: cuatro, más uno: cinco”. “Ah, bueno me confundí, ¡disculpame!”. Este rasgo de personalidad vuelve a aparecer cuando se baja del micro, diciéndole al chofer: “Me equivoqué, me puedo equivocar”, así como también en la secuencia en la que hace un pedido a la recepcionista: “Lo que te quería pedir es si me pueden reintegrar el importe de las dos noches que no usé. Viste que yo te pagué todo por adelantado”. “Sí, no, pero no podemos. Yo te voy a sellar un *voucher* con las noches que no usaste, y las usás cuando querés”. “Y ustedes invitan el pasaje de ómnibus de vuelta... La próxima sé que no tengo que pagar todo por adelantado”, dice Inés. El efecto cómico de estas frases se refuerza por su aparición intercalada con la *depreciación*, una figura del grupo de las denominadas patéticas, que consiste en interrumpir el discurso para enunciar una súplica o implorar insistentemente con el fin de conmover el ánimo del interlocutor a su favor.

Se trata de una bifurcación estética del personaje: fílmicamente moderno –en el sentido de que sus actos no habilitan la sobre-interpretación de las conductas– y teatralizado –con gestos altisonantes que se pueden vincular al “teatro de la repetición” (cf. Deleuze, 2006)–. La exhibición grandilocuente del afecto acontece en el marco de una puesta en escena naturalista¹⁴¹. Singularidad contra lo general, universalidad contra lo particular: “la repetición es la transgresión”, sostiene Gilles Deleuze (2006: 23) siguiendo el pensamiento de Zaratustra, que opone la repetición a la ley moral y la convierte en una suspensión de la ética del bien y del mal: “La repetición pertenece al humor y a la ironía; es, por naturaleza, transgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen ley” (2006: 27).

Como señalamos páginas atrás, el film retiene aquellos elementos análogos del mundo encantado que actualiza la mitología de Mar de las Pampas. Esta forma motivada alcanza una amplificadora afectividad a partir de una sensibilidad *camp* que expone una relación estridente y

¹⁴¹ Cocteau afirma en el prólogo a *La voz humana*: “el autor recomienda a la actriz que lo interpretará, sin su control, que no añada ninguna ironía de mujer herida, ninguna acidez. El personaje es una víctima mediocre, totalmente enamorada”.

visceral con lo real. Como indica Sontag, “lo *camp* es una concepción del mundo en términos de estilo, pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo *off*, el ser impropio de las cosas” (2005: 359). Respecto al personaje de Inés, lo *camp* está dado por la representación de un papel: el de la amante despechada, que exhibe su condición ante los demás. Inés está siempre al borde del exceso (de palabras, de alcohol, de llanto). Este desborde hace que las dimensiones del adentro y el afuera estallen¹⁴². Escuchamos su lamento desconsolado, la vemos descompuesta atrás de un pino, entrando con sus últimas fuerzas al baño, etc. Al poner de manifiesto el cuerpo de los personajes, la comedia se aleja de toda faceta trágica: “Ése es el motivo por el que los héroes de tragedia ni beben ni comen ni se calientan. En la medida de lo posible ni siquiera se sientan”, afirma Bergson (2011: 36).

Una novia errante desorienta los marcos interpretativos: no se puede inscribir dentro de un género cinematográfico fácilmente reconocible (comedia o melodrama) y expone los desbordes del género sexual. Estamos en el terreno de la anti-comedia. Se trata de un género paródico: la ausencia del honor como temática seria aparece enfocada desde el humor¹⁴³.

6. 1. La coquetería como último recurso

Ante el abismo amoroso, Inés procura hiperbolizar su presencia en el mundo con un uso afectivo del cromatismo, a través de ornamentos de colores vivos y desafiantes. Inés le compra a Andrea, artesana, titiritera y madre soltera, cuyo hijo se llama Atahualpa¹⁴⁴, un par de aros amarillos, que al final de la película aparecen colgados de la sombrilla [Figura 21].

¹⁴² En este punto, se puede observar una construcción de género, tal como señala Judith Butler: “No hay un tipo de sexo que exista en forma vagamente biológica y se exprese de algún modo mediante los andares, las posturas, los gestos; ni una sexualidad que exprese ese género aparente, ese sexo más o menos mágico. Si el género es disfraz, imitación que produce regularmente el ideal al que intenta aproximarse, el género es entonces una actuación que muestra la ilusión de un sexo interior, esencia o núcleo del género psíquico; muestra en la piel, a través del gesto, del movimiento, del modo de andar (ese aparato de teatralidades del cuerpo que entendemos como el modo en que el género se hace visible), la ilusión de una profundidad interna. En efecto, una forma de naturalizar los géneros es construirlos como necesidades internas, psíquicas o físicas. Y sin embargo, el género es siempre un signo superficial, un significado en y con el cuerpo público que produce esa ilusión de una profundidad, necesidad o esencia interior que en cierto modo se expresa mágicamente, o causalmente.” (2000: 107-108)

¹⁴³ “Pirotecnia lingüística hegemónica, antihéroes, desplazamientos míticos, conducta antisocial, debilitamiento del código patriarcal, intertextualidad, hiperteatralidad, parodia a todos los niveles y, respectivamente, antidramatismo estático y frenética aceleración dramática”, caracterizan, según Antonio Cao (1986: 812), cierta poética de la “anti-comedia”. El autor señala como obras ejemplares *La escuela de Celestina* y *Galán tramposo y pobre* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, contemporáneo de Lope de Vega.

¹⁴⁴ Este detalle de la nomenclatura “autóctona”, ya sea retro o *new age*, está muy a tono con una afectación ecológico-antropológica contemporánea de cierto retorno a las “raíces”.

“El amarillo ayuda a lo perdurable. Lo vano se alarga; lo largo se hace para siempre”, revela la vendedora¹⁴⁵.

En tanto accesorios del disfraz que buscan encubrir la desazón, los aros condensan una actitud de coquetería para resistir al dolor de la separación. Como el arte del caricaturista, que consiste en descubrir movimientos casi imperceptibles y hacerlos visibles a partir de su agrandamiento, *Una novia errante* pone de manifiesto las contorsiones que tienen lugar en el cuerpo, entre la forma superficial que aspira a una armonización y las rebeliones profundas de la materia, tal como sucede con la protagonista de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988, Pedro Almodóvar), según la explicación de Carmen Maura: “Para un personaje como Pepa, los tacones son la mejor forma de sobrellevar la angustia. Si Pepa descuida su aspecto, su ánimo se vendrá abajo. Un ejercicio de la coquetería supone una disciplina y representa su fuerza principal. Significa que los problemas todavía no han podido con ella” (en Broullón Lozano, 2010: 193). Las actitudes, los gestos y movimientos del cuerpo de Inés se vuelven patéticos en la medida en que su gracia aparece socavada por la rigidez del hábito contraído (como cuando se acerca al espejo para arreglarse la cara después de haber estado llorando sin parar). Resulta irrisoria, pues, la imagen de la novia que busca enmascarar con un disfraz de aros revestidos de poderes especiales los contratiempos del abandono.

En un fotograma clave que funciona como una ruptura efímera de tiempo y espacio¹⁴⁶, Inés adopta una actitud sugerente ante la cámara que se coloca frente a ella. Apoyada en el borde de la escalera, sonriendo, con el hombro descubierto, levemente inclinada, busca seducir a Pablo. En este instante de acción congelada, es la propia *pose* del personaje la que da pie a una sacudida que suspende momentáneamente su congoja para connotar seducción, atracción, actualizando una reserva de actitudes estereotipadas que componen el retrato de la *femme fatale*; figura que parece estar directamente inspirada en la iconografía erótica de las divas del cine, en particular en una combinación de los retratos *vamp* de Marlene Dietrich con la actitud más *pop* de Marilyn Monroe¹⁴⁷. Confluencia de modernidad, urbanización,

¹⁴⁵ Esta frase toma la forma de un refrán, adagio o proverbio; se trata de una breve sentencia aleccionadora que se ostenta como una regla clara, precisa y concisa, que resume ingeniosamente un saber popular y expresa un lugar común con pretensiones de validez universal como norma de vida. Su intención aforística suele tener un propósito humorístico y poético, como ocurre en muchas greguerías. En el diálogo del film, la frase actualiza también un conjuro, que es un motivo característico del *Märchen*.

¹⁴⁶ “(...) ese formidable artificio que es el fotograma”, dice Barthes en “El tercer sentido” (2014a: 74), inmoviliza las imágenes; se relaciona con *lo filmico* más que con el film, dado que el fotograma se libera de la constricción del tiempo.

¹⁴⁷ Esta imagen sexualizada de la mujer que, desconfiada de los ideales románticos, busca seducir a los hombres como medio para alcanzar determinados fines, se remonta a diversas mitologías y representaciones pictóricas, y tiene su auge en la literatura del siglo diecinueve: Electra y Pandora en la mitología griega, Ishtar en la mitología babilónica, Lilith en la mitología pagana y cristiana; Théophile Gautier y Charles Baudelaire en literatura;

psicoanálisis freudiano y nuevas tecnologías de producción y reproducción de imágenes que surge en el contexto de la Revolución Industrial, el poder que encarna la *femme fatale* no coloca a la mujer como heroína, sino que revela un síntoma del miedo masculino hacia el feminismo, según la hipótesis de Mary Ann Doane (1991). El magnetismo ejercido por esta figura radica en la posibilidad de afirmación del deseo femenino.

Según la “epistemología de la pose” postulada por Sylvia Molloy,

el doble itinerario sería el siguiente: 1) la pose remite a lo no mentado, al *algo* cuya inscripción la constituye la pose misma: la pose por ende *representa*, es una *postura* significativa; pero 2) lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como ‘pose’: una vez más la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significativa. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo. (2012: 49)

Así, de imagen del abandono a sujeto deseante, Inés expone su feminidad como una mascarada que sucesivamente resulta colapsada por el exceso de pasiones. Se trata de la apariencia como escamoteo, el vestido como disfraz, que define el recurso de la exageración del estilo *camp*; el predominio de la forma sobre el contenido, que engendra su propia paradoja: “Es la certidumbre de que la realidad imita lo arquetípico”, como afirma Carlos Monsiváis (2012: 37). El signo opera como disfraz del signo: como si el signo renunciara a su condición significativa natural(izada) y ostentara, en una vuelta sobre sí, su propia historia en una pirueta.

6. 2. Humor abyecto

Cita irónica, apropiación, intertextualidad: “La parodia postmoderna es desconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación en cualquier medio”, indica Linda Hutcheon (1993: 6) en discusión con las perspectivas que relegan lo paródico al reino ahistórico y vacío del pastiche. Los ecos paródicos que resuenan en el film de Katz contienen una problematización crítica de los valores y una orientación

Gustave Moreau y Dante Gabriel Rossetti en pintura. Asociada a los estilos del Decandentismo, el Simbolismo y el Art Nouveau, así como a la atención puesta en los detalles de la decoración que remiten a un Orientalismo popular, la *femme fatale* se introduce en el cine silente con *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) de Georg Wilhelm Pabst, y se desarrolla en el cine negro de los años cuarenta; *El halcón maltés* (*The Maltese falcon*, 1941) de John Huston, *Laura* (1944) de Otto Preminger, *La mujer del cuadro* (*The woman in the window*, 1944) de Fritz Lang, *Retorno al pasado* (*Out to the past*, 1947) de Jacques Tourneur, son los ejemplos más renombrados.

desnaturalizadora de signo *feminista*. Si las políticas de la representación necesariamente son políticas de género, las estrategias figurativas de *Una novia errante* llaman la atención hacia el carácter histórico del mundo cultural: cómo las mujeres se exponen a su propia mirada, cómo son vistas por los varones, cómo se miran a sí mismas y a los otros.

El desborde de Inés transgrede las reglas del decoro femenino. Esta desobediencia de los ideales de feminidad es cometida por un personaje que, a pesar de su tipicidad, deja entrever rasgos de lo animalesco, lo que Luigi Pirandello llama “el alma instintiva, que es como la bestia original que acecha en el fondo de cada uno de nosotros” (1968: 122). Como espectadores/as, no nos sentimos *superiores* a su forma de conducirse. La vergüenza ajena expulsa el sentimiento de superioridad, produce una incómoda cercanía. Ello hace que no podamos disfrutar de su desgracia o extraer de ella placer, como en la comedia clásica, ni sentir compasión, como en los dramas y la tragedia.

Más que lo cómico (concepto “sombrilla” que abarca un conjunto de operaciones diferentes), es el *humor* el que se vuelve fuente de crítica social en el film. Se trata de una operación semiótica: mediante un sistema de signos audiovisuales se ponen en duda otros códigos culturales. Por medio del humor, el film se sirve de la *destilación* de aspectos emergentes de la trama cultural, como el estilo de vida “alternativo”, que antes señalamos como parte de una tendencia global, “ecológica”, “neo-hippie”, “naturalista”.

El humor funciona en los intersticios de dos niveles: entre la estructura narrativa y las operaciones discursivas de la enunciación. Como dice Umberto Eco,

el humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación, o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. (...) Sonreímos porque nos sentimos tristes de haber descubierto, aunque sólo por un momento, la verdad. Pero en ese momento nos hemos hecho demasiado sabios para creerla. Nos sentimos tranquilos y calmados, un poco enojados, con un matiz de amargura en la mente. El humor es un carnaval *frío*. (1994: 20)

En *Una novia errante*, la percepción del humor ocurre gracias a que tenemos un *sentimiento de lo contrario* que es producto de la reflexión: de la simple observación de lo contrario, que provoca la risa directa y burlona a través de los procedimientos más exteriores y cristalizados (tal el caso si sólo viéramos a una joven trastornada porque su novio la abandona a mitad de camino y advirtiéramos que esta mujer de vacaciones es lo opuesto a lo que ella se podría haber imaginado), el film hace intervenir el trabajo del pensamiento y, así, impide que nos riamos de la desventura (de entrada se sugiere que aquella mujer no encuentra

ningún placer en su situación, sino que sufre a causa del abandono y no trata de ocultar su desdicha).

Se trata de una elaboración minuciosa del sentimiento de perplejidad que emana de los estereotipos y las representaciones sedimentadas. ¿Qué estados de ánimo se construyen? Aunque quisiéramos, no podemos reírnos de todo lo que hay de risible en la representación de la novia errante; tampoco podemos padecer con ella su desgracia. Sentimos que hay *algo* que turba y obstaculiza tanto la risa como el llanto: una fugaz sensación de pena (por su abatimiento: todo el tiempo se muestran los entretelones del abandono) y de admiración (por la total ausencia de vanidad: Inés no intenta disimular nada) se truncan en un estado mayor de incomodidad y aun crispación que nos *amarga* la risa. Ese encanto oblicuo que genera es afín a la sensibilidad ante lo *camp* que nota Sontag: “Me siento fuertemente atraída por lo *camp*, y ofendida por ello con intensidad casi igual” (2005: 355).

7. Conclusiones

El sentido no puede ser atacado de frente, mediante la simple aserción de su contrario; hay que hacer trampas, escamotear, sutilizar (en las dos acepciones de la palabra: refinar y hacer desaparecer una propiedad), es decir, en última instancia, parodiar, pero aún mejor simular.
Roland Barthes, *La preparación de la novela*

Una característica sobresaliente de las narrativas vinculadas a los viajes en el cine contemporáneo son las trayectorias delineadas por mujeres que se abren camino más allá de los grandes centros urbanos o de los lugares turísticos en sus temporadas altas. Surgen, en este movimiento, dislocaciones propias de un escenario de flujos y travesías que trazan contornos disidentes respecto a los órdenes genéricos predominantes. A lo largo de este capítulo, analizamos la forma del viaje en *Una novia errante* (2006), el segundo largometraje de Ana Katz. El viaje cataliza discordancias cotidianas que, enfocadas en detalle, muestran los desajustes de los vínculos familiares y de pareja, a la vez que desarman la idea de un destino turístico libre de contrariedades. El tiempo de ocio permite a la protagonista una afirmación subjetiva que tiene en cuenta el deseo y la búsqueda del idiorritmo para superar la crisis emocional.

La errancia fluctúa entre el *pathos* realista o realismo *visceral*, como lo llamamos siguiendo una pista de Roberto Bolaño, y la atmósfera distante, *encantada*, en clave de cuento de hadas, habilitada por la mitología que envuelve al balneario. En este punto, el paisaje adquiere un valor simbólico: el bosque, con su juego de luces y sombras, es fuente de

peripecias y aventuras; el mar, con el que la protagonista se relaciona de manera progresiva, marca las dificultades y búsquedas por encontrar una salida al laberinto de pasiones desencadenadas por la separación.

Si para una crítica de cine vinculada a la estética vanguardista es preciso suprimir desde el comienzo cualquier adhesión apasionada con el fin de repudiar la identificación, el film que en este capítulo indagamos genera un distanciamiento pero por medio de una vía inversa. En lugar de un “desapego apasionado”, tal como lo postula la teoría cinematográfica feminista como alternativa al *mainstream* patriarcal, la película de Katz produce el efecto de una “pasión desapegada”: comenzamos padeciendo los vericuetos de la trama *junto con* la protagonista, y a medida que la película avanza nos vamos distanciando de su posicionamiento subjetivo *junto a* la cámara que ofrece un retrato humorístico a la vez que afectivo de sus desventuras cotidianas. En su recreación del teatro del mundo, el film no opera en el plano de la reproducción, no juega con la imitación, sino que produce sentido de manera despegada, desplazada, *que hace ruido*. Este movimiento es difícil de soportar: se efectúa, por un lado, desde una mirada (*glance*) que subvierte las promesas del placer visual del turismo (*gaze*). Por otro lado, desde un tratamiento del sonido que se bifurca en dos direcciones: la que denominamos “sonoridades del idiorritmo” –aquellos pasajes sonoros que acompañan el estado subjetivo de la protagonista– y las dos canciones populares en las que el enunciador presenta de forma irónica dos modos de experimentar el ocio turístico en la actualidad: por medio de una vía alternativa (la guitarreada en torno al fogón) o por medio de una vía hegemónica (el imaginario en torno a la brasilalidad).

Un “brechtismo perverso” –como lo llama Daney– alimenta una pasión desapegada. La impresión de “vergüenza ajena”, que recorre el film de principio a fin, forma parte del clima físico de la anti-comedia. La construcción de la *Stimmung* está estrechamente relacionada a un cambio en la economía de los afectos, que se aleja de las reglas de la acción, el melodrama televisivo y el *star system* desde las *performances* teatralizadas que desenvuelven los actores, los parlamentos y los espacios. La salida de la distopía amorosa y vacacional, el atajo que esquiva la tragedia y el melodrama, es el sentido del humor ligado a las representaciones del hedonismo. El film recurre a una serie de elementos que remiten a una sensibilidad *camp* que ironiza, desde una posición desencantada, sobre la mirada turística neo-esotérica embelesada con la *autenticidad* de los objetos, el sincretismo *new age* y el estilo de vida marpampeano.

Dichas cuestiones conforman la reapropiación del cuento popular “Caperucita Roja” desde una clave feminista que se sirve de ciertos aires grotescos y risas asordinadas. A

diferencia de los chistes que toman por objeto risible a la mujer, en la obra de Katz la construcción del humor puede leerse como un signo de rebelión contra el sentido común patriarcal. En lugar de recurrir al sarcasmo, está envuelta por la ternura, que “no es más que una metonimia infinita”, como dice Barthes (2009: 281). Este es un hecho destacable, que define el horizonte afectivo del film: amor por los personajes. No ejercita con ellos, ni sobre ellos, el sarcasmo, arma de polémica y mueca de menosprecio, sino que opta por el cariño, la comprensión.

La *mirada tierna* implica una cercanía con el estado de ánimo de la protagonista, que toma distancia de actitudes juzgadoras, sin por eso confundirse con sus vivencias. En el instante preciso en que las circunstancias se arrastran hacia un dramatismo irremediable, lógico, previsible para el momento de angustia que atraviesa, los destellos del humor hacen su entrada a la escena: no se trata de la introducción de factores externos que vienen a “salvarnos” junto al personaje, sino de una disposición de los elementos que ya formaban parte del cuadro, que ya intervenían en la doxa. El sentido del humor aparece como un ejercicio retórico y comunicativo, gracias a las derivas impensadas de los otros personajes, cuando aparecen en su recorrido, y a los efectos que la protagonista despliega sobre ellos, en idas y vueltas de afectos y afecciones.

En relación estrecha con las costumbres y los prejuicios de una sociedad, el film se concentra en revelar los gestos automáticos, las generalidades convencionales, los arquetipos. Con su particular manera de organizar el humor, la anti-comedia de Katz acepta los impulsos de la vida social y se acerca a ella. Se trata de un movimiento de distención que se opone al estado de vigilia juiciosa. El humor, por ello, ha contado siempre con menos prestigio que el sentimiento trágico. Nos permite descansar de la fatiga de lo serio. Mientras que la tragedia confiere a los hombres y las acciones (*dramas*) un halo de grandeza, la comicidad se despliega de forma crítica burlándose de la sacralidad de la vida. Como observa Arcidiácono, “de ahí que la tragedia desde sus orígenes esté emparentada con la religiosidad y, todo lo contrario, el humor siga siendo eminentemente pagano” (1993: 301). *Una novia errante* es, pues, una obra iconoclasta y sísmica porque en ella todos los signos tiemblan.

TERCERA PARTE

Sedentarismo y alteración del orden doméstico

CAPÍTULO 4

Estéticas de lo cotidiano en *Rompecabezas* (2009, Natalia Smirnoff)

...y pasa el tiempo hiperbólicamente
Silvina Ocampo, “Los nombres”

Porque sin duda la igualdad entre el hombre y la mujer no será completa si no se concede a la
soledad femenina el sentido de una soberanía alcanzada.
María Moreno, “Elogio de la soledad”

1. Presentación

Precisión y prolijidad. El paso de las horas marca el pulso de la coreografía monocorde del ama de casa. Una larga incansable repetición. Intervalos de espera y cierta calma engañosa de un ritmo siempre cercano a la implosión.

Los espacios interiores remiten, por lo general, a un sombrío sedentarismo. Se presume que el ciclo de la vida recomienza cada vez con variaciones apenas perceptibles. Sin embargo, las líneas de fuga pueden ser desconcertantes. El propósito de este capítulo es indagar las significaciones específicas que la dimensión del tiempo presenta para el ama de casa que protagoniza *Rompecabezas* (2009), ópera prima de Natalia Smirnoff¹⁴⁸, cuando descubre de forma inesperada una pasión por el juego que sacude el polvo de sus rutinas y las de su familia.

Para ello, tomamos como punto de partida un conjunto de pesquisas que, con diversas perspectivas filosóficas y socioculturales, emprenden el estudio del ámbito doméstico prestando atención a las concepciones del tiempo genéricamente diferenciadas. Asimismo, consideramos para el abordaje de la película el problema de la división sexual del trabajo y la separación moderna de los ámbitos público y privado, examinados críticamente por la economía feminista y los estudios de género. Este marco permite focalizar el “arte del tiempo” ejercido por la protagonista, llamada María del Carmen, y su *modus operandi* en el presente de lo cotidiano.

¹⁴⁸ Natalia Smirnoff (n. 1972) inició su carrera como asistente de dirección y directora de casting en *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel; trabajó, además, como ayudante de dirección de *Garage Olimpo* (1999, Marco Bechis) y como asistente de dirección de *Cama adentro* (2004, Jorge Gaggero), *Nacido y criado* (2006, Pablo Trapero), *Un mundo menos peor* y *Valentín* (2004 y 2002, Alejandro Agresti), entre otros. Antes de estudiar en la Universidad del Cine (FUC), fue periodista de espectáculos. Es profesora de Técnicas de Actuación frente a Cámara en el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC). Dirigió el video clip *Desencuentro* (1996) y el cortometraje *Naturaleza muerta* (1997). En octubre de 2014 estrenó *El cerrajero*, su segundo largometraje.

El film pone de relieve una dimensión inusual del ama de casa: la esfera lúdica. A partir de su encuentro con los rompecabezas acontece un quiebre de la rutina, que repercute de diversas maneras en la escena familiar desacomodando sus hábitos. Teniendo en cuenta estudios antropológicos y psicoanalíticos sobre el juego con relación a los tiempos y espacios de ocio, la película permite explorar dicha actividad recreativa como una toma de distancia del consumo meramente pasatista. En esta dirección, como indicamos en las conclusiones, la atmósfera lúdica de *Rompecabezas*, que se despliega en los pasajes musicales, señala el vínculo afectivo del personaje protagónico con la instancia del juego.

2. El drama del ocio para el ama de casa

El tiempo parece ser uno de esos universos simbólicos que niegan la separación entre lo social y lo individual y se mueven en la historia. Porque tienen la particularidad de que sus manifestaciones no solamente existen afuera, en el mundo exterior, sino que son a la vez rasgos estructurales del sujeto. El tiempo es un articulador que está en todas partes, recorre divisiones, pasa fronteras y hasta se aloja dentro de los cuerpos en forma de reloj biológico. Y nunca se detiene.
Josefina Ludmer, *Aquí América Latina*

2.1. Repartos desiguales: la división sexual del tiempo

Las manos de una mujer, con alianza de casamiento y cintillo de compromiso¹⁴⁹, preparan una masa sobre la mesada de la cocina [Figura 22]. En el cuadro siguiente, sostienen una pinza para trozar un pollo recién sacado del horno. “¡La comida!”, grita. Mientras los primeros planos acompañan el movimiento constante de las manos, que limpian con un trapo la harina esparcida y decoran con confites de colores una torta en la que escribe “Feliz cumple”, se oye una voz masculina que pregunta: “¿Vos no comés?” “No, no llego”, le responde.

En una secuencia ulterior, la cámara sigue el recorrido de idas y vueltas que María del Carmen hace entre la cocina y el living para atender a los invitados. “¿Te ayudo?”, dice la novia de su hijo al verla cargada de cosas. “No, dejá que puedo”. “No, dale, dame este plato...”. “Quedate acá tranquila con Juampi, que puedo”. “¡Mamucha, el salamín! ¿Qué pasa? ¡No hay más!”, reprocha su marido. Ella asiente y cumple con el pedido. Al acercarse a la mesa se tropieza y el plato vuela hasta estamparse contra la pared. “Mamucha, si me querés pegar, vas a tener que afinar la puntería, ¡eh!”, bromea. “Y eso que estuve practicando...

¹⁴⁹ Tradicionalmente, el destino que la sociedad augura a la mujer es el matrimonio. Confirmación de un pacto previo, estos anillos son símbolos que se remontan a prácticas arcaicas, en las que el esposo coloca un anillo a su esposa como señal de confianza para la custodia del hogar y de sus posesiones.

Ahora levanto todo”. Antes de los títulos iniciales, se revela que es el cumpleaños de cincuenta de la protagonista.

Sucesión de sinécdoques y sobrentendidos: estas dos secuencias del film muestran con primeros planos los *fragmentos* y los *preceptos implícitos* que componen el retrato cotidiano de la familia de clase media que vive en la zona sur del conurbano¹⁵⁰, integrada por María del Carmen, Juan y sus dos hijos jóvenes, Iván y Juampi. En permanente movimiento, las manos concentran la imagen de un cuerpo que se pone al servicio de los demás¹⁵¹.

Mostrar a una mujer haciendo minuciosamente las laborales domésticas tiene su principal antecedente en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman. En esta película de tres horas y media de duración, cuya protagonista es un ama de casa belga, viuda, madre de un hijo adolescente, que ejerce la prostitución mientras él está en la escuela, el ritmo y el orden de las rutinarias tareas de cuidado aparecen tratados con una perspectiva minimalista e hiperrealista, en extensos planos fijos y planos secuencia que perfilan una poética de vanguardia¹⁵².

Como indica Simone de Beauvoir, “legiones de mujeres sólo comparten así una fatiga indefinidamente recomenzada en el curso de un combate que jamás proporciona la victoria (...) Hay pocas tareas más emparentadas con el suplicio de Sísifo que las del ama de casa” (2005: 411). En el comienzo de *Rompecabezas*, las actividades domésticas aparecen como las únicas conciliables con la maternidad. El ámbito privado se vuelve *atemporal* por la presunta cercanía de la mujer con la *naturaleza*¹⁵³: la cadena dorada que se cuelga del cuello con dos dijes de siluetas de varones, uno por cada hijo, ilustra esta condición.

Actividades que no dejan huella, cuyo consumo apenas sobrevive al acto de su producción, las labores remiten a la concepción de un tiempo *invisible* e *infravalorado* respecto al tiempo productivo. Como observa Celia Amorós (1991), las representaciones del mundo femenino suelen quedar circunscriptas al espacio, en particular al espacio cerrado, limitado a la interioridad. En este ámbito, los valores que las mujeres generan no operan en el mercado de consumo, sino que se trata de “valores de uso” de carácter efímero. “En efecto,

¹⁵⁰ Ante la pregunta por “adónde vive”, María del Carmen responde: “De Temperley soy, bah, de Turdera”.

¹⁵¹ “A través de las faenas domésticas es como la mujer realiza la apropiación de su ‘nido’; por este motivo, aunque ‘se haga ayudar’, tiene mucho interés en intervenir en todo”, afirma Simone de Beauvoir (2005: 409).

¹⁵² Se trata de un antecedente de orden temático: es indudable que entre el film de Smirnoff y *Jeanne Dielman...* (film al borde del documental y la ficción, de repeticiones, elipsis, interrupciones, en el que las situaciones, definidas por una automatizada naturalidad, no evolucionan) las diferencias estéticas son abismales.

¹⁵³ Según de Beauvoir, “engendrar, amamantar, no constituyen *actividades*, son funciones naturales; ningún proyecto los afecta; por eso, la mujer no encuentra en ello el motivo de una altiva afirmación de su existencia; sufre pasivamente su destino biológico. (...) El caso del hombre es radicalmente diferente; no alimenta a la colectividad a la manera de las abejas obreras mediante un simple proceso vital, sino a través de actos que trascienden su condición animal” (2005: 65).

signo de todo laborar es que no deja nada tras sí, que el resultado de su esfuerzo se consume casi tan rápidamente como se gasta el esfuerzo”, indica Hannah Arendt (2005: 102). El “eterno femenino” se diferencia del tiempo de lo público-histórico, simbólica y económicamente valioso, de prerrogativa masculina¹⁵⁴.

El capitalismo industrial institucionalizó la división entre el trabajo remunerado, guiado por el producto acabado, y la labor, destinada a la reproducción de los medios de subsistencia, a partir de dos formas temporales: el tiempo *lineal* ocupado en actividades productivas, y el tiempo *circular* afirmado en la repetición de pequeños actos ritualizados que carecen en sí mismos de principio y de fin. En consonancia con esta diferenciación generizada de los tiempos se erigen los estereotipos del “macho proveedor” y su complementario, la “mujer doméstica”, la “mantenida”, el “ama de casa”.

Juan, el marido de la protagonista, es el dueño de un comercio del rubro automotriz. En contraste con el ambiente de trabajo solitario del ama de casa, sus círculos de sociabilidad incluyen a su empleado y a la clientela, a proveedores y contadores. Se trata de un negocio cuyo universo se sostiene en valores abstractos, como la fuerza y la destreza, que están asociados a los estereotipos de la masculinidad hegemónica. Mientras María del Carmen se ofrece a “darle una manito” con las facturas, escucha una conversación entre Juan y una clienta. “¡Hola, hola, hola, hola, hola! ¿Cómo estamos?”. “Me decidí”, responde ella. “Bueno, me alegro mucho. Eran... a ver, bujías *calientes*, ¿no?” “No, ¡me estás cargando!” (Risas.) “¿Cómo que te estoy cargando? ¡Somos gente seria acá! (...) ¡Me extraña! Se llaman ‘bujías calientes’. Para tu motor es lo mejor. No te vas a arrepentir.” Además de los prejuicios sexistas pronunciados en las bromas acerca del conocimiento de la mujer sobre materiales para el auto, la charla revela, más adelante, que Juan practica Tai Chi. La película vuelve ostensible que su disponibilidad absoluta del tiempo libre es posible a costa de sobrecargar de labor y trabajo¹⁵⁵ a su esposa.

¹⁵⁴ Como señala Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*, “está claro que en la historia lo eterno sólo puede ser el producto de un trabajo histórico de eternización” (2000: 104).

¹⁵⁵ En *La condición humana*, Arendt reflexiona sobre la *vita activa* a partir de sus tres actividades fundamentales: labor, trabajo y acción. “Labor es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida. La condición humana de la labor es la misma vida. Trabajo es la actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie, ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo. El trabajo proporciona un «artificial» mundo de cosas, claramente distintas de todas las circunstancias naturales. (...) La condición humana del trabajo es la mundanidad. La acción, única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten el mundo. Mientras que todos los aspectos de la condición humana están de algún modo relacionados con la política, esta pluralidad es específicamente *la* condición –no sólo la *conditio sine qua non*, sino la *conditio per quam*– de toda vida política.” (2005: 21-22)

Para los varones, los tiempos suelen estar segmentados en etapas destinadas al trabajo para el mercado, que ocupa de modo central la jornada, y etapas libres de obligaciones, reservadas al descanso y la recreación. Para las mujeres, en cambio, los tiempos están habitualmente superpuestos, en función de su dedicación continua a la maternidad, al trabajo doméstico y al trabajo extra doméstico; por ello, en su experiencia cotidiana es difícil establecer una demarcación clara entre trabajo y ocio¹⁵⁶. “De modo que se ha comprendido que las representaciones acerca del tiempo libre como alternativa residual al trabajo productivo o laboral responde a un modelo androcéntrico, que no expresa la experiencia femenina”, indica Irene Meler (2010: 57). En esta dirección, siguiendo el estudio pionero de Simone Weil (2007) acerca del tiempo cronométrico y mercantilizado, que caracteriza la vida en la fábrica y marca rítmicamente el trabajo colectivo, el trabajo industrial funda la división entre trabajo y ocio, definidos por su exclusión mutua. Por el contrario, el *continuum* de labores, no cronometradas, confunde ambas instancias. María Luisa Femenías y Paula Rossi indican:

Es decir, el espacio que le es asignado por excelencia a las mujeres no ha sido un espacio histórico de conocimiento de sí o de regocijo para sí, a la manera del tiempo de ocio necesario para recomponer fuerzas y retomar las tareas del mercado de trabajo. En suma, si los ritmos de la fábrica crearon ‘al obrero varón proveedor’, la continuidad repetitiva del ‘estado-para-otros’ crea al ‘ama de casa’ y sus malestares sin nombre, tal como denunció Betty Friedan ya en la década de los sesenta. (2012: 190)

El orden doméstico supone un uso específico del tiempo, una distribución de las tareas dentro y fuera del hogar, y una vigilancia indispensable para comprobar que todo se ha realizado a su debido turno. El hogar combina un sinfín de detalles (lo ínfimo) con tareas que permanentemente vuelven a empezar (lo infinito). “Desde las costumbres hasta las leyes, desde el hogar hasta la nación, el orden social se construye cotidianamente”, observa Paula Aguilar (2014: 204). La reproducción de las labores exige el mantenimiento regular y preciso del ritmo para el cumplimiento de los horarios que organizan los hábitos familiares. En efecto, el orden doméstico funciona como una verdadera máquina de acumular tiempo; una disciplina que combina el imperativo de la no ociosidad con el de la productividad¹⁵⁷. Como ama de casa, la protagonista se ocupa de modelar y moderar las costumbres de los miembros de la familia, volviéndose responsable del gobierno de sus conductas.

¹⁵⁶ Véase Jesusa Izquierdo *et al.* (1988).

¹⁵⁷ Véase Michel Foucault (2006).

La película pone en escena una tensión entre elementos residuales del patriarcado, plasmados en la división sexual del tiempo, el trabajo, el espacio, y un presente de signos renovados¹⁵⁸. Se trata de un período de transición: las derivas de los personajes no pueden comprenderse más que a la sombra de un pasado que, pese a su pertinacia, manifiesta una pérdida de vigencia.

2.1.1. Tretas domésticas

Las tareas del ama de casa son incesantes y nunca llegan a completarse; pero, a la vez, le permiten despojarse de la tiranía de los horarios estrictos o de los hábitos familiares que no le interesan.

“Me parece que me voy a quedar”, dice María del Carmen a su marido e hijos, que planean ir a la cancha a ver un partido River vs. Boca. “¿Cómo que te quedás?” “¿No venís?” “No, no, me quedé muerta de ayer”, responde, aludiendo a la reunión por su cumpleaños. “¡Muerta de miedo!”, dice Iván. “No quiero humillarlos en su cancha. Esas son las verdaderas razones. Entonces *vamos* levantando...” Aunque el uso de esta primera persona del plural – tropo de asociación¹⁵⁹– no repercute en los demás miembros de la familia, que se quedan sentados (es ella quien levanta las cosas de la mesa y lleva el postre), en cuanto se van, se dedica de lleno a armar el rompecabezas que le regalaron para su cumpleaños.

Como observa Erving Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, para expresar una actuación con estándares ideales el individuo tiene que abstenerse de la acción que no es compatible con ellos, o bien encubirla. En la rutina del ama de casa tienden a prevalecer los denominados “consumos secretos”:

Cuando esta conducta inapropiada es de algún modo satisfactoria, como sucede con frecuencia, entonces, por lo general, se descubre que esta es gratificada en secreto; de tal modo, el actuante puede, al mismo tiempo, abstenerse de la torta y también comerla. (...) También descubrimos amas de casa de la clase media que a veces emplean –de manera secreta y subrepticia– sustitutos baratos del café, helado o manteca; pueden así ahorrar dinero, esfuerzo o tiempo, y mantener la impresión de que el alimento que sirven es de elevada calidad. Esas mismas mujeres pueden dejar *The Saturday Evening*

¹⁵⁸ Desde mediados de la década de 1970, momento en que el modo de producción capitalista, que instaura una forma heterónoma de trabajo (alienado, abstracto, asalariado), entra en crisis a consecuencia de la ruptura del período de acumulación, surgen propuestas de redefinir la noción de trabajo con el fin de incluir el “servicio” doméstico, no profesional, no asalariado y no remunerado (cf. Goren, 2009). Si bien este modelo se pone en crisis, sus ecos aún resuenan en el imaginario socio-sexual.

¹⁵⁹ Según Helena Beristáin, este metalogismo consiste en “hacer extensivo a sí mismo el emisor, algo que en realidad es aplicable a otros, o bien, a la inversa, en atribuir a los demás lo que sólo corresponde al emisor, o en aplicar a muchos lo que toca a uno solo.” (1995: 85)

Post en la mesa de la sala, pero guardar a escondidas en su dormitorio un ejemplar de *True Romance* («algo que la mucama debe de haber dejado olvidado»). (2009: 56-57)

De acuerdo a estas pautas de conducta, el interés por los rompecabezas transcurre, al principio, en secreto: por la madrugada, cuando la familia duerme, en un paréntesis de tiempo que María del Carmen no precisa dedicar a los otros.

En busca de información acerca de dónde conseguir más *puzzles*, la protagonista se entera de que su tía tuvo un accidente. El episodio le sirve como excusa –“treta del débil”, podemos afirmar con Josefina Ludmer (1985)– para salir de la rutina: en lugar de visitar a la tía, calladamente se dedica a armar rompecabezas. La esfera de los cuidados es aquí el campo “propio” de la mujer, quien, sin embargo, contradice el mandato cultural. La táctica consiste en que, desde el *locus* asignado y aceptado, se transmuta el sentido mismo del espacio privado, convirtiéndolo en una zona de juego que reorganiza el orden doméstico.

Mientras sirve el café del desayuno, cuenta: “Hoy voy a lo de la tía Amalia, a cuidarla (...). La operaron, la operaron de la rodilla; se está mejorando, pero necesita que la ayude dos veces por semana”. “Vos te metés en cada una, má...”; “¿sos la única que la puede cuidar?”, le dicen. María del Carmen continúa desenvolviendo un disfraz de mujer sacrificada: “Otros irán otro día. Yo voy a ir martes y viernes a la tarde. Pero bueno, por ahí son pocos días, es una semana, dos semanas...” Aunque el discurso sostiene una mentira, el contexto lo vuelve verosímil y productivo: frente a la imagen de la madre virtuosa, nadie presiente los puntos de fuga¹⁶⁰.

“Busco compañero/a para armar rompecabezas en torneo”, enuncia un cartel con piezas de colores. María del Carmen arranca una y la guarda. En un locutorio, pide ayuda a la encargada: “Tengo que escribir a esta dirección, y no sé bien cómo, cómo hacer”. “¿Tiene una cuenta?” “No.” La vendedora le propone: “Te puedo prestar mi cuenta, mi cuenta de mail; el tema es que me van a contestar a mí. Yo te tengo que avisar a vos.” “Te dejo el teléfono.” A pesar de la distancia cultural entre ambas (la empleada es una mujer más joven y moderna;

¹⁶⁰ A este respecto, el desarrollo del personaje del ama de casa tiene algunas características en común con el personaje principal de *La cámara oscura* (2008), de María Victoria Menis. Basada en el cuento homónimo de Angélica Gorodischer, el segundo largometraje de Menis transcurre, con varios saltos temporales, entre 1892 y 1929, en una colonia judía de la provincia de Entre Ríos. Desde su nacimiento inoportuno en la planchada del barco alemán que trajo a la familia rusa, a consecuencia del *pogrom*, hasta un puerto de Buenos Aires colmado de inmigrantes, Gertrudis es despreciada por su madre, que esperaba un hijo varón y la considera, además, poco agraciada. Ignorada y relegada, se vuelve invisible a los ojos de quienes la rodean. Sin embargo, detrás de su carácter introvertido posee un intenso mundo interno que le permite ver detalles aparentemente insignificantes mientras se ocupa de la jardinería, la cocina y la lectura. Gertrudis se casa con un ruralista viudo y tiene cinco hijos. La rutinaria vida de campo se quiebra cuando un fotógrafo francés, llamado Jean Baptiste, al llegar a la estancia para realizar un retrato familiar *descubre* la belleza singular de la protagonista. El fotógrafo y Gertrudis se enamoran y terminan yéndose juntos, para desconcierto de la familia.

usa zapatos de charol rojo con taco chino, lleva la manicura en varias tonalidades, aros y ropa llamativos), se elabora un vínculo de confianza: “Cuando me llames, no me dejes el mensaje...”

Al poco tiempo, recibe una invitación de Roberto, un aficionado a los *puzzles*, para entrenar juntos. En su aristocrática residencia, la protagonista entabla lazos de confianza con Carmen, la empleada doméstica. Este contacto despierta un proceso de identificación: la alteridad de “Carmen”, percibida desde la posición que en la casa de Roberto ocupa “la señora María del Carmen”, tal como él la introduce, pone de manifiesto el trabajo de servir. Podemos conjeturar que, por primera vez, el ama de casa se pone en el lugar de quien detenta el poder de ser atendido. Sin embargo, no se conforma con esa distancia, sino que intenta acortarla por medio de pequeños gestos de cortesía y de proximidad: “Buenas tardes, señora. Me manda el señor Roberto a ver si necesita algo”. “¿Cómo está, Carmen, bien? ¿Le gustaron los panes que traje el otro día?”, le dice, y a continuación le revela un secreto de la receta.

Las formas de consumo disimuladas, que se desenvuelven como actividades entre bastidores, se conectan con una de las funciones predominantes de las instituciones sociales analizadas por Goffman, el “decoro”:

así como es provechoso para el actuante excluir del auditorio a las personas que lo perciben en otra representación incompatible, también ha de ser ventajoso para él excluir del auditorio a aquellos ante quienes representó en el pasado una actuación incompatible con la presente. Las personas que experimentan una gran movilidad ascendente o descendente logran esto magníficamente teniendo cuidado de abandonar su lugar de origen. Y así como resulta conveniente desempeñar nuestras diferentes actividades rutinarias ante personas diferentes, también es conveniente separar los distintos auditorios que tenemos para una misma rutina, ya que esta es la única forma de que cada auditorio llegue a pensar que, si bien pueden existir otros auditorios para la misma rutina, ninguno obtiene de ella una presentación tan ventajosa. (2009: 157)

La vez que el marido “descubre” a María del Carmen *in situ*, a las tres de la mañana, armando en el living nuevos rompecabezas (que Roberto le había dado), ante la pregunta inquisidora declara: “Me los prestó una compañera; Carmen se llama” [Figura 23].

Así, las formas de disimulo en el interior de la familia impulsan cambios en su vida íntima, con relación a la dimensión del juego, como en sus vínculos con los demás personajes. Si la naturaleza de la labor exige la pérdida de todo conocimiento de la individualidad,

empezando por el propio ritmo¹⁶¹, el film narra, en estas escenas, un primer paso hacia la distinción de un deseo que pone en tensión la experiencia impersonal del ama de casa.

2.2. La división sexual del trabajo

La división social y sexual del mundo laboral reparte de manera desigual entre varones y mujeres el trabajo productivo remunerado, fuera del hogar, y el trabajo reproductivo, que incluye tareas domésticas, apoyo escolar y cuidado de personas¹⁶². Esta separación vehiculiza la relación jerárquica entre los valores asociados a la masculinidad (actividad, potencia, inteligencia, fortaleza) y la feminidad (pasividad, suavidad, sensibilidad, debilidad). Dos cadenas semánticas contrapuestas –por un lado, hogar y maternidad; por otro, trabajo asalariado y virilidad– definen los diferentes empleos del tiempo que regulan las costumbres, así como la distribución de la jornada cotidiana.

Desde una mirada económica ortodoxa, el tiempo total que posee una persona es el resultado de la suma del tiempo dedicado al trabajo productivo remunerado y del tiempo de ocio; ahora bien, como señalan Joan Gardiner (1997) y Corina Rodríguez Enríquez (2012, 2015), la crítica feminista de la economía cuestiona esta premisa al demostrar que las decisiones microeconómicas no reposan sólo en dimensiones racionales, sino en pautas discriminatorias y mecanismos de segregación. Un paso necesario, que plantean dichas investigaciones, es dar a ver el *trabajo doméstico no remunerado*, aquel realizado en el interior de los hogares principalmente por mujeres y niñas. La función de este trabajo cotidiano es esencial: posibilita la reproducción de la fuerza de trabajo; esto es, que el capital disponga de trabajadores en condiciones de emplearse: cuidados, higienizados, alimentados, descansados.

¹⁶¹ “La labor, no el trabajo, requiere para alcanzar los mejores resultados una ejecución rítmicamente ordenada”, dice Arendt (2005: 165). Como observa de Beauvoir acerca de la figura de “la mujer casada”, “ella no tiene más tarea que mantener y conservar la vida en su pura e idéntica generalidad; ella perpetúa la especie inmutable, asegura el ritmo igual de las jornadas y la permanencia del hogar, cuyas puertas mantiene cerradas; no se le otorga ninguna influencia directa sobre el porvenir ni sobre el universo; no se supera hacia la colectividad sino por mediación del marido.” (2005: 378)

¹⁶² “El conjunto de actividades realizadas *en o para* la esfera doméstica con la finalidad de asegurar la reproducción cotidiana de sus miembros se define como trabajo doméstico (o reproductivo). Engloba tareas tales como: *servicios de apoyo* (pagos diversos, trámites administrativos, compras del hogar, transporte); *producción de bienes y servicios en el hogar* (limpiar la casa, lavar los platos, lavar y planchar la ropa, cocinar, tirar la basura, confeccionar prendas para los miembros del hogar); *abastecimiento de agua y combustible* (acarrear agua, recoger leña); *construcción o reparación de la vivienda*; y *servicios de cuidado* (de niños, ancianos, enfermos) (Rendon, 2010)”, citado por Marina Ariza y Orlandina de Oliveira (2003: 21).

La casa es el centro de producción de la fuerza de trabajo: lo que mantiene en movimiento al sistema político y económico es el trabajo reproductivo no asalariado. Como sostiene Silvia Federici,

Es importante reconocer que cuando hablamos de trabajo doméstico no estamos hablando de un empleo como cualquier otro, sino que nos ocupa la manipulación más perversa y la violencia más sutil que el capitalismo ha perpetrado nunca contra cualquier segmento de la clase obrera. Ciertamente es que bajo el capitalismo todo trabajador es explotado y su relación con el capital se encuentra totalmente mistificada. (...) La diferencia con el trabajo doméstico reside en el hecho de que este no solo se le ha impuesto a las mujeres, sino que ha sido transformado en un atributo natural de nuestra psique y personalidad femenina, una necesidad interna, una aspiración, proveniente supuestamente de las profundidades de nuestro carácter de mujeres. El trabajo doméstico fue transformado en un atributo natural en vez de ser reconocido como trabajo ya que estaba destinado a no ser remunerado. (2013: 36-37)

La naturalización del servilismo de las mujeres para el bienestar físico, emocional y sexual de la familia descansa en la presunción de que es un “acto de amor”, una “vocación femenina” dentro del matrimonio.

“¿Qué hacés, mi amor?”, pregunta Juan a María del Carmen, que está agachada buscando algo debajo de los sillones. “Estoy revisando que no haya quedado ningún pedazo del plato”. “¡Relajá!”, le dice. Como señala Betsy Wearing, “*for men, family is leisure*” (1998: 155). El hombre de la casa acepta los servicios de su esposa sin poner en juego el placer que de ellos obtiene, porque presume que el trabajo doméstico es una tarea sencilla, obvia, que su mujer incluso disfruta realizar para mantener a la familia feliz [Figura 24].

En otra secuencia del film, la protagonista lleva a la mesa una frutera con naranjas. “No son buenas, esas”, dice Juan. “¿Eh? ¿Cómo que no son buenas?”. “No son criollas, no son criollas.” “El verdulero me dijo que eran riquísimas...” “No, má, no son criollas”, confirma el hijo mayor. “Me dijo que eran ricas, no sé, compralas vos, entonces...” “Y sí, ya que es *tan* complicado pedir criollas...” Pero esta posición de mujer sacrificada se desnaturaliza en una escena posterior. Al regresar de su primer día de entrenamiento para el torneo, pasa por el negocio de Juan y le lleva una bolsa de naranjas. “Estas son buenas, eh, ¿te costó mucho conseguirlas?”. “Acá al lado las compré –le responde–; así que ahora las conseguís vos”.

La trascendencia del trabajo doméstico se pone de relieve en cuanto alguna de las tareas no se lleva a cabo: María del Carmen vuelve un poco más tarde de lo habitual y Juan le manifiesta su preocupación por el estado de la casa: “¡Al fin! Es un quilombo esto, eh. ¿Mi queso?” “Se acabó; te voy a comprar”. Él le dice que *no*: “Atendé a Willy”, ironiza,

refiriéndose a un rompecabezas en curso con la imagen de una ballena¹⁶³. En una secuencia posterior, vuelve a preguntar por el queso faltante: “¿Tengo que estar pendiente también de esto?” “No hagamos drama de boludeces”, responde ella. “¿Boludeces? Me rompo el orto todo el día y ¿no puedo decir nada? (...) Vos estás armando rompecabezas como una zombi todo el tiempo. ¿Digo boludeces?” La protagonista se va, dando un portazo.

2.2.1. Ambivalencia materna

El culto a la madre ejemplar y a la esposa fiel y cuidadora es uno de los valores fundamentales sobre el que se organiza la división sexual del trabajo. La ideología de la maternidad prescribe datos biológicos como destino *natural* de la vida de las mujeres. A pesar de que se trate de un proceso condicionado por factores orgánicos, psicológicos y socioculturales, como indica Ricardo Garay,

durante mucho tiempo nuestra tradición cultural y filosófica occidental ha colocado a la mujer del lado de la naturaleza y al hombre del lado de la cultura, basándose en el hecho de que la maternidad se localiza en el cuerpo de la mujer y, por tanto, parece coincidir con lo real de la reproducción, en tanto que la función paterna ha de ser construida simbólicamente (*pater semper incertus est*). (2008: 31)

Entre las más influyentes prescripciones que constituyen el “ideal de madre” y “ángel del hogar”, el film pone en escena el mito del instinto materno, protector e incondicional, tanto cuando este aparece confirmado como cuando su dimensión histórica se vuelve evidente.

En una cena familiar, Juampi dice: “Abue, ¿me das tu papa?” “No, la papa no. Te doy cualquier cosa menos la papa. Pollo me queda, si querés.” “¿Puedo agarrar tu papa, má?” “¡Una madre es una madre!”, dice la abuela paterna después de que María del Carmen consiente al hijo menor. La posición de la madre sacrificada se potencia por el hecho de que la abuela es un personaje que subvierte el mandato cultural de “malcriar” a su nieto, ya que se niega a complacer el pedido.

En cambio, en otra escena, el hijo mayor, estudiante de arquitectura, le pide a su madre que vaya a ver un departamento al que quiere mudarse. “Esta semana no puedo, salvo mañana a la mañana; ahí tengo un ratito. (...) Puedo ir yo sola y después lo charlamos, ¿eh? O va papá. ¿Por qué no vas vos, Juan, y después comentás a ver qué te pareció?” “Está bien,

¹⁶³ Alusión al personaje protagónico de *Liberen a Willy* (*Free Willy*, 1993, Simon Wincer), film infantil de enorme popularidad en los años noventas.

listo, mamá”, contesta el hijo disgustado. Del consentimiento a la negativa, la maternidad aparece tensionada entre el discurso del poder y el discurso del amor¹⁶⁴.

2.3. La división sexual de los ámbitos público y privado

Según la cosmovisión griega, el hogar (*oikia*), orden pre-político de lo necesario y de lo útil, gobernado por el *paterfamilias*, es lo opuesto a la organización política de la ciudad-estado (*polis*), orden de la acción (*praxis*) y del discurso (*lexis*). “La *polis* se diferenciaba de la familia en que aquélla sólo conocía «iguales», mientras que la segunda era el centro de la más estricta desigualdad. Ser libre significaba no estar sometido a la necesidad de la vida ni bajo el mando de alguien y no mandar sobre nadie, es decir, ni gobernar ni ser gobernado”, afirma Arendt (2005: 44). Esta distinción entre la esfera privada y la esfera pública se transforma, en la Modernidad, con la formación de la nación-estado. Ante el ascenso de la esfera social, los intereses privados adquieren sentido público, a la vez que se tienden a normalizar las conductas de los miembros de la sociedad a fin de reemplazar la acción como forma primordial de relación humana¹⁶⁵.

Durante las últimas décadas del siglo diecinueve, la Constitución argentina instala la delimitación de las esferas pública y privada. La utopía positivista y liberal de los Hombres del Ochenta –si bien en los hechos se vio mitigada por la condición periférica y aluvional de la población– motivó la regulación de un conjunto de leyes y doctrinas sobre las que se desplegaron dispositivos específicos de saber-poder: “la histerización del cuerpo de la mujer, la pedagogización del cuerpo del niño, la socialización de las conductas procreadoras y la psiquiatrización del placer perverso”, indican Ana Amado y Nora Domínguez (2004: 22). En consecuencia, la *familia*, la forma familia, constituye un punto de articulación y frontera entre lo público y lo privado¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Sobre las figuras maternas en la literatura, véase Nora Domínguez (2007).

¹⁶⁵ Arendt expone: “con el ascenso de la sociedad de masas, la esfera de lo social, tras varios siglos de desarrollo, ha alcanzado finalmente el punto desde el que abarca y controla a todos los miembros de una sociedad determinada, igualmente y con idéntica fuerza. Sin embargo, la sociedad se iguala bajo todas las circunstancias, y la victoria de la igualdad en el Mundo Moderno es sólo el reconocimiento legal y político del hecho de que esa sociedad ha conquistado la esfera pública, y que distinción y diferencia han pasado a ser asuntos privados del individuo” (2005: 52).

¹⁶⁶ Las categorías de lo público y lo privado, según Claudia Laudano, constituyen las demarcaciones significativas de la Modernidad: “En relación con ellos giran tres dimensiones del concepto de *privacidad* que, en general, funcionan de manera desventajosa para los grupos sociales subordinados, restringiendo el campo de lo que se considera pertinente para la discusión pública: a) lo perteneciente a la propiedad privada en la economía de mercado, donde se espera la no-intervención del Estado; b) lo concerniente a la esfera moral y la conciencia religiosa (por los vínculos históricos entre iglesias y estados europeos y el devenir de la ciencia y la filosofía modernas), sobre asuntos como el sentido de la vida, que quedan a decisión de las conciencias y las

Si bien la vida doméstica se suele identificar como un ámbito “femenino”, la apropiación de dicho espacio en tanto instancia probatoria del gobierno público corresponde a los varones; es así que, regulados por la norma patriarcal, lo público y los intereses privados nunca han operado de manera separada en los hechos. Como señala Dora Barrancos,

La vida familiar fungía como la puerta de entrada al ágora del orden republicano, y como los varones dispensaban en éste la participación femenina, hacían creer que la antecámara de la sociedad, el hogar, era lo más importante y que ahí reinaban las mujeres. (2010: 94)

2.3.1. Color familiar

La protagonista es presentada como madre, esposa y ama de casa, con un impulso lúdico que tensiona el dominio de la sexualidad y pone en escena una reinención del deseo. A medida que el film progresa, el personaje de María del Carmen toma distancia tanto del papel de “esposa abnegada”, cuerpo fecundo pero desexuado, como del de “mujer moderna”, jovial, independiente, de ambiente ciudadano (cf. Berardi, 2006). El film realiza un acercamiento meticuloso a una imagen de mujer deseante y deseada (por su esposo y por su *partenaire*¹⁶⁷), que introduce una nueva figuración en las formaciones hegemónicas del imaginario argentino respecto a la maternidad¹⁶⁸.

A partir de un artículo clave sobre el melodrama familiar¹⁶⁹, Laura Mulvey (1992) indica que este género se asienta en el espacio literal y psicológico de la *casa*, revelándolo como un terreno complejo de significaciones sociales y sexuales. Pilar del orden nacional y fundamento de la familia, la casa es el dominio burgués por excelencia, *locus* del mundo privado¹⁷⁰. *Sacerdotisas de lo cotidiano*, según las proyecciones urbanistas de los albores del siglo veinte, las mujeres son circunscriptas con tenacidad al espacio hogareño. “Como ciencia del hogar, la economía doméstica supone *equilibrio* de vida”, indica Michelle Perrot (1989: 11, subrayado nuestro). Ahora bien, lejos de la ecuanimidad y la medida que presume un

cosmovisiones de los individuos; y c) perteneciente a la vida íntima, doméstica y personal, incluyendo la vida sexual” (1999: 35).

¹⁶⁷ El marido le dice: “Ya estamos listos”, a lo que ella responde: “Ahí voy”. “Te espero”, dice él. “Estoy yendo”. Esta fórmula sintetiza las contraseñas de la pareja antes de acostarse. Después de que la protagonista explora, gracias al juego, otras coordenadas existenciales, la escena conyugal se altera: más adelante, es ella quien toma la iniciativa sexual. “Estuviste genial. Sos maravillosa”, le dice Roberto cuando ganan el certamen nacional.

¹⁶⁸ Véase, en contraste con esta nueva figuración, las características del subgénero llamado “melodrama de madre” indagadas por Ricardo Manetti (2000).

¹⁶⁹ “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” (Elsaesser, 1972).

¹⁷⁰ “La identidad del hombre es por tanto domiciliaria”, sostenía Immanuel Kant (en Perrot, 1989: 10).

estado de suma cero, este microcosmos es un territorio de fuerzas en disputa¹⁷¹. Desde la distribución del tiempo y el uso de las distintas habitaciones y lugares de circulación hasta las relaciones entre padres e hijos, varones y mujeres, la armonía familiar aparece desequilibrada.

Las tensiones se plasman en las conversaciones alrededor de la mesa, como cuando Juan discute con Iván sobre el futuro del comercio familiar. “Es *tu* negocio”, dice al padre. “Es *nuestro* negocio. Es mío, es tuyo, fue de tu abuelo, entonces no entiendo...” “No, es *tu* negocio. Yo tengo otro trabajo, estoy haciendo *mi* camino”, dice el hijo a los gritos.

“Hice la carne rellena”, anuncia María del Carmen. “¿Otra vez te olvidaste, má?”, le dice Juampi. “Eh, igual con la ensalada me arreglo perfecto”, contesta la novia vegana. “Es una lástima. ¿No querés ni siquiera probarlo?” “Nadie quiere comerse un cadáver. Digo, con todo respeto.” En este diálogo con la nuera se pone de manifiesto que la elección de la comida se convierte, sobre todo para las generaciones más jóvenes, en un problema político. Según David Harris, “es evidente que la preparación y el consumo de alimentos se han alejado de sus orígenes inmediatos, y que la dieta moderna es testimonio del enorme poder de organización de la industria alimenticia” (2005: 110, traducción nuestra)¹⁷².

El melodrama abre la interioridad del escenario privado a los sentimientos de deseo y de ansiedad. Se trata de una esfera emocional eminentemente “femenina”, que se desborda en la composición de la *mise-en-scène*. Como afirma Laura Mulvey,

en el melodrama, el hogar es el contenedor de eventos narrativas y los motivos que caracterizan el espacio y el lugar del género. Pero sus reverberaciones emocionales y su especificidad de género se derivan de y se definen por oposición a un concepto de espacio masculino: un exterior, la esfera de la aventura, el movimiento y la acción catártica por contraste con la emoción, la inmovilidad, el espacio cerrado y el confinamiento. La representación del espacio genérico está, en este sentido, sobredeterminada por las connotaciones implícitas en la oposición binaria masculino/femenino. (1992: 55, traducción nuestra)¹⁷³

El melodrama, según esta perspectiva, se esfuerza por acallar la ambivalencia, identificada con el caos y la falta de control. Si bien, en el film de Smirnoff, el paradigma figurativo se asienta en la visión de un mundo familiar con pocas fisuras, hay una toma de

¹⁷¹ Un melodrama como *Lejos del paraíso* (*Far from Heaven*, 2002, Todd Haynes) resulta, en este punto, ejemplar.

¹⁷² “It is clear that the preparation and consumption of food have drifted away from their immediate origins, and that the modern diet is testimony to the huge organizational power of the modern food industry.”

¹⁷³ “Thus in the melodrama, the home is the container of narrative events and the motifs that characterize the space and place of the genre. But its emotional reverberations and its gender specificity are derived from and defined in opposition to a concept of masculine space: an outside, the sphere of adventure, movement, and cathartic action in opposition to emotion, immobility, enclosed space, and confinement. The depiction of generic space is, in this sense, overdetermined by the connotations implicit in the masculine/feminine binary opposition.”

distancia de la enunciación melodramática, paralela al énfasis del estilo costumbrista: la película no busca acentuar el patetismo de las situaciones ni realzar el contrapunto entre la exhibición del sufrimiento y el placer que puede suscitar la contemplación del deseo al enfrentarse con la Ley. *Rompecabezas* despliega una serie de tópicos y figuras que conservan una cercanía inquietante con el modelo tradicional, al moverse en los intersticios del mundo falocéntrico.

Una modalidad del grotesco orientada a producir efectos de comicidad es la herramienta que ayuda a desactivar la seriedad de los temas —que, podríamos arriesgar, podrían conducir las situaciones conflictivas al drama: en este punto, hay reminiscencias del tono costumbrista de *Esperando a la carroza* (1985, Alejandro Doria) más que del humor colindante con la sensación de vergüenza ajena que se elabora mediante caricaturas y parodias en torno a las “buenas costumbres” en *El juego de la silla* (2002), de Ana Katz, o de las derivas tragicómicas del ama de casa frustrada de *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984), de Pedro Almodóvar—. Desde una “verosimilización del realismo”¹⁷⁴, la película de Smirnoff permanece dentro de los contornos del costumbrismo: “transmisión de historia verdadera a través de una sensibilidad que no se quiere perder”, según la definición de Noé Jitrik (1997: 71).

La protagonista no tiene celular, ni siquiera una dirección de mail: estas carencias significan hiperbólicamente la ausencia total de espacio privado. Paradojas mediante, busca hacerle honor a la figura del “ama” que reina en la casa: al comienzo, no acepta ayuda, rivaliza con otras mujeres cercanas a la familia, como la suegra y la nuera, novia de Juampi, su hijo menor, el preferido por ella.

Por otro lado, el marido y el *partner* son dos personajes notoriamente opuestos; cada uno, a su manera, encarna, no obstante, una forma “realista” de galantería.

“Gusto de vos. Mucho.”, dice Juan a su esposa antes de ir a la cancha de fútbol. Podríamos afirmar que la cancha es, en este caso, el ambiente propio del “canchero”: como indicamos en la escena que transcurre en el negocio, cuando vende, con doble sentido, “bujías calientes” a una clienta, despliega una imagen de seductor. Se trata de un personaje, de bigote abundante, cuya masculinidad está siendo redefinida paralelamente a la mutación que

¹⁷⁴ Nos referimos a una forma de realismo que se acerca a la siguiente variante expuesta por Roman Jakobson: “Veamos una anécdota del tipo ‘adivinanza armenia’: ‘¿Qué es eso verde colgado en la sala? —Bueno, es un arenque. —¿Por qué en la sala? —Porque no había lugar en la cocina. —¿Por qué verde? —Lo han pintado. —Pero, ¿por qué? —Para que sea más difícil adivinar’. Este deseo de hacer más difícil la adivinanza, de demorar el reconocimiento, tiene por consecuencia acentuar el nuevo rasgo, el epíteto original. Dostoievski escribía que en arte, para mostrar el objeto es necesario proceder por exageración, deformar su apariencia precedente, colorearlo como se colorean las preparaciones para observarla en el microscopio. Usted colorea el objeto en forma diferente y piensa: se ha vuelto más sensible, más visible, más real” (1976: 77).

experimenta la protagonista: inicia una dieta vegetariana con productos importados (tofu, quinoa), practica gimnasia china, incluso se esfuerza por respetar el deseo de su esposa: un fin de semana de distensión y vida “en pareja” viajan a Chascomús. Esta “escapada” se debe al plan de vender un terreno y ayudar a que sus hijos adquieran una vivienda. Durante su estadía, van juntos a pescar. Él prepara una cena romántica. En ese contexto, ella le cuenta que tiene ganas de inscribirse en un torneo de rompecabezas. Juan larga una carcajada. “¿De qué te reís? No es gracioso”. “Perdoname. ¿Me perdonás?”, dice. Al día siguiente, agrega: “Si antes no te gustaban las competencias, ni siquiera el ‘Dívalo con mímicas’ (...). Sabés que soy medio pelotudo. Anotate, dale”, pero ella sigue ofendida. “Estás todo el día en la casa, y se ve que armar te hace bien. Y todo lo que hace bien hay que hacerlo, ¿no? Te da placer. Anotate, dale, hasta te ponés más linda” [Figura 25]. Ambigua ternura del grotesco: ordinario y tosco, pero en el fondo sensible, este personaje *en vías de modernización*, que trata de acompañar con perseverancia la transformación de su esposa –le regala un celular, prepara la cena cuando ella llega tarde, la ayuda a instalar un espacio de juego–, se bambolea entre el insulto y la caricia, pasa de la agresión al abrazo: “Ya estamos categóricamente en la comarca del grotesco”, podemos decir con David Viñas (1973: 56) acerca de estas posibilidades de conversión¹⁷⁵.

En cambio, Roberto se presenta como un soltero aburguesado con aires de *gentleman*, ostensiblemente refinado, de aspecto pulcro, elegante, cortés, que dispone de una mansión entera para sí mismo, toma exquisitos té en hebras, se hace servir por una mucama vestida con uniforme, escucha jazz, tiene amigas que se dedican, como él, al juego de manera profesional (con una de ellas, según se puede inferir, ha tenido una ‘aventura’). Roberto encarna la imagen del hombre de edad maduro, dedicado por completo al ocio. Se comporta, frente a María del Carmen, como un caballero que, ante la demostración de curiosidad –una pasión del orden del querer-saber, como indica Paolo Fabbri (2004)–, busca “instruirla”, prestándole enciclopedias y rompecabezas. Es interesante notar que la relación que entablan no entra en el código del “adulterio” o del “rescate” de la heroína por un amante, tan habituales en el melodrama, si bien el film no elude la deriva narrativa típica que consiste en presentar a Roberto como un varón al acecho, con una percepción ligeramente deformada de las señales enviadas por la protagonista (al principio, ella debe esquivar un beso). En este sentido, la construcción del personaje no modifica el imaginario que coloca al varón en la

¹⁷⁵ Viñas ilustra: “ni carcajada ni llanto. La contaminación, el matiz, el revés de la trama, la risa-llanto, el ganapierde, las lágrimas equívocas, el avaro en su secreto generoso, los terrores del valiente y las vacilaciones del sólido, yo soy lo que soy pero, además, lo que no soy, la ambivalencia, la pluralidad de significados en fin” (1973: 57).

posición sexual dominante, que toma la iniciativa. Pero, mientras que María del Carmen encuentra su ritmo propio, que no incluye el proyecto de viajar al torneo mundial, Roberto termina ‘descolocado’ por esta decisión: adopta una fachada que oscila entre la victimización y la indolencia del “macho superado” [Figura 26].

María del Carmen: las connotaciones costumbristas del nombre se vuelven ostensibles en los apodos que recibe de parte de ambos varones. “Mamucha”, según el lenguaje descalificado del esposo; “María”, según la doble operación de refinamiento de clase que hace Roberto –por desornamentación, quita “del Carmen”; por distinción respecto a la empleada, que también se llama “Carmen”–. La escenografía moral refuerza el hábito contraído: si el hombre sofisticado es incomprensivo, su marido, pese a todo, resulta idealizado.

Sin perfección de la trama ni rigor formal, la realidad aparente se descubre en su carácter ilusorio. Sin embargo, desde luego, no estamos ante la radicalidad del realismo, en el sentido de un combate con la inesencialidad del mundo corriente¹⁷⁶: a fuerza de hábitos, de elaboración de “tipos” que se recortan sobre los ambientes, en el film de Smirnoff tiende a primar el registro vulgar-cotidiano; aun cuando el plano sonoro se incline hacia una estilización, prevalece la tensión demostrativa, ejemplarizante, reparadora¹⁷⁷.

3. Zona de juegos. Suspensión, aventura y afección

El juego, como actividad cultural y modo de expresión, se convierte para la protagonista en una fuente de ocio que se inscribe en los pormenores de lo cotidiano¹⁷⁸. La relación con el juego se desencadena por un *flechazo*. Toma la forma de un rapto contingente que hace saltar el *continuum* temporal. Esta forma de trance implica una ruptura del cronotopo

¹⁷⁶ Para un análisis del “realismo radical”, remitimos al trabajo de Alfredo Grieco y Bavio (1999).

¹⁷⁷ Sobre los elementos que conectan al costumbrismo con el “didactismo populista”, véase Viñas (1973).

¹⁷⁸ Las prácticas lúdicas adquieren significaciones distintas según las etapas de la vida (véase Piaget e Inhelder, 1997), pero también según las definiciones de género, como demuestra el film *Juguetes* (1978), de María Luisa Bemberg. Desde una mirada feminista que escruta las pautas educativas y los diferentes usos del juguete, este cortometraje expone que a las niñas se las incentiva a jugar con elementos que forman parte del mundo doméstico (cocinitas, muñecas, equipos de cosmética), mientras que a los niños se destinan los juegos creativos que despiertan la imaginación (trenes, autos, juegos para armar, hombres en el espacio...). Se trata de un film en sintonía con las preocupaciones feministas de de Beauvoir: “Así, pues, la pasividad que caracteriza esencialmente a la mujer ‘femenina’ es un rasgo que se desarrolla en ella desde los primeros años. Pero es falso pretender que se trata de una circunstancia biológica; en realidad, se trata de un destino que le ha sido impuesto por los educadores y por la sociedad. La inmensa suerte del niño consiste en que su manera de existir para otro lo anima a plantearse para sí mismo. (...) Por el contrario, en la mujer hay un conflicto, al principio, entre su existencia autónoma y su ‘ser-otro’ (...). La muñeca no es solamente su doble: es también su hija, funciones éstas que se excluyen tanto menos cuanto que la hija verdadera es también para la madre un *alter ego*” (2005:220-222).

habitual. Como una afección punzante, la materialidad de las piezas, su fuerza metonímica, moviliza una agitación interior que viene a perturbar el espacio familiar [Figura 27].

Cuando termina de ordenar la casa tras el festejo de su cumpleaños, María del Carmen se acerca al rincón donde guardó los regalos. Entre los paquetes, llama su atención una bolsa de “Puzzlemanía” que contiene una caja con un rompecabezas de mil fichas. Al abrirlo, desliza las manos por las piezas amontonadas, como si las estuviera amasando. Selecciona algunas, con las que forma la imagen de un ojo. En la tapa del juego ve el cuadro completo: se trata del busto de Nefertiti sobre un fondo dorado que encandila. Conocida como la representación más perfecta de la belleza, la presencia de Nefertiti abre una conexión con lo mágico y revela, también, una nueva dimensión visual: imitando la pose erguida y la mirada seductora de la mítica reina de Egipto, María del Carmen se afirma subjetivamente frente al espejo¹⁷⁹.

De compras en el supermercado, la protagonista se detiene en la góndola de los juegos de mesa y elige dos rompecabezas. “¿Y ahora qué te agarró con esto? Todo el día ahí...”, cuestiona Juan, haciendo el gesto de agarrar las piezas. “Me gusta. Además los armo rápido”, le contesta. “¡Un día entero estuviste!”, dice él. Segundos después, resignada, los deja. “No, lleválos, qué se yo. O llevate uno, en todo caso lo repetís varias veces.” “Me llevo este. La figura de este [otro] no es muy linda”, dice. Aquí se vuelve explícito que, si no compra ambos, no es para conformarse con jugar reiteradamente al mismo, sino porque prefiere una imagen en lugar de otra. Como afirma de Beauvoir,

La suerte de las mujeres es tanto más dura cuanto más pobres son y más sobrecargadas están de tareas; se alivia un poco cuando tienen a la vez ocios y distracciones. Pero este esquema: tedio, espera, decepción, se encuentra en multitud de casos. A la mujer se le proponen ciertas evasiones; pero, prácticamente, no les están permitidas a todas. (2005: 454)

La película de Smirnoff se instala en esta problemática y ofrece una vía de escape¹⁸⁰. A pesar del sacrificio contenido en el acatamiento de las labores domésticas, que constituyen

¹⁷⁹ Este mismo rompecabezas forma parte de los ejercicios de resolución que María del Carmen ensaya con Roberto. “A mí esta me fascinó”, dice. “Sí, es especial”. “¿Viste la mirada que tiene?” “Y, Nefertiti fue una reina de Egipto hace 3.500 años. Hicieron una reforma religiosa, tremenda, causó mucha controversia, y nunca encontraron la tumba”, explica Roberto, y más adelante agrega: “¿Te interesa la egiptología? Porque tengo un montón de cosas. Te voy a traer un libro”.

¹⁸⁰ *Rompecabezas* tiene una trama muy similar a *La joueuse*, un film estrenado el mismo año, dirigido por Caroline Bottaro, con base en la novela de Bertina Henrich *Die Schachspielerin*. Con ciertas diferencias: Hélène (Sandrine Bonnaire) trabaja como empleada doméstica que descubre su pasión por jugar al ajedrez. Ni María del Carmen ni Hélène sueñan con una vida distinta, ni experimentan crisis de alcances dramáticos en su relación conyugal o familiar. Fundamentalmente, no son presentadas como mujeres infelices, sino más bien

un destino, una condena, el interés por el juego opone resistencia al desgano o el aburrimiento. En efecto, del cansancio mismo surge la sensación gozosa del cuerpo en su potencia renovadora, que se contrapone a la pesadez de la inacción, el hastío o la inmovilizadora falta de fuerzas¹⁸¹. El lapso que María del Carmen dedica al armado de rompecabezas acontece en los intervalos de las obligaciones, prestándose tiempo de las tareas domésticas y, sobre todo, de las horas de descanso. Como escribe Charles Baudelaire, “las luces de la fantasía, que no se encienden más que en el duelo profundo de la noche” (2002: 83), adquieren en este film una irradiación especial, debido a las tensiones involucradas en la vida sedentaria del ama de casa.

En *Elogio de la ociosidad*, Bertrand Russell pondera el goce y la felicidad que impugnan la fe ascética en las virtudes del trabajo: “La técnica moderna ha hecho posible que el ocio, dentro de ciertos límites, no sea la prerrogativa de clases privilegiadas poco numerosas, sino un derecho equitativamente repartido en toda la comunidad. La moral del trabajo es la moral de los esclavos, y el mundo moderno no tiene necesidad de esclavitud” (2010: 16). Esta concepción del ocio se diferencia de aquello que el autor denomina “puras frivolidades” o “placeres pasivos”; “si [las poblaciones urbanas] tuvieran más tiempo libre, volverían a divertirse con juegos en los que debieran tomar parte activa”, asevera Russell (2010: 29).

Siguiendo esta dirección, se puede indicar que, en el interior del hogar, sin independencia económica, la protagonista encuentra a partir del juego una dimensión transformadora. Con este hallazgo, que empieza disimulado por las reglas del decoro, los ritmos cotidianos adquieren nuevos matices delineando una forma de ocio creativo que se separa de la jornada del ama de casa.

Interesada por conseguir más rompecabezas, María del Carmen telefona a su tía, quien le había hecho el obsequio: “Mirá, yo justo te llamaba porque tengo que hacer un regalo, y te quería preguntar dónde habías comprado el rompecabezas que me diste para mi cumpleaños.” La excusa le permite no revelar su entusiasmo lúdico en estado inicial y, con esta introversión, afianzar el deseo.

En *Homo Ludens*, obra escrita a la víspera de la Segunda Guerra, Johan Huizinga formula la tesis de que el juego es una manifestación creativa de la humanidad. Se trata de un fenómeno cultural que trasciende las necesidades vitales inmediatas –el instinto, según el

acostumbradas a una vida predestinada, con resquicios que permiten entrever su descontento y desencadenar una pasión latente.

¹⁸¹ Estas diferentes figuras del cansancio han sido exploradas por Jean-Louis Chrétien (2014).

autor, no alcanza a explicar su móvil—. “*All play means something*”, afirma Huizinga (1980: I); no obstante, el entretenimiento (*fun*), “esencia” misma del juego, se resiste a toda interpretación lógica, dado que su concepto no puede reducirse a determinadas categorías mentales. En su estudio antropológico que explora diferentes culturas como *sub specie ludi*, Huizinga indica que las actividades lúdicas, diferentes del curso de la vida ordinaria, están también en la base del lenguaje. Cada metáfora, por ejemplo, es un juego con palabras.

Teniendo en cuenta estas características, podemos observar que *Rompecabezas* pone en escena la delimitación de una esfera espacio-temporal: los desplazamientos físicos de la periferia al centro urbano, por un lado, y la práctica nocturna como fuente de fantasía, por el otro¹⁸². De alcances microscópicos, el juego permite a la protagonista un enriquecimiento de su vida privada, formulando una salida al ciclo de las tareas domésticas. Se trata de una actividad que se realiza durante el tiempo que no constituye un deber o una obligación.

El juego crea una realidad paralela: no se corresponde a demandas externas, sean productivas, monetarias, sociales o reproductivas; asimismo, por no estar asentado sobre una “función moral”, sucede al margen de las antítesis entre sabiduría y locura, verdad y falsedad, bien y mal. Se despliega como un *intermezzo* reglamentado, cuya duración y emplazamiento están demarcados por un orden preciso¹⁸³. Esta afinidad entre juego y orden, que produce los efectos de tensión, equilibrio, balance, contraste, variación, resolución, se conecta con el campo extenso de la estética. “El juego tiene una tendencia a ser hermoso. Puede ser que este factor estético sea idéntico al impulso para crear la forma ordenada, que anima el juego en todos sus aspectos”, expone Huizinga (1980: 10, traducción nuestra)¹⁸⁴. La protagonista, en este sentido, vivencia el juego como una acción libre, separada de las obligaciones, pero no por ello menos circunspecta¹⁸⁵; su motivación dista del fin de obtener beneficios materiales.

¹⁸² Nos referimos, siguiendo a Sigmund Freud (1996), a la noción de “fantasía” que guarda una conexión estrecha con la escenificación del deseo (*Wunschphantasie*). Por lo tanto, lo opuesto al juego es la realidad efectiva. La protagonista se comporta como el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, es decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa de la cotidianidad. Ahora bien, como indica Donald Winnicott (1985), se trata de un fantaseo que se opone al “sueño diurno” que conduce a la parálisis de la acción.

¹⁸³ Para Freud, “el nexo de la fantasía con el tiempo es hartamente sustantivo. Es lícito decir: una fantasía oscila en cierto modo entre tres tiempos, tres momentos temporales de nuestro representar. El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo. Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo.” (1996)

¹⁸⁴ “Play has a tendency to be beautiful. It may be that this aesthetic factor is identical with the impulse to create orderly form, which animates play in all its aspects.”

¹⁸⁵ “For seriousness seeks to exclude play, whereas play can very well include seriousness”, afirma Huizinga (1980: 45).

El juego intensifica la relación estética con la vida de todos los días. “Frivolity and ecstasy are the twin poles between which play moves”, dice Huizinga (1980: 21). Por ejemplo, la manera de presentar, de “emplatar”, la comida demuestra una preocupación del ama de casa por una forma lúdica primaria (“the mood of play”) que no se circunscribe solamente al pragmatismo hogareño.

La actividad de armar *puzzles* enlaza experiencia corporal y trabajo intelectual. Ahora bien, a diferencia de las cartas o del ajedrez, típicamente masculinos, el rompecabezas despierta un tipo de placer que se desvía del *logos*, cuya mirada androcéntrica espiritualiza lo sensible. El film perturba la concepción del mundo de los sentidos como una instancia inferior. Asimismo, hay un privilegio del tacto y del oído sobre la vista: a través del reconocimiento palpable, María del Carmen acomoda las piezas; a través del sonido, el film comenta el estado subjetivo. La construcción de la iniciación al mundo del juego parece mimetizarse con un modo de percepción que subvierte la primacía del espacio visual. Se desordena, así, la jerarquía y la unidireccionalidad de la visión por encima de la multidireccionalidad o incluso la no direccionalidad de otros sentidos, como la que predomina en la experiencia más fluida de la niñez.

La protagonista resuelve el juego de una manera intuitiva y holística, en contraste con las convenciones que proceden según una lógica racional, abstracta y analítica (separación de las fichas por colores, formas, bordes, etc.). No trata de desentrañar los rompecabezas ni de verificar su funcionamiento¹⁸⁶; busca, en cambio, ir al encuentro de la imagen que componen: cuando se reúne por primera vez con Roberto, asiste a una prueba; él le hace resolver un juego de quinientas piezas con el fin de evaluar si puede ser su “*partner*” para el torneo. “No se puede ver la figura. Las competencias no lo permiten”, le indica. “Es una lástima, porque no se puede apreciar el lindo paisaje”, responde ella. A medida que María del Carmen avanza hacia la solución, Roberto advierte su originalidad: “Usted es buena. (...) Tiene un estilo poco ortodoxo, pero es muy buena armando”.

El encuentro imprevisto con el rompecabezas, el momento en que se sorprende a sí misma, abre paso al juego como experiencia creadora, que –siguiendo a Donald Winnicott (1985)– se desarrolla *entre* lo subjetivo (la realidad psíquica interna) y lo que el personaje percibe de manera objetiva (el mundo exterior). Esta “zona de juego” o “tercera zona”

¹⁸⁶ “¿Por qué no te gusta mirar la tapa?”, pregunta María del Carmen una vez que entró en confianza para tutearlo. “Es como un jeroglífico que voy descifrando”, responde Roberto.

propicia un estado de alejamiento y concentración, un “espacio potencial” de libertad para la creación, que depende de un sentimiento de confianza¹⁸⁷.

Fenómeno ambiguo y con múltiples facetas, la película ilumina una forma del ocio para el ama de casa a partir de un despertar del deseo que adviene con el hallazgo de la actividad lúdica. A partir de sus posibilidades creativas se despliegan modos de trance, inatención, ensoñación y fijación, que Jonathan Crary (2008) señala como aberturas importantes en medio de las nuevas formas tecnológicas del aburrimiento. Así, en el contexto de una cultura que, por un lado, prohíbe al ama de casa la pérdida de tiempo, mientras que por el otro impone a todos los individuos una “moral del divertimento”¹⁸⁸, el juego va más allá de la mera inactividad o la distracción. “Un brindis por la campeona”, celebra la familia el triunfo de María del Carmen hacia el final de la película.

4. La figura de la jugadora: idiorritmo recobrado

La trama de *Rompecabezas* sigue un recorrido claro a lo largo de un proceso de adquisición de idiorritmo. El punto de vista y el punto de escucha no se desvían del personaje protagónico. Con cámara en mano, planos cortos, cerrados y primerísimos planos, se sigue el vaivén y las iteraciones del ama de casa. A medida que la película avanza, acompaña los cambios del cuerpo de la protagonista en su paulatina conquista de un equilibrio, entre el movimiento incesante y la calma. Las vacilaciones se van interrumpiendo en favor de lo que Jitrik llama “lo cuento” (1997: 65), el núcleo dramático de la narración que aparece como principio estructurante. La imagen panorámica, con cámara inmóvil, del final, formaliza la conquista del ritmo propio. El sonido ambiente del paisaje campestre, la quietud del cuerpo recostado indican que estamos ante una especie de traducción audiovisual del idiorritmo.

Desde el montaje, los planos iniciales funcionan como fragmentos de un proyecto en curso: las piezas del rompecabezas. Sin embargo, el film no transcurre haciendo proliferar lo

¹⁸⁷ Al respecto, Winnicott (1985) señala: “Lo que hace que el individuo sienta que la vida vale la pena de vivirse es, más que ninguna otra cosa, la apercepción creadora. Frente a esto existe una relación con la realidad exterior que es relación de acatamiento; se reconoce el mundo y sus detalles pero solo como algo en que es preciso encajar o que exige adaptación. El acatamiento implica un sentimiento de inutilidad en el individuo, y se vincula con la idea de que nada importa y que la vida no es digna de ser vivida.”

¹⁸⁸ Según Jean Baudrillard (2007), el consumo es el fundamento del llamado “*fun-system*” y de la “*fun morality*”, en contraste con la “*goodness morality*”, que imprimen un nuevo régimen instaurando la obligatoriedad del goce, el imperativo de la diversión, la imposición de la curiosidad universal. Esta exigencia se encarna, siguiendo a Martha Wolfenstein, en un tipo particular de la heroína de films norteamericanos: “*the masculine-feminine girl, whose major merit consists in making the achievement of fun not too effortful*” (1951: 93). A diferencia de esta imposición, la película de Smirnoff presenta al detalle el encuentro punzante con la instancia del juego.

fragmentario: el fragmento, como el pedazo de plato, es el resultado de una rotura que ya no se repetirá. Como indica Fabbri,

Serres dice, acertadamente, que sólo hay que temer la solidez, es decir, que las cosas se solidifiquen, y señala que los fragmentos son cosas que, al haberse roto ya, no pueden seguir rompiéndose. Por eso son muy sólidos. Así que de entrada no podemos pasar por alto que el fragmento, de alguna manera, es ante todo la añoranza de una totalidad perdida: cada fragmento es nostálgico. (2004: 19)

La ordenación adecuada de los fragmentos aleatorios produce un cierre alegórico: la imagen conclusiva es una postal viviente de la protagonista reclinada sobre el césped, en soledad, descalza, comiendo una manzana, disfrutando del sol. Este plano final, que abarca el cielo por primera vez, habilita el acceso a una imagen *liberada*. La resolución del film enuncia, en este sentido, una metáfora de la emancipación del círculo de la domesticidad. Los parámetros exógenos que marcan la jornada hogareña se resignifican sobre la base del ritmo singular [Figura 28].

Así, el argumento traza un arco que va del encierro a la libertad individual. Desde el punto de vista temático, este itinerario se concreta en la habitación propia¹⁸⁹. La separación del resto de la familia es presentada como una meta conseguida al término del film. La inercia del proceso vital se conmueve cuando la protagonista decide tomar una iniciativa ante el asombro que genera el encuentro con lo inesperado. Desde el punto de vista de la enunciación, el plano general a cielo abierto sobre el que se deslizan los créditos es una conquista del campo fílmico.

La película se inicia en el interior de la casa. Según de Beauvoir,

El hogar se convierte en el centro del mundo e incluso en su única verdad; como observa justamente Bachelard, es ‘una suerte de contrauniverso o un universo de lo contrario’; refugio, retiro, gruta, vientre, protege contra las amenazas de fuera: y esta confusa exterioridad es la que se hace irreal. (2005: 408)

La construcción visual de la casa despliega recursos pintorescos que sobrepasan el mero alcance descriptivo, decorativo, y se ponen al servicio de una crítica social, la del imaginario de prácticas vetustas que envuelven representaciones de género: artículos de cocina con usos muy específicos (como la pinza para trozar pollo), vajilla heredada, platos colgados de la pared, mobiliario añejo, superficies de madera protegidas con vidrio, hogar a

¹⁸⁹ Como escribe Virginia Woolf, “una mujer debe tener dinero [unas quinientas libras al año] y una habitación propia para poder escribir novelas (...), una bastante cantidad de estas cosas deseables, tiempo, dinero y ocio” (2008: 6, 68).

leña con terminaciones pomposas, empapelados de flores, pantallas de lámparas con dibujos recargados, cortinas de tela calada, baldosas de granito, mantelería bordada, paredes enchapadas de madera, tapices de patos. La ausencia de planos de la fachada exterior de la casa intensifica las imágenes de un interior abarrotado¹⁹⁰. El decorado redundante en elementos que actualizan usos y costumbres de la clase media, plasmados en un diseño que remite a lo viejo, opuesto tanto a la decoración moderna como a la moda retro. La vestimenta anticuada de la protagonista, batones y camisas sin mangas con estampados de flores y tonos pastel, además de su peinado con permanente, subrayan la sensación de un tiempo que se sustrae a cualquier tendencia cosmopolita: el círculo de lo “eterno femenino”, como de Beauvoir llama a la forma atemporal que circunda la domesticidad.

El encuentro con el juego conmueve el sedentarismo y altera el orden familiar. Juan le regala a María del Carmen un teléfono celular: “Andás de acá para allá, de allá para acá...” El mundo del juego implica una perturbación de la quietud, no sólo en la dimensión de la fantasía, que se construye cinematográficamente a partir del plano sonoro (como señalamos más adelante), sino también del cuerpo en el espacio, que se registra en los desplazamientos entre la provincia y la capital. Para ir a la tienda “Puzzlemania”, María del Carmen tiene que caminar hasta la estación y tomarse un tren. Un itinerario parecido es el que debe llevar a cabo para reunirse con Roberto. Esta separación de la práctica del juego respecto al hogar favorece la posibilidad de una movilidad, que la película resalta por medio de los planos de las vías y del tránsito.

La escenografía de la casa familiar contrasta con la residencia de Roberto. La primera imagen de esta vivienda señorial es un plano de la aldaba de bronce, con forma de cabeza de león, situada en el exterior de la encumbrada puerta de entrada de estilo Art Nouveau, que la cámara recorre desde el punto de vista de la protagonista, buscando abarcar los vitrales de la claraboya y los pisos superiores de un inmueble emblemático de la alta alcurnia porteña. El espacio de esta mansión se construye como un laberinto majestuoso: escaleras de mármol, techos altísimos, enormes arañas de bronce, mobiliario suntuoso, espejos, cariátides, pilastras con capiteles corintios, distribuidos en varias plantas que incluyen basamento, salones de recepción, salas de servicio, piso íntimo y mansarda.

La película acentúa la importancia de adquirir un ritmo autónomo de la cadencia patriarcal, por medio de experiencias estéticas (en sentido amplio) que brotan del devenir

¹⁹⁰ En una charla organizada por el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC, 8 de octubre de 2014), Natalia Smirnoff señaló que en los espacios interiores no hay color azul, sino que todos los colores son cálidos; con este efecto, se busca generar un “realismo aumentado”.

cotidiano. El juego es el disparador de un talento singular que María del Carmen ya ejercitaba diariamente en sus quehaceres¹⁹¹, así como las lecturas que Roberto le facilita se asientan en la *curiosidad*. Como expone Laura Mulvey,

Un tiempo después de escribir “El placer visual y el cine narrativo”, intenté concebir un espectador alternativo, que estuviera impulsado, no por el voyeurismo, sino por la curiosidad y el deseo de descifrar la pantalla, influida por el feminismo y en respuesta al nuevo cine de vanguardia. La curiosidad, un deseo de ver, y también de conocer, marcan todavía el espacio utópico de una cultura visual y política exigente, pero también un lugar en el que el proceso de descifrar podría responder a un interés de larga data para la mente humana, que es el placer de resolver puzzles y acertijos. El espectador curioso puede ser el ancestro del espectador pensativo... (2006: 191, traducción nuestra)¹⁹²

En esta dirección, la protagonista se figura como un personaje inquieto, agitado por cierta curiosidad.

Asimismo, como señala Roger Caillois, la competencia involucrada en el juego remite a un enfrentamiento en el que se crea, de manera artificial y separada del “mundo real”, una igualdad de oportunidades entre los jugadores; una especie de reparto de lo lúdico, una comunidad reunida en torno al juego, cuyo fin es el juego mismo y la apertura a lo imprevisto. En este sentido, el juego favorece la proliferación de micro-episodios de “rebeldía”: En medio de una reunión, suena el timbre. Roberto le explica que, con el fin de que ella gane experiencia, invitó a dos amigas para simular una competencia. Si bien la protagonista ya había iniciado por su cuenta una práctica de entrenamiento siguiendo el reloj para mejorar el promedio de fichas encastradas por segundo, dice: “Pero no me avisaste nada”. “Se me pasó”, responde él. Dos mujeres con oscuros anteojos de sol irrumpen en la sala. Roberto las presenta: “Susana, Raquel: la *famosa* María del Carmen. Yo le digo María”. “¿Por qué ‘la famosa’, Roberto?”, le cuestiona. “No para de hablar de cómo armás rompecabezas”, dice una de las invitadas. Ante los comentarios arrogantes de las rivales, la protagonista no se deja avasallar, les chista para que se callen y no la desconcentren mientras arma. “Y para vos, qué fuerte, ir a Alemania, ¿no?, digo, si ganan”, acotan. “Sí, va a ser, va a ser una experiencia. Va a ser muy fuerte”, les contesta.

¹⁹¹ “Many meals are routinely produced under conditions that more closely resemble work, with its characteristic discipline, and conventional set of relationships between the genders and the generations”, indica David Harris (2005: 111).

¹⁹² “Some time after writing ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, I tried to involve an alternative spectator, who was driven, not by voyeurism, but by curiosity and the desire to decipher the screen, informed by feminism and responding to the new cinema of the avant-garde. Curiosity, a drive to see, but also to know, still marked an utopian space for a political, demanding visual culture, but also one in which the process of deciphering might respond to the human mind’s long-standing interest and pleasure in solving puzzles and riddles. The curious spectator may be the ancestor of the pensive spectator...”

La salida de los interiores, como se concluye en el último plano, tiene su correlato en la obtención de un ritmo y un espacio propios¹⁹³. Ante la venta del terreno de Chascomús, Juan dice que hay que ir en la semana, pero no sabe si va a poder hacerlo. “Voy yo”, afirma la protagonista. “¿Vas a ir sola?” “Sí”. El film se desarrolla, de esta manera, a lo largo de un camino que desemboca en la afirmación del deseo.

Aunque rechace el viaje que se ganó en el concurso para asistir al torneo mundial de rompecabezas en Alemania, la decisión no se muestra como una resignación. Por el contrario, guarda los pasajes en una caja dentro un cuarto especialmente acondicionado para ella. Como observa Huizinga, “siempre hay una delimitación del espacio para el juego. El mago, el profeta, el sacrificador comienzan su trabajo circunscribiendo su espacio sagrado” (1980: 20, traducción nuestra)¹⁹⁴. En el interior de una arquitectura de poder que al principio se despliega hostil a la idiorritmia, la búsqueda del tiempo de ocio perturba el entramado familiar. El film presta atención a la rítmica del deseo en el marco de la pregunta por el Vivir-Juntos, cuyo problema más difícil, de acuerdo con Roland Barthes, consiste en “preservar una distancia que no rompa el afecto” (2003a: 189).

5. **Atmósfera de fantasía**

Huizinga observa que las cualidades centrales del juego (sobre todo, su exterioridad respecto a las normas que rigen la vida práctica, como la utilidad, la necesidad, el deber o la verdad) lo vinculan de forma primordial con la música. “Asimismo, las formas musicales son determinadas por valores que trascienden las ideas lógicas, que incluso trascienden nuestras ideas de lo visible y lo tangible” (Huizinga, 1980: 158, traducción nuestra)¹⁹⁵. Como indica David Le Breton (2014), la ruptura acústica transforma la atmósfera de un lugar. Por medio de la música, la película dispone el ingreso a una zona intermedia, entre la realidad exterior y la interioridad inasible.

¹⁹³ Laurence Mullaly interpreta la trayectoria de María del Carmen como “desterritorialización geográfica, temporal y mental”: “En el caso de *Rompecabezas*, si bien esa exploración de la psique femenina no da lugar a una emancipación mediante una ruptura con la institución familiar, el final de la película es alentador en muchos aspectos. María del Carmen pide a los tres varones que conviven con ella, hijos y marido, que quiten sus cosas de un cuarto y luego organiza ella el reordenamiento de ese cuarto propio que no forma parte íntegra de la casa. Ella manda y asume su autoridad visibilizada para afirmar su derecho a dedicarse al ocio. Ese gesto implica la cesación del trabajo doméstico y el descanso de todas las tareas reguladoras de la economía familiar, e introduce una discontinuidad esperanzadora de otros cambios” (2013: 7).

¹⁹⁴ “There is always such a delimitation of room for play. The magician, the augur, the sacrificer begins his work by circumscribing his sacred space.”

¹⁹⁵ “Furthermore, musical forms are determined by values which transcend logical ideas, which even transcend our ideas of the visible and the tangible”

En los momentos ‘ociosos’ que interrumpen el curso de la narración, la música escolta los estados de ánimo de la protagonista punteando la trayectoria de su compenetración con los rompecabezas. Tangible y fantasmagórica, la atmósfera de *asombro* y *suspensión*¹⁹⁶ se delineaba a través de quince entradas sonoras, que permiten figurar el cuerpo en estado lúdico, el clima físico que el juego convoca. Los pasajes musicales siguen dos vertientes: por un lado, el sonido de lo cotidiano popular, presente en el jazz, el chamamé y la cumbia; por otro lado, el sonido de lo extraordinario, que busca evocar un ambiente faraónico¹⁹⁷, por medio de una imaginería orientalista: para dotar a las escenas de costumbres del encanto de lo exótico, se recurre a la sugestión de lo lejano.

En las próximas líneas, indicamos las secuencias con los pasajes musicales (compuestos por Alejandro Franov) y señalamos sus respectivas funciones comentativas¹⁹⁸.

(0:00:01-0:00:36) Mientras los créditos del inicio hacen su entrada sobre un fondo negro, el sonido es enigmático: gongs, silbidos atonales, ecos distantes, melodías arcanas. Con la primera imagen, estos ruidos se desvanecen para dar lugar al sonido del ambiente hogareño.

(0:01:55-0:06:17) Durante la escena de la fiesta de cumpleaños de la protagonista, la música extradiegética presenta aires chamameceros y milongueros; un estilo de ejecución del acordeón que recuerda a la fusión de diferentes herencias impulsada por Raúl Barboza, mezclado con el género rioplatense cuyo nombre afrodescendiente, según algunos etnomusicólogos, alude a la capacidad reproductiva (“mironga” se traduciría como “madre”). La vivacidad de esta música adquiere una fuerza que carga de tensión *contenida* el encuentro familiar. Interrumpida por el momento de la caída del plato, la secuencia continúa hasta que María del Carmen se enfrenta a la torta. La sucesión de las partes del ritual se desordena:

¹⁹⁶ Experiencia suspensiva respecto a la organización “normal” de lo sensible, el juego –tal como lo concibe Friedrich Schiller– condensa un modo de relación sensible e intelectual con el mundo.

¹⁹⁷ Egiptólogos de la Universidad de El Cairo han intentado realizar una aproximación imaginaria a la música del Antiguo Reino, de hace 3.000 años, sobre la base de registros visuales: dibujos de músicos tocando flautas, tambores, laúdes, campanillas, panderos, crócalos, siguiendo los gestos de las manos de los directores del conjunto; restos de versos, como “las canciones han llegado a estar tristes”; representaciones de Hathor, diosa de la Música, la Danza, el Amor y las expresiones de alegría en general, que han quedado plasmadas en papiros y esculturas de templos y mausoleos. Por su parte, los musicólogos Hans Hickmann (*Music of the Ancient Sumerians, Egyptians & Greeks*) y Rafael Pérez Arroyo (*Music in the Age of Pyramids*) llevaron a cabo un trabajo de reconstrucción de piezas sonoras. La música del film de Smirnoff se acerca, en sus parámetros principales, a esta corriente contemporánea, más que, por citar algunos casos paradigmáticos de películas que transcurren en el Antiguo Egipto, a las bandas compuestas para *Cleopatra* (1934, Cecil B. DeMille), *Sinuhé, el egipcio* (*The Egyptian*, 1954, Michael Curtiz,) o *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*, 1955, Howard Hawks).

¹⁹⁸ En *Tiempo de la expresión cinematográfica* (1984), Gianfranco Bettetini desarrolla el mundo del comentario, que a diferencia del mundo narrado se presenta más libre e imprevisible. En el comentario el texto se despliega en su especificidad material, abierto a las intervenciones del sujeto de la enunciación. Los textos audiovisuales contienen índices comentativos en su diégesis. Bettetini señala cuatro categorías básicas de la actitud comentativa: comentario atemporal, relato comentativo, comentario explicitado verbalmente y comentario extranarrativo.

primero sopla las velitas, después se hace silencio, luego los invitados aplauden, finalmente le cantan la canción. El orden alterado funciona, como los fragmentos del plato desparramado, como las piezas del rompecabezas, a modo de efecto sorpresa: recién en el instante en que ella sopla las velitas podemos darnos cuenta de que esa mujer que no descansa nunca para atender a los demás está festejando su propio aniversario. Estamos ante la presencia de una ironía audiovisual a cargo del enunciador, que no sobresale demasiado con respecto al nivel de lo que se enuncia: “No cargar las tintas entonces, pero hacer saltar chispas que, sin romper la objetividad, iluminan también otros aspectos, calificados, de lo que se muestra: en todo caso, la realidad transmitida aparece y en esa ironía que se presenta como un necesario condimento el ‘costumbrismo’ se reconoce como tal”, indica Jitrik (1997: 74). Luego de esta secuencia, repetidos rasgueos de arpa (junto a la lira, el instrumento de cuerda más habitual del Antiguo Egipto) acompañan el encadenamiento de esta escena con la placa del título.

(0:07:46-0:09:15) Primer trance lúdico. Los sonidos conforman un entramado de *loops*, que generan una atmósfera acorde al clima erótico y a la desfamiliarización vibrante que el juego incentiva.

(0:12:34-0:13:07) Esta secuencia musical, muy similar a la anterior, ilustra la dimensión suplementaria que transmuta la vida monocorde del ama de casa. Sus resonancias evocan las fuerzas creativas que proporcionan aire fresco a la circularidad del trabajo doméstico.

(0:17:06-0:18:16) En la tienda “Puzzlemanía”, mientras la cámara sigue el punto de vista de la protagonista que recorre con fascinación los estantes repletos de juegos de mesa, vuelve a sonar la secuencia anterior, en la que los vientos de madera con notas graves producen una sensación de calma y profundidad.

(0:24:36-0:26:45) Instrumentos percusivos de entonación indefinida, que nos recuerdan a los “Ruidos y Ruiditos” de Judith Akoschki, que aportan ritmo y color, comienzan a aparecer discretamente cuando María del Carmen se pone a prueba, frente a Roberto, para evaluar si puede ser su compañera en el torneo de rompecabezas. “¿Quiere que entrenemos juntos?”, le dice en señal de aprobación. A partir de ese instante clave, y mientras regresa a su casa, los ruidos que parecían mecanismos vetustos de cajas destrabándose poco a poco se abren de golpe y dejan saltar resortes sonoros que evocan una alegría exultante.

(0:29:08-0:29:36) Una cortina de timbres agudos que se descorre dibuja la entrada subjetiva a la zona hechizante del juego. “Este es mi lugar”, dice Roberto al conducirla hasta la habitación especialmente aclimatada para el armado de los *puzzles*. La construcción sonora del encantamiento es muy similar a la secuencia de la entrada a “Puzzlemanía”: la cámara,

desde una focalización subjetiva y semi-subjetiva, se mueve como acariciando las cajas dispuestas prolijamente en la biblioteca; a la misma banda de sonido con aires ancestrales se incorpora una melodía ejecutada en teclado.

(0:30:50-0:31:35) En uno de los ensayos de armado de rompecabezas, Roberto le solicita una división de tareas convencional: que ella separe colores mientras él arma bordes. Pero, apenas se pone en contacto con las piezas, María del Carmen sigue su rutina singular, que no copia ningún procedimiento canónico. Roberto queda observándola, desconcertado. El pasaje musical sigue las mismas pautas que los casos previos.

(0:43:04-0:43:18) Nuevamente, se introduce el sonido de los resortes, en el instante en que, entre risas, María del Carmen y Roberto terminan de armar un rompecabezas. La secuencia continúa en el tren de regreso.

(0:44:20-0:46:49) En la residencia de Roberto, a partir de un plano del rompecabezas casi terminado con el busto de Nefertiti, hace su entrada una música que, si bien guarda un enlace con las anteriores, desarrolla otras coordenadas. Se trata de un ostinato ejecutado por el acordeón, que acompaña las tonalidades orientales. Mientras la protagonista conversa con la empleada doméstica, la música se silencia y, hacia el final de la escena, vuelve a sonar.

(0:54:02-0:54:06) “Hasta te ponés más linda”, dice Juan a María del Carmen, para manifestarle que está de acuerdo con su proyecto de participar en la competencia. Durante algunos segundos, con la cámara enfocando el rostro animado de la protagonista, suena un gong.

(1:12:20-1:13:26) En el torneo, sobre un colchón sonoro de piezas que rozan las manos de los participantes, María se da cuenta, azorada, de que “todos arman distinto”; se detiene a percibir las tácticas de los demás competidores y a dudar sobre su modo de resolverlo. Roberto le pide que no trate de imitar el juego de los otros, sino que siga su propio estilo. Durante el titubeo, sobre el ruido del ambiente aparece el sonido cálido de maderas que se sacuden como en un llamador de ángeles.

(1:14:50-1:17:05) Una vez ganado el primer premio, hacen un brindis en la casa de Roberto. Una música instrumental con aires de jazz acompaña de fondo la celebración íntima. La sofisticación del jazz contrasta con la cumbia y el chamamé, que ilustran el entorno cotidiano de María del Carmen.

(1:17:06-1:17:32) Durante el viaje de regreso a su casa en remise, luego de festejar con Roberto el triunfo, se escucha una cumbia acompañada por un acordeón. La protagonista se mueve al ritmo de la canción, que se repite en los créditos finales:

(1:26:10-1:29:12) “Yo quiero bailar / con la Carmelita mía / y quiero bailar / quiero gozar / nunca parar de bailar. / Cómo se menea / cómo se menea / cómo se menea / cómo se menea / cómo se menea / cómo se menea / tu alma.” La canción popular actualiza, en femenino y diminutivo, el nombre del monte bíblico Carmelo, que, según una línea etimológica, aparece conectado a las versiones latinas del nombre Carmen. La alusión al orden de lo sagrado se repite en la mención del “alma”, bajo un cariz erótico que recurre a un lugar común de las letras de cumbia: el narrador (encarnado en la voz masculina que entona los versos) manifiesta su deseo de bailar, de gozar, de menear, con la mujer que siente como propia (“la Carmelita mía”).

A través de la música, se elabora el universo del juego con relación a la fantasía (en el sentido del “*fantasy*” que Rosemary Jackson contrasta con “lo fantástico”), que hace surgir de la realidad el deseo adormecido. El ámbito familiar revela de súbito regiones postergadas. En este cauce, el mundo sonoro instaura un ambiente *antinatural* que transcribe el estado de trance íntimo en vibraciones. No se trata de una transformación radical de las categorías de tiempo y espacio, ni de la supresión de la representación realista, sino de la puesta en escena de una alteración de la percepción corriente del personaje principal posibilitada por la apertura de la imaginación. Esta movilidad sensorial y cognitiva, interna a la diégesis, genera un cambio en la vivencia del tiempo. No consiste en una forma específica del afecto que el film persiga provocar en el espectador, al nivel de la *estructura* narrativa, sino de la redundancia *temática* en un estado emocional de empatía y optimismo respecto al personaje. Podemos arriesgar, aquí, una hipótesis de lectura: si lo fantástico –siguiendo a Jackson (1986)– amenaza con subvertir (derrocar, socavar) las reglas y convenciones cinematográficas, el derrotero argumental del film de Smirnoff contiene sus efectos perturbadores bajo el verosímil del orden familiar que, pese a sus desacomodamientos, concluye afirmando¹⁹⁹. Finalmente, el deseo queda circunscripto al modelo hogareño. La película *domestica*, confina a un cuarto propio, la resistencia del deseo a la fijación, cuyos destellos, sin embargo, alcanzan a asomar.

El universo sonoro oscila entre la emancipación sensorial y la imposición de la rutina. Narrativamente lineal, el punto de llegada presenta una claridad expositiva que se sustrae del

¹⁹⁹ Rosemary Jackson indica: “Sin embargo, los *fantasy* no son contraculturales sólo por esta transgresión temática. Por el contrario, a menudo sirven (lo mismo que la ficción gótica) para reconfirmar el orden institucional, porque proporcionan la realización vicaria del deseo y neutralizan así la necesidad de transgresión” (1986: 72). A diferencia del tratamiento temático, la autora señala: “El texto fantástico habla de un deseo indomable, un anhelo por aquello que aún no existe, o que no se le permite existir; aquello de lo que no se le ha oído, lo que no se ve, lo imaginario, como opuesto a lo que ya existe y se permite como ‘realmente’ visible” (1986: 91). Esta vertiente “fantástica” es retomada por el film de Lucrecia Martel que indagamos en el capítulo 5.

tiempo circular. La potencia retórica está lograda por un uso alegórico de la sinécdoque: la pieza del plato que falta en la escena del inicio es el motor de una búsqueda que, según el film va revelando, tiene alcances existenciales. El extrañamiento que producen los pasajes musicales con aires de oriente resulta aquietado por la postal sosegada del plano final: la música ilustra verbalmente el movimiento de emancipación individual (“cómo se menea tu alma”), pero conserva la cadencia del entorno familiar.

6. El problema del ocio

Según Saskia Sassen (2003), la economía global redefine el trabajo en términos *femeninos y feminizados*, es decir, se vuelve vulnerable, flexible, apto para ser desmontado y explotado como fuerza de reserva. Como observan Femenías y Rossi,

Si el tiempo y sus sucesiones –tal como el modelo industrial lo estructuró– era masculino, el instante y sus espacios simultáneos van poco a poco asumiendo una impronta femenina. Si en el siglo diecinueve Kant pudo decir, refiriéndose a las mujeres, que el saber en ellas cumplía la misma función que su reloj: lo llevan parado como una mera joya decorativa, ahora el ‘instante’ se vincula a la simultaneidad, la dispersión de la atención, el espacio fragmentado y la desterritorialización global. (2012: 194)

En los tiempos contemporáneos, se ponen en crisis las figuraciones sociales paradigmáticas de los siglos diecinueve y veinte, el “obrero-varón-proveedor” y la “mujer-doméstica”. El trabajo, máximo valor de la Modernidad, que, como señala Ludmer, posibilita “dar forma a lo informe y duración a lo transitorio” (2010: 102-103), ya no es el principal medio para la formación de identidades y proyectos de vida. En *La condición humana*, Arendt expone un panorama de preocupación y perplejidad ante una sociedad de trabajadores sin trabajo. Siguiendo a Weil²⁰⁰, afirma que el único elemento estrictamente utópico presente en las reflexiones de Marx, el objetivo de la revolución, es la liberación de la necesidad y, por lo tanto, del metabolismo con la naturaleza. Sin embargo, tales ideales de automatización y mecanización del ciclo de la vida se enfrentan al problema social del ocio. A diferencia de la *skholē* de la Antigüedad –una abstención consciente de todas las actividades vinculadas al

²⁰⁰ “Quizá no sea exagerado decir que *La condition ouvrière* (1951), de Simone Weil, es el único libro en la enorme literatura sobre la cuestión laboral que trata el problema sin prejuicio ni sentimentalismo. (...) concluye diciendo que la esperanza de una liberación final con respecto a la labor y a la necesidad es el único elemento utópico del marxismo y, al mismo tiempo, el verdadero motor de todos los movimientos laborales revolucionarios inspirados en el marxismo. Es el «opio del pueblo» que Marx creyó que era la religión”, afirma Arendt (2005: 155).

mero hecho de estar vivo—, el ocio moderno es un fenómeno inseparable de la capacidad de consumo. Su *locus* por excelencia es la cultura de masas. Como asevera Arendt,

La esperanza que inspiró a Marx y a los mejores hombres de los varios movimientos obreros —la de que el tiempo libre emancipará finalmente a los hombres de la necesidad y hará productivo al *animal laborans*— se basa en la ilusión de una mecanicista filosofía que da por sentado que la fuerza de la labor, como cualquier otra energía, no puede perderse, de modo que si no se gasta y agota en las pesadas faenas de la vida nutre automáticamente a otras actividades «más elevadas». Sin duda, el modelo de esta esperanza de Marx es la Atenas de Pericles que, en el futuro, con ayuda de la incrementada productividad de la labor humana, no necesitaría esclavos para mantenerse y sería una realidad a pesar de eso. Cien años después de Marx sabemos que ese razonamiento es una falacia; el tiempo de ocio del *animal laborans* siempre se gasta en el consumo, y cuanto más tiempo le queda libre, más ávidos y vehementes son sus apetitos. Que estos apetitos se hagan más adulterados, de modo que el consumo no quede restringido a los artículos de primera necesidad, sino que por el contrario se concentre principalmente en las cosas superfluas de la vida, no modifica el carácter de esta sociedad que contiene el grave peligro de que ningún objeto del mundo se libre del consumo y de la aniquilación a través de éste. (2005: 140)

Por esta incómoda razón, no hay una emancipación de la labor, sino la certeza de que ésta ha alcanzado su indisputado predominio. Todas aquellas actividades que no se vinculan directamente a la labor se convierten, según esta perspectiva, en *hobbies* y evasiones.

En este contexto, nos interesa poner de relieve el doble movimiento que observamos en la película de Smirnoff. Por un lado, al visibilizar a través de primeros planos el *trabajo* de las *manos*, contribuye a desnaturalizar la mirada androcéntrica sobre la distribución de los tiempos, espacios y ocupaciones. La trama, que avanza progresivamente en pos de la afirmación de un ritmo propio para el ama de casa, permite entrever puntos de fuga del movimiento cíclico y de la unificación rítmica que impone el proceso de la labor. Por otro lado, se redefinen los contornos de la vida familiar, por medio de la disposición del cuarto adaptado para contener el espacio de juego. ¿Se trata de una manera de ocupar su tiempo en un mero pasatiempo?

La tragedia de la mujer de edad consiste, según de Beauvoir, en que

se sabe inútil; a lo largo de toda su vida, la mujer burguesa ha tenido que resolver a menudo el irrisorio problema de cómo matar el tiempo. Pero, una vez criados los hijos y cuando el marido ha ‘llegado’ o, por lo menos, se ha instalado, los días no terminan de morir. Las labores femeninas se han inventado para disimular esa horrible ociosidad (...). La acuarela, la música, la lectura, desempeñan justamente el mismo papel. (2005: 582)

Teniendo en cuenta esta crítica radical a la situación de la mujer que busca, a través de pasatiempos, llenar el vacío de sus jornadas, podemos entrever en el film una zona de matices: la protagonista no es una mujer ociosa, aburrida, que procura desembarazarse del tiempo; en cambio, despliega un esfuerzo sostenido y perseverante, que la llevan a conquistar un premio inimaginable para una simple aficionada. Al entregarse a los rompecabezas, logra ampliar su aprehensión del mundo: la experiencia lúdica hace porosas las fronteras entre realidad e imaginación. Sin embargo, los lazos colectivos con otras mujeres se terminan esfumando. María del Carmen alcanza una especie de salvación individual en solitario.

“Debido a que el trabajo de las amas de casa está desvalorizado, pueden sentir que no se han ‘ganado’ el ocio y, por lo tanto, sentirse culpables por tomarse tiempo para sí mismas. (...) Además, muchas mujeres encuentran que las tareas domésticas son aburridas o insatisfactorias”, indica Karla Henderson (2003: 6, traducción nuestra)²⁰¹. A diferencia de estas representaciones sociales, la protagonista de *Rompecabezas* opone una actitud desculpabilizada respecto al pasatiempo y esmerada respecto a los quehaceres del hogar.

7. Conclusiones

A lo largo de este capítulo, analizamos el film *Rompecabezas* (2009) de Natalia Smirnoff. Con la atención puesta en la construcción del personaje principal, madre, esposa y ama de casa, indagamos su relación con los quehaceres diarios. Para ello, consideramos un conjunto de estudios que, con diversas perspectivas filosóficas y socioculturales, investigan el ámbito doméstico respecto a las divisiones sexuales del tiempo, el trabajo y el espacio.

La forma que asume la temporalidad en el presente del film se asienta en lo cotidiano, que incluye una variedad de ciclos repetitivos, pero también interrupciones y fracturas. Un tiempo “femenino”, circular, invisible e infravalorado respecto al tiempo lineal y productivo “masculino”, determina las tareas hogareñas. El orden doméstico implica una división imprecisa entre trabajo y ocio. Si, por un lado, las labores son incesantes y nunca llegan a completarse, por otro lado habilitan ciertos puntos de fuga.

Como hemos desarrollado, el film introduce una nueva dimensión en la rutina del ama de casa: el universo de los rompecabezas. Actividad libre y voluntaria, fuente de alegría y diversión, el juego pone en movimiento deseos y fantasías que repercuten de diversas maneras en la vida familiar. Teniendo en cuenta estudios antropológicos y psicoanalíticos sobre el

²⁰¹ “Because the work of housewives is devalued, they may feel they have not ‘earned’ leisure, and thus, feel guilty for taking time for themselves. (...) In addition, many women find housework boring or unsatisfying.”

juego, señalamos que la película construye una tensión entre el estado de trance que el juego habilita y el mero consumo pasatista. Se trata de la invención de un mundo que hace legible la esfera del ocio, que pone en escena un doble movimiento: lo cotidiano se mira de manera extrañada; lo extraño se vuelve cotidiano. El juego crea un mundo propio o, mejor dicho, permite disponer las cosas en un nuevo orden que transforma la realidad efectiva.

Con el impulso lúdico se delinea una subjetividad femenina deseante: el juego se convierte para la protagonista en una fuente de ocio creativo que delimita una esfera espacio-temporal, una *Stimmung* que se abre entre la realidad psíquica interna y el mundo exterior. En sus primeras etapas, los rompecabezas implican el desenvolvimiento de tácticas individuales. Para poder desarrollar las actividades lúdicas, María del Carmen recurre, en un comienzo, a reglas del decoro y modos disimulados de comportamiento, así como a la ayuda secreta de otros personajes femeninos extra familiares.

La exploración del deseo, por parte de la protagonista, pone en crisis el orden doméstico. Si bien la casa familiar está atravesada por conflictos de género y generacionales, entre la protagonista y su esposo, y entre padres e hijos, el film toma distancia de la forma cinematográfica que tradicionalmente se ha hecho cargo de este universo temático, el melodrama, por medio de la desactivación de sus principales recursos. El tono de seriedad, los contrastes marcados, la exacerbación del patetismo son neutralizados por medio de una modalidad del humor, inscripto en las conversaciones banales en torno a la mesa familiar, o en la puesta en escena del personaje de María del Carmen como un ama de casa sacrificada que experimenta una transformación decisiva. Esta construcción apela, como observamos, a los registros del costumbrismo.

Hemos analizado cómo el film elabora una atmósfera lúdica. Esta se despliega a través de los pasajes sonoros, que ponen de relieve el vínculo afectivo de la protagonista con los rompecabezas. En la música se forjan los estados de ánimo que el juego provoca. Las apariciones sonoras siguen dos vertientes: por un lado, el sonido de lo cotidiano popular, presente en los géneros del chamamé, el jazz y la cumbia; por otro lado, el sonido de lo extraordinario, de evocaciones mágicas y faraónicas.

En un nivel metonímico, los planos cortos y los primeros planos cerrados permiten enfocar con sumo detalle los distintos fragmentos de la vida cotidiana del ama de casa. Pero el film va más allá de este primer nivel: en un plano metafórico, de trascendencia simbólica, los fragmentos aluden a una búsqueda existencial. El rompecabezas se vuelve una forma de alegoría que articula el film en su totalidad: la obsesión del comienzo por encontrar la pieza del plato que falta es el móvil desde el que se descifran las diferentes peripecias. “La mirada

es la del narrador y su conducta ordenadora procede de y se mezcla con la ‘perspectiva’ desde la que actúa”, indica Jitrik (1997: 79), a propósito de las características enunciativas del costumbrismo, entre las que se destaca la fusión del enunciador en el relato.

El argumento sigue un camino lineal que no deja dudas: la película pone en primer plano el contraste entre la conquista de un ritmo propio para el ama de casa y la cadencia que impone el orden patriarcal. El plano final sintetiza el trayecto. A diferencia de la enunciación subjetiva del inicio, con cámara en mano moviéndose de modo apresurado, al compás de los preceptos que regulan las obligaciones constantes del ama de casa, el final concluye con una panorámica; la composición de la imagen, podemos afirmar, se contagia de la experiencia vital de la protagonista, que se libera (relativamente) del círculo asfixiante de la domesticidad. A través del idiorritmo, el sujeto se inscribe en un ambiente. El plano que permite esa inscripción es la panorámica.

A medida que el film avanza, para la protagonista ya no se vuelve necesario disimular su entrenamiento para el torneo. Asimismo, los vínculos de hermandad con otras mujeres se terminan esfumando. Una vez que María del Carmen consigue traducir temporal y espacialmente la demanda de un ritmo propio –con ayuda de la familia, preparan un cuarto para el juego–, la película se *apacigua*: concluye con una imagen, casi postal, de la protagonista en solitario, tras guardar en secreto el premio obtenido, sin revelar tampoco a nadie su aventura sexual con Roberto.

Para finalizar este capítulo, nos interesa señalar que el universo figurativo de *Rompecabezas* se sitúa en un punto intermedio entre las prácticas tradicionales del patriarcado, definidas por la división social y sexual del tiempo, del trabajo, del espacio, y un presente de signos renovados. Desde el *locus* asignado y aceptado, el movimiento de la protagonista convierte el ámbito privado en una zona de juego que, si bien no subvierte el orden doméstico, lo altera y lo reorganiza.

CAPÍTULO 5

Ocio y erotismo en *La niña santa* (2004, Lucrecia Martel)

Los símbolos de la pureza y del misticismo son a veces más afrodisíacos que las fotografías o
los cuentos pornográficos.
Silvina Ocampo, “El pecado moral”

«Parloteo visible» de los cuerpos, de los objetos, de las casas, de las calles, de los árboles, de
los campos.
Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*

Depois o rio passa
Eu e água, eu e água, eu...
Maria Bethânia, “Eu e Água”

1. Presentación

El agua y el sonido son sustancias del entorno que atraviesan los umbrales. Ligan lo separado y comunican sus confines. En un film, no hay secretos escondidos en espacios profundos. El sonido se propaga por la película como el agua que permea las membranas de la piel. Son materias de superficie que no reconocen los límites del cuerpo: sus fluidos, sus rugidos, sus silencios, sus murmullos están empapados de las variaciones y los extravíos del deseo que atraviesa, como el agua, como un sonido zigzagueante, los recovecos de la intimidad.

Amalia, la joven protagonista de *La niña santa*, vive con su madre Helena y su tío Freddy en el hotel Termas, Rosario de la Frontera, en la devota provincia de Salta. Con su amiga Josefina comparte ensayos de coro, encuentros de formación religiosa, conciertos callejeros; en pocas palabras, la vida cotidiana de una adolescencia en puertas, con sus manifestaciones palpitantes de la sexualidad. El hotel es la sede de un congreso de otorrinolaringología. En la calle, el Dr. Jano, uno de los panelistas, abusa de Amalia. En plena búsqueda vocacional, “la niña santa” interpreta dicho acto como un llamado divino que le entrega una misión concreta: salvar al médico por medio del perdón.

Con el interés de explorar la compleja trama de afectos que impregna, como una materia acuosa y escurridiza, a personajes, dichos y situaciones, en este capítulo realizamos un estudio del segundo largometraje de Lucrecia Martel²⁰². La construcción del lazo

²⁰² Lucrecia Martel (n. 1966) estudió Ciencias de la Comunicación. Dirigió los cortometrajes *El 56* (1988), *Piso 24* (1989), *Besos Rojos* (1991) y *Rey muerto* (1995), incluido en *Historias Breves I*, entre otros. Realizó

idiorrítmico entre los personajes femeninos principales, en el pasaje de la infancia a la juventud, se delinea a partir de las figuraciones del ocio. En este caso, del particular ocio provinciano que a menudo roza lo promiscuo por la proximidad de los cuerpos –rasgos que siempre son subrayados por Martel en sus films, como la horizontalidad explorada por Ana Amado (2009)²⁰³– de los personajes, que comparten espacios, habitaciones, camas, en su relación intrínseca con el erotismo.

En vistas de ello, en primer lugar, analizamos los procedimientos narrativos, visuales y sonoros de la secuencia de apertura, ya que permite realizar una primera aproximación a la forma en que la película despliega una multiplicación de elementos contrapuntísticos (espacios, saberes, personajes, actividades) que, pese a sus contrastes, se resisten a la fijación. La puesta en escena configura los trayectos lábiles y anómalos del deseo que se pone de relieve por el barroquismo de la representación. Analizamos la construcción de la sinestesia a partir del vínculo entre el poder del cuerpo y lo intangible, entre el mundo sensible y la dimensión de lo sobrenatural. El sonido constituye, sin lugar a dudas, el componente primordial que envuelve a la obra, que exploramos a la luz de sus fenómenos heterogéneos y proliferantes: voces, silencios, ruidos, músicas. Luego, indagamos la imprevisibilidad de la trama y el corolario de la desorientación, teniendo en cuenta la construcción del espacio y el tiempo, el desenlace, la mirada, los géneros cinematográficos, que delinean una “atmósfera fantástica” arraigada en lo empírico. Finalmente, formulamos las conclusiones del capítulo, donde sugerimos que las concepciones del cuerpo tensionadas y mutuamente implicadas, entre lo mágico y lo maquinal, recorren el film que, mediante el sonido, expone el juego concertado de sus superposiciones. Como escribe Gilles Deleuze, “no hay menos pensamiento en el cuerpo, que choque y violencia en el cerebro. No hay menos sentimiento en uno y en

documentales para televisión. Dirigió los largometrajes *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). A comienzos de 2017 se prevé el estreno de *Zama*, su cuarta película.

²⁰³ En cuanto a *La ciénaga*, Amado señala: “De una caída a otra, adultos y chicos se desploman en el suelo o sobre charcos, reposeiras, camas tumba, piscinas infectas, y contra objetos punzantes que los desgarran o mutilan, como si en la imposibilidad de estar erguidos o estar siempre echados, encontraran su verdadero cumplimiento o una suerte de revelación. De este modo, a la horizontalidad de formato del plano filmico, Martel le hace corresponder la horizontalidad del campo de la imagen, a partir del eje horizontal que asume la postura de los cuerpos. Los referencia desde fijaciones subhumanas, cerca de las posiciones de la animalidad, un procedimiento en cierta medida similar a las regulaciones corporales de Beckett, que cuestiona los privilegios de la verticalidad con personajes siempre sentados o directamente echados, expresión directa del cansancio (Deleuze, 1996). Con la elección de la perspectiva horizontal, inclinada, Martel apuesta a una pedagogía de la percepción de un mundo que se ha derrumbado, o que ha estallado y solo se deja percibir en fragmentos no encadenados. Percepción que, a la vez, sitúa los cuerpos y sus posiciones, no como liturgia estética, sino como testimonios sociales y políticos del presente. A diferencia de los cuerpos del cine latinoamericano de los sesenta y setenta, por ejemplo, cuerpos de los revolucionarios y militantes, verticales y resistentes a la ley de gravedad, estos cuerpos de Martel no comunican utopías, sino derrota” (2009: 232-233).

otro” (1985: 272). La vacilación y el efecto de suspensión, figuras del nomadismo que alteran las coordenadas de la ficción sedentaria, resuenan en una forma ‘líquida’ del deseo.

2. Deslizamientos de la percepción

2.1. Deseo resbaladizo

Sobre un fondo azul, fluye la animación de los créditos iniciales, diseñados de tal manera que los nombres propios de los actores y realizadores se forman a través del deslizamiento de una de las letras hacia abajo, que se desploma para enlazarse con la siguiente palabra de la lista [Figura 29]. Si la denominación es siempre un modo de fijar una frontera, de inculcar una norma, según expone Judith Butler (2000), el movimiento de arrastre continuo, como una secreción que se esparce hacia múltiples direcciones, marca la pulsación *turbulenta* del film: mezclas, fluctuaciones, estremecimientos alteran la claridad natural o la realidad transparente.

Figura del contacto y la inmersión, el agua es el medio vivificante que atraviesa la película de comienzo a fin: gotas, estelas, transpiración, lágrimas, manchas de humedad, lavandería, pileta, mangueras, laberinto del oído, duchas, baño turco, aerosoles, termas, burbujas²⁰⁴. Las sustancias acuosas permiten explicar, según una lectura posible del film, sus condiciones de visibilidad: los canales fluidos que conectan mundos en apariencia opuestos; la religión católica, la medicina occidental, el entorno laico de la vida cotidiana. Si, como afirma Siegfried Kracauer, “no podemos pretender abrazar la realidad a menos que penetremos sus capas más bajas” (2001: 366), el film de Martel ofrece un juego de oscilaciones y de extrañamientos entre distintos niveles de lo real, lo irreal, lo sobrenatural y lo fantástico, que toman del agua su cualidad contagiosa.

Deleuze señala que “el agua es el medio ideal para extraer de él el movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo: de ahí su importancia óptica y sonora en las búsquedas rítmicas” (1983: 118). Acústica acuosidad: he aquí la doble materia del film. Como un sonido que no se atiene a su referente, *La niña santa* ofrece un acercamiento a lo real como *vibración y mecánica* de los fluidos. Su estela visible pone de

²⁰⁴ El agua es una presencia recurrente en los films de Martel, como Ana Forcinito señala respecto a su primer largometraje: “Una de las metáforas de lo femenino a través de las cuales el film estructura esta mirada crítica es la del doblez representacional del agua: principio femenino relacionado con la vida y que en el film aparece constantemente a través de la imagen de la lluvia, pero también de la ciénaga, de la pileta sucia, de lo pantanoso y hasta de lo putrefacto o incluso la sangre, asociada en el film a las heridas corporales” (2006: 115).

relieve el trazado existencial del movimiento a través del tiempo: el agua es un índice de las trayectorias del deseo.

Ligeramente desafinado, se escucha un arpeggio de tres notas tocadas en piano (fa-mi-b[♭]-octava superior de mi-b[♭]); luego, otras tres (si-b[♭], si-b[♭], sol), que dan la entrada a una voz femenina que entona, *a cappella* y con dulzura, las estrofas de un poema de Santa Teresa de Ávila (1515-1582), máxima exponente de la mística católica; en el momento en que pronuncia la palabra “mirad”, aparece la primera imagen de la película, en la que se enfoca de frente a un grupo de mujeres jóvenes escuchando a Inés, la catequista: “Vuestra soy, vuestra soy. / Para vos nací. / ¿Qué mandáis, Señor, de mí? / ¿Qué mandáis, Señor, de mí? / Soberana Majestad, / eterna sabiduría, / bondad buena al alma mía, al alma mía. / Dios, un ser, bondad y alteza, / mirad, mirad la suma vileza / que hoy os canta así. / ¿Qué queréis señor de mí? / ¿Qué queréis señor de mí?” Alternancia de idealización y apasionamiento, el universo del erotismo, figurado como entrega y goce inexplicable, palpita en esta plegaria²⁰⁵. Una vez más, se trata del límite, del imposible justo medio, porque la música, como indica Mladen Dólar, “eleva el alma hasta la divinidad y es al mismo tiempo un pecado, *delectatio carnis*. Presenta lo más insidioso de la carnalidad, ya que en la música parece liberarse de la materialidad; la voz es la forma más sutil de la carne y al mismo tiempo la más páfida” (2007: 63).

Desde las primeras secuencias, la cámara se posiciona como un sujeto que busca capturar el modo en que los personajes perciben el mundo, desde diferentes puntos de vista, con desplazamientos vertiginosos, planos cortos y primeros planos levemente descentrados, encuadres cerrados, saturados de cuerpos. La ausencia de tomas de orientación, que permitan ubicar temporal y espacialmente los hechos, intensifica el ambiente de conmoción *sensual*. “Dadme riqueza o pobreza. / Dad consuelo o desconsuelo. / Dadme infierno, dadme cielo. / Y el dulce sol sin velo. / Pues del todo me rendí”. Al pronunciar esta frase, en el paroxismo de la exaltación, el rostro de la catequista trasluce empatía con los versos de sumisión y entrega. “Pues del todo me rendí”, repite. En el melisma que despliega una cadencia prolongada en la primera sílaba de “Amén” confluyen creencia devocional y fusión amorosa.

Con relación al fenómeno de la fe, la enunciación se desarrolla como “lectura soberana” que se abstrae del significado: se filma a los seres místicos sin Dios, o Dios como significante. “Es pues, empeñarse en una no-represión: menos represivo hablar de monjes que

²⁰⁵ Una de las obras maestras del alto barroco romano, la escultura titulada “Éxtasis de Santa Teresa”, tallada entre 1647 y 1651 por Gian Lorenzo Bernini, invoca la metáfora del orgasmo como unión con lo divino. Respecto a Santa Teresa, siguiendo *Pulsiones y destino de pulsión* de Sigmund Freud, Julia Kristeva indica: “cuando los procesos y las excitaciones sobrepasan ciertos límites cuantitativos, están erotizados. Los místicos, y muy especialmente Teresa, no sólo participan en esta inversión, sino que algunos, y Teresa más que otros, llegan incluso a nombrarla” (2009: 185).

no hablar”, señala Roland Barthes (2003a: 55). Con una *creencia* en el cine como un espacio en el que *todo puede suceder*, la película “se abre a lo inexplicable a través del acercamiento a lo completamente ajeno. No sólo lo sagrado como ajeno sino también el religioso como otro, cuya vida guiada por creencias inexplicables se vuelve más asible y menos distante”, afirma Lucía Salas (2016: 9).

2.2. Éxtasis encarnado

El imaginario sexual de la sociedad salteña expone los desajustes entre la flexibilización de las pautas morales conservadoras y sus elementos residuales, que involucran diversas formas de placer y peligro²⁰⁶. Como indica Michel Bernard,

la cultura que se había construido gracias a la renuncia del cuerpo (se renunciaba a satisfacer las pulsiones, especialmente las pulsiones sexuales) parece haberse transformado en una cultura del cuerpo, en una glorificación del cuerpo erótico, en una cultura erótica. La sorda melodía de los instintos de que hablaba Freud parece convertirse en el tumultuoso clamor de los instintos desencadenados. (1994: 21)

La condición acuosa del film destierra oposiciones metafísicas (lo infinito y lo finito, la sustancia y el accidente, lo inteligible y lo sensible) y extrae del cuerpo sus cualidades intensivas, sus potencialidades acontecimentales (cf. Rancière, 2005), que amplifican el erotismo: este no se ilustra por medio de la exhibición de imagos²⁰⁷, sino que se despliega gracias a un trabajo meticuloso sobre la percepción.

Conjunción ambigua de carne y lenguaje, materia y representación, realidad y fantasma, el cuerpo involucra tanto la evidencia orgánica y anatómica como el universo de representaciones históricas que lo configuran. Según David Le Breton, “el cuerpo aparece en el espejo de lo social como objeto concreto de investidura colectiva, como soporte de las escenificaciones y de las semiotizaciones, como motivo de distanciamiento o de distinción a través de las prácticas y los discursos que provoca” (2011: 81).

²⁰⁶ Para Dominique Picard, “hay una revolución indudable en los valores relacionados con el cuerpo; en amplias capas de la sociedad, una ideología de lo natural, de lo suelto, lo espontáneo ha sucedido a la ideología de la compostura, el control, la presentación cuidada, la sexualidad se ha convertido en un valor positivo y hoy es de buen tono hablar de liberación sexual y de repudio de los tabúes. Esas tendencias se afirman incluso en la educación, donde se da mayor lugar a la información sexual y a las actividades corporales y donde el niño tiene nuevas posibilidades de descubrir su cuerpo y el del otro. En el plano de las costumbres, se comprueba una mayor tolerancia, el reconocimiento del derecho al placer y a la libre disposición del cuerpo (en lo que hace a la sexualidad pero también, por ejemplo, en lo que concierne a la concepción, para las mujeres)” (1986: 233).

²⁰⁷ Por ejemplo, San Sebastián, cuyo martirio es retomado por la iconografía sadomasoquista.

La corporalidad de Amalia se abre a diversas modulaciones, que trazan un vínculo anárquico y disolvente respecto a las jerarquías, las localizaciones, la organicidad, las denominaciones. “El cuerpo es concebido como el ‘locus’ donde inscribir la lucha por la representación imaginaria de las posiciones de sujeto posibles”, expone Leticia Sabsay (2009: 27). Así, desde el cuerpo mismo se diseñan las coordenadas de lo fantástico y lo extraño que amplifican sus posibilidades de existencia y transformación.

Si, según David Harris, “la religiosidad implica tomar conciencia de una parte especial de la vida, el reino de lo sagrado, donde se aplican los valores más importantes y profundamente compartidos, y donde las preocupaciones y los límites de la mundana cotidianidad se dejan de lado” (2005: 57, traducción nuestra)²⁰⁸, el film de Martel remueve los confines de lo religioso y de lo secular: la catequesis se impregna de la experiencia sexual, la palabra divina es llevada al plano de las pulsiones mundanas²⁰⁹. De este modo, se perturba el dogma de la fe en otro mundo o en su conversión; el hecho de creer, simplemente, se focaliza en el cuerpo. “Devolver el discurso al cuerpo y, para eso, alcanzar el cuerpo anterior a los discursos”, como dice Deleuze (1985: 231), está en la base del cine moderno que resuena a lo largo de la película.

El pasaje del estado normal al estado del deseo supone una “disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad”, según Georges Bataille (2009: 22). *La niña santa* pone en escena la fluidez y el desorden de la circulación del erotismo, que alcanza al ser en lo más íntimo hasta un punto cercano al desfallecimiento, como expresa el rostro conmovido de la catequista. Es interesante observar que no se llega al clímax del desfallecimiento: no se figura el aplomo porque no hay, en realidad, culminación del placer sexual. La película termina justo antes del estallido del escándalo moral, cuyo desenlace no acabado es anticipado por las escenas propiamente sexuales: tanto las relaciones entre Josefina y su primo Julián, como la secuencia en la que Amalia se masturba, se cortan en plena excitación y jadeos, sin alcanzar el orgasmo. El erotismo involucra el titubeo de las formas y provoca desequilibrio; en el paso al estado de deseo se pone en juego el exceso, el goce, inclusive una fascinación por la muerte (equivalente, para Barthes, a la Enfermedad, con mayúscula):

—Está helada esta habitación. Parece una tumba —dice Amalia.

²⁰⁸ “religiosity involves becoming aware of a special part of life, the sacred realm, where the most important and deeply shared values apply, and where mundane everyday worries and limits are left behind.”

²⁰⁹ A este respecto, sobre la convergencia de espiritualidad y deseo, Joanna Page (2009) indica la similitud de dinámicas entre *La niña santa* y el cuento “El pecado mortal”, de Silvina Ocampo.

—No digas eso. Me hacés asustar... —contesta su madre.
—Estás helada.
—No digas eso.

El cuerpo, la sexualidad, la esfera del erotismo incluyen formas afectivas de comunicación y reciprocidad. La comunidad entre las amigas Amalia y Josefina se mantiene a través de una forma específica del goce, que obtiene su impulso del movimiento de la transgresión, al desafiar lo prohibido sin suprimirlo. “La forma cinemática de Martel logra una cualidad única para expresar esta ideología alternativa del cuerpo y postular, como ella dice, un nuevo orden social”, señalan Eva-Lynn Jagoe y John Cant (2007: 190): un orden *desestabilizante*, en una gama que se despliega *entre* el afán de estabilidad de un viejo orden social que busca persistir y las fuerzas inestables que introducen su vacilación, que ponen entre paréntesis las dicotomías que rigen el mundo católico (lo bueno y lo malo, el alma y el cuerpo, la gracia y el pecado, el vicio y la virtud): una cultura presa de un *impasse*, donde la tradición que no es capaz de renovarse invoca un pasado sin porvenir que se pone en crisis.

2.3. De cuerpo y alma. Los saberes profanados

“La medicina es como el gimnasio de la teología”, dice Martel (en Enríquez, 2004). En el impulso sexual de las jóvenes se funden fervores piadosos y saberes terapéuticos. Además de revelar la agitación emotiva por la búsqueda del llamamiento divino fusionado con el deseo, las charlas en secreto de Amalia y Josefina se desvían de la religión hacia el campo de la salud. El contenido de las observaciones da cuenta de la importancia que el conocimiento de las funciones del cuerpo tiene para las jóvenes, y expresa cabalmente la *permeabilidad terapéutica* entre lo divino y lo medicinal. Josefina le dice a Amalia: “Te estás llenando los ojos de microbios”. “Está muerto, son movimientos reflejos”, afirma ante la súbita aparición de un hombre desnudo. “Hay que llamar a una ambulancia ya”, acota su madre. La salvación se concibe como una mezcla del orden de lo sacro y del orden de lo curativo. “A veces, cuando usted duerme, se queda sin respirar por unos segundos. Se puede ahogar”, le dice Amalia a Jano.

La creencia en el alma, vinculada al deseo de inmortalidad, se contrapone a la concepción del cuerpo por parte de la medicina: un cuerpo maquinal, que sigue los pasos del proceso de secularización donde se pone a la salud a distancia de la injerencia divina. Dicha filosofía mecanicista, como señala Silvia Federici, “describe al cuerpo por analogía con la *máquina*, con frecuencia poniendo énfasis en su *inercia*. El cuerpo es concebido como materia

en bruto, completamente divorciado de cualquier cualidad racional: no sabe, no desea, no siente” (2010: 212). Desde esta visión, el cuerpo, sus poderes y posibilidades se vuelven susceptibles de manipulaciones científico-técnicas, que contrastan de plano con una idea de cuerpo como receptáculo de poderes mágicos, tal como había sido forjada en el mundo medieval.

En la secuencia del inicio, desde la quietud de los cuerpos silenciosos empiezan a aparecer murmuraciones. Josefina, aludiendo al canto entrecortado de la catequista, le susurra a Amalia: “Es por falta de aire. No sabe respirar. Eso te hace pésimo a la irrigación del cerebro”. En una escena posterior, dice: “Ayer la vi besándose con un tipo mucho más grande que ella. El mismo de la otra vez, el de los nudillos peludos. No podía ni respirar. El tipo le metía la lengua hasta la garganta. En serio: nunca la vi besándose con el otro así. Estaba temblando como con epilepsia”.

La descarga pulsional, el choque epiléptico, la sensualidad ardiente son rasgos del éxtasis y de sus relatos ficcionales por parte de Teresa de Ávila, que el film evoca y refracta. Las jóvenes experimentan, a través de la enseñanza religiosa, visiones extraordinarias, alucinaciones, percepciones que involucran todos los sentidos: “fantasmas encarnados”, como Julia Kristeva llama a la presencia envolvente de una “alquimia salvadora” (2009: 186).

Amalia es un personaje motivado por inquietudes místicas y sexuales. Su desarrollo sigue, no necesariamente en el mismo orden, el encadenamiento de estados corporales del misticismo postulado por Santa Teresa: la *quietud*, un estado leve y sereno que tiene que ver con la oración; la *unión*, que desata una experiencia de trance y de abandono de sí; el *éxtasis*, un estado de gozo profundo colmado por la conciencia de la presencia divina; el *arrebato*, brusco, repentino, muy intenso. Este estado, según Néstor Perlongher, “es un rapto violento irresistible acompañado de profundas modificaciones orgánicas y que puede empezar por un sentimiento de espanto, de ser juguete de una fuerza superior” (2013: 195).

Como parte de una genealogía que asocia el silencio a la docilidad –según parámetros tradicionales, se espera que las mujeres seamos “‘femeninas’, es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas”, como señala Pierre Bourdieu (2000: 88)– los susurros pueden pensarse como tácticas de rebeldía. Los diálogos de complicidad, las frases cuchicheadas, las miradas de reojo introducen entre la asordinaada tensión dramática y la posición del espectador un guiño que desacraliza a un tiempo los campos de la religión y de la medicina: entre las frases del canto que se consagra a Dios, las jóvenes introducen comentarios carnales; ante la presencia de fenómenos que parecen sobrenaturales, se apropian del *ethos* medicinal para explicarlos.

Las murmuraciones expresan los cauces simultáneos por los que fluyen palabras y acciones; conforman un colchón sonoro que deja oír los estados de ánimo de quienes las pronuncian, sin determinar la acción y destacándose del diálogo, por el fuerte contraste con lo que se profiere de viva voz²¹⁰. Como afirma María Rosa Lida de Malkiel en su estudio del “aparte” en *La Celestina* (1970), por su situación en el coloquio pueden señalarse dos tipos: el que pasa totalmente inadvertido a los demás personajes, por ejemplo, cuando Josefina le habla al oído a Amalia sin que nadie las escuche; o el que sí es advertido, según una escala que abarca diferentes grados de percepción, como cuando la catequista las descubre hablando en secreto: “No la escuches, ella solo quiere besos de lengua. Desde que está con el tipo ese... para mí que ya tuvieron relaciones prematrimoniales; si se lo preguntás seguro te lo va a negar, pero yo no creo que ella pueda...”, Jose interrumpe la frase cuando Inés la mira. Los diálogos susurrados están exclusivamente en boca de las jóvenes, no de quienes detentan el poder de expresar con libertad sus intereses en público, como los otorrinolaringólogos. Con este recurso, la puesta en escena recrea verosímilmente la multiplicidad de lo real [Figura 30].

2.4. Ironía vocacional

“Todos los medios son buenos en las manos de Dios para llamarnos. Está clarito. Dios nos da señales. Eso es lo importante”, dice Inés. Las exploraciones en torno a la vocación y la decodificación del llamamiento surgen en las charlas entre compañeras y catequista [Figura 31]:

—Lo importante es estar alertas al llamado de Dios. Dios nos llama y eso es la vocación. Nos llama para salvar y ser salvados. Y ese es el sentido único que tiene que tener nuestra existencia. ¿Qué es lo que tengo que hacer? ¿Cuál es mi tarea en el Plan Divino? ¿Es esto, es aquello? Lo importante es estar atentas al llamado y no desesperarse...

—Pero, ¿cómo es el llamado? ¿Es, es algo de lo que vos te vas a dar cuenta? No sé, ¿una voz a la noche? Pero, si es así, yo soy re miedosa de noche, así que si yo llego a sentir que una voz me está llamando, voy a creer que es el diablo el que lo está haciendo

—dice una de las chicas.

—No digas tonterías...

—¿Y el temor de Dios?

²¹⁰ Según Forcinito, “las voces femeninas aparecen a menudo como voces incomprensibles, como susurros más que como voces que pueden distinguirse con claridad. Martel enfatiza entonces no tanto el silencio como el carácter silenciado de la voz femenina, pero en un signo doble: el susurro es a la vez síntoma del silenciamiento de las mujeres y espacio de rebelión puesto que es justamente el carácter de ‘casi inaudible’ lo que convierte al susurro en una zona liberada de la opresión, donde las mujeres pueden encontrar una voz más propia” (2006: 127).

—No, eso es otra cosa, no tiene nada que ver. No creo que alguien pueda confundirse algo feo con algo lindo, algo que te llena de felicidad con algo horripilante, ¿no?
—¿Y si me pide que mate a alguien, como le pasó a Abraham? Voy a pensar que eso me lo está pidiendo el diablo.
—No te compares con la gente de la biblia.

La motivación es tratada como un objeto de ironía: a partir del abuso, Amalia descubre que su vocación consiste en salvar a Jano por medio del perdón. El insólito enlace de causas (acoso sexual callejero) y efectos (revelación del plan divino) se presenta como parte de un cauce narrativo que fluye naturalmente.

En la lavandería del hotel, “un lugar de purificación y de camaradería femenina, así como de erotismo, como se revela en el beso que se dan las jóvenes”, según Jagoe y Cant (2007: 186), Amalia pregunta a Josefina: “¿Vos creés que una vocación puede ser para salvar a una sola persona? ¿No es poco?” Su amiga le responde: “Para nada. Está perfecto”. Guiada por esta misión, decide acercarse a Jano, quien se ve inquietado por su presencia. En el ascensor, ella le roza la mano, que él retira sin darse vuelta. En efecto, numerosos planos colocan la mirada en la nuca de Jano, dando a entender que está siendo acechado por Amalia, quien, siguiendo a Fernanda Alarcón (2015), se va configurando como una “niña espectro”. En una secuencia posterior, ingresa a la habitación de Jano, le susurra algo al oído, Jano niega con la cabeza, ella lo abraza y le repite: “Usted es bueno”.

3. Contrapuntos y figuras de geminación

El argumento sencillo y la lenta andadura permiten la evocación pormenorizada de los personajes. La originalidad de la protagonista contrasta con la convencionalidad de los demás caracteres, si bien se pueden señalar rasgos vivientes y cambiantes dentro de su relativa tipicidad. Objetos de un azar cómodo, propio de la comedia romana (cf. Lida de Malkiel, 1970), los personajes se aparecen en el preciso instante en que su presencia es necesaria, se enteran con exacta oportunidad de los secretos que les atañen, y salen de la obra cuando se decide concluir, dejando en suspenso, las peripecias.

El procedimiento de la “geminación” de personajes, dichos y situaciones es también palmario en la concepción del argumento y en la técnica de su exposición. No se trata de la multiplicación de réplicas idénticas, duplicaciones mecánicas ni absolutamente opuestas de un mismo arquetipo; más bien, hay dobleces, paralelismos, simetrías, contrastes que se ponen de relieve dentro de la simpleza del argumento por el detallismo de la representación.

“El reino de lo equívoco está poblado de seres híbridos”, señala Louis Vax (1971: 32). A lo largo de la película, no se perfilan polarizaciones infranqueables, sino duplicaciones matizadas por el juego de sus semejanzas y diferencias, que se contagian las unas a las otras de la atmósfera acuosa y acústica del film. Los contrapuntos están ligados por su textura ululante. La sostenida geminación reviste formas diversas que otorgan densidad y variedad a lo real, en un flujo y cambio perpetuo, que se dispersa y se reúne, viene y desaparece²¹¹.

3.1. Dos amigas

El personaje de Amalia es menor que una adolescente. Su curiosidad la habilita a tomar distancia del juicio moral y explorar los placeres y peligros vinculados al cuerpo: entre el éxtasis religioso y el despertar sexual, durante un cuadro de enfermedad padece un estado febril como consecuencia del “calentamiento”. “La niña santa” personifica una especie de ser visionario, semejante a los ángeles de la tradición pictórica que, en tanto adaptación de la iconografía de Eros, aluden a espíritus invisibles o rayos de luz que encandilan con su aparición para proteger a los hombres de los demonios (que desde el enfoque mitológico no son otra cosa que ángeles caídos). Pero, a diferencia de los ángeles pintados por Gustav Doré o El Greco, definidos por su adscripción sexual masculina, la vocación angelical de Amalia se construye desde el lugar de una adolescente que, además de una edad que se caracteriza por la mutación, atraviesa vicisitudes dadas por su condición de mujer.

La transición de la infancia a la adolescencia toma distancia del imaginario tradicional: no hay un embellecimiento de la niñez en tanto experiencia al margen del peligro. En este punto, el film se acerca al enfoque de ciertos cuentos de Silvina Ocampo. Como afirma Ana Amado,

Martel acentúa la ambigüedad erótica que subyace en los asuntos de familia y de religión, con una puesta en escena guiada por la mirada con la que una adolescente invierte el trayecto del examen masculino sobre su cuerpo, surcado por sensaciones y alerta a todos los signos –olfativos, táctiles, auditivos–. De este modo, dar centralidad a la erotización y la violencia que atraviesa el despertar sexual femenino aparecía como una excepción categórica frente a las decenas de títulos que mostraron y muestran, por ejemplo, el trayecto de la pubertad masculina y sus crisis, muy naturalizado en el cine para el público de ambos sexos. (2015, en prensa)

²¹¹ Cf. Heráclito.

La religiosidad sincera de Amalia contrasta con la picardía de Josefina²¹²: “Amalia (la que ama, pero también con alusiones a la heroína de la novela de José Mármol, la belleza tucumana que representa el amor puro y la honestidad) y su amiga Josefina (a la que también llaman Jose, para acentuar el carácter no convencional de su femineidad)”, indican Jagoe y Cant (2007: 181). Josefina es hábil en el disimulo, en decir lo que no piensa para provocar la respuesta que busca, o en salir de un aprieto gracias a una rápida estratagema.

3.2. Dos médicos

Jano rememora al dios de la mitología romana, el de las puertas y los umbrales. Se lo identifica como el dios “bifronte” que mira en direcciones opuestas: una cara hacia la paz y la otra hacia la guerra. En esta línea, los dos rostros del personaje pueden leerse en varios niveles: por su doble moral y su doble vida como padre de familia y como acosador callejero; por su mirada distanciada de científico y su mirada de hombre asaltado por impulsos que no puede controlar; por las relaciones que mantiene con Helena y con Amalia; incluso, en algunos momentos –como observa María José Punte (2010)– encarnaría la figura del padre ausente. Según Carlos Belloso, el actor que lo interpreta, “Jano es la inocencia de la maldad, y la niña es la maldad de la inocencia” (en Aguilar, 2006), o, como lo define Martel: “una especie de niño agigantado que no puede manejar todo” (2004).

A diferencia de la ambivalencia de Jano, Atilio Vesalio expone estereotípicamente la obsesión masculina del “mujeriego”. Tal vez, este personaje toma el apellido de Andries van Wesel, traducido como Andrés Vesalio, quien dedicó en 1542 a Carlos V la obra en siete volúmenes *De humani corporis fabrica*, uno de los tratados más influyentes sobre anatomía²¹³. Después de la publicación, tuvo problemas con algunos colegas galenistas de la Corte, que lo criticaron por “desvergonzado”, “impío”, “calumniador” e “ignorante”. Según ciertos rumores, fue condenado a la hoguera por ejecutar prácticas oscuras, pero Felipe II

²¹² Respecto a las dos amigas, Martel observa: “Lo que más me importaba del carácter de Amalia es lo que para mí tiene de interesante el misticismo religioso católico, que no es la parte estúpida de la autoflagelación sino una parte muy anárquica que es la potencia de sentirse conectado directamente con lo divino. La adolescencia es un hermoso momento para la pasión extrema. Fue bárbaro encontrar a María [Alché] y Julieta [Zylberberg], porque son una combinación ideal, y creo que sus rostros tienen algo bíblico. María tiene algo raro: cuando mira naturalmente, de frente, tiene una raya blanca debajo de los ojos: ésa es la imagen general de la adoración. Es algo hierático, como las pinturas del Giotto, entre el arte religioso y la pintura palaciega. Julieta me parece la versión más investigadora, posterior, donde hay una tentativa de rescatar la fisonomía del pueblo hebreo en intentos más documentales” (2004). Asimismo, Amalthea era la enfermera que crió a Zeus en el secreto del monte Ida en Creta, cuando Cronos quería comérselo.

²¹³ Basado en la observación directa a partir de la autopsia de cadáveres de asesinos, Vesalio corrigió algunos errores de la obra de Galeno, introdujo láminas ilustrativas, modificó el método didáctico e incorporó nuevos hallazgos al campo medicinal; es considerado, por ello, el fundador de la anatomía moderna.

cambió la sentencia por una peregrinación a “Tierra Santa”. Durante su regreso en barco, los vientos adversos del mar Jónico lo obligaron a atracar en la isla griega de Zante, junto al Peloponeso. Se cree que Vesalio, al poco tiempo, murió de gonorrea.

A Atilio Vesalio lo expulsan del congreso por defender a “una de las chicas de los laboratorios” con quien había salido la noche anterior, mientras que a Jano sus colegas lo consideran un hombre de moral intachable. Contrapuntos, entonces, entre los personajes de Jano y Vesalio. Pero, además, *glissandi*: cuando le presentan a Jano, Helena lo confunde con Vesalio. “Ah, sí, sí, voy a venir a su exposición. Me pareció muy interesante, ¿no?, sobre todo lo de la relación entre el médico y el paciente.” “No, ese es el Dr. Vesalio”, aclara Mirta. “Claro, bueno, de todas maneras voy a venir igual”. En la charla del ascensor, ambos médicos se enteran de que sus hijos asisten al mismo colegio.

3.3. Cazador y presa

En torno a la pileta, Amalia espía a Jano desde la reposera y murmura oraciones:

—¿Por qué te hacen estudiar eso de memoria? ¿No hay algo más útil para hacer? Amalia... Te estoy hablando. ¡Amalia!

—Mamá, no grites, yo lo aprendí porque me gusta. Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, perdónanos señor...

—¡No me hables así! ¿No querés que te regale un romancero español? Son larguísimos: “A cazar va el caballero, a cazar como solía, los perros lleva cansados... los perros lleva cansados...”

El fragmento que Helena recita corresponde al comienzo del *Romance de la infantina*, de tradición aragonesa. Este romance desarrolla un motivo folklórico de extensa divulgación: el encuentro del caballero, a menudo en un lugar inhóspito y temible, con una criatura femenina y sobrenatural²¹⁴. Dicho romancero se vincula de manera implícita con el motivo del *fier baiser*, el desencantamiento por un beso aguerrido que el varón da a una mujer de

²¹⁴ La versión completa dice así: “A cazar va el caballero, a cazar, como solía; / los perros lleva cansados y el halcón perdido había. / ¿Dónde le cogió la noche? En una oscura montiña, / donde cae la nieve a copos y el agua menuda y fina, / donde canta la leona y el león le respondía, / donde no hay hombre del mundo ni criatura nacida. / Arrimárase a un roble, alto era a maravilla; / el tronco tenía de oro, las ramas de plata fina. / En el pimpollo más alto, viera estar una infantina, / con peine de oro en sus manos que los cabellos partía; / entre su pelo y el peine comparaciones no había: / ¡cuántas veces a los hombres de cadena serviría!; / cabellos de su cabeza todo aquel roble cubrían; / su nariz enfilada, su cara rosa encendida; / los dientes de la su boca de aljófar y perlas finas, / los ojos de la su cara la montiña esclarecían”.

aspecto horrible o inquietante²¹⁵. Pero en el encuentro del caballero con la dama feérica narrado por el romancero que Helena evoca se desarrolla una variante del *fier baiser*: “el caballero, receloso o atemorizado por la naturaleza inquietante de la doncella surgida de la espesura, rechaza en primer término la invitación de esta a tomarla por esposa o amante, con la excusa de ir a consultar la cuestión a su madre. A su vuelta, ya es demasiado tarde: la *quête* del héroe, en esta ocasión, ha fracasado”, indica Jeneze Riquer (2011: s/n).

El vínculo entre el cazador y la presa (Jano-Helena, Jano-Amalia y viceversa) comienza poniendo el acento en el varón a la caza de la mujer²¹⁶. Es interesante el tratamiento musical de este motivo: la música funcional del hotel hace su entrada en los dos momentos de conversación ‘casual’ entre Helena y Jano, invocando un ambiente estereotipado de seducción [Figura 32]. Helena despliega una doble actitud que se evidencia frente al espejo: primero, Jano la acecha a través de la ventana, que presenta su cuerpo fragmentado; pero, después, es ella quien lo avista a través de la puerta de la cocina. Lo mismo sucede con Amalia. “¡No me sigas!”, le dice Jano, una vez que la relación de poder parece invertirse.

3.4. Dos madres

La frívola devoción de la madre de Josefina es el reverso del ascetismo desengañado de la madre de Amalia. La coquetería de Helena, *femme fatale* de la leyenda homérica²¹⁷, contrasta con la imagen mojigata de la madre de Josefina. Ambos personajes se exponen en su antagonismo, si bien nunca llegan a cruzarse: precisamente, de esta elisión depende el final suspendido.

Helena personifica un tipo de mujer deseada, entregada a la mirada del varón en el orden de la representación, como queda explicitado en el juego que monta, en vistas del cierre del congreso, como paciente que enamora al médico: “Le parecerá ridículo, pero no sé qué vestido elegir”, dice a Jano. Helena busca ser mirada, a la vez que se posiciona como una mujer sensual. Recibe los piropos de los médicos en torno a la pileta sin molestarse.

²¹⁵ “Conocido sobre todo a través de fuentes celtas (figura, por ejemplo, en *La aventura de los hijos de Eochaid Mugmedón*), este episodio remite en última instancia a «un motivo mítico universal, subyacente en todo matrimonio, y que es, de hecho, el *misterio* del matrimonio», indica Jeneze Riquer (2011: s/n).

²¹⁶ El cazador y su presa son figuras que aparecen con recurrencia: además del romancero que Helena le intenta recitar a Amalia, el juego de las amigas en la selva concluye con la aparición fugaz de un cazador.

²¹⁷ En la épica de Homero es hija de Zeus y Leda (otras tradiciones afirman que Helena es hija de Océano o incluso de Afrodita, pretendida por los héroes debido a su belleza).

Como indica Natalia Christofolletti Barrenha, “el deseo es rara una fuerza vital en medio de la inercia” (2013: 133, traducción nuestra)²¹⁸. “El aburrimiento se presenta como la forma negativa del deseo. Asegura a su víctima la incapacidad de desear o de realizar el deseo; esa sería la forma atroz del aburrimiento como pozo de tiempo”, sostiene Josefina Ludmer (2010: 39). Desde el tedio mismo el personaje de Helena manifiesta un hedonismo vacilante.

La canción se vuelve cuerpo y territorio de un deseo capaz de propiciar pequeñas ficciones que funcionan como intermediarias entre Helena y el mundo de las apariencias por el que se mueve. “Negros tus cabellos / cubrían tu cuerpo / tan llena de amor / te vi bailando. / Otro te abrazaba / otro te besaba / pero eras a mí / a quien mirabas”²¹⁹: las primeras estrofas de “Cara de gitana”, de Daniel Magal, compositor jujeño, acompañan la secuencia del baile de Helena en la habitación junto a los niños. Tanto la forma musical como la lírica traen reminiscencias de la balada latinoamericana, música sentimental por excelencia, como se plasma en la faceta romántica de las canciones populares interpretadas por Roberto Sánchez, alias Sandro, el Gitano, que expresan los tópicos del amor y la seducción despojada de rígidas pautas morales (como la virginidad y el matrimonio)²²⁰. Se trata de un estilo que ha sido incorporado de manera emblemática a los melodramas de Pedro Almodóvar, por ejemplo, *La flor de mi secreto* (1995), donde lo *kitsch* –inseparable de la teatralidad religiosa del catolicismo, como aparece en otros films del director, como *Entre tinieblas* (1983) o *¡Átame!* (1989)– se vuelve expresión del deseo y la trasgresión de los discursos de castidad y pasividad sobre lo femenino.

Como afirma Matei Calinescu,

el *kitsch* es el resultado artístico directo de una importante mutación ética de la que es responsable la peculiar conciencia del tiempo de la clase media. De modo general, el *kitsch* puede verse como una reacción contra el «terror» del cambio y de la insignificancia del tiempo cronológico fluyendo desde un pasado irreal hacia un futuro igualmente irreal. Bajo tales condiciones, el tiempo libre –cuya cantidad está socialmente creciendo– se siente como una extraña carga, la carga de la vaciedad. Lo *kitsch* se muestra como un modo fácil de «matar el tiempo», como un escape placentero

²¹⁸ “O desejo é uma rara força vital no meio da inércia.”

²¹⁹ Esta canción actualiza el lugar común de la mirada oblicua, desde una apuesta por lo *kitsch*. Véase, por ejemplo, el contraste con la zamba de Jorge Fandermole, titulada “La mirada”, que apela al mismo tópico: “Apenas te vi bailando / supe que no alzabas para mí / la noche de tu pañuelo / pero la luz de tus ojos sí; / disimuladas brasas en vuelo / quemándose al partir.” La película de Martel pone en juego cuestiones tales como la imitación, la falsificación, la copia, la estética de la decepción y el autoengaño, y aprovecha la tendencia del *kitsch* a prestarse a la ironía (cf. Calinescu, 1991).

²²⁰ Como señala Ricardo Manetti (2016), Sandro pone en escena un cuerpo del melodrama, zigzagueante y barroco.

de la banalidad, tanto del trabajo, como del descanso. Lo divertido del *kitsch* es precisamente el lado opuesto al terrible e incomprensible aburrimiento. (1991: 243)

3.5. *Gemellicium*

Freddy, hermano de Helena, también vive en el hotel. Cuando se ocupa de distribuir a los médicos en las habitaciones, dirigiéndose a Jano, dice: “Le dije al doctor Vesalio que usted se podía quedar en esta habitación... en la otra cama, por supuesto, ¿no?” La enunciación del sobreentendido responde a cierta caracterización “débil” del personaje de Freddy en cuanto al imaginario asociado a la masculinidad heterosexual predominante, que asumen los médicos.

—¿Qué hacés acá? —le dice Helena.
—La llave, no encuentro mi llave, no puedo entrar al cuarto.
—Vamos a lavarte los dientes.
—¿Qué hacés levantada tan tarde?
—Me quedé viendo una película preciosa. Igual no me puedo dormir. No puedo creer que Manuel no me haya contado lo de los mellizos...

Helena se refiere a una conversación previa:

—Llamó Manuel. Está esperando mellizos. Me dijo que te diga —dice Mirta.
—¿Mellizos? ¿Mellizos varones? —dice Helena.
—¿Pero cómo va a saber si son varones? No tiene ni dos meses de embarazo.
—No se puede saber todavía, Helenita —dice Florinda.
—¿Qué hago, lo llamo para felicitarlo o espero? (...)
—Me dijo que te avise, así que ya sabe que sabés —dice Mirta.

Helena y Freddy se presentan como dos niños rodeados por la mirada vigilante de Mirta, la empleada a cargo de regentar el hotel. “No dejes que te rete”, dice Helena a su hermano. “Mirta no da más. Es intratable”, se queja Freddy en otra secuencia. “¡Pobre Mirta, qué mal está!”, dice Helena, mientras que otras veces la llama afectuosamente “Mirtita”, así como a su hermano, “Freddito”.

Como una corriente de afectos que se mueve entre las costas del odio y el amor, esta ambivalencia de tonos y designaciones cariñosas forma parte de los modos de imprimir a los nombres que remiten a sujetos y objetos usuales “una ruptura con el mundo de ‘todo el mundo’ y una sobreclausura, una integración nueva; en síntesis, una conversión (sentido del bautismo)”, tal como Barthes define el “caritativismo” (2003a: 153). “¿Qué me podés traer, Pablo?, ¿qué quedó rico?, ¿las *supremitas* con algo liviano? ¿Puede ser una *ensaladita*? Un

huevo frito.” “Esta *criaturita*, Helena, es una bendición”, dice Freddy sobre Amalia. “¡Qué bonitilla!”, exclama Helena refiriéndose a una nueva empleada del hotel. Con estos caritatismos infantiles, en el marco de un lenguaje *comunitario*, los personajes individualizan el objeto de amor mediante una proyección afectiva. Retiran los nombres de la generalidad de la lengua. Hacen del objeto una expansión narcisista del Yo, tanto a partir de una manipulación “buena” de los nombres, como de los chismes que se ponen a circular en ausencia del otro –que convierten al otro en *ese* de quien se habla: como la abuela de Josefina o “la chilena”, ex esposa de Freddy: personajes femeninos fuera de campo–.

3.6. Recovecos intrincados

Teniendo en cuenta el recorrido preliminar, estamos ante un cine contrapuntístico, que toma del temprano barroco²²¹ el colorido tonal, el preciosismo, la demanda por lo elaborado, el despliegue del virtuosismo, el estilo multicoral que resulta de la ejecución simultánea de varios instrumentos, que aquí podemos pensar en la doble dimensión visual y sonora del film, que sigue el principio del *concerto*²²²: sin lugar a dudas, se trata de una obra concertada que exalta estados anímicos. La película elabora una verdadera orquestación de la mirada y de la escucha, que apela por medio de imágenes y sonidos a los otros sentidos, delineando una coloratura sinestésica. No es tanto la conducción verbal de los diálogos, sino el matiz de la voz, el juego de luz y sombra, el uso prolijo de las disonancias y el cromatismo, los efectos de eco, aquellos elementos que configuran, en palabras de Henry Paul Láng, una “orgía de la expresividad dinámica del barroco” (1963: 259), que, para prosperar, necesita de un fondo religioso católico (la austeridad de los protestantes rechaza esta veta románica), como el film pone en escena. La preferencia por los motivos populares, como los exageradamente largos, tediosos, artificiosos y complicados romances caballerescos que reaparecen en los albores del barroco, el entusiasmo por el teatro como la objetivación más típica del espíritu del barroco,

²²¹ A diferencia del secularismo, espíritu conductor del alto barroco, “la mentalidad del barroco temprano (...) estaba condicionada por la Iglesia, por la resurgida Contrarreforma y por el fervor profundamente religioso y apasionado de los jesuitas. El aspecto religioso militante constituía la fase más amplia, poderosa e influyente de la época, especialmente en los países meridionales, consecuentes con su catolicismo y por la misma razón menos expuestos a guerras religiosas y sociales. Con todo, no pasará de ser ésta una de las corrientes del barroco, preponderante en Italia y en el sur de Europa. Puesto que su desbordante patetismo se nutría de la piedad religiosa, se ocupaban los hombres con entusiasmo en levantar iglesias, y se gozaban con la pompa de sus altares y paramentos sacerdotales, con el éxtasis de la oración, con las radiantes pinturas murales, de un misticismo nuevo y moderno, con los dorados de la decoración plástica, y con la plenitud de formas de la música eclesiástica concertada”, expone Henry Paul Láng (1963: 352-353).

²²² La propensión del barroco a la repetición como un recurso para realzar y contrastar su significado y contornos, se plasma en el principio estilístico del *concerto*: “no quería decir precisamente la cooperación, sino la oposición, la rivalidad, el enfrentarse de los cuerpos sonoros” (Láng, 1963: 288-289).

como la didáctica representación médico-paciente entre Jano y Helena armada para el cierre del congreso, son signos del barroco que la película actualiza.

A modo de recapitulación, hasta aquí señalamos que *La niña santa* desenvuelve una espiral de copias y originales, que destituyen la polarización entre lo auténtico y lo falso. Se trata de procedimientos de orden *filmico*, como se pone de manifiesto en los nombres legendarios de los personajes y sus dobles, así como en las fotocopias que se usan en las reuniones de catequesis, que llevan al extravío de las fuentes; de orden *filmográfico*, por las referencias cruzadas con otros films de la directora²²³; y de orden *intertextual*, dada la relación de *La niña santa* con otras obras literarias, plásticas, musicales, cinematográficas. El pasaje entre estos niveles acontece sin modulaciones bruscas, sino como si se tratara de *glissandi*. De la veneración devota a la neutralidad científica, las ironías que delatan la hipocresía de cada ámbito (sacro y secular), la construcción del artificio (coquetería, música) y la sinestesia constituyen las figuras y formas que permiten una entrada gradual y casi imperceptible desde líneas bien trazadas (personajes, espacios) que a poco de presentarse se van confundiendo.

4. Sinestesia aumentada

La preservación de las reglas y convenciones de un orden dado implica mantener inalterables las formas habituales de la percepción. Martel señala, en este sentido, que “la domesticación de la percepción es el camino para el conservadurismo político. En cambio, cualquier distorsión de la percepción –esta es mi ilusión enfermiza– lo que genera es un disturbio en el entorno y eso permite quizá, no digo siempre, otra manera de concebir la realidad” (en Enríquez, 2008). A partir de una sinestesia intensificada, *La niña santa* traza un vínculo entre el poder del cuerpo y lo intangible, entre el mundo sensible y la dimensión de lo sobrenatural. Se efectúa un tratamiento minucioso y paradójico de estos órdenes. Por su

²²³ Según Luciano Monteagudo, “casi como si no hubieran transcurrido cuatro años entre una y otra, *La niña santa* parece empezar allí donde terminaba *La ciénaga*. La deslumbrante ópera prima de Lucrecia Martel concluía de manera enigmática, inquietante, con dos adolescentes refiriéndose a un milagro improbable: ‘Fui donde se aparecía la Virgen’, decía una, con desgano. Y ella misma, ante el brumoso silencio de la otra, confirmaba: ‘No vi nada’. Ahora, en el inicio de *La niña santa* (...), otras dos adolescentes salteñas (¿las mismas, crecidas?) asisten a una reunión parroquial de reflexión católica” (2004: s/n); también, como observa Gonzalo Aguilar (2006), Jano evoca el mismo doctor de la canción que cantan las niñas de *La ciénaga* frente al ventilador (“doctor Jano, cirujano, hoy tenemos que operar, en la sala de emergencia, a una chica de su edad...”). Además de estos rasgos, entre otros, resulta interesante un trabajo de juegos enfrentados en torno al agua: en *La ciénaga* hay una secuencia en la que un grupo de varones arroja bombitas de agua a las chicas. La vertiginosidad de los planos subraya la violencia latente en este juego infantil en tiempos de carnaval. En *La niña santa*, en cambio, una escena también breve pero elocuente enfoca a las jóvenes apuntando con mangueras que tiran agua con mucha presión sobre un grupo de varones.

capacidad de dar a percibir una sensación a través de otro sentido que no le es propio, las imágenes y los sonidos pueden representar sentidos irrepresentables.

El tacto ocupa un lugar central. Mientras se mueve, Amalia roza con la yema de los dedos las superficies como si pudiera afectar las cosas por medio del contacto: los ventanales, las cortinas, las cabezas de los niños que atraviesan corriendo los pasillos; el televisor, que, como por acto de magia, consigue prender (mientras sostiene el control remoto con la otra mano); el cuerpo de Helena que yace boca abajo sobre la cama y, ante la aproximación de la mano suspendida en el aire, se mueve súbitamente; masturbándose, Amalia produce vibraciones corporales. El poder de la experiencia táctil, que involucra primariamente las manos, se pone de relieve también en otros personajes, como el de Miriam, la hija de Mirta, empleada del hotel, que tiene una relación conflictiva con el tacto: a pesar de que es kinesióloga, su madre le recrimina que trabaje haciendo masajes. Asimismo, el movimiento de la mano de Inés, cuando dirige el coro, aparece destacado: al hacer el gesto de cierre, las voces se callan [Figura 33].

Por otra parte, los planos que vuelven palpables el humo del cigarrillo o el *spray* de los aerosoles hacen visible el volumen del aire, densifican el espacio atmosférico a primera vista imperceptible. La vista, en efecto, no se da por sentada, sino que aparece como una capacidad susceptible de experimentación: cuando se aprieta los ojos, Amalia visualiza líneas y manchas. “Veo distinto: lo blanco mucho más blanco”, dice. Los juegos ópticos que se producen presionando el globo ocular hacen eco de las teorías sobre “la imagen persistente” como efecto diferido²²⁴, que disocia la visión de cualquier concepto de referente externo y la enlaza con la experiencia subjetiva corporeizada.

El olfato se vuelve presente en las escenas en las que las mucamas atraviesan las habitaciones tirando desodorante para aromatizar o purificar los ambientes. Amalia rememora el aroma de la espuma de afeitar de Jano después de que, sin que él pueda notarlo, le viera restos no enjuagados en el cuello. “¿Sentís ese olor?”, le dice Josefina en la última escena, sumergidas en la pileta: “azahar es”. Asimismo, el gusto puede inferirse de los planos en los que la acción transcurre en torno a la cocina y el restaurant.

²²⁴ Como indica Mary Ann Doane, “en el campo de la óptica y la fisiología, los estudios de la visión se centraron en las ilusiones o *trucos* ópticos, y entre ellos ocupó un lugar central la imagen persistente. Johann Wolfgang von Goethe, Joseph Plateau, David Brewster, Charles Wheatstone y Hermann von Helmholtz estudiaron los fenómenos relacionados con la supuesta retención de una imagen en la retina durante un tiempo determinado una vez que se retiraba el estímulo (que, por lo general, era una luz o un color brillante). Esta teoría se basaba en la suposición de que la imagen *persiste* en el tiempo, de que tiene una duración sustantiva, y, por tanto, de que la visión no es instantánea” (2012: 105).

El film pone, pues, a circular intensidades microsónicas, sentidos periféricos, fluctuaciones infinitamente sutiles. El tacto, la vista, el olfato, la propiocepción: a través de su exaltación se indagan los límites del mundo físico, o dicho de otra manera: el arrebató místico lleva lo físico hasta su exacerbación. El deseo no forma parte de un sistema de prohibiciones, sino de una materia fluida: desde el beso que le da a Josefina hasta las persecuciones de Jano, “Amalia no se entrega a la mirada del otro sino que sigue un sonido”, como indica Gonzalo Aguilar (2006: 103). En este punto, arribamos de lleno a la cuestión en torno a la que gravita todo el film [Figura 34].

4.1. Universo sonoro

Frente a un mundo que jerarquiza lo visual, el sonido introduce una fuente de perturbación²²⁵. A diferencia del cine convencional, en *La niña santa* no recibe un procedimiento diferenciado según se trate de las músicas, los diálogos o los ruidos ambientales, puesto que el sonido no pretende completar la narración; llega, en cambio, a proyectar las tonalidades atmosféricas que materializan los estados afectivos: el erotismo como una forma deseante que se despliega de manera continua en la vida cotidiana, que no depende de espacios y tiempos predefinidos, ni se conforma con aparecer en los intervalos, sino que se expande como los ecos informes de una materia acuosa.

Como afirma Christofolletti Barrenha,

los films de Lucrecia tienen una forma semejante a una pieza musical, en el sentido de un baño en que la imagen parece ser un lugar antes para ser habitado que observado, lo que constituye un audiovisual cuya mayor pulsión es el encantamiento físico del cuerpo y la materialidad de los objetos –y eso se debe principalmente al uso que se hace del sonido. (2013: 89, traducción nuestra)²²⁶

El énfasis en el sonido se mimetiza, además, con el objeto del film: *escuchar* es el verbo evangélico por excelencia; “hay que estar alertas al llamado de Dios”, enfatiza reiteradamente la catequista.

²²⁵ Martel señala: “Una sala de cine se parece bastante a una pileta de natación vacía, en donde todos estamos metidos (...). El sonido en el cine se propaga en la sala y atraviesa el cuerpo. (...) No tenemos párpados para el oído. El sonido en el cine es lo inevitable” (2009). Lo sonoro es el aspecto crucial de las obras de la cineasta. Otros films del período, entre los que se destaca *Los guantes mágicos* (2003), de Martín Rejtman, también presentan un tratamiento destacable respecto al sonido.

²²⁶ “os filmes de Lucrecia têm a apreensão semelhante à de uma peça musical, no sentido de um *mergulho* em que a imagem parece ser um lugar antes a ser habitado que observado, constituindo um audiovisual cuja pulsão maior é o encantamento físico do corpo e da materialidade dos objetos –e isso se deve principalmente ao uso que ela faz do som.”

Según el diagnóstico de Jano, Helena padece “Síndrome de Ménière”, una enfermedad que afecta al 0,2% de la población, que se manifiesta a través de la persistencia de ruidos que pueden conducir hasta la locura. Por encarnar la especialidad del médico otorrino, Helena se convierte en una candidata apropiada para el acto de representación final del congreso.

—¿Un sonido cómo? —le consulta a Jano.

—Un pitido, o como un sonido de una radio mal sintonizada. A veces parecen voces lejanas y las frecuencias son graves. Por lo general, la mayoría de la gente escucha cosas. ¿Qué es lo que el paciente escucha? ¿Cómo escucha? Bueno, ese es mi trabajo. A la noche, por lo general, son estos sonidos, y cuando ve televisión deja de escucharlos.

El sonido –*continuum* de lo audible y lo inaudible, que incluye silencios, ruidos, músicas, según una definición abarcadora– aparece como una “ausencia” que cautiva, con cualidades espectrales desconcertantes. Siguiendo a David Toop, “se trata de un sonido transformador, un sonido que hace desaparecer lo visual por un momento, la realidad táctil del presente” (2013: 14). Intangible respecto a lo que se puede ver, el sonido recibe un tratamiento pormenorizado, que lo convierte en un subtexto que atraviesa el argumento como una dimensión turbadora, reveladora de estados de ánimo signados por la fluctuación. Por su naturaleza aérea, el sonido resulta un elemento elusivo, como el clima: “Aquello que pasa desapercibido en el curso de la vida cotidiana y de todas maneras aún existe, en su coloración, sus ecos, sus efectos, sus atmósferas y sus definiciones del espacio”, afirma Toop (2013: 88).

Como señala Aguilar, el conflicto entre lo visual y lo sonoro desempeña una función importante para la religión católica: “Mientras los sonidos tienen que ver con la presencia, lo interior, el recogimiento, la imagen impone la distancia, la exterioridad, la distinción de los elementos. La visualidad impone una relación de poder y dominio diferente de la audición” (2006: 102). Presencias vitales, los sonidos que merodean la película se convierten en materia significativa con un poder desacralizador y desorientador, a la vez que marcadamente empático²²⁷. Los susurros, las oraciones, las melodías tarareadas, los diálogos crean una dimensión que se independiza del significado de las palabras. Además, los ruidos otorgan una contigüidad que produce confusión: no queda claro dónde y cuándo transcurre cada escena.

4.1.2. *Glissandi*. El erotismo de la música

²²⁷ A diferencia de la música anempática, indiferente a la imagen, la música empática, según Michel Chion (2011), acompaña el sentimiento de la escena.

Las dos secuencias en torno a las intervenciones callejeras del *thérémin* o *théréminvox* definen una gramática de distancias y proximidades [Figura 35]. Este instrumento, inventado por Lev Termen (León Thérémin) alrededor de 1927, se basa en el principio de la electrónica conocido como *heterodyning* o heterodino, una corriente eléctrica que interfiere con otra, generando un efecto similar al acople que produce un micrófono cuando se acerca demasiado a un altavoz. La altura del sonido se modifica acercando y alejando la mano derecha de una antena metálica vertical, mientras que el volumen y el timbre se modifican de la misma manera con la mano izquierda próxima a una antena con forma de bucle. Según Damyler Cunha,

Tradicionalmente utilizado em filmes de suspense, terror e ficção científica, como em *Quando Fala o Coração* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) e *O Monstro no Ártico* (*The Thing from Another World*, Howard Hawks e Christian Nyby, 1951), quando estes cineastas queriam sugerir a presença de alienígenas ou representar o desequilíbrio psicológico dos personagens, o som do theremin é usado para criação de uma atmosfera misteriosa. (2015: 15-16)

Este instrumento monofónico, que prácticamente no permite variación tonal, produce un sonido *glissando* característico. *Pathos* de proxemia, el *thérémin* compendia, además, el cruce de diferentes órdenes: es un instrumento de *vanguardia*, que ejecuta música *clásica*, durante un encuentro *popular*.

4.1.3. Lugares comunes

Es provechoso que lo que encuentras no sea lo que esperabas. Curiosidad, excitación por lo inesperado.
Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*

En el primer pasaje alrededor del *thérémin*, se ejecuta la Suite Orquestal N° 3 en Re mayor BWV 1068 (1717) de Johann Sebastian Bach, popularizada como Aria para la cuerda de sol. Esta pieza, una de las más trilladas del compositor, actualiza la sensación de “lugar común”: se trata de una música convencionalmente utilizada para evocar una atmósfera calma, melancólica, pero esperanzadora²²⁸. Se trata de una imagen, en sentido amplio, que se *conoce antes de ser vista*, como Ivone Margulies (1996) define al cliché: una redundancia que

²²⁸ Esto se debe en gran medida al modo mayor, dado que, si estuviera escrita en menor, sus alcances nostálgicos serían desgarradores.

envuelve resonancias sociales precedentes, cadenas de expectativas que pueden ser confirmadas o frustradas.

Si el cliché tiende a encuadrar, a repetir, a acomodar signos del pasado, a inmovilizar el pensamiento y a preservar un orden de causalidades, la primera escena en torno al *thérémin* se aparta de la mera ratificación de un esquema: remueve desde el cliché mismo lo que este puede tener de desestabilizante, de imprevisto, de revelador, para explorar las potencialidades del cuerpo y el artificio de la repetición. Lo que parece *demasiado* conocido resulta formal, sensible y narrativamente potenciado hacia lo extraño: saca las cosas de la costumbre para “descloroformilzarlas”, para usar la expresión de Robert Bresson (2007: 101).

Durante el concierto, irrumpe de modo brutal un imprevisto. Entre una multitud que colma la calle, Jano se acerca por detrás a Amalia, se desabrocha el saco, mete sus manos en los bolsillos del pantalón y apoya sus genitales sobre ella. La acción dura treinta y cinco segundos [Figura 36]. Como indica Alarcón, “retomando la descripción de Foucault, el plano detalle que presenta el acople siniestro funciona como una *mirada clínica*: procura una superficie para el examen” (2015: 57). Al darse vuelta, la joven alcanza a divisar el rostro del abusador.

Podemos reconocer una filiación con el estilo bressoniano: respecto a los encuadres de la aglomeración, la secuencia presenta semejanzas con *El diablo probablemente* (*Le Diable probablement*, 1977). En cuanto a los primeros planos de bolsillos de trajes, cuerpos acechados y al acecho, hay similitudes con *Pickpocket* (1959). Como afirma Salas, “la expresividad de las manos y la idea de que poseen una inteligencia propia es algo profundamente bressoniano” (2016: 7); así como lo es la concepción del sonido que, en lugar de acompañamiento redundante, puede dominar e incluso sustituir a la imagen.

Paradojas del contacto, la disposición física de las manos es, de nuevo, un elemento clave. El instrumento musical funciona con el movimiento aéreo de las manos, que tocan cuerdas invisibles; esta ejecución contrasta con el gesto del médico de esconder las manos.

Así, en el interior de una escena de *costumbres* –el pueblo que se reúne alrededor de un acontecimiento ‘extraño’ que llama su atención; el tumulto que se presenta como ocasión para actos ilícitos; la música estereotipada que envuelve la situación– ocurre una deriva narrativa imprevista. Según Salas, “el comportamiento de Amalia se aleja de aquello que en la película es evidente (que Jano abusa de ella) y se diluye hacia lo inexplicable, hacia la experiencia mística” (2016: 7) combinada con el deseo sexual.

A partir de esta escena, en la mirada y la sonrisa que Amalia devuelve a Josefina se introduce un desplazamiento de las expectativas: la película deja bien en claro que “la niña”

ha sido abusada, pero no considera este evento como una realidad fija de su vida; no define al personaje en función del miedo o la vulnerabilidad, sino que toma distancia de la victimización: la veta mística se desenvuelve como un proceso que interrumpe el guion cultural de la imposición sexista de la violencia (cf. Marcus, 2002).

4.1.4. Lugares trastrocados

En el segundo pasaje alrededor del *thérémin*, el músico ejecuta la habanera del Aria para mezzosoprano del primer acto de la ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet, una de las más dramáticas en la historia del teatro lírico²²⁹. Los patrones de tensión y reposo, de pulso y ritmo, el énfasis en la emoción y los sentimientos, desde una concepción naturalista a contracorriente de las tendencias predominantes del romanticismo, relacionan esta pieza musical de enorme popularidad con el conflicto localizado en la esfera de la sexualidad. Como afirma Láng, “fue este drama, con su música ágil y espontánea, fogoso temperamento meridional, orquesta resplandeciente y vibrante, maravillosas armonías y melodías inolvidables, el que provocó el entusiasta homenaje de Nietzsche, quien veía en *Carmen* el modelo sempiterno del drama lírico” (1963: 726):

Su música es traviesa, refinada, fantástica; y, no obstante, perdurablemente popular (...). El destino pende sobre esta obra, su felicidad es breve, repentina, sin suspensos... ¡(...) Y, finalmente, el amor, amor transportado a la naturaleza!... Amor como destino, como fatalidad, cínico, inocente, cruel y, desde luego, *Naturaleza!* (Nietzsche, en Láng, 1963: 726)

La situación del abuso se reitera, con ciertos cambios: Amalia busca a Jano y se coloca, de espaldas, por delante de él; la cámara está ubicada del otro lado de los cuerpos; primero, Jano mete las manos en los bolsillos, segundos después las saca; Amalia acerca su

²²⁹ Con texto de Meilhac y Halévy, el tema fue extraído del cuento breve homónimo de Prosper Mérimée. La traducción al castellano del texto francés, que data de 1875, es la siguiente: “El amor es un pájaro rebelde / que nadie puede domesticar / y muy en vano le llamamos / cuando le conviene rechazar. / Nada hace allí, amenaza o ruega / uno habla bien, el otro se calla: / y es el otro el que prefiero / no ha dicho nada pero me gusta. / ¡El amor, el amor, el amor, el amor! / El amor es un niño bohemio / él jamás, jamás ha conocido ley, / si tú no me amas, yo te amo / si yo te amo, ¡ten cuidado! / si tú no me amas, yo te amo / si yo te amo, ¡ten cuidado! / El pájaro al que crees sorprender / bate el ala y vuela / el amor está lejos, puede esperar / tú no lo esperas, y ahí está / Todo alrededor, rápido, rápido, / él viene, se va, vuelve a venir / crees tenerlo, te evita, / crees que lo evitas, él te tiene. / ¡El amor, el amor, el amor, el amor! / El amor es un niño bohemio / él jamás, jamás ha conocido ley, / si tú no me amas, yo te amo / si yo te amo, ¡ten cuidado! / si tú no me amas, yo te amo / pero si yo te amo. / Si yo te amo ¡ten cuidado!” Teniendo en cuenta la música y la letra, se actualiza un clima lúdico y de seducción por parte de la figura femenina. En *De eso no se habla* (1993), de María Luisa Bemberg, la joven protagonista baila el mismo pasaje de *Carmen* frente al espejo.

mano y lo roza, pero el médico se retira despavorido [Figuras 37 y 38]; los colegas lo reconocen: “¡Doctor, doctor!”. Como afirma Page,

el doctor Vesalio, también presente, hace evidente el contraste tocar / no tocar cuando hace un comentario interpretado como irónico por el espectador: ‘No toca nada, nada’, dice con respecto al tereminista, mientras el doctor Jano, esta vez descubierto por Amalia, se aleja rápidamente del lugar, (2007: 161-162)²³⁰

Teniendo en cuenta ambas escenas alrededor del *thérémin*, en las que predomina el sonido como vibración, la atmósfera de erotismo radica en las oscilaciones entre tocar y no tocar, entre lo visible y lo invisible, entre lo audible y lo inaudible.

5. Estética de lo imprevisible

Film de aporías, la realidad tiende a disgregarse y, simultáneamente, la superposición de capas sensoriales ensancha la percepción de lo real. A medida que la película avanza, con una trama coherente, se produce un efecto de *desorientación*, que está dado por la versatilidad de los personajes, la dimensión de la sinestesia y, en especial, por los efectos de dislocación del sonido, así como por la construcción del espacio, por la manipulación del tiempo, por la forma del desenlace, por el descentramiento de la mirada, por transiciones narrativas imperceptibles según las convenciones de los géneros cinematográficos, por el orden moral que se elabora y por la evocación de una *Stimmung* fantástica; aspectos que permiten indagar la comunidad idiorrítmica que se crea entre las amigas.

5.1. Espacios dinámicos

“Tiempo y espacio no definen simplemente un escenario para la acción; son, más bien, un modo de narrar entre líneas”, afirma David Oubiña (2007: 22) con relación al primer largometraje de Martel. En *La niña santa*, desde perspectivas poco convencionales, los planos formalizan el enrarecimiento de un mundo que se presenta como opresivo. La película delimita tres ámbitos centrales: el de la catequesis, el del congreso y el del hotel, que se prolongan en –y se diferencian de– la casa familiar de Josefina y la de su abuela, la calle y la ruta. La construcción de los espacios se realiza a partir del trabajo sobre sus *periferias*.

²³⁰ Asimismo, las investigaciones de Vesalio, el anatomista, requerían una refinadísima técnica manual en el uso del escalpelo.

5.1.1. La casa y el hotel

El hotel, hospedaje de lujo a finales del siglo diecinueve, más de cien años después se encuentra en estado de abandono y refacción. Los interiores componen un plano indescifrable, y las pocas escenas en los exteriores no permiten inferir con exactitud la ubicación geográfica: “En quince minutos de remise están en el centro”, dice Freddy.

El entorno ambulatorio del hotel puede parecerse a un hospital. Según Cécile François, “Lucrecia Martel juega con el estatuto ambiguo del lugar de la acción provocando el desconcierto del espectador que se interroga ante este espacio híbrido entre hotel y hospital que descubre en la pantalla” (2009: s/n). A su vez, el hotel actualiza la intimidad del confesionario. La penumbra mística de los interiores tiene reminiscencias del espacio sombrío, aunque de tonos cálidos, de una catedral atravesada por reverberaciones constantes.

Los interiores lúgubres irradian una potencia, que se pone en marcha a través del juego perimetral de los espacios. La liberación de las coordenadas permite construir escenarios dinámicos por donde el deseo circula. El film expone el contagio de la intimidad del dormitorio hacia las demás áreas. Asimismo, los espejos y las puertas que se cierran y abren multiplican la espacialidad y le confieren espesor, además de otorgarle valor rítmico.

La periferia se extiende también en el lenguaje. En la escena que transcurre en las inmediaciones de la ruta, las amigas gritan: “Creo que es aquí”. “¡No me dejen aquí!” “¡Jose, aquí!”. El deíctico revela una situación geográfica, que contrasta con el uso extendido del “acá” asociado al habla de las regiones centrales. Lo mismo sucede con el artículo en la frase “Jose, vamos a la casa”. “El Dr. Vesalio ya está chispeado”, dice uno de los médicos en alusión a la borrachera. Al respecto, señala Daniel Link:

Otra de las fidelidades que Martel se impuso como guionista fue el respeto del modo de hablar de su región —el uso del artículo (“la mamá”) y del diminutivo, la anteposición del pronombre (“le digamos”), el uso del pretérito perfecto (“ha venido”), todos esas variantes dialectales que la “civilización” de Buenos Aires ha tendido a silenciar desde Sarmiento. “Es increíble el esfuerzo por hacer desaparecer los rasgos diferenciales de pronunciación”, dice Martel. “Tendemos a desconocer la importancia del habla en la constitución de la conciencia. Lo que ha primado mucho en el cine es la visión pajuerana de los porteños.” (2001: s/n)

Mientras que el espacio del hotel se deriva hacia el campo de la salud o la religión, el espacio de la casa aparece como su contrapunto. El Vivir-Juntos hotelero está asociado a la movilidad, el nomadismo, el viaje, la aventura, el tránsito, lo fugaz, las relaciones intensas y

pasajeras. La casa, en cambio, se caracteriza por la fijeza, lo familiar, lo propio. “Esto no es un hotel. Es una casa de familia y eso ustedes no lo ven”, dice la madre de Josefina²³¹. “No me gusta que andes todo el día en ese hotel. No entiendo cómo Helena no se da cuenta de que esa chica necesita un hogar. No se puede criar... bah, Helena se crió en un hotel. Para ella es muy normal.” Ironía de por medio, la moral doméstica se ve alterada por la relación incestuosa. “¿Qué le hicieron a la abuela?”, dice la madre al encontrar a Josefina teniendo sexo con su primo en la casa de su abuela.

5.1.2. La catequesis y el congreso

Tanto la formación religiosa como el congreso están atravesados por la palabra de la autoridad: en el primer caso, la de Dios, mediada por la catequista, en el segundo, la de la Ciencia, mediada por los médicos. El aura de respetabilidad distanciada de los impulsos que no se pueden controlar aparece doblemente ridiculizada. “Esto es un Congreso de Medicina, no un Casino, es una semana de decencia que se pide, nada más...”, dice a Jano uno de los organizadores en referencia al comportamiento de Vesalio.

El evento científico se configura, dentro del hotel, como un espacio de promiscuidad: los médicos se reúnen en la habitación que comparten Jano y Vesalio para planear la conferencia de cierre, mientras Vesalio se desnuda, se viste y se afeita, con la mucama que ingresa para alcanzarles cosas; en otra oportunidad, discuten sobre el congreso mientras Miriam le hace masajes a uno de los médicos. A su vez, el congreso aflora como un cronotopo lúdico para los adultos, tal como relata el cuento “Azul”, de Hebe Uhart: “Nos dejan a cada uno en su casa, donde vamos a recuperar nuestras tareas de adultos porque estar en un congreso tiene algo de volver a la infancia” (2015: 52).

5.1.3. Juegos místicos, lecturas profanas

Misteriosas,
tranquilas como noches minuciosas,
las horas de la siesta hacían tejidos
Silvina Ocampo, “La siesta”

²³¹ “Esto no es un convento, es un lupanar”, dice el sacerdote de *Yo, la peor de todas* (1990, María Luisa Bemberg), film que, más allá de esta coincidencia en la construcción de la lítote, está centrado en la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, que defiende a Teresa de Ávila: “A Santa Teresa la han tratado de loca. Quizás lo fuera, por atreverse a escribir y a pensar”, dice la protagonista.

A diferencia del congreso, que está atravesado por el androcentrismo de la ciencia, evidente en el porcentaje de varones que participan como expositores y panelistas respecto a las pocas mujeres que asisten al evento (descontando a “las chicas del laboratorio”, enviadas como promotoras del *merchandising* de las empresas farmacéuticas), el coro y la catequesis, de tradición monasterial, habilitan un espacio confesional, íntimo, de recreación femenina.

Una energía lúdica envuelve con juegos místicos las lecturas de las jóvenes. La película intercala escenas de lecturas que son marginales respecto a la manera contemporánea de leer con los ojos y en silencio. La *performance* de leer en voz alta implica formas de sociabilidad orientadas a la transmisión oral del culto religioso. Se trata de una lectura que se aleja de los hábitos serios y disciplinados, y demuestra escaso respeto hacia los textos que el canon catequístico considera dignos de veneración.

Amalia lee en voz alta un texto impreso cuya fuente es indefinible: “¿De qué libro es?”, pregunta Inés. “Es una fotocopia”, responde. “¿Pero, quién lo escribió?”, insiste, y Josefina contesta: “M.D.V. siglo diecisiete”. “Chicas, cuando traigan materiales tienen que saber la fuente”, dice la instructora. En un encuentro posterior, ante otra escena de lectura en torno a parábolas de origen incierto y tono heterodoxo, insiste: “Chicas, tienen que fotocopiar textos de libros. No es tan complicado...”

De este modo, en el film se vislumbran transformaciones que revelan nuevas formas de lectura y nuevos tipos de lectoras, como los “lectores anárquicos”, que pertenecen a la cultura de masas: “el lector tiene siempre razón y nadie le puede arrebatar la libertad de hacer de un texto el uso que quiera”, indica Armando Petrucci (1997: 547). El proceso de xerografía, de reproducción de los textos por medios ópticos, se presenta a través de la relación sensible con la materialidad de las fotocopias, o con las fotocopias como excusa y soporte de encuentros prohibidos (Josefina arregla en la fotocopidora un encuentro secreto con su primo). El contrapunto de este vínculo sensitivo con el proceso de fotocopiado y la pérdida de la sacralidad del original de las historias aparece también en una escena en la que se menciona el juicio a un médico por escribir recetas con una caligrafía confusa: la escritura y la lectura están al borde de lo indescifrable o se pierden en una espiral sin génesis ni apocalipsis.

5.2. Fluctuaciones temporales

En cuanto a la construcción del tiempo, a través de una decoración heteróclita se problematiza el anclaje del sentido en un lapso determinado, si bien es posible apreciar los aires rarificados que rodean un proceso de decadencia. Según Page,

En la película de Martel hay pocos rastros visibles del *glamour* original del hotel: el lugar está en un estado de deterioro, con pintura descascarada y problemas de plomería. El hotel representa metonímicamente, por lo tanto, el fuerte descenso de la Argentina desde el cambio de siglo, cuando estuvo entre los países más ricos del mundo, a la ruina económica del presente del film. (...) [La película no] proporciona suficiente conexión a tierra, sin embargo, para una interpretación totalmente alegórica que nos permita leerla como un comentario francamente político o social. (2009: 184, traducción nuestra)²³²

No estamos ante un orden que ya se ha extinguido, sino que, por el contrario, “extiende su duración hasta el presente, y no lo hace depender tanto de un momento histórico determinado; por el contrario, lo vincula a lo que ya forma parte de la naturaleza de los lazos sociales”, como señalan Silvia Schwarzböck y Hugo Salas (2001). La dilatación del tiempo aparece reforzada por la escasez de nudos dramáticos y por la abundancia de planos descriptivos. *La niña santa* –así como no presupone escenarios estáticos, sino una fluctuación de lugares de acuerdo a su ajuste para cada acción– implica para cada hecho y personaje una profusión de tiempos concretos e implícitos, punteados por escenas en las que los cuerpos distendidos favorecen la evocación del ambiente.

En un análisis sobre la temporalidad y los espacios del primer largometraje de Martel, Amado introduce la noción de “sedentarismo” para aludir a un tipo de movimiento que, mediante un minimalismo dramático, se dirige hacia los interiores: “si en términos narrativos las sagas familiares tienden a la horizontalidad trazada por la cadena de acciones y de emociones, en este caso esa marcha de enlaces sucesivos se reemplaza por un movimiento entrópico” (2004: 190-191). Aguilar (2006) desarrolla, en esta línea, dos grandes figuras de la ficción presentes en el Nuevo Cine, que radicalizan componentes sociales diseminados a lo largo de las últimas décadas: el “nomadismo” y el “sedentarismo”. Mientras que el primero se distingue por la permanente e impredecible movilidad y por un desplazamiento hacia los descartes del capitalismo y sus márgenes, el segundo esboza un letargo, cierto proceso de desintegración e inmovilidad, dada la ineficacia de los lazos tradicionales y modernos para recomponer vínculos sociales a partir de la disgregación del modelo de la familia nuclear.

²³² “In Martel’s film few traces of the hotel’s original glamour are visible: the place is in a state of disrepair, with flaking paint and plumbing problems. The hotel metonymically represents, therefore, the sharp decline of Argentina from the turn of the century, when it took place among the richest countries of the world, to the economic ruin of the film’s present. (...) [The film does not] provide sufficient grounding, however, for a fully allegorical interpretation that would allow us to read it straightforwardly as a political or social commentary.”

Siguiendo esta perspectiva, *La niña santa* pone el acento en la descomposición de las instituciones sedentarias como un proceso que involucra no sólo cierta detención empantanada, sino también líneas de fuga²³³. El sedentarismo es conmovido por una dialéctica de reposo y movimiento: “el sosiego de lo que vemos y el flujo imperceptible de lo que se alborota por debajo”, indica Oubiña (2007: 27), como el suave movimiento horizontal y hacia la derecha de los créditos de apertura.

5.3. (Des)enlace e idiorritmia

El film termina antes de una virtual revelación. Amalia no le cuenta a Josefina todo lo que ha sucedido con Jano, ni Josefina le cuenta a Amalia que ha traicionado su pacto de guardar reserva acerca de su misión: “Yo siempre te voy a cuidar porque vos no tenés hermanos... Yo soy tu hermana”, le dice [Figura 39].

Esta imagen remite a un estado existencial desvinculado de cualquier preocupación, más allá de la acción y de la inactividad, donde se delinea un lazo idiorrítmico entre las amigas que flotan juntas en la pileta y tararean canciones. La idiorritmia se perfila, entonces, como la posibilidad de una *reconciliación*, una forma de vida que no necesita sacrificar nada; como señala Alan Pauls:

un tipo de agrupamiento fundado no en las necesidades –que igualan a los sujetos– sino en las diferencias –que los singularizan–; una comunidad cuya economía no descansa en la carencia sino en el lujo subjetivo, (...) el matiz, la sutileza, la inclinación –todos esos *casi*, esos *apenas*, esos *un poco*, modulaciones tenues y aproximativas (...). (2013: 17)

En el final, el ritmo personal de cada una encuentra su lugar al margen del dirigismo de las grandes formas represivas, ejercidas por la religión y la familia. Si, siguiendo a Barthes, “el poder –la sutileza del poder– pasa por la disritmia, la heterorritmia” (2003a: 52), el final de la película no impone a los cuerpos una cadencia, sino que los deja flotar.

El cierre es dispersivo y tiende a lo indiscernible, rasgo característico de la modernidad cinematográfica, según indica Deleuze: “ya no se sabe qué es lo imaginario de lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo” (1985: 19). El progreso dramático queda inconcluso²³⁴.

²³³ La fuga, forma cumbre del barroco, es una cuestión de textura.

²³⁴ “En aquellos directores más inclinados a la puesta en escena, como Lucrecia Martel, no deja de ser sintomática la presencia del accidente como estructurador del relato, lo que configura una imposibilidad o una

En efecto, la revelación del secreto ocurre por un evento netamente azaroso: la madre de Josefina la descubre manteniendo relaciones sexuales con su primo; frente a esta contingencia, ella destapa, a modo de escape, el relato en torno a Jano y Amalia.

Con el final en suspensión, antes del posible estallido del escándalo (la madre de Jose está a punto de contarle a Helena que Amalia fue abusada por el médico), la película rechaza abiertamente una conclusión trágica o melodramática de la historia, ya que contiene una proliferación de puntos de vista sobre mundos simultáneos (el de la familia, la medicina, la religión, la amistad) que superponen sus diferentes registros. Con ironía, el film desacraliza la investidura autorizada: quien comete el abuso sexual es un respetado médico de provincia. El desenlace –que se nos sugiere de consecuencias catastróficas para el prestigio de los médicos en la sociedad salteña, para la reputación de Jano, exponente de la ciencia y padre de familia, para la madre de Amalia, que quiere seducirlo, inclusive para la distancia mística de la misma “niña santa”, debido a que la condena por el acto tipificado como “abuso” afectaría su credulidad– termina diluyéndose: el régimen de inminencia es prolongado hasta la no clausura: Amalia y Josefina flotan serenamente, ajenas al conflicto que puede (o no) estar ocurriendo en otra parte del hotel.

5.4. Descentramiento de la mirada

“El escenario barroco nunca produjo un efecto óptico perfecto (esto se vería hasta en el siglo dieciocho), porque no disponía de una ubicación independiente del espacio destinado al espectador. Este último era un copartícipe de la función, cuyo papel consistía en mirar y escuchar”, sostiene Láng (1963: 261).

La búsqueda de una estética de la opacidad está dada fundamentalmente por la complejidad de los lugares en los que se urden los eventos, por el carácter elíptico de la trama, por el barroquismo y por cierta forma de incomunicabilidad relativa a los equívocos favorecidos por el discurso incompleto y los desfases de tiempo respecto a la comprensión de lo que se dice y se oye. El film evita, de este modo, colocar al espectador en situación externa, de omnisciencia, propiciando un estado de imprevisibilidad. El final abierto es coherente con el principio de duda que se sostiene desde el comienzo. La construcción de una realidad precaria, de inminente desestabilización, invoca una tensión irresoluble entre lo racional y lo irracional, lo real y lo fantástico.

paradoja (narrar algo es justamente motivarlo, y el accidente tiene mucho de azar)”, señala Aguilar (2015a: 82-83). Recordemos la frase que Josefina dice al final (“Azahar es”), que fonéticamente suena parecido a “azar”.

La película elabora el lazo con los universos laico, religioso y medicinal desde una doble posición enunciativa: una mirada *clínica*, meticulosa, especie de “cine quirúrgico” que examina las superficies para diseccionarlas (cf. Oubiña, 2014), se intercala con una mirada *lúdica*. Siguiendo a Oubiña, “la narración parecería mimetizarse con un tipo de percepción infantil” (2007: 15): un modo intenso y sensible, aunque también insuficiente y arbitrario, de apreciar los acontecimientos. En apariencia, no demandaría más que una atención flotante, más o menos adormilada, aunque de manera paulatina deviene en un estado de tensión²³⁵.

A diferencia de las operaciones sobre el sonido, la cámara es un sujeto entre los demás, que no resulta dotado del dominio absoluto del espacio diegético. Su versatilidad habilita múltiples puntos de vista, ya sea a través de la colocación en el centro del plano o a cierta distancia, habilitando una mirada directa o en escorzo, variando los enfoques o instalándose fuera de campo. La cámara se constituye como una “presencia ostensible, punto de partida de una mirada inquisitiva sobre una escena casi siempre extraña, *extrañada* –en gran parte– por la transgresión sistemática de las reglas de transparencia”, como señala Marta Casale (2012: s/n) a la luz de dos conceptos: el de extrañamiento, tal como fue concebido por el formalismo ruso de Shklovski, y el de lo siniestro, desarrollado por Freud²³⁶.

Con estos recursos de puesta en abismo de la representación, se desacomoda la primacía de una mirada masculina. La teatralización del cuerpo objetivado habilita exponer los mecanismos que configuran la mirada: mientras camina por el pasillo, Jano divisa la figura de Helena de espaldas, enmarcada por una ventana que sólo deja ver la silueta hasta el cuello. La mujer, sin cabeza, es un recorte que evidencia la conversión del cuerpo femenino en fetiche. Así, desde el aparato enunciativo se introduce un distanciamiento de los mecanismos fílmicos que articulan el “inconsciente patriarcal” del cine narrativo convencional (cf. Mulvey, 2007).

La figuración de la amistad también favorece el descentramiento de la mirada. La ternura presentada como complicidad entre personas del mismo sexo en oposición al combate heterosexual ocurre entre mujeres: el ámbito del congreso científico es un espacio fraterno

²³⁵ ¿*Deus ex machina*? Martel pone en evidencia el artificio desde el principio, incluso antes de la primera imagen. El hilo conductor de la enunciación se expone en la figura del “maestro” sentado al piano: casi invisible, supuestamente irrelevante, disimulado, como una parte del decorado, pero imprescindible: es él quien da la primera nota, así como es quien encauza el extravío del personaje que canta, tocando los compases de la melodía que debe seguir entonando. El film parece ser el aparato mágico de una prestidigitadora invisible que toca un teclado maquinal.

²³⁶ Casale (2012) indica que este consiste en “un proceso en el que el objeto se singulariza de tal modo que pareciera ser percibido por primera vez. Se trata de un proceso de *desautomatización* por el cual objetos de la vida cotidiana pueden mostrarse, en primera instancia, despojados de las redes significativas en las que están inmersos, *desfamiliarizados*”.

que no habilita una liberación de la masculinidad hegemónica y compulsiva. De esta manera, la película pone en escena las posibilidades lúdicas de la intimidad entre mujeres. El ámbito de la catequesis es un espacio religioso que postula una comunidad basada en afectos; una amistad amorosa entre mujeres donde lo erótico no alcanza lo explícitamente genital.

5.5. Criaturas demasiado humanas

Con el foco puesto en una falta moral y en un acto punible, la película está sin embargo exenta de una visión que culpabiliza o victimiza: no enaltece ni denigra a los personajes, pero sí juzga a unos por los ojos de los otros, e insinúa los convencionalismos y flaquezas de todos. Estamos, como escribe Barthes, ante un “fenómeno éticamente inclasificable (...). Lo místico es la atopía de la Iglesia como sociedad” (2003a: 79).

La atmósfera asfixiante, lograda por la estrechez de los planos cerrados, que formalmente recrean el tópico de la respiración dificultosa, transcurre en *el interior del interior*. En efecto, el “respirar”, *Telos* de naturaleza mística para la pneumatología de Oriente, es unirse en idiorritmia “verdadera” (cf. Barthes, 2003a: 91).

El film toma distancia de las representaciones condescendientes de lo popular: clasismo, sexismo, racismo atraviesan los lazos sociales y familiares. Martel propone, en palabras de Amado,

un abordaje que se deja descifrar como documento antropológico: edades y generaciones, hábitos y actitudes de hombres, mujeres, niños, como reveladores de modalidades heterogéneas del tiempo y sus ritmos (presente, pasado y futuro, detención, repetición, velocidades) en tanto clave formal de una poética y cifra de la reproducción privada del trauma colectivo, con su dosis indecible de comedia y tragedia. (2004: 197)

Los conflictos de clase entre personajes quedan expuestos en los vínculos ambiguos de patrones y empleados, que oscilan entre la cercanía (“Anoche estuve conversando con uno de los médicos, muy agradable; ahí está”, confiesa Helena a Miriam) y la humillación, como sucede con la charla sobre la empleada doméstica de la casa de Josefina:

—¡Pero qué china inmundita! ¿Vos sabés, que me deja la pileta de lavar la ropa llena de pelos? (...) —dice la madre.
— El otro día se estaba lavando los dientes en la pileta de la cocina —dice Jose.
—¡Pero me tienen que decir esas cosas! ¡Yo no puedo sola con toda la casa! ¿Le dijiste algo?
—Dice que vos no le dejás usar el baño de nosotros...

—¡Qué china atrevida!
—¡Son tremendas! —acota la tía.

Si bien las divisiones sociales salen a la superficie, aparecen dispuestas sobre un fondo “biológico” que es compartido por todos, niñas, empleados del hotel, médicos, familiares. Más allá o más acá de las distinciones, una evidencia física igualadora, la pulsión, el deseo, las atraviesa. Estamos en el límite entre lo social y lo natural. “Para la Iglesia Católica el éxtasis es marginal; no es que lo rechace, pero no le gusta. De alguna manera, la Iglesia tiene que reconocer que en la base de todo el fenómeno religioso hay una experiencia extática, una flotación, una suspensión”, indica Perlongher (2013: 194). *La niña santa*, precisamente, enfoca esas experiencias que han quedado marginadas.

5.6. Géneros perturbados

Por las dificultades de clasificación, la película se escurre entre los géneros cinematográficos, que parecen estar al borde de la disgregación: el énfasis en la endogamia asfixiante conecta al film con el melodrama; el efecto de sobresalto²³⁷ y el motivo del Doble²³⁸ lo vinculan con el terror; el sonido y lo sobrenatural, con la ciencia ficción y el drama científico; la construcción del humorismo irradia aires atenuados de comedia.

La historia transcurre en un mundo en el que los vínculos familiares y la vida de provincia se viven intensa y tortuosamente; en este sentido, guarda una relación cercana, como señalan Schwarzböck y Salas, con “el único sistema de representación que supo amoldarse, encubierto, a la percepción que lo femenino tenía de su entorno: la telenovela” (2001). La canción pop latina que las amigas tararean en la pileta, “Para que te quedes

²³⁷ Véase, al respecto, Alarcón (2015).

²³⁸ El doble fantasmagórico de una persona viva es una figura recurrente en la mitología nórdica y germánica, que la considera un augurio de muerte. En el romanticismo, el fenómeno del Doble se asocia con la materialización del lado oscuro y misterioso, con la sombra del ser humano; a diferencia de la literatura anterior, en la que el motivo del *Doppelgänger* se usaba para lograr un efecto cómico.

El film tiene aires de familia con *La comedia de la inocencia* (2001) de Raúl Ruiz. Esta película no sólo hace intervenir el motivo del doble respecto a Camille, la imagen viva del otro niño muerto, Paul, sino que pone en juego un conjunto de duplicaciones: Camille es el nombre de un film clásico de George Cukor, que es la adaptación del clásico de Alejandro Dumas (hijo) *La dama de las camelias* (que también tuvo su adaptación a la ópera “La Traviata”, de Verdi); la historia de amor con la que comienza la novela de Dumas menciona que Marguerite Gautier, “la dama de las camelias”, era la protegida de un viejo duque que “le imploró permiso para verla y amar en ella la imagen viva de su hija muerta” (“Sin embargo, los sentimientos que aquel padre experimentaba por Marguerite tenían una causa tan casta, que cualquier otra relación que no fuera de corazón le hubiera parecido un incesto, y jamás le había dicho una palabra que su hija no hubiera podido oír”); la propia novela de Dumas sugiere un diálogo con la clásica obra *Manon Lescault*, del abate Prévost, que traza una genealogía de “cortesanas”.

conmigo”, interpretada por Daniela Romo, con letra de Tony Medina, rememora los vericuetos románticos de las telenovelas de los años noventa.

Como señala Laura Mulvey,

el melodrama tiene lugar en el espacio literal y psicológico del hogar y la familia, volviendo el espacio narrativo hacia dentro, levantando el techo de la casa americana, como la tapa de un ataúd, abriendo el espacio doméstico a un terreno complejo de sentido social y sexual, como la oposición, por ejemplo, entre el espacio de arriba/privado y de abajo/público, la connotación de las escaleras, el dormitorio, la cocina. Y este “interior” también contiene en sí “interioridad”, los espacios psíquicos del deseo y la ansiedad, y los escenarios privados de los sentimientos, una esfera femenina de la emoción con su dificultad de articular o exteriorizar sus emociones se desborda en la naturaleza expresiva de la *mise-en-scène*. (1992: 54-55, traducción nuestra)²³⁹.

Ahora bien, en *La niña santa* lo privado es social y lo público es el lugar de lo íntimo. El espacio de tránsito del hotel, atravesado no sólo por huéspedes sino por el propio personal, empleados y encargados que vienen y van, desborda la separación de los cuartos que Mulvey asocia al género del melodrama. No existe, en el film de Martel, una dimensión espacial interior que esté claramente separada de lo exterior.

Paradojas mediante, la baja intensidad narrativa confiere potencia dramática, que resulta amortiguada por la vía del humor. Por ejemplo, en la prueba fonoaudiológica, que recuerda a la escena de la cabina protagonizada por Graciela Borges en *Heroína* (Raúl de la Torre, 1972) –film que pasan por televisión–, Helena confunde las palabras “beso”, “nudo” y “males”; respectivamente, dice “rezo”, “rulo” y “madres”: la figura materna, sucesivamente invocada, disparadora de conflictos, es tratada con ironía. El universo sonoro está en la base de la *distorsión* sinestésica y de la *desacralización* que antes mencionamos: una mística profana como mezcla de religión y erotismo (beso por rezo: s/z).²⁴⁰

²³⁹ “the melodrama takes place in the literal and psychological space of home and family, turning the narrative space inward, lifting the roof off the American home, like the lid off a casket, opening its domestic space into a complex terrain of social and sexual significance, the opposition, for instance, between upstairs/private and downstairs/public space, the connotation of stairs, bedroom, kitchen. And this ‘interior’ also contains within it ‘interiority’, the psychic spaces of desire and anxiety, and the private scenarios of feelings, a female sphere of emotion within the difficulty in articulating or externalizing their emotions overflows into the expressive nature of the *mise-en-scène*.”

²⁴⁰ Motivo emblemático del universo fantástico, la ciencia ficción y el terror, las repeticiones se conectan con la producción de un efecto de comicidad, como sucede con la multiplicidad de referencias al pelo, objeto de conversación corriente desde varios tópicos:

El daño químico: “Van a hacer un curso larguísimo, hasta que se les queme completamente el pelo”, dice Helena, aludiendo a los médicos. “No te laves con shampoo del hotel”, le recomienda a Amalia. Cuando se baña en la pileta, Helena usa un gorro de plástico.

La mística: “¡Qué refulgente tenés el pelo! No te lo cortes”, dice Amalia a Josefina.

El sacrificio: Amalia le cuenta a Helena: “Josefina se va a cortar el pelo y lo va a donar para la peluca de la virgen.” “¡Qué horror! Esas son ideas de la abuela”, dice Helena.

5.7. Atmósfera fantástica

La retórica de lo empírico, al servicio de lo fantástico, desacomoda el realismo; en palabras de Rosmary Jackson, “lo fantástico existe como la parte interior, o inferior, del realismo” (1986: 23). La fuerza del film consiste en no presentarse como fantástico o empírico, sino que lo fantástico adquiere poder de lo empírico.

La niña santa mantiene una compleja relación con lo fantástico. Si “lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón”, según indica Vax (1971: 10), el film elimina de entrada la duda: el acto que despierta en Amalia el arrebatismo místico es un abuso callejero. Amalia, sin embargo, no lo vive bajo esa clave, sino que responde al evento como si se tratara de un llamado celestial. Para ella, en efecto, despierta una alteración sensible que mezcla lo sobrenatural con los vaticinios, la percepción extrasensorial, las apariciones, la obsesión religiosa, que hacen surgir de la realidad lo fantasmal que en ella se oculta.

La suspensión de un desenlace concluyente estimula a pensar que estamos ante una de las marcas distintivas de lo fantástico, según Tzvetan Todorov:

Lo fantástico requiere el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, el texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. En segundo lugar, esta vacilación puede también ser sentida por un personaje; de este modo, el papel del lector está confiado a un personaje... la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra. Finalmente, el lector debe adoptar determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. (en Jackson, 1986: 25)

El carácter vacilante (abuso-revelación) se construye a medida que el film transcurre. De lo evidente (para los espectadores) a lo indecible (para Amalia), de la excusa (para Josefina) al escándalo (para su madre) o la ignorancia (para Helena), el film desarrolla una narración cuyo flujo de informaciones habilita la coexistencia de hipótesis alternativas.

La sensualidad: “Negros tus cabellos, cubrían tu cuerpo”, dice la letra de la canción que Helena baila en la habitación. En otra escena, le tiñe el pelo a su hermano. “Mirá, parece que tuviera más pelo, ¿no?”

La plaga: “Me los llevo a estos, que les vamos a echar vinagre”, dice Mirta aludiendo a los piojos de los niños que circulan por el hotel. “En mi casa no se puede ensayar, porque están todos empiojados”, dice Josefina. “Ahí está, la otra tonta, haceme quedar como una roñosa”, acota su madre.

La crisis: “Tengo el pelo reseco.” “Te dije: el shampoo del hotel no es para uso permanente.” “Es de lo peor.” “Es lo que se consigue con el presupuesto que tenemos.”

6. Conclusiones

Cachoeirinha, lago, onda, gota
Chuva miúda, fonte, neve, mar
A vida que me é dada, eu e água
A água lava as mazelas do mundo
E lava a minha alma, lava minha alma.
Maria Bethânia, “Eu e Água”

A lo largo de este capítulo, el estudio de *La niña santa* (2004), segundo largometraje de Lucrecia Martel, ha puesto de manifiesto el trabajo agudo y minucioso sobre la esfera de la percepción. Atravesado por una textura acuosa, el film intensifica el ambiente multisensorial de los tiempos de ocio en la adolescencia. Esta hibridez se manifiesta en una mixtura entre los universos divino, laico y medicinal, así como en las oscilaciones entre distintos niveles de lo real, lo irreal, lo sobrenatural y lo fantástico.

El personaje protagonista aparece motivado por inquietudes místicas y sexuales. La exploración del cuerpo, la sexualidad, la esfera del erotismo presentan formas afectivas de comunicación y reciprocidad con su amiga Josefina, con quien despliega tácticas de rebeldía dentro del espacio de la catequesis.

Como parte de la estructura barroca contrapuntística, cobra relevancia el procedimiento de la geminación: dobleces, paralelismos, simetrías, contrastes, ponen de relieve el detallismo de la representación en la versatilidad de los personajes, dichos y situaciones. Los contrapuntos entre amigas, madres, hermanos, médicos, en la casa, la catequesis, el hotel, el congreso, la calle, están a su vez ligados por la textura ululante que estructura el film, como los *glissandi* que predominan en el sonido del *thérémin*. La pulsación constante del deseo es transversal a los distintos espacios y tiempos, que desacomodan la concepción de un ámbito doméstico separado: la intimidad desborda los lugares preestablecidos e irrumpe en el espacio público. Esta contaminación es lograda mediante la puesta en escena de una sinestesia. Así, por su capacidad de dar a percibir una sensación a través de otro sentido que no le es propio, las imágenes y los sonidos alcanzan una gama extensa del mundo sensible.

La (in)distinción entre el original y la copia, entre lo auténtico y lo falso, es objeto de ironías y guiños hacia el espectador, a partir de tres registros enunciativos: el propiamente fílmico, que se pone de manifiesto en los nombres legendarios de los personajes y sus dobles, así como en las fotocopias que llevan al extravío de las fuentes, el que ostenta relaciones con

la filmografía de la directora, sobre todo con *La ciénaga*, y el que refiere a sus intertextualidades con otras obras literarias, plásticas, musicales, cinematográficas.

La elaboración irónica de situaciones pone de relieve hipocresías de los ámbitos de la religión y la vida cotidiana. De la veneración devota a la neutralidad científica, el film elabora oposiciones entre personajes y espacios que, a poco de presentarse, se van enredando: los contrapuntos aparecen enlazados por una forma contradictoria, difusa y versátil del deseo, cuyas trayectorias múltiples atraviesan la trama de principio a fin.

A la vez, el film en su totalidad puede entenderse como una máquina homeostática que se mantiene a sí misma: circuito cerrado de carga y descarga, sin objetivo, sin transformación, que elabora un placer inoriginado: el estar juntas. La pileta, una metáfora del cine, funciona como el cronotopo de una *claustrofilia*, incluso una *claustromanía*, que nos remonta a la predominancia medieval del oído sobre la vista. Las huellas activas de la escucha marcan, en un contexto mundanamente místico y formalmente laico, la posibilidad de una idiorritmia entre mujeres.

CUARTA PARTE
Desbordes del género y oscilaciones del cine

CAPÍTULO 6

Itinerancias de la mirada en *Ostende* (2011, Laura Citarella)

Pensar el arte de las imágenes en movimiento es pensar en primer lugar la relación entre dos movimientos: el desarrollo visual de las imágenes propio del cine y el proceso de despliegue y disipación de las apariencias que caracteriza en términos más generales el arte de las intrigas narrativas. En la tradición occidental, el segundo estuvo bajo el dominio de la lógica aristotélica de la inversión. Esa lógica hace de la intriga un encadenamiento de acciones que parece tener cierta significación y conducir a cierto fin. Pero ese encadenamiento conduce a un punto donde las expectativas sufren una desmentida: la ligazón de las causas produce un efecto muy distinto del que parecía deducirse de ellas; el saber se convierte en ignorancia y la ignorancia en saber, el éxito muda en desastre o la desdicha en felicidad. ¿Cómo puede el desarrollo visual de las imágenes ensamblar con esta lógica de develamiento de la verdad de las apariencias?

Jacques Rancière, *Las distancias del cine*

1. Presentación

La verdad de las apariencias: he ahí la pulsión del *voyeur*, el misterio de las ficciones, el impulso sensual del viaje. *Ostende* (2011), ópera prima de Laura Citarella²⁴¹, convierte estos estímulos insondables en una pregunta por el deseo de ficción.

Las razones de un viaje son a menudo imprevistas: escapar de la rutina, conocer, liberarse, huir, respirar. La alianza comercial entre empresas de turismo y medios de comunicación ha incrementado en nombre de la publicidad la enumeración: Laura, la protagonista, gana un premio en un concurso de radio, que consiste en cuatro días de alojamiento en el Viejo Hotel Ostende, ubicado en la ciudad balnearia de la costa argentina, fuera de la temporada de veraneo.

Dispuestos los elementos, la película abre dos caminos entrelazados. Por un lado, el del ocio: los rituales del descanso y las pequeñas rutinas vacacionales en un ambiente monocorde. Por el otro, el de la intriga: enigmas levemente inquietantes que parecen dispuestos a surgir en situaciones menos pensadas. La oscilación de estos dos universos pone también en escena diferentes maneras de pensar el cine. El péndulo argumental varía entre los extremos de la monotonía, que intercala aires asordados de comedia con un ligero sentido del humor, y el *suspense*, en una dirección evidentemente hitchcockiana, que se insinúa a

²⁴¹ Laura Citarella (n. 1981) es productora de “El Pampero Cine”, dramaturga y directora. Realizó el cortometraje *Tres juntos* (2008) para “Historias Breves V”, y los largometrajes *Ostende* (2011) y *La mujer de los perros*, codirigido junto con Verónica Llinás (2015).

partir de mínimas anomalías²⁴². La monumentalidad austera del histórico enclave turístico en donde Laura se aloja abre paso a la intriga que actúa como desencadenante precisamente allí donde *nada* demasiado llamativo parece destinado a suceder: tres huéspedes del hotel, un “viejo”, una “rubia” y una “morocha”, tal como ella los identifica, despiertan una especie de afán detectivesco.

Ostende despliega una cuestión central para explorar el cine desde perspectivas feministas, siguiendo a Laura Mulvey, Kaja Silverman, Mary Ann Doane y Teresa de Lauretis: el problema del punto de vista y la focalización, de la *mirada* y de la *escucha*. La película realiza una elaboración pormenorizada de la subjetividad de la protagonista, a partir de las figuraciones de la curiosidad, la fantasía, la maquinación, que devienen, en palabras de Gilles Deleuze y Felix Guattari (1993), estados de una “fabulación creadora”. Esta construcción disloca la oposición –recurrente en los cines clásicos y comerciales– entre mirada masculina activa y feminidad como espectáculo. La mirada curiosa, *indiscreta*, de Laura impulsa un deseo de ver y de escuchar, un deseo de conocer y un deseo de ficción, cuya condición de posibilidad es el tiempo de ocio.

A los fines de explorar dichos aspectos, en primer lugar, trazamos un recorrido diacrónico que vincula la playa y el cine desde dos entradas posibles: por una parte, observamos el ascenso de un imaginario “heliotrópico” que hace eco en diversas producciones fílmicas internacionales; por otra parte, teniendo en cuenta las políticas sociales del siglo veinte relacionadas con el turismo en la Argentina, señalamos la multiplicación de un conjunto de audiovisuales contemporáneos que ponen en escena nuevas representaciones de la costa atlántica, con sus balnearios, bosques y dunas, que repercuten en la poética del film de Citarella. En segundo lugar, desarrollamos el análisis de *Ostende* tomando en consideración los procedimientos que definen la ocularización y la auricularización, desde las primeras imágenes del film. En tercer lugar, indagamos las figuras del deseo que surgen del tiempo de ocio y delinean los afectos vinculados a las escenas de comicidad y de *suspense*. En lugar de tedio o mero entretenimiento, las vivencias de Laura estimulan un deseo de ficción que propicia y se entrelaza con la atmósfera enigmática. Exploramos las figuraciones de la curiosidad (cf. Mulvey, 2007), manifiestas en los registros de la conversación y la narración, que presentan a la protagonista como el punto de partida del relato, movilizado por una pasión

²⁴² La cuestión del ocio se desarrolla con claras alusiones rohmerianas, que vinculan a *Ostende* con la puesta en escena de numerosos films argentinos contemporáneos inspirados en la obra de Éric Rohmer, como indicamos en el capítulo dedicado al análisis de *Ana y los otros* (2003, Celina Murga). Por cuestiones de extensión, en este capítulo nos ocupamos de desarrollar específicamente la cuestión del *suspense*, de influencia hitchcockiana, debido a que es en este aspecto puntual que el film de Citarella presenta continuidades poéticas y significativas rupturas de orden feminista con relación a la esfera del ocio.

investigadora. A continuación, señalamos el vínculo entre el espacio “*in-between*” privilegiado por el film (la playa y el hotel), el tiempo de ocio desplazado de la temporada alta y la proliferación de pausas, intervalos, dilataciones característicos del cine moderno, que definen el ritmo de la propia ficción. Con relación a este punto, indicamos los diferentes niveles textuales que la película articula, como una elaboración minuciosa de la trama sensible. Luego, identificamos los rasgos comunes con la puesta en escena del *suspense* en la filmografía de Alfred Hitchcock, y señalamos los giros feministas de la apuesta argumental y estética del film de Citarella. Por último, desplegamos las conclusiones del análisis, en las que sugerimos que *Ostende* disloca el reparto de la mirada del cine convencional y amplifica la atmósfera afectiva como posibilidad de la fabulación creadora.

2. Las playas del cine

2.1. Del heliotropismo al FPS (factor de protección solar)

El carácter fetichista de la mercancía se apodera, a través del bronceado del cuerpo –*que por lo demás puede quedar muy bien*– de los hombres mismos: los transforma en fetiches.
Theodor Adorno, “Tiempo libre” (subrayado nuestro)

El paisaje de la playa es un espacio complejo, intersticial, ubicado *entre* el continente y el océano, entremedio de cultura y naturaleza. Escenario de horizontes infinitos, de límites desdibujados, que extienden una temporalidad difuminada de la métrica corriente, la playa se despliega como un lugar *in-between*, abierto a diversos encuentros e idiorritmos. Reflejo también de un paisaje interior, la playa, como el cine, es una forma de estar en el mundo, como indica Agnès Varda en su película auto-retrato *Las playas de Agnès (Les plages d’Agnès, 2010)*²⁴³.

En Europa, durante el siglo dieciocho surgieron las primeras localidades balnearias, cuyos fines eran medicinales: estaban destinadas a proveer agua mineral para baños y bebidas curativas. La playa, sobre todo el mar, era un lugar terapéutico antes que placentero, como se puede ver en *Muerte en Venecia (Morte a Venezia, 1971)*, de Luchino Visconti. A lo largo del siglo diecinueve, la construcción de *resorts* se basó en las presuntas propiedades saludables de los baños. “Se presumía que tomar sol acercaba a la gente a la naturaleza. (...) En el período posterior a la guerra fue el sol, no el mar, el que se presumía como fuente de salud y atractivo

²⁴³ Sobre este film, remitimos a la reseña de Fernanda Alarcón (2010).

sexual”, señala John Urry (1990: 35, traducción nuestra)²⁴⁴. La “helioterapia” (tomar baños de sol) era una prescripción medicinal para curar diferentes síntomas, desde fatigas hasta tuberculosis²⁴⁵.

El último rayo de sol que se posa en el mar al atardecer envuelve con su leyenda las escenas finales de *El rayo verde* (*Le Rayon vert*, 1985, Éric Rohmer) rodadas en Biarritz, ciudad balnearia *par excellence*, que junto con Trouville, Deauville y San Sebastián fue consolidando el hábito de vacacionar en la playa, a imagen y semejanza de los balnearios ingleses de Bath y Brighton.

Las quemaduras de la piel de los soldados al término de la Segunda Guerra Mundial impulsaron la preocupación por incrementar la protección solar, que se ha vuelto un asunto de salud pública ante el riesgo del melanoma. Hacia la década del setenta, la aplicación de los protectores solares ya era parte de las costumbres. Su progresiva instalación es indicio de una cultura que se fue tornando foto-educada²⁴⁶. En “El fin de la moda del bronceado que nos imponen bellas actrices de actualidad”, un boletín actual del Sanatorio Alemán de Chile subraya que la tendencia “dañina”, que había sido impuesta por Coco Chanel, está siendo felizmente desterrada por celebridades de Hollywood cuya palidez sería un signo de piel saludable, como Nicole Kidman, Kristen Stewart, la protagonista de la saga *Crepúsculo*, o Anne Hathaway.

En Occidente, el culto al bronceado convive con la cultura de la protección (en China, por el contrario, las cremas a base de perlas se utilizan desde tiempos inmemoriales para aumentar la blancura). Una larga cadena de valores en torno al blanco como signo inmaculado de distinción (de clase, de raza) atraviesa nuestra historia: desde el uso griego de blanqueadores hechos con carbonato de plomo, pasando por el cuento de Blancanieves, por la “sangre azul” de la aristocracia (una piel que, de tan cristalina, transparenta las venas), hasta los artículos de tocador y de limpieza, como jabones en polvo o pastas dentales que buscan

²⁴⁴ “Sunbathing was presumed to bring people closer to nature. (...) In the post-war period it has been the sun, not the sea, which is presumed to produce health and sexual attractiveness.”

²⁴⁵ “La costumbre del baño por la noche constituía una consecuencia del rechazo que el siglo XIX tenía por el sol. La costumbre de ‘tomar el sol’, no en la playa sino de pie en alguna plazoleta, constituía a tal punto una costumbre pintoresca de los españoles, desconocida en el resto del mundo, que Teófilo Gauthier en su viaje a España en 1843 lo anota como una rareza de ese pueblo ‘exótico’. Deberían pasar muchos años todavía para que la Costa Azul impusiera la posición horizontal, sobre la arena, de cara al sol, costumbre que adoptada por las altas burguesías de las grandes metrópolis, no sería considerada entonces pintoresquismo sino un refinamiento de la civilización”, afirma Juan José Sebreli (1970: 42).

²⁴⁶ Incluso, el tema parece haberse convertido en materia de interés para medios de comunicación que se representan como feministas. “Cuidarse del sol todo el año” es el título de una columna de la sección “*in corpore*” publicada en 2015 por *Las/12*, el suplemento del diario *Página/12*. La nota gira en torno a los resultados de una pesquisa sobre lociones cosméticas contra los rayos UVA y UVB de The Skin Cancer Foundation.

volver “el blanco más blanco”. El ideal de blancura contrasta con el color de la piel morena de quienes deben trabajar o vivir a la intemperie²⁴⁷.

El imaginario de la protección solar se desplegó durante el siglo veinte en paralelo a la moda del bronceado. El solárium y las pantallas solares, las aplicaciones de “Sol Pleno” y cremas autobronceantes son negocios abiertos todo el año: paradojas la modernidad o tal vez de la posmodernidad, como observa Slavoj Žižek, que consisten en aferrarse a la ilusión de que es posible obtener lo que se quiere sin sufrimiento: “Si estás estreñado, ¡come más de este chocolate!, aunque sea el chocolate lo que provoca el estreñimiento” (2011). Michel Foucault, en efecto, indica que el cuerpo es el centro de una lucha con las instancias de control:

La sublevación del cuerpo sexual es el contraefecto de esa avanzada... ¿Cómo responde el poder? Por medio de una explicitación económica (y quizás ideológica) de la erotización, desde los productos de bronceado hasta las películas porno... En respuesta a la sublevación del cuerpo, encontraréis una nueva inversión que no se presenta ya bajo la forma de control-represión, sino bajo la de control-estimulación: «¡Ponte desnudo... pero sé delgado, hermoso, bronceado!». (1980: 105)

El deseo hedonista por adquirir una piel bronceada se desarrolló contra la resistencia de la ética protestante, la ideología de la domesticidad y la recreación como esfera estrictamente racional.

El legendario simbolismo masculino del sol se pone en evidencia en la búsqueda por adquirir una piel tostada. La *blancofilia* convive, pues, con el tono dorado de supermodelos, como la brasilera Gisele Bündchen, cantantes pop, como Britney Spears y Jennifer López, estrellas televisivas, como Jennifer Aniston en la serie *Friends*. Esta corriente heliotrópica coincide con el imaginario ascendente del turismo. *Sun, sea and sand* son conocidos como las tres “s” del turismo, que orquestan los placeres corporales en torno a la experiencia multisensorial de la playa. Se trata de una concepción del turismo originada en el *spleen* y los claroscuros sueños de evasión del romanticismo inglés, alemán y francés del siglo diecinueve, combinada con el culto al cuerpo bronceado.

En 1946, hizo su entrada a la escena balnearia la bikini, malla de dos piezas creada por Louis Réard, que Brigitte Bardot popularizó en el exitoso film *Y Dios creó a la mujer* (*Et Dieu... crée la femme*, Roger Vadim, 1956). Coco Chanel diseñó, también, trajes de baño para

²⁴⁷ Señala Braidotti (2000c: 211): “En su análisis sobre la representación de la blancura como categoría étnica en las películas comerciales, Richard Dyer la define como ‘un vacío, una ausencia, una denegación o incluso una especie de muerte’ (Dyer, 1993: 141). Es invisible porque es la norma, o sea, la manera natural, inevitable y común de hacer las cosas”.

lucir en la Côte d'Azur, tendencia que venía cultivando desde los años veinte. Según Juan José Sebreli

Como el sombrero, la piel de “nácar y lirio” perdía su prestigio, desde que un día Coco Chanel, en la Costa Azul, volvió con el rostro quemado por el sol. Comenzaba a adoptarse la posición horizontal sobre la arena. Consecuentemente, las casillas particulares, punto de reunión de la vieja rambla de madera, desaparecía y empezaba a hacerse la tertulia sobre la arena, bajo las sombrillas y las carpas. (1970: 78)

La clásica imagen de California en los films de los años treinta y cuarenta ofrece numerosas escenas con las divas reunidas en torno a una pileta. En las décadas siguientes, se extendieron las imágenes de veraneantes y surfistas luciéndose al sol. El lanzamiento de las películas en Technicolor acentuó la valoración del bronceado. Josephine Baker, la primera mujer afroamericana en protagonizar una película de alcances masivos, suscitó a lo largo del mundo intentos por emular su “piel de caramelo”. Reconocido por su tostado perpetuo, George Hamilton encarnó, en *Amor al primer mordisco* (*Love at First Bite*, Stan Dragoti, 1979), el primer Drácula bronceado de la historia del cine.

La creciente autonomía sexual de las mujeres tiene su exacto correlato en la liberación de “los secretos para el sol”²⁴⁸. La playa es, desde entonces, un escenario predilecto del *voyeur*²⁴⁹ en sus diferentes facetas²⁵⁰. La moral pacata tradicional de la “Generación del ochenta” en la *belle époque*, con su espíritu de ostentación insolente, culto a la inutilidad y consumo conspicuo, como Thorstein Veblen expone en *Teoría de la clase ociosa*, pretendía

²⁴⁸ “Victoria Ocampo, que conoció los últimos años de la moral victoriana en las playas recuerda: ‘En realidad nos vestían con un hábito para entrar al mar, como si fuera un convento. Era pecado tener un cuerpo de 14 años o un cuerpo de cualquier edad. Pecado que el sol se enterara. Ahora, ya no hay casi secretos para el sol, y el mundo, sin embargo, no se ha venido abajo’, indica Sebreli (1970: 63), cuya cita proviene de *Cuando Mar del Plata y yo éramos adolescentes* (columna publicada por Ocampo en “Siete días”, 2 de diciembre de 1976).



²⁴⁹

²⁵⁰ La letra de la canción “Estación”, de Sui Generis, del álbum *Vida* (1972), dice: “Todos sabemos que fue / un verano descalzo y rubio / que arrastraba entre los pies / gotas claras de mar oscuro. / En el pecho dos médanos eternos / y en los ojos un cielo transparente / que miraba detrás del sol / serena y furiosamente. / Quizás sepan que tenía / una eterna compañera / que reía y se entregaba / desnuda sobre la arena / que volaba cuando estaba en algún sueño, / para despertarse dentro de su dueño, / al que le daba su amor / hermosa y salvajemente.”

regular la circulación de cuerpos y miradas. Sus reverberaciones aún persisten, por ejemplo, en la demarcación del perímetro de los sectores nudistas²⁵¹, que sigue una larga cadena de valoraciones sobre usos y costumbres de los balnearios, que se remontan al Reglamento de Baños para el Puerto de Mar del Plata formulado por el encargo del presidente Miguel Juárez Celman en enero de 1888, cuyo Artículo 5, puntualmente dirigido al *voyeur*, exponía: “Se prohíbe en las horas de baño el uso de anteojos de teatro u otros instrumentos de largavista, así como situarse en la orilla del agua cuando se bañen señoras”.

El sistema de la mirada organizado por el cine narrativo convencional, como señala Laura Mulvey (2007), está basado en la cosificación del cuerpo femenino. La playa, en este sentido, habilita una expansión notable de las posibilidades del *voyeur*. La bikini blanca que luce Ursula Andress en la primera película de la saga de James Bond, *El satánico Dr. No* (*Dr. No*, 1962, Terence Young), subastada en 2015 a 65.000 euros, es un caso emblemático. El cine de autor también se vio seducido por el paisaje costero. *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953), ópera prima de Ingmar Bergman protagonizada por Harriet Anderson, despliega escenas de juventud, borrachera, encuentros eróticos y desengaños amorosos en una playa nórdica, que al momento de su estreno fueron suprimidas por la censura sueca²⁵². En otro balneario de la costa escandinava transcurre *La dama del mar* (1888), de Henrik Ibsen, llevada al teatro en 2016 por Diego Lerman en una obra que invoca la película homónima estrenada por Mario Soffici en 1954, con Zully Moreno como protagonista, donde los *fjords* son reemplazados por escenarios de Quequén y Mar del Plata.

El cuerpo tostado es una moda que el cine contemporáneo pone en escena. Ambientada en los años noventa, *Las insoladas* (2014, Gustavo Taretto) enfoca la obsesión por el bronceado de un grupo de mujeres más o menos frívolas o tilingas o huecas, como se las describía en esa época, compañeras de la clase de salsa, que sueñan con ganar un concurso para viajar al Caribe, pero que, mientras tanto, deben conformarse con el sol de la azotea de un edificio ubicado en el centro porteño²⁵³.

²⁵¹ En Europa, en cambio, el nudismo se incorpora desde hace medio siglo a la sociedad de consumo: “Los senos desnudos invaden las playas de Saint-Tropez”, publica la revista *Paris Match* en 1970. En 1964, el diseñador Rudi Gernreich diseñó el primer traje de baño topless, siguiendo el slogan: “Menos es más”.

²⁵² En *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), film cuyo final también presenta memorables secuencias situadas en la playa, Truffaut rinde un homenaje a la obra de Bergman incluyendo imágenes de la protagonista de *Un verano con Mónica* y recursos estilísticos como la mirada a cámara.

²⁵³ Si bien su mención excede los márgenes del presente capítulo, quisiéramos señalar, por una parte, que los films “de azoteas” son proliferantes, con un antecedente clave en *La terraza* (1962), de Leopoldo Torre Nilsson. En *Dos disparos* (2014), de Martín Rejtman, los jóvenes se encuentran en azoteas para charlar y tomar sol. Con relación a ello, la “tugurización de las azoteas” es un fenómeno explorado en la novela *El aire* de Sergio Chejfec (1992), precursora de las figuraciones de la crisis de 2001. Por otra parte, situaciones similares de ocio vinculado a comedias románticas juveniles de veraneo aparecen en films que tienen por escenario natural al delta del Tigre,

En el “Episodio de las playas”, incluido en *Balnearios* (2002, Mariano Llinás), la *voice over* describe con irónico tono enciclopédico-antropológico:

Las mujeres dedican al físico la totalidad de su tiempo. Su apoteosis son las masivas colonias de gimnastas improvisadas. Suelen agruparse al atardecer sin conocerse, sin saludarse y someterse en forma colectiva e irracional a extraños rituales, danzas y vaivenes. Parecen poseídas por deidades antiguas y constituyen cada atardecer una secta dispersa y efímera de infinitos miembros, imprevisibles. El resto del día se consagran al sol. Su hilo conductor son las cremas bronceadoras: para las mujeres, son una suerte de obsesión que jalona cada hora y cada minuto del día. A la hora de tomar sol su esquema parece ser fijo e inflexible: a determinada hora cambian una posición por otra; en algún momento se colocan de espaldas al sol y desatan sus bikinis. Repentinamente, sienten frío y cubren su cuerpo con alguna remera o camisa. Luego, el ritual recomienza.

Protagonizado por Silvia Pérez, canónica actriz de los programas televisivos de Alberto Olmedo, el segundo film de Anahí Berneri, *Encarnación* (2007), presenta la historia Erni Levier, una vedette que tuvo su época dorada en los ochenta. En los márgenes del reconocimiento del público, el tiempo no parece pasar para la *sex symbol* que conserva su cuerpo bronceado y escultural. Su *look* glamoroso, sin embargo, ya no atrae la mirada de la gente. En un contexto urbano y contemporáneo que se define por la polución visual –sobreabundancia de imágenes del cuerpo femenino como objeto de consumo prefabricado– Erni atraviesa un momento difícil: vive en un departamento sobre la calle Corrientes, la de la luz y los teatros, pero dejó de ser el centro de los *flashes* (a pesar de que sus conocidos y amantes le repitan que “se ve muy bien”) y, paradójicamente, padece una molestia en la vista que le hace ver “mosquitas volantes” (“con la edad, suelen ser más comunes”, comenta al oculista). Frente a semejante panorama, Erni decide remontar su fama. Además de crear su propia página *web* y participar en publicidades, escribe el guion de una película en la que se reserva el personaje principal. En un mundo definido por el imperio de lo visible, no hay peor lugar que estar a la sombra²⁵⁴.

En la novela *Palomar* (1983), de Italo Calvino²⁵⁵, su protagonista, el señor Palomar, hombre discreto, camina por una playa solitaria cuando irrumpen ante sus ojos “los senos descubiertos” de una joven recostada al sol. El señor Palomar se siente inoportuno. Conflictuado por el movimiento del globo ocular que, por convención moral, busca el

como *Rosalinda* (2010, Matías Piñeiro), *El desafío* (2015, Juan Manuel Rampoldi) y *Voley* (2015, Martín Piroyansky), que se remontan a *Muchacho* (1970, Leo Fleider), protagonizada por “Sandro”.

²⁵⁴ Para un desarrollo ampliado de la filmografía de Berneri, que pone en el centro de su obra el cuerpo como presencia *vibrante*, junto a un recorrido extenso por diversos films dirigidos por mujeres en los últimos quince años, remitimos al ensayo: “Primavera de realizadoras. Renovación y renacimiento” (Alarcón y Kratje, en prensa).

²⁵⁵ Acerca del análisis que A. J. Greimas efectúa de esta novela, remitimos al artículo de Mariano Dagatti (2012).

horizonte marino con imparcial objetividad, pero que, por impulso, no puede más que gravitar en torno a “la nube rosa-bronceado de un torso desnudo de mujer”, o a lo sumo intentar que las tetas queden completamente absorbidas por el paisaje, y que su mirada no pese más que la mirada de una gaviota, el señor Palomar da media vuelta. Con paso resuelto avanza hacia la mujer tendida al sol. Ahora su mirada se detiene en su busto con un cuidado especial, pero se apresura a integrarlo “en un impulso de benevolencia y de gratitud por todo, por el sol y el cielo, por los pinos encorvados y la duna y la arena y los escollos y las nubes y las algas, por el cosmos que gira en torno a esas cúspides nimbadas”. Sin embargo, la joven se levanta “como si escapara de las importunas insistencias de un sátiro”. Afligido, el señor Palomar concluye amargamente: “El peso muerto de una tradición de prejuicios impide apreciar en su justo mérito las intenciones más esclarecidas.”²⁵⁶

Desde luego, la circulación de miradas en el espacio ventajoso de la playa no tiene solamente por objeto de representación a las mujeres. En “El hombre sirena” (2009), de Samanta Schweblin, la narradora cuenta una “experiencia reveladora” que le sucede cuando ve al hombre mirándola desde el muelle:

Contra la idea que se tiene de las sirenas, hermosas y bronceadas, éste no sólo es del otro sexo sino que es bastante pálido. Pero macizo, musculoso. Cuando me ve se cruza de brazos –las manos bajo las axilas, los pulgares hacia arriba–, y sonrío. Me parece un gesto demasiado canchero para un hombre sirena y me arrepiento de estar caminando hacia él con tanta seguridad, con tantas ganas de hablarle, y me siento estúpida. Pero ya es tarde para volver.

2.2. Abyectos bronceados

Antes de la apropiación del mar como *locus* de veraneo de la burguesía argentina, las vacaciones transcurrían en estancias, “cuyas módicas diversiones no pasaban de las cabalgatas por la pampa, o la mateada a la sombra del ombú mientras algún peón rasgueaba un aire criollo en la guitarra”, señala Sebreli (1970: 39).

²⁵⁶ Calvino participó en la elaboración del guion del episodio *Renzo y Luciana* (*Renzo e Luciana*), dirigido por Mario Monicelli, incluido en *Boccaccio 70* (1962). Esta obra contiene otros episodios, dirigidos por Federico Fellini, Luchino Visconti y Vittorio de Sica, de los cuales *Las tentaciones del doctor Antonio* (*Le tentazioni del dottor Antonio*), de Fellini, es sin dudas memorable (y puede pensarse como un contrapunto humorístico del traumatizado señor Palomar): Antonio es un moralista inflexible que lucha, a su manera, contra la irrupción de la inmoralidad, improvisando sermones, interrumpiendo a las parejas en situaciones de intimidad, arrancando las portadas de las revistas en los quioscos. Un día, colmo de los colmos, frente a la ventana de su habitación colocan un cartel publicitario gigante con la fotografía cautivadora de Anita Ekberg recostada y sosteniendo un vaso de leche: una imagen imborrable que se le cuela hasta en los sueños.

Estrenada el mismo año que Alfonsina Storni se suicida entrando al mar desde La Perla²⁵⁷, *La rubia del camino* (1938), comedia romántica de Manuel Romero, escenifica las costumbres veraniegas en tiempos que las vacaciones eran un privilegio reservado para la clase alta, que asiste a la inauguración del Hotel Llao Llao en el flamante Parque Nacional enmarcado por los cerros López y Tronador, y los lagos Moreno y Nahuel Huapi. Esta primera *road movie* argentina, que parece una versión autóctona de *Lo que sucedió aquella noche* (*It Happened One Night*, 1934, Frank Capra), retrata las andanzas de una muchacha rica y caprichosa, condenada a casarse con un conde italiano, que para escapar del plan familiar decide fugarse a Buenos Aires y, en el camino, se enamora de un camionero.

En el turismo obrero y social se plasmaron las transformaciones más sobresalientes respecto al tiempo libre, impulsadas por las dos primeras presidencias de Juan Domingo Perón, entre 1943 y 1955. Como señala Elisa Pastoriza,

El ocio popular comprendió dos coordenadas claramente visualizadas: las áreas marginales que se hallaban en su mayoría bajo la órbita de Parques Nacionales y aquellos ya consagrados por las elites y las clases medias altas. Mientras las primeras emergieron pausadamente, Mar del Plata y Córdoba ocuparon el centro de la agenda pública. La retórica justicialista era rotunda en un punto: no había barreras para el acceso de los trabajadores a estos bienes, hasta ahora, afirmaban, velados. (2011: 1999-200)

Para las capas medias y vastos sectores obreros, el tiempo destinado al ocio presentó cambios insoslayables, desde la introducción de nuevos entretenimientos, como la bicicleta, los juegos de mesa, los fines de semana y días feriados entregados a la recreación (el descanso dominical y el “sábado inglés”, ordenanza que establecía el sábado como un día libre para los empleados estatales), los medios de comunicación y de esparcimiento (radios, cines, diarios, revistas, libros de literatura universal a precios accesibles, como la colección “Robin Hood”) hasta la implementación de electrodomésticos que contribuyeron al confort hogareño²⁵⁸.

²⁵⁷ La canción “Alfonsina y el mar”, compuesta por Félix Luna y Ariel Ramírez, recrea la muerte trágica de la poeta: “Por la blanda arena / que lame el mar / su pequeña huella / no vuelve más / un sendero solo / de pena y silencio llegó / hasta el agua profunda. / Sabe dios qué angustia / te acompañó / qué dolores viejos / calló tu voz / para recostarte / arrullada en el canto / de las caracolas marinas / la canción que canta / en el fondo oscuro del mar / la caracola. / Te vas Alfonsina / con tu soledad / ¿qué poemas nuevos / fuiste a buscar? / una voz antigua / de viento y de sal / te requiebra el alma / y la está llevando / y te vas hacia allá / como en sueños dormida, / Alfonsina vestida de mar.”

²⁵⁸ Acerca de este cambio tecnológico que afecta a las mujeres, unidas a la vida doméstica por una tradición de la que aspiraban a liberarse, más que a los varones, Alfredo Grieco y Bavio señala: “Los más altos niveles de salarios hicieron entrar en los hogares bienes de consumo durables (de heladeras y lavaplatos a televisores y rizadoros de cabello) de especie y cantidad sin precedentes. Pero el crecimiento en la adquisición de estos bienes era la contrapartida necesaria de unas condiciones de trabajo que eran estables, y lo seguirían siendo durante la década: las nuevas y tecnológicas alegrías hogareñas habían sido manufacturadas en rutinarias y monótonas líneas de montaje, en la unisexual y claustrofóbica camaradería de la fábrica” (1995: 92).

Las organizaciones sindicales, de la mano de la redistribución del ingreso, las políticas sociales y salariales del Estado benefactor, favorecieron el acceso al turismo de amplios sectores de trabajadores. Los balnearios de Mar del Plata, las sierras cordobesas y los parques de la Patagonia se transformaron en emblemas populares (como los primeros viajes de egresados, promovidos por la Unión de Estudiantes Secundarios). El Ministro de Obras Públicas del gobierno peronista, Juan Pistarini, impulsó, en este sentido, la construcción de rutas, complejos hoteleros en San Luis, Paso de los Libres, Ushuaia, Bariloche, y complejos de turismo social en Chapadmalal y Embalse de Río Tercero, donde la Fundación Evita organizaba colonias de vacaciones para niños y jóvenes, además de sitios de esparcimiento como el de la Costanera Norte.

La playa Bristol fue el lugar predilecto de los turistas que elegían “La Perla del Atlántico” para pasar sus quince días de vacaciones. Ante la masificación del veraneo, las elites buscaron refugio en Playa Grande y, luego, en Punta Mogotes. Décadas más tarde, se trasladaron a las ciudades balnearias de Pinamar y Punta del Este (Uruguay); en los noventas, a Cariló. Como indica María Moreno:

La *café society* cultivaba el leve tartamudeo, el culto del aburrimiento de la clase alta inglesa, y la diversión, es decir, la experiencia de quien ha conseguido algo que antes no tenía, sería cosa de trabajadores. (...) Cuando la *café society* pasó de la *crème de la crème* al ketchup, cambió su nombre por el de *jet set*. (...) El esnobismo contiene hoy tanto a Savonarola como a Alan Faena. Solo queda una regla: que la *crème* de lo que sea abandone un lugar ni bien han llegado los otros. Por ejemplo, Victoria Ocampo, en su ensayo sobre el esnobismo, prácticamente reclama la pérdida de Mar del Plata, ‘que empezó por ser un balneario elegante, aunque sin lujo, para un grupo de privilegiados’ aunque sugiere que hay bolsos de resistencia en Punta Mogotes y Chapadmalal (el ensayo es anterior a la llegada de Isabel Perón). (2014b: 172-173)

Las vacaciones se incorporan al imaginario popular que ensalza la playa como *locus amoenus*. *La playa del amor* (1980, Adolfo Aristarain), producida por Aries Cinematográfica y asociada al mercado de las discografías de artistas de moda, cuenta la historia de Cacho (Castaña), preocupado porque su hermano Ricardo (Darín) se está por casar con “un bagarto”, sin haber “probado” otras mujeres. Por eso, lo lleva a “la playa del amor”, un lugar paradisiaco, alejado de zonas turísticas, donde mujeres bellas, bailarinas y cantantes preparan programas para la televisión. La explotación visual de cuerpos femeninos en situación de playa se plasma en *Los bañeros más locos del mundo* (1986, Carlos Galettini), que hasta la actualidad lleva registradas cuatro entregas en torno a las peripecias que protagoniza el cuarteto de la Brigada Z. Las escenas rodadas a orillas del mar con Isabel “Coca” Sarli, como en *Desnuda en la arena* (1969), de Armando Bó, son otros ejemplos de la sobreexposición del

cuerpo femenino para el entretenimiento. El musical *En una playa junto al mar* (1971, Enrique Cahen Salaberry), con Evangelina Salazar, esposa de Ramón “Palito” Ortega, y Donald Clifton Mc Cluskey, popularmente conocido como “Donald”, hilvana secuencias de Mar del Plata con canciones de la banda “Los náufragos”.

Desde una construcción sensiblemente diferente a los ejemplos anteriores, la playa ha sido ficcionalizada en el Nuevo Cine Argentino como *locus* que no sólo envuelve placeres y diversiones. Con antecedentes en *Piel de verano* (1961), de Leopoldo Torre Nilsson, ambientada en Punta del Este en un verano casi otoñal, y *Los jóvenes viejos* (1962), de Rodolfo Kuhn, en el que tres amigos consumidos por el tedio viajan un fin de semana invernal a Mar del Plata junto con tres muchachas, los tópicos del viaje a localidades balnearias fuera de temporada y el emplazamiento en antiguos hoteles monumentales que devinieron ruinosos son revisitados desde distintos ángulos.

En *Como pasan las horas* (2005), de Inés de Oliveira Cézár, la playa a la que asisten padre e hijo es el escenario de un deambular que tiene como objeto el estar juntos en un espacio abierto, aireado, luminoso, que contrasta con la penumbra de la casa de campo. *El premio* (2011), de Paula Markovitch, narra desde las percepciones de una niña el exilio que vive junto a su madre durante la última dictadura militar en una casa instalada precariamente sobre un médano de San Clemente del Tuyú. *Escenas en el mar* (2012), *15 días en la playa* (2013) y *El paseo* (2014), de Flavia de la Fuente, despliegan diferentes instantáneas de la misma localidad balnearia a modo de *home movies*²⁵⁹. *La vida de alguien* (2014), cuarto largometraje de Ezequiel Acuña, acontece durante un invierno en Mar del Plata, entre el presente y el pasado, entre el camino individual y el colectivo de un grupo de amigos que tienen una banda de rock. *Forastero* (2015), ópera prima de Lucía Ferreyra, narra en blanco y negro historias mínimas que suceden un verano en Mar del Sur.

Miramar (2015), primer largometraje de Fernando Sarquís, transcurre en un pueblo de Córdoba, junto a la laguna Mar Chiquita, que “parece un mar”. En *Pinamar* (actualmente, en postproducción), de Federico Godfrid, dos jóvenes vuelven a la localidad para tirar las cenizas de su madre y concluir la venta de la casa familiar, donde se reencuentran con una amiga de la infancia que hace rodar el deseo y las disputas. *Ostende* comparte con estos films, así como con otros, como *Aguas Verdes* (2010, Mariano de la Rosa), la elección del título referencial, en función del lugar geográfico en el que se desarrolla.

²⁵⁹ Véase, al respecto, Nicolás Suárez (2015).

Teñidas de una veta absurda, las vacaciones en balnearios sin reputación, como La Lucila del Mar o Aguas Claras, de *Dos disparos* (2014, Martín Rejtman), dejan entrever, asimismo, la relevancia del viaje, la dispersión, la deriva, por sobre el destino puntual²⁶⁰. En este sentido, Gonzalo Aguilar analiza la conexión entre la inestabilidad afectiva relacionada con el nomadismo y la figuración de la playa como lugar de paso²⁶¹:

Mar del Plata, de alguna manera, ha funcionado como una suerte de versión *soft* del México de las películas norteamericanas al que huyen los perseguidos por la ley. Pero los personajes de las películas del nuevo cine que van hacia Mar del Plata no huyen de la ley sino que buscan, tal vez, nuevos aires o sólo un cambio de paisaje. *Silvia Prieto, ¿Sabés nadar?* de Diego Kaplan, *Nadar solo* de Ezequiel Acuña, entre otras, tienen escenas en esa ciudad balnearia. Como siempre van en invierno, la playa se convierte en algo inútil donde sólo quedan las sobras de los veraneantes, como en *La prisionera* de Alejo Moguillansky y Fermín Villanueva. Esa ciudad, sin embargo, no es un lugar para quedarse sino una estación más en el recorrido de los personajes: el nomadismo es un índice de la inestabilidad de los lazos afectivos con el mundo. (2006: 55)

En las obras mencionadas, que pertenecen a una corriente alternativa al cine comercial, la figura del *voyeur*, como dice Giuliana Bruno (2002), se transforma en *voyageur*. Siguiendo esta línea, *Ostende* se puede indagar como una especie de *travelogue* que pone en el foco del espacio playero la experiencia “femenina” del viaje como una forma de ocio “creativo”, desplazado del tiempo álgido de la temporada turística y su *ritornello* de rituales consagrados al ocio “represivo” y el abombamiento²⁶².

3. Vacaciones fuera de temporada en Ostende

²⁶⁰ En *Silvia Prieto* (1998, Rejtman), la comedia adquiere aires delirantes: con el primer sueldo, la protagonista viaja a Mar del Plata y conoce a un turista italiano en un bar cercano a la playa. Sopla un viento frío y el hombre le presta su saco Armani, que ella luego se roba. Al final, hay una parte documental en la que se reúne un grupo heteróclito de mujeres llamadas “Silvia Prieto”, que conversan sobre las características “inherentes” al nombre.

²⁶¹ A este respecto, se puede mencionar también *La cruz del sur* (2002, Pablo Rellero), una historia de tres amigos marginales que transcurre en la costa atlántica.

²⁶² La perspectiva de la crítica negativa, inspirada en la Teoría Crítica, que Sebreli adopta en *Mar del Plata, el ocio represivo* (1970) concibe al fenómeno del turismo como un derivado del “ocio represivo”, opuesto al “ocio creativo”, a partir del concepto de “desublimación represiva” forjado por Marcuse: el erotismo y el tiempo libre, según este enfoque, no extienden su dominio hacia un reino de mayor libertad, sino que se convierten en mercancías al servicio de la opresión. El itinerario del libro despliega este punto de vista a lo largo de la historia del turismo en Mar del Plata, “una ciudad de consumo puro”. La descripción de las costumbres y la vida cotidiana relacionada con las vacaciones de las diferentes clases sociales resulta interesante. No obstante, este tipo de estudios que totalizan fenómenos culturales deja entrever sus “puntos ciegos”: por ejemplo, la ausencia de perspectivas de género para el abordaje del tiempo de ocio con relación al trabajo. El análisis de films como *Ostende*, en este sentido, es triplemente relevante: primero, al ficcionalizar una experiencia “femenina” del viaje, desplaza la mirada androcéntrica que se pretende universal; segundo, se sitúa en un balneario secundario respecto a la carga simbólica de Mar del Plata, lo cual habilita nuevas exploraciones cronotópicas; tercero, su historia transcurre fuera de la temporada turística.

Las primeras imágenes de la película de Citarella presentan a la protagonista bajando de un micro de larga distancia. En la terminal de ómnibus, Laura pide indicaciones y toma un taxi. “¿Qué tal? Voy a Avenida Oceánica 2672”. En el asiento de atrás, al lado suyo, la cámara enfoca su rostro de perfil mirando a través de la ventanilla. Las placas negras con los títulos en blanco funcionan como elipsis que cortan la secuencia del viaje en seis partes. La continuidad del sonido del vehículo andando aparece intercalada por los paisajes cambiantes del fondo: terminal, ruta, campo, bosque, ciudad, costanera. La ocularización se posiciona en un lugar cercano a los recorridos de la mirada de Laura, pero con autonomía para crear disyunciones y enrarecimientos. Podemos conjeturar que “Ostende”, el nombre del film, participa de esta búsqueda de opacidad: pese a que, en una primera intuición, parece adherirse al referente geográfico de manera objetiva o neutral, la impronta subjetiva y la construcción del emplazamiento toman distancia del universo de expectativas “documentalizantes” para, en cambio, explorar ese fecundo, variado y ambicioso campo de la ficción que se alimenta de irrealidades.

Un epígrafe aparece sobre el fondo oscuro de la pantalla: “Bien despacito, ir sintiendo toda la Tierra rodar”. El texto proviene de la frase introductoria de “Tarde em Itapuã”²⁶³, la canción que Vinicius de Moraes y Toquinho compusieron juntos: “Tarde en Itapuã es una curiosa canción. La hicimos Toquinho y yo en una tarde de total vagabundaje por esta maravillosa playa de Bahía, que ya fue celebrada por el gran Caymmi en una canción inmortal, que ustedes probablemente conocen. Es una canción que habla de un día, de una tarde, en que paseamos Toquinho y yo por esta playa, en shorts de baño, chupando una cachaçita, así, a veces bebiendo un agua de coco, y después con la mirada perdida en el encuentro de cielo y mar, bien despacito, parece que sentimos toda la Tierra rodar”, dice la voz en off. En la frase “que ya fue celebrada”, se introduce la imagen de Laura parada en el *hall* del hotel, escuchando a través de sus auriculares la voz de Vinicius y los primeros compases de la guitarra. Desde esta auricularización interna, la película vuelve a los espectadores partícipes, cómplices y acompañantes de la protagonista.

“Tarde em Itapuã” es un indicio de que en el origen de la canción está la narración de una historia por una voz que cuenta la trastienda de la composición. A la vez, revela un estado de cosas que tanto el film como la música comparten: el ocio es la condición de posibilidad de la ficción. De acuerdo con Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial, la canción involucra un doble movimiento:

²⁶³ Se trata de la versión de 1971 grabada en estudio que recrea el sonido ambiente de “La Fusa”.

Por un lado, permite una lectura metonímica que lleva a pensar en la posibilidad creativa que habilita la inmensidad de las playas como espacio para la errancia, el *vagabundaje* y la creación y, por otro, señala también la posible apertura metafórica de desplazar ese espacio ventoso y frío de las playas de Ostende a un espacio imaginario, más ligado al sol y la calidez de esa ‘maravillosa playa de Bahía’, que la canción viene a reponer. (2014: 964).

La “curiosa canción” de Vinicius de Moraes y Toquinho se traslada, a su vez, a la personalidad *curiosa* de la protagonista.

3.1. Figuras del deseo: comicidad y *suspense*

Contra un fondo de resplandores inverosímiles, hecho de mar y cielo surgieron, nítidas como a través de un lente, las figuras de dos muchachas en traje de baño y de un hombre de azul con gorra de capitán y pantalones arremangados.
Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Los que aman, odian*

La construcción del Viejo Hotel Ostende fue emprendida en 1913, a partir de un proyecto urbanístico impulsado por belgas que buscaban reproducir en la costa atlántica los modelos de balnearios europeos²⁶⁴. Inicialmente, se llamó Hotel Termas y contó con más de ochenta habitaciones, amplios salones, espacios para juegos, lectura y esgrima, fábrica de pastas y repostería, restaurantes y jardines de invierno. Gracias a la proximidad de una nueva parada del Ferrocarril Sud, se convirtió en un destino selecto: Antoine de Saint-Exupéry se hospedó en el hotel durante dos veranos consecutivos.

En el presente del film de Citarella, un siglo después de su edificación, la elegancia se vuelve añeja, el lujo queda limitado al *spa*, la temporada baja se llena de contingentes de jubilados. Sin embargo, el Viejo Hotel conserva la atmósfera enigmática del enclave turístico que Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares recrearon en su novela policial *Los que aman, odian* (1946), escrita a cuatro manos en Villa Ocampo, su residencia de veraneo en Mar del

²⁶⁴ Ostende (en neerlandés, Oostende: “oost”, este; “ende”, final) es el nombre de una ciudad costera de la provincia de Flandes, conocida por los ingleses como “la ciudad más británica” de Bélgica. Siguiendo con el juego de intertextualidades, se podría pensar que la película de Citarella localiza en Ostende “las referencias más británicas”, al apelar a los dos grandes maestros ingleses del *suspense*: Hitchcock y le Carré, como señalamos más adelante.

En 1912, se aprueba el plano del proyecto urbanístico-turístico de la costa argentina que dio origen a Ostende. “El trazado en hemiciclo, toda una novedad para la época, preveía avenidas, diagonales, reservas para edificios públicos, estación de ferrocarril, terrenos para cementerio, corralón municipal y una avenida central que, a partir de la plaza, llegaría a tener cerca de cien metros de ancho. Es allí donde son concentrados los hoteles y edificios turísticos. Ese mismo año comienza la construcción de la Rambla Sur, emplazada en el centro del hemiciclo y del Hotel Termas (hoy Hotel Ostende)”, indica Pastoriza (2011: 79).

Plata: el “Hotel Nuevo Ostende” situado en “Bosque del Mar”, “ese nuevo balneario que habíamos descubierto los más refinados entusiastas de la vida junto a la naturaleza” (9: 2016).

La enormidad del hotel contrasta con la ausencia de huéspedes²⁶⁵. Los espacios vacíos aumentan el volumen de los ruidos. La atención de Laura aparece concentrada en los pocos personajes que se mueven a su alrededor. Si los planos cerrados y la profusión de cuerpos generan la sensación de asfixia en el hotel laberíntico de *La niña santa* (2004, Lucrecia Martel), la amplitud de los espacios desiertos en *Ostende* favorece la apertura de la imaginación²⁶⁶. En lugar de estar aburrida por la falta de distracción, sus vivencias solitarias estimulan un deseo de ficción estrechamente vinculado al deseo de narración, que de Lauretis explora en *Alicia ya no siguiendo* la conocida formulación de Barthes: “la narración es internacional, transhistórica, transcultural: sencillamente está allí, como la vida misma” (en de Lauretis, 1992: 166). La subjetividad, entonces, se constituye en la relación entre la narración y el deseo²⁶⁷.

Por la ventana de la habitación que da a la pileta, la protagonista ve un hombre y dos mujeres que toman sol, *whisky* y se bañan. La presencia de esta suerte de *ménage à trois* le resulta sospechosa. En conversaciones posteriores, Laura se refiere a estos personajes como “el viejo”, “la rubia” y “la morocha”²⁶⁸. Durante su estadía, los observa, escucha, espía, persigue por el hotel y los alrededores [Figura 40].

²⁶⁵ La historia del Boulevard Atlantic Hotel en Mar del Sur, narrada en *Balnearios*, constituye un antecedente filmico de la construcción de la atmósfera en *Ostende*. Como señala Irene Depetris Chauvin, “el documental, como relato y movimiento entre lugares, se configura como una historia de viaje pero si la palabra sugiere un vínculo profundo entre espacio y relato, y entre espacio y afecto, en *Balnearios* son también los dispositivos narrativos propios del ‘falso documental’ los que van dibujando una geografía dulce y melancólica. La historia del Boulevard Atlantic Hotel se cuenta con fotografías pero es evidente que las imágenes no corresponden a un archivo histórico, sino que se trata de fotos de los actores representando artificiosamente personajes que son en sí mismos arquetipos: el señor G, el abogado, la cantante francesa, el uruguayo, el panadero. El placer por la ficción, evidente en el recurso al género policial y de misterio, se combina con una ‘mirada de turista’ que resignifica el espacio del antiguo hotel como un castillo de fábula, ‘una aparición, una montaña alta y misteriosa’. El procedimiento del falso documental opera introduciendo elementos ficcionales pero también parte de datos verdaderos que son llevados a esa zona gris entre ‘la posible verdad y la posible mentira’” (2015).

²⁶⁶ Jean-Jacques Rousseau y Friedrich Nietzsche fueron dos reivindicadores de la *promenade* (paseo romántico) y el *Wandern* (peregrinaje errante) como instancias que propician la apertura del pensamiento y la aventura intelectual.

²⁶⁷ En el capítulo que de Lauretis dedica a “El deseo en la narración”, plantea una discusión con la tesis maximalista de Mulvey acerca de que hay que destruir el cine narrativo para realizar una película feminista: “La labor más excitante del cine y del feminismo no es anti-narrativa o anti-edípica; más bien todo lo contrario. Es vengativamente narrativa y edípica” (1992: 249-250). El viaje de la protagonista de *Ostende*, en esta línea, moviliza un deseo de narración. Se trata de otra forma de viaje respecto a la errancia afectiva que indagamos en el tercer capítulo con relación a *Una novia errante*: el procedimiento de construcción del viaje en la película de Citarella no busca remarcar las características del sujeto femenino basadas en lo imprevisible, al borde del estereotipo, entre lo cómico y lo exasperante, sino en construirlo desde un sesgo estético que despliega otra forma de viaje.

²⁶⁸ Estas dos últimas denominaciones funcionan por oposición: el personaje femenino que Laura identifica como “la rubia” no tiene el cabello rubio, sino castaño: otro indicio de la subversión del realismo, que se asienta en una

En el pasillo vacío, cuando sale de su cuarto, escucha gemidos y ruidos de resortes de colchón que provienen de la habitación contigua: rasgos de la intimidad precaria que es propia del espacio hotelero. En el restaurante también vacío, mientras desayuna, escucha la voz de una mujer discutiendo. El trabajo de la fotografía busca acentuar el interés de Laura por desentrañar las causas de la pelea: con la presencia de un primer plano, sobre una mesa se ve el papel abollado por “la morocha”, que irrumpe llorando tras leer el mensaje. Desde un fondo desdibujado, la mirada de Laura está fijada en el objeto, a la espera del momento indicado para buscarlo. El *suspense* de esta secuencia se disipa con la entrada del “viejo”, que se guarda la carta después de exponer un relato sobre las aves que mira por los ventanales. Estas no se ven, ni siquiera reflejadas en sus anteojos de sol, pero sí se escuchan y, a partir de este momento, el sonido de pájaros acechantes se intensifica cada vez que aparece el personaje, como una especie de *leit motiv* “natural”²⁶⁹.

—Es raro —dice “el viejo”.

—¿Mmm? —dice Laura.

—A pesar de la capacidad de orientación que tienen están absolutamente perdidas. No encuentran el nido que hicieron el año pasado.

—Ah...

—Mirá: están perdidas totalmente. Dan vueltas y vueltas...

Las frases aparentemente absurdas²⁷⁰ se interrumpen con el *ringtone* del celular del “viejo”, que crea misterio²⁷¹. La secuencia de intervalos ascendentes (fa-do, fa#-do#) se repite cuatro veces. La tensión inherente a la sucesión de notas desde las tónicas hacia las dominantes se incrementa, a su vez, por la repetición de la serie.

Laura observa desde su cuarto una ventana del ala opuesta, en la que se asoman las dos mujeres: “la morocha” hace el gesto de decirle un secreto a “la rubia” [Figura 41]. El

especie de automatismo cultural: por contraste con el pelo morocho y enrulado, el pelo lacio connota un imaginario de “rubiez”.

²⁶⁹ A excepción de la escena de la playa, cuando “el viejo” se introduce en el plano en el que los varones juegan al fútbol.

²⁷⁰ El papel activo del clima como pronosticador de eventos (“¡Esta noche va a ocurrir algo! ¡Esta noche va a ocurrir algo!”, dice la dactilógrafa en *Los que aman, odian*, después de oír el golpeteo de “las lluvias de arena”), y la presencia reiterativa de aves que cumplen un papel de presagio son aspectos que *Ostende* comparte con la novela policial de Ocampo y Bioy Casares (recordemos el albatros muerto), además del triángulo amoroso entre el hombre y las dos mujeres, la construcción del personaje protagónico a partir de la curiosidad, la enunciación subjetiva, los aires de suspenso y policial. Ahora bien, en la novela, el enigma es propiedad de los hombres, que conversan al respecto; en el film de Citarella, el enigma es una fábula, bien podría ser un solipsismo: la protagonista no sólo viaja sola, sino que imagina sola: su imaginación reemplaza la “camaradería”.

²⁷¹ Como señalamos más adelante, este recurso se puede leer como un homenaje al humor presente en la obra de Hitchcock, que tiene un papel fundamental para la elaboración del *suspense*: “Toda la filmografía del realizador británico, en efecto, se ve penetrada y –por consiguiente– unificada por pequeños y continuos trazos de ingenio, que aderezan la fría elegancia del suspense hitchcockiano, trazado con la precisión geométrica del cartabón y el tiralíneas (es inevitable pensar aquí en *La ventana indiscreta*, 1954), y acaban de perfilar su ritmo expositivo”, indica Casablanca (2014: 340).

ingreso a la zona de *suspense* se figura musicalmente²⁷². La música, de un estilo contemporáneo, en tonalidades menores, despliega disonancias e intervalos de semitonos, séptimas y dominantes no resueltos, que acrecientan la tensión por su imprevisibilidad; el predominio de anacrusas, contratiempos y contrapuntos, así como el marcado contraste de las intensidades provocan sensaciones de peligro. El timbre de las cuerdas pulsadas según un esquema rítmico que no sigue un *tempo* estable, sino que se acelera o retarda de forma aleatoria, aumenta el clima de nerviosismo, que se enrarece por el uso de sintetizadores electrónicos. Los ecos y las repeticiones *ad libitum* son tan elocuentes como los silencios para la construcción del estado de ánimo. La composición acústica incorpora un elemento de música concreta: el sonido de pájaros amenazadores. Este sonido no aparece como redundancia, mera duplicación de lo que se ve, sino que es un componente específico del fuera de campo²⁷³. En este punto, la anécdota sobre las aves desorientadas narrada por “el viejo” en el restaurante cobra una nueva dimensión: el ruido de los trinos agresivos, cada vez más numerosos y cada vez más violentos²⁷⁴, recuerda la inminencia de los gorrones, las gaviotas y los cuervos de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963, Alfred Hitchcock)²⁷⁵.

3.2. Pinceladas de humor

La escena es simple: mar, arena, sombrilla y mucho sol. / Él lee un best-seller atrapante/ Ella no / Bronceador en mano se tira boca arriba / De repente mira al hombre extasiado / pero rápidamente se desvía / clava sus ojos en el agua / en su melodía / improvisa una canción que quizás escriba al rato / De vez en cuando él la busca / a veces se encuentran / a veces no / La escena se repite una y otra vez, incansable, circular / la reiteración marca un ritmo asfixiante. / Él lee un best-seller atrapante / Ella no / Bronceador en mano se tira boca arriba / De repente mira al hombre extasiado / pero rápidamente se desvía / clava sus ojos en el agua / en su melodía / improvisa una canción que quizás escriba al rato / De vez en cuando él la busca / a veces se encuentran / a veces no / La escena es simple: mar, arena, sombrilla y mucho sol.
Loreley el Jaber, “Verano”

²⁷² Música de Gabriel Chwojnik.

²⁷³ El cielo es en *Ostende* un elemento clave para la construcción del espacio y la atmósfera; sin embargo, solamente en una ocasión aparece atravesado por el vuelo de un ave, en la escena en la que “el viejo” está con “la morocha” en el arenero de una plaza (pero apenas se ve), pese a la profusión de los trinos.

²⁷⁴ En cambio, tanto al inicio del film como al final, se escucha el sonido de pájaros “amigables”.

²⁷⁵ En otro pasaje, Laura se acerca a la ventana para espiar, mientras se escuchan los ronquidos de su novio desde la cama, y ve señales de luces que proceden de los otros cuartos. Previamente, un cuadro negro funcionaría como elipsis de una (probable) relación sexual de la protagonista y su pareja. En “¿Por qué atacan los pájaros?”, Žižek interpreta a los pájaros de Hitchcock como encarnación del superyó materno: “la figura terrorífica de las aves, en realidad, corporiza en lo real una discordia, una tensión irresuelta en las relaciones intersubjetivas. En la película, las aves son como la plaga en la Tebas de Edipo: encarnan un desorden fundamental en las relaciones familiares. El padre está ausente, la función paterna (la función de la ley pacificadora, el Nombre-del-Padre) está suspendida, y llena ese vacío el superyó materno ‘irracional’, arbitrario, feroz, que bloquea la relación sexual ‘normal’ (sólo es posible bajo el signo de la metáfora paterna)” (2008: 149).

Ostende intercala momentos de humor como pausas o instancias de descanso, inspiradas en el “maestro del suspenso”. Como en Hitchcock, el punto de vista subjetivo es la posición enunciativa que prevalece. A través del poder ilimitado del ensamblaje y la yuxtaposición de imágenes visuales y sonoras vinculadas a la imaginación de la protagonista, nos convertimos, junto con ella, en espectadores de la intriga, así como de su trastienda [Figura 42].

El diálogo de Laura con las recepcionistas del hotel está elaborado por medio de estrategias discursivas humorísticas, basadas en una amplificación paródica de escenas habituales del *check-in* (problemas con las reservas y asignaciones de las habitaciones, información rutinaria de bienvenida):

—No, es que, sabés qué pienso, que en realidad no debe estar a mi nombre, debe estar a nombre de los organizadores del concurso —dice Laura.

—Ah, claro, lo que pasa es que yo necesito que la empresa me identifique a los ganadores, ¿entendés? —dice la recepcionista.

—Ah, claro, no, sí.

—A ver, esperame un segundo.

—Sí.

(La recepcionista se dirige a otra encargada del hotel)

—Roxi, acá, esta chica que está, dice que tenía una reserva pero no está a nombre de ella...

—No, pero esto es lo del concurso, o sea, yo lo vi esta mañana, acá, mirá, ¿ves? ¿Ves que es lo mismo?

—Pasó lo que pasa siempre: no hicieron la reserva —le explica a Laura.

—Ah, está bien.

—Bueno, pero, ¿sabés qué? Te voy a alojar en la habitación, en la “M”. Es una habitación preciosa, muy linda, que tiene vista a la pileta, y después, cuando llegue el muchacho, te paso... te voy a tener que cambiar.

—Ahí está, perfecto.

—Igual el hotel está vacío, pero bueno, tengo órdenes de no hospedar a sorteos en el ala...

—Es un concurso, igual...²⁷⁶

—Es lo mismo, es lo mismo. No se puede, en el ala principal no se puede. Seguramente te vamos a pasar a la “S”, sabés. ¿Cuándo llega el muchacho?

—Se queda el sábado y el domingo, y después nos vamos.

—Ah, bueno, está bien. ¡Ah! ¿Fin de semana?

—Sí...

—Ah, no sé, entonces, fin de semana, porque... si no, te pongo en la “B”, que ahí está la “H”, ah, no, no, pero sabés qué pasa, que en la “B” o en la “A” el domingo que viene van a llegar los ancianos, los abuelos, entonces no sé si...

—Perdoname. Me parece que lo mejor es ponerla en la “M” y después en la “C” el fin de semana, y ahí queda ya terminado el asunto —dice la otra encargada.

—No, la “C” es linda.

²⁷⁶ Laura no salió sorteada, sino que ganó un concurso: esta distinción que ella se ocupa de remarcar no es advertida por los personajes: además de la recepcionista, el mozo del balneario le dice: “¿Te puedo hacer una pregunta? ¿Vos no sos la chica que ganó el sorteo el mes pasado?” “Sí, el concurso”, responde.

Una conversación trivial en torno a los nombres vuelve a aparecer al día siguiente, en el bar.

—Y, ¿cómo se llama él?

—¿Mi novio?

—Sí.

—Francisco.

—¡Pancho! ¿Le dicen Pancho?

—No, no le dicen Pancho.

—Claro, por ahí es de chico, ¿no? Yo soy Paco. Pero no me llamo Francisco, me llamo Pablo. Mi papá se llamaba Francisco y le decían Paco, por eso a mí me dicen Paco, Paquito.

—Ah.²⁷⁷

Estos diálogos siguen vetas del ridículo y el disparate: en lugar de números, los cuartos del hotel están clasificados según las letras del abecedario. No se trata de una elaboración coherente, ya que en otros momentos del film se pueden ver carteles indicativos y llaveros con los números de las habitaciones. De esta manera, se pone de relieve el sinsentido primordial que encierra la arbitrariedad del nombre propio o la motivación del apodo asignado.

Además de las charlas, la película hace intervenir la comicidad revistiendo de personalidad al *ringtone* del celular. “*Suspicious mind*”, la canción popularizada por Elvis Presley en 1969 (“*We’re caught in a trap, I can’t walk out...*”), suena de manera repentina e imprevisible entreverando *suspense* con sentido del humor. La música del teléfono de Laura tiene aquí un doble efecto: por el significado de la letra, figura de manera amplificada y juguetona la idea de una trampa; por la voz y la melodía, contraría el clima de suspenso. Como un *gag* ligero, que condensa eficacia y efectividad en su aparición fugaz pero reiterada, el timbre del teléfono se repite tres veces a lo largo de la película. La repetición, elemento clave del humor, tiene también una relevancia para la progresión climática. El uso humorístico del *ringtone* contribuye al establecimiento y la dosificación de las instancias de tensión y distensión. Es un aspecto, desde el punto de vista de la trama principal, inesencial, tangencial, pero decisivo para perfilar el ritmo de la narrativa. La primera llamada que Laura recibe, según es posible inferir de sus respuestas, es una encuesta sobre las instalaciones del hotel, presuntamente realizada por los organizadores del concurso radial: “Regular. Bueno. Buena. Eso todavía no le puedo decir”.

²⁷⁷ Este diálogo nos recuerda la escena de *Vértigo* (1958) de Hitchcock, en la que el personaje de John Ferguson se presenta como “Scottie”.

Laura va a la playa desierta, sobrevolada por un viento descomunal²⁷⁸ (que, no obstante, es típico de nuestras costas²⁷⁹), acarreando una silla de mimbre. Se sienta frente al mar, se saca la musculosa, se pone a tomar sol, pero segundos después vuelve a abrigarse. La arena que vuela ostensiblemente, las ráfagas que son ensordecedoras, la expulsan en seguida. El film esboza un guiño de complicidad con el espectador que puede reconocer, en este pasaje burlón, su propia experiencia de fastidio con la tempestad imprevisible de las playas argentinas. Laura decide, entonces, instalarse al reparo de los médanos. Las carpas del balneario están levantadas y una grúa pasa aplanando la arena: signos de que se está preparando el terreno para la temporada alta [Figura 43]. El montaje cobra protagonismo: en una escena subsiguiente, el cielo azul y ventoso cambia por la quietud incitante de una tormenta en puertas, donde paradójicamente la playa inhóspita aparece colmada de gente.

3.3. Figuraciones de la curiosidad

Como en los films *Todos mienten* (2009) y *Viola* (2012), de Matías Piñeiro, en *Ostende* es el personaje femenino quien va al encuentro del relato, puesto que es capaz de figurarlo, promoverlo, *engendrarlo*. Para Laura, el deseo de ver y de escuchar, que perfila un deseo de conocer, pone de manifiesto el *placer* de investigar. Esta curiosidad se despliega como una forma autónoma que disloca la oposición binaria entre la mirada masculina activa y la feminidad como espectáculo. ¿Se trata de una especie de voyerismo en clave femenino/feminista? es un interrogante abierto por el film [Figura 44].

En el cine narrativo convencional –afín al orden patriarcal, como aseveran las teorías fílmicas feministas desde los setenta, cuyos aportes centrales desarrollamos en el primer capítulo– la exposición de las mujeres se manifiesta en tres niveles: como objeto erótico para

²⁷⁸ Con el viento que se lo lleva todo, empezando por el perro de la señora de lentes, se inicia el cuento “Bahía Desesperación” (2006), de Roberto Fontanarrosa, que describe la lucha a muerte con la sombrilla, el agua helada, la lluvia intempestiva, las olas salvajes, la gaviota que, tratando de volar contra el viento, “flotaba en el aire como un helicóptero, siempre en el mismo lugar”, tan característicos de las playas argentinas. No es casualidad que, al año siguiente, los personajes del cuento opten por vacacionar en Florianópolis...

²⁷⁹ A este respecto, otro elemento humorístico del film, que guarda relación con la música extradiegética en clave irónica de *Una novia errante* (2007, Ana Katz), es la música ambiental brasileira que suena en el Viejo Hotel Ostende. Brasil, en estos films, aparece como el horizonte ideal según un imaginario de playas que, debido a su latitud, el mar argentino jamás podrá alcanzar, aunque intente evocar el estado de ánimo a través de la música. Con relación a la “música brasileira” (designación por generalización), en *Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, 1946, Alfred Hitchcock), durante la fiesta de casamiento de Alicia (Ingrid Bergman), colaboradora de los servicios de inteligencia de Estados Unidos, y Alexander Sebastian, un jerarca nazi que se esconde en Río de Janeiro, como excusa para conseguir pruebas en contra suyo Alicia dice que va a pedirle a la orquesta que toquen un poco de “música brasileira”, ya que sólo estaban ejecutando vales. La música clásica de fondo, sin embargo, no se modifica porque, en efecto, se va con su amante (Cary Grant) a cumplir la misión de espionaje en la bodega del sótano de la masión.

los personajes masculinos, como objeto erótico capturado por la cámara y como objeto erótico para el espectador²⁸⁰. Sin embargo, como expone Mulvey en su ensayo sobre el mito de Pandora (1992), en el que revisa y reformula los planteos iniciales de “El placer visual y el cine narrativo”, la curiosidad puede constituir un modo de sortear la rigidez del reparto sexual según la dicotomía activo/pasivo. “La curiosidad se proyecta a sí misma en el espacio a través de un deseo de investigar y descubrir secretos, cuestiones que connotan transgresión y peligro”, señala Mulvey (1996: 60, traducción nuestra)²⁸¹.

La curiosidad de Laura se delinea como una “fabulación creadora”, posibilitada por el tiempo de ocio dedicado al descanso y la contemplación, que se conecta con el espectador movilizándolo también su curiosidad. Esta capacidad de fabular no tiene nada que ver con un recuerdo incluso amplificado, ni con una obsesión. Laura se perfila como “artista” dado que sus fases afectivas y estados perceptivos de las vivencias aparecen desbordados: es “vidente”, en el sentido de “alguien que deviene”, como indican Deleuze y Guattari (1993: 172).

De este modo, el film propone una identificación con la mirada misma (en un sentido amplio, que abarca sensaciones, afectos y perceptos, no sólo visuales). Esta visión, o mejor dicho: videncia, no ejerce poder sobre el personaje, es decir, sobre la mujer construida como objeto de deseo, sino sobre todas las imágenes, que se relacionan con el poder de *interrogar* más que de poseer. Problematisa la visión (¿podemos confiar en el ojo que mira?) y la audición (¿podemos confiar en el oído que escucha?). Si la curiosidad, desde Platón, es una pasión teórica por excelencia que concede privilegio a la visión en cuanto vía de acceso al objeto de conocimiento (cf. Parret, 1995), la subjetividad de Laura no implica una centralidad de la visión que *objetiva* y aleja, sino que se articula con el sentido de la escucha que *afecta*²⁸² [Figura 45].

La cámara combina el registro objetivo con el subjetivo de manera inestable y lúdica, en una zona indecisa entre lo real y lo imaginario: la película de Citarella juega al juego de la ficción. Siguiendo a Roger Caillois (1986), la gratuidad es un aspecto fundamental del juego,

²⁸⁰ La posición del espectador, activa y voyerista, se inscribe como “masculina” y, por medio de dispositivos narrativos y cinematográficos, el cuerpo de la mujer aparece como el “otro” erótico, espectacular y exhibicionista, destinado a que el protagonista pueda ocupar el rol activo de hacer avanzar la trama. Ahora bien, las convenciones formales del cine (visuales, narrativas, acústicas, temáticas) lo convierten en un medio primordial para la escenificación del deseo a través de la representación: “la fuerza de las representaciones no puede entenderse sin considerar la naturaleza de la relación de la fantasía con las relaciones sociales de la sexualidad”, indica Elizabeth Cowie (1992: 133).

²⁸¹ “Curiosity projects itself onto, and into, space through its drive to investigate and uncover secrets, carrying with connotations of transgression and danger.”

²⁸² La escucha supone modos de comportamiento que involucran al cuerpo en su totalidad. Como señalamos en el primer capítulo, siguiendo a Nietzsche, la imagen visual, distante, se vincula con Apolo, mientras que la relación *inmediata* de la música es dionisiaca.

que se opone al trabajo como el tiempo perdido al tiempo bien empleado. Todo juego, en definitiva, es un sistema de reglas y convenciones arbitrarias, imperativas e inapelables. El juego está asociado a la capacidad ficcional y a la imaginación²⁸³.

A lo largo del film, la focalización (mediante planos subjetivos y semi-subjetivos) intensifica el universo de afectos y percepciones de la protagonista. El uso del fuera de foco enuncia los pasajes entre el estado “normal”, la vida rutinaria de las vacaciones, y las historias extraordinarias que pueden aflorar. Las imágenes desenfocadas, tal como aparecen en las secuencias en las que Laura espía por la ventana, introducen el clima de *suspense* que va creciendo a medida que pasan los días²⁸⁴.

La sensibilidad pictórica y plástica se forja en el dinamismo del cuadro: los cuerpos escapan de la tendencia predominante del centrado (resultado de asimilar el encuadre a una mirada); se desplazan, más bien, hacia los bordes²⁸⁵. El descentramiento relativiza el poder del encuadre y, a la vez, expone los ‘esfuerzos’ de reencuadre: pequeños, pero evidenciados, movimientos de la cámara destinados a ‘conservar’ a los sujetos itinerantes dentro del cuadro.

Movida por una incontrolable curiosidad, Laura va en busca de la historia que le permita aclarar sus sospechas²⁸⁶. Una elaboración enunciativa detallista crea el clima apto para el desarrollo de la pasión detectivesca: sentada en la reposera, divisa, a su izquierda, al “viejo” discutiendo con “la morocha”, mientras que, a su derecha, ve un grupo de jubilados chapoteando en la pileta. El contraste entre el “potencial de interés” de cada escena es innegable. La fuerza persuasiva de la imagen de la enigmática pareja se impone. Los ve atravesar un jardín tupido y empieza a seguirlos por los caminos de arena hasta una plaza con juegos infantiles. Se esconde detrás de unas plantas para poder espiarlos sin que la descubran

²⁸³ Siguiendo a Deleuze y Guattari, “es una zona de indeterminación, de indiscernibilidad, como si cosas, animales y personas (Acab y Moby Dick, Penthesilea y la perra) hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural. Es lo que se llama un afecto. (...) Y es que resulta que el propio arte vive de estas zonas de indeterminación, en cuanto el material entra en la sensación, como en una escultura de Rodin. Son bloques. La pintura necesita algo más que la destreza del dibujante que marcaría la similitud de formas humana y animal, y nos potencia de un fondo capaz de disolver las formas, y de imponer la existencia de una zona de estas características en la que ya no se sabe quién es animal y quién es humano, porque algo se yergue como el triunfo o el monumento de su indistinción; como en Goya, o incluso en Daumier, en Redon.” (1993: 175)

²⁸⁴ Como indica François Truffaut en *El cine según Hitchcock*, “el suspense es, antes que nada, la dramatización del material narrativo de un film o, mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas” (2007: 11).

²⁸⁵ “El ‘desencuadre’ deporta la mirada hacia los límites del campo, hasta introduce el malestar de un fuera de campo insistente”, indican René Gardies *et al.* (2014: 43).

²⁸⁶ En este punto, diferimos de la lectura propuesta por Bettendorff y Pérez Rial, quienes indican que es el relato del “joven mesero” el que “parece activar la pulsión de contar de la protagonista que copia la cadencia narrativa del joven” (2014: 964). El deseo de ficción de Laura, como sostenemos en este capítulo, es anterior al encuentro con el mozo, no un epifenómeno derivado de las anécdotas relatadas por el personaje masculino. Aquí reside, según señalamos más adelante, una importante clave feminista del film.

[Figura 46]. La construcción visual de esta escena de asechanza se realiza por medio de bloques de sensaciones y mezclas ópticas: la figura de la protagonista aparece enfocada, mientras que el fondo hacia el que se dirige, que incluye paisaje y personajes, está desenfocado, delineado apenas como un juego de sombras espectrales y coloridas que se mueven por el espacio de un cuadro *impresionista*: en lugar de proyectar los sentimientos en la escenografía, rasgo típico del expresionismo, la película construye estados de ánimo por el juego de la cámara, por el encuadre y los primeros planos y encuadres subjetivos. El cuerpo de Laura, cuando está próximo a una rotonda arbolada, también se mete en el ambiente del fuera de foco. “Penetramos en una turbia claridad, que parecía desprovista de fondo y de cielo, entre ráfagas y espirales de arena, en un mundo vacío y abstracto, donde los objetos se habían disgregado, donde el aire era casi macizo, áspero, ardiente, doloroso”, dice el narrador de *Los que aman, odian*, cuya descripción bien podría ser la de esta escena del film.

La tensión se suspende cuando a Laura le suena otra vez el celular, en plena situación de acecho, con la llamada insistente de la encuestadora: “Regular. Bueno. Regular. Bueno. Malo. Más o... bueno, bueno. No, no sé, no usé el *spa*. Dale, gracias, chau”.

De esta manera, el film intercala, como si fuera una trenza de dos vetas, la comedia, presente en los rituales del turismo, trabajados a partir del humor, y el *suspense*, que toma como punto de partida la disponibilidad subjetiva que habilita el tiempo de ocio para derivar hacia la proliferación de pistas y sospechas que van perfilando una ficción autónoma.

Dos escenas resultan, en esta línea, reveladoras. En la pared de la habitación del hotel, en el costado izquierdo del plano fijo, aparece un cuadro cubista. Laura se retira por el lado derecho, y la pintura permanece a la vista como elemento protagónico durante diez segundos. Se trata de un conocido óleo sobre lienzo de Pablo Picasso, “Cabeza de mujer llorando con pañuelo (III)” (1937), pero en una reproducción de tonos azulados. La efigie de la mujer es uno de los motivos centrales ligados a *Guernica*²⁸⁷. Resulta inverosímil que esta lámina esté colgada de la pared de un hotel turístico. El dramatismo lacerante y la desolación de la *Mater dolorosa* de la obra de Picasso, que transmite sentimientos de desesperación, gritos desgarradores, se incorpora en la película como marca enunciativa que se consume en la secuencia del final: profetiza la muerte, pregona el horror [Figura 47].

²⁸⁷ “En estas representaciones, Pablo Picasso introduce, al menos, tres variaciones formales con respecto al propio *Guernica*, la primera de las cuales son las lágrimas, que surcan los deformes rostros femeninos, y que no aparecían en el emblemático lienzo. Otro elemento, asimismo ausente en *Guernica*, es el pañuelo que enjuga esas lágrimas, y finalmente, junto a los dos motivos iconográficos citados, Picasso incluye un tercer aspecto formal, un colorido muy vivo, que se erige en protagonista de estas composiciones y que contrasta con la gama cromática del gran mural, resuelta, como es sabido, por medio de tonos blancos, grises y negros”, indica Paloma Esteban Leal en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cabeza-mujer-llorando-panuelo-iii-postscripto-guernica>

En otra escena, Francisco, el novio de Laura, llega a Ostende para pasar el fin de semana juntos. Tirados sobre la arena, le pregunta: “¿Ya te metiste?” Laura responde que no. “¿Por?” “Me da miedo...” “Vamos”, insiste él, “dale, vamos”²⁸⁸. Se meten en el mar. Esta secuencia “ociosa” continúa en la siguiente: Laura mira desde el bar de la playa a su pareja jugando un picadito improvisado con otra gente²⁸⁹. Cuando ve aparecer al “viejo” caminando por la orilla, el ruido del mar, del viento, de los hombres corriendo detrás de la pelota, del heladero que pasa gritando “Helado, palito, bombón, helado” es reemplazado por la música de intrigas, que se escucha en el instante que la protagonista se quita los auriculares y deja de sonar cuando se los vuelve a poner: figuración acústica del despertar de la curiosidad.

El paisaje de la playa, los médanos, el cielo, el mar está sensorial y sensiblemente aumentado, en el sentido de que hay una retórica “fotogénica” (cf. Epstein, 2014) y “audiogénica” (para usar un neologismo que nos permita hacer referencia al ambiente audioperceptivo) en la construcción del espacio. Los diferentes niveles sensitivos que traman la película se presentan como capas atmosféricas, destellos de luces y sonidos que van superponiéndose y acomodando la curiosidad visual y sonora de la protagonista.

4. Pausas y digresiones

4.1. El ocio de la narración

Así como la playa es un espacio entremedio, de transición, que habilita la emergencia del *suspense* desde un fondo de ocio capaz de disolver todas las formas del tiempo productivo y reproductivo, la cadena de eventos narrativos tiende a desligarse de los enlaces causales que buscan conservar en equilibrio la “energía” del film²⁹⁰.

²⁸⁸ El tópico del miedo a meterse en el mar está también presente en *Los que aman, odian*, pero de manera invertida: el personaje femenino quiere ir al agua, pero el novio insiste: “Con esa corriente no se bañe, Mary. Sería un disparate. (...) Si no puede volver, de poco le valdrá su consentimiento. Hágame caso y no se bañe”. Pero, la mujer grita: “¡Al agua! (...) ¡Soy una niña con alas! ¡Soy una niña con alas!”

²⁸⁹ El varón que insiste a la mujer (cobarde) para meterse juntos en el mar, como una manera de “cuidarla” de la inclemencia del agua, es un tópico del sentido común costumbrista respecto a la división sexual de actividades playeras: las mujeres toman sol recostadas, con accesorios que la separan de la arena y le protegen el pelo del viento, y, a lo sumo, interrumpen la posición horizontal para tomar clases grupales de gimnasia aeróbica, como ironiza el narrador de *Balnearios*, citado al comienzo de este capítulo, o para acercarse tímidamente a la costa y mojarse de la cintura para abajo, mientras que los varones corren hacia el agua, combaten con ímpetu la rompiente, se bañan intempestivos, se sientan directamente sobre la arena, arman partidos de fútbol, reforzando con estas rutinas el repertorio de valores asociados a la fuerza física varonil contra la delicadeza y la fragilidad “femeninas”.

²⁹⁰ Según Stephen Heath, “la operación ideológica reside en el equilibrio, en la captación y regulación de energía, el film circula –ritmos, espacios, superficies, momentos, intensidades de significación múltiples– y la narrativización entretiene al sujeto –en campo, en el cuadro– en turnos exactos de diferencia y repetición,

La unidad característica del cine clásico en su espectáculo narrativo está dada por una economía de espacios y acciones: un equilibrio entre los planos del comienzo y el final, una banda de sonido estable, unos encuadres simétricos, un balance rítmico de las escenas. Pero esta homogeneidad tan propia del cine convencional, como expone Stephen Heath (1981) en el análisis de la escena de *Sospecha* (*Suspicion*, 1941, Alfred Hitchcock) que esconde una mirada *obstinadamente desviada* hacia una imagen inquietante, puede verse alterada por la introducción de elementos de la diégesis que no tienen, en apariencia, ninguna *razón de ser*: aislados, inútiles, sin embargo pueden resultar perturbadores para el espacio narrativo coherente y situado. Distraen la atención de las acciones dominantes, interrumpen la sensación del *continuum* espacial, producen desorientación. La incomodidad de los saltos y las discontinuidades transgrede la lógica de la visión del cine como espectáculo que *entretiene* (conserva, mantiene asegurado). Frente a esta amenaza, los géneros cinematográficos buscan la contención de lo heterogéneo, de las contradicciones, de la historia que no se retiene bajo los parámetros armónicos de la composición.

A diferencia del Modo de Representación Institucional²⁹¹, en el cine moderno que *Ostende* actualiza la dimensión espacio-temporal está configurada por *intervalos* que se abren paso entre los límites de las ficciones de unidad, por la proliferación de momentos improductivos, tiempos muertos, imágenes en las que la narración ‘pierde’ el control estricto del tiempo. En la película es posible identificar diferentes niveles de dislocación: en el nivel del plano, la interrupción de la continuidad de mirada (masculina) y objeto (cuerpo femenino) desarticula las relaciones de poder que definen el sistema de la mirada del cine hegemónico; en el nivel de la trama de acontecimientos, las pausas en la cadena de producción interrumpen la dirección progresiva: el film se despoja de las reglas estrictas de los géneros discursivos y ofrece pistas que combinan diferentes géneros (comedia, *suspense*, ciencia ficción, *thriller*, novela de espionaje, como más adelante señalamos); en el nivel de la historia narrada, hay una clara discontinuidad respecto a la representatividad social del universo sexual heredada del cine clásico, que pone en crisis el imaginario que distribuye espacios y tiempos de ocio en función de los preceptos de la masculinidad y la feminidad.

Los trabajos de Roland Barthes (2005f) y de Mulvey (2007) sobre la inserción de la mujer como ícono atemporal en el cine narrativo convencional nos permiten arriesgar una lectura de los tiempos muertos del film. La “escopofilia fetichista” se localiza en la instancia

semiótica y sutura, negatividad y negación; en síntesis, el espectador es *movilizado y relacionado* como sujeto en el proceso y las imágenes de ese proceso.” (1981: 40)

²⁹¹ Véase, al respecto, Noël Burch (2008).

en que el flujo de imágenes se ve suspendido por enormes primeros planos de rostros (como el de Greta Garbo) u otras partes erotizadas del cuerpo (como las piernas de Marlene Dietrich o los labios, la mirada, las curvas de Marilyn Monroe) que parecen abstraerse del tiempo lineal. Como sugiere Griselda Pollock en “La mujer como signo” (2013), este carácter fetichista de la imaginería, reforzada por las condiciones de expectación de la sala de cine (inmovilidad del espectador, oscuridad), tiene un vínculo estructural con el surgimiento, a mediados del siglo diecinueve, de convenciones pictóricas de representación de las mujeres. La salida que, desde Barthes a Mulvey, se plantea frente a este proceso de naturalización consiste en reforzar el distanciamiento al estilo de Brecht (vanguardia y experimentación²⁹²), para evitar la gratificación cómplice del ojo.

Ahora bien, en *Ostende*, la proliferación de escenas climáticas sustraídas de acciones que generen un avance de la trama se aleja radicalmente de las formas de la detención escopofílico-fetichista. Se trata de un devenir de la sensación: el cuerpo de Laura se entrega al mundo y la película pone en escena esta inmanencia a través de los sentidos entrelazados de la vista y el oído, que favorecen las texturas afectivas por sobre los aspectos informativos del argumento.

Hasta aquí, señalamos que las vacaciones fuera de temporada que Laura pasa en *Ostende*, en lugar de producirle aburrimiento, despiertan su curiosidad. Las experiencias solitarias, entre el hotel y la playa, estimulan un deseo de ficción que el film despliega por medio de una fotografía impresionista, una música disonante, una construcción, en resumidas cuentas, de la atmósfera de *suspense* que no escatima destellos de humor. De esta manera, la película altera el reparto de la mirada (la protagonista es el sujeto activo que impulsa la maquinación) e incorpora momentos ociosos en los que la trama parece extraviarse. Como indicamos a continuación, la poética del film toma distancia de los rígidos encadenamientos del cine industrial para abrirse a diferentes *juegos* textuales y perceptivos.

4.2. Intervalos improductivos

“La playa de Odesa hormigueante de gente que filma Vertov no se opone únicamente a las riberas desiertas del Pacífico donde la falsa Madeleine arrastra a Scottie a la espiral de su embuste, sino también a la playa de Balbec donde el narrador transformaba una aparición fugaz en objeto de amor”, señala Jacques Rancière (2005) respecto a los modos opuestos que

²⁹² Sobre las implicancias críticas y revolucionarias del *Verfremdungseffekt*, remitimos a la obra de Georges Didi-Huberman (2008).

Dziga Vertov, en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), Alfred Hitchcock, en *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), o Marcel Proust, en *En busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*, 1913), elaboran los ritmos, las cadencias, los retardos, los intervalos de las acciones que acontecen en la playa. Teniendo en cuenta estos diferentes enfoques, la película de Citarella, lejos de la idea del “ojo máquina”, pero también de la concepción de la mecánica fabril, se pone en cambio al servicio de la *maquinación*.

La tecnología del cine industrial es compatible con una concepción de la temporalidad acorde a la época de la reproductibilidad mecánica: en sus manifestaciones fotográficas, fílmicas y fonográficas, esta reproductibilidad sugiere un ordenamiento temporal rígido, controlable y repetitivo. Como indica Mary Ann Doane, la máquina se caracteriza por su predictibilidad. La tecnología presupone una visión lineal y teleológica de la historia, acorde a una concepción temporal que no admite la posibilidad de los “tiempos muertos”. El taylorismo es una de las manifestaciones más extremas del impacto de la máquina en el tiempo subjetivamente experimentado. Según Doane,

Quando Ophuls apunta al hecho de que la industrialización deja ‘muchas cosas fuera de consideración’, se está refiriendo, por lo menos en parte, a la pereza: ‘Hay un gran milagro. El milagro de la pereza. Ya no hay un cuarto para ella, y es un milagro tan hermoso’. La pereza es un tiempo vacío, un tiempo no productivo, el tipo de tiempo que debe ser reducido al mínimo en una estructura narrativa clásica. (1991: 124, traducción nuestra)²⁹³

El aumento de la producción industrial ha estado históricamente conectado a la imposición de un tiempo medio que se basa en la eliminación de los tiempos inútiles y la restricción de la fantasía del obrero en el trabajo. Con este objetivo económico e ideológico, Frank Gilberth desarrolló junto a Lilian Moller a comienzos del siglo veinte un conjunto de mecanismos para incrementar la eficiencia de los trabajadores y lograr altas tasas de productividad. Para emprender el control de las acciones de los obreros, inventaron un cronómetro capaz de filmar el desperdicio de tiempo y movimientos. Cada fotograma registra las posturas de un trabajador al realizar las tareas que se le encomendaron. El cronómetro indica cuánto tiempo media entre las fases sucesivas. El estudio microscópico de estas películas permite delimitar el tiempo medio de cada fase. Con estos estudios se revela cuánto de esos movimientos eran necesarios y cuántos eran deliberadamente lentos o inútiles. Este

²⁹³ “When Ophuls points to the fact that industrialization ‘leaves so much out of account’, he is referring, at least in part, to *laziness*: ‘There’s a great miracle. The miracle of laziness. There’s no room for it anymore, and it’s such a beautiful miracle’. Laziness is empty time, non-productive time, the type of time which must be minimized in a classical narrative structure.”

dispositivo define un modelo de eficacia, que Teresa de Lauretis conecta con el trabajo del cine:

Lo que llamamos géneros (...) son también formas en que el cine articula la acción humana, establece significados en relación con las imágenes, y liga la fantasía a la vez con las imágenes y los significados. Esta asociación de la fantasía a ciertas representaciones, a ciertas imágenes significantes, afecta al espectador como una producción subjetiva. El espectador, ligado al movimiento espacio-temporal de la película, queda configurado como punto de inteligibilidad y origen de esas representaciones, como sujeto de esas imágenes y significados. De esta forma, el cine participa de forma efectiva y poderosa en la producción social de la subjetividad: tanto la desviación de la fantasía en la creación de imágenes relativas al trabajo (el efecto del cronómetro de Gilbreth) como la inversión de fantasía en la creación de imágenes cinematográficas (las películas como el gran escape) son modos de producción subjetiva que lleva a cabo el cine mediante la articulación de la acción humana, mediante su peculiar modo de creación de imágenes. (1992: 89)

Estas restricciones económicas tienen su contracara en la producción, también en serie, de un espacio de evasión: la del cine en su faceta industrial, difundido por las grandes cadenas como *Cinemark*, que reproduce la lógica de la eficiencia.

Curiosamente, la historia del cine se inaugura cuando la jornada laboral hace una pausa. La apariencia colectiva que define la imagen del proletariado se difumina a la salida de la fábrica. Formados en fila, los trabajadores esperan que el orden sincronizado indique el momento de retirarse al exterior para abandonar los talleres, arrojarse hacia fuera de la escena, disgregarse en sus individualidades. El plano fijo de cuarenta y cinco segundos de *Salida de los obreros de la fábrica* (*La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon*), proyectado en la Société d'Encouragement à l'Industrie Nacional el 22 de marzo de 1895, marcó el éxito del cinematógrafo de los hermanos Lumière. La película muestra a unos cien empleados, casi todas mujeres, atravesando los portones de la fábrica de artículos fotográficos de Lyon-Montplaisir y marchándose del plano por los costados derecho e izquierdo²⁹⁴.

²⁹⁴ Cien años después, Harun Farocki realizó *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995) a partir de un montaje que recopila la mayor cantidad de variaciones posibles de este tópico. José Luis Torres Leiva, en 2005, filmó el cortometraje *Obreras saliendo de la fábrica*. En 2009, la documentalista Carmen Guarini presentó en el BAFICI el cortometraje *Salida de los obreros de la fábrica*. Como señala Didi-Huberman, “en esta salida no hay violencia reivindicativa, por supuesto: los obreros se limitan a aprovechar la pausa del mediodía para tomar aire, en tanto que su jefe, por su lado, aprovecha la luz solar necesaria para la realización técnica de su filme. (...) Toda la cuestión pasa, en definitiva, por saber *de qué manera y con vistas a qué* esas ‘vistas’ se exponían” (2014: 148-149). Nicolás Prividera, desde una lectura que observa en esta primera proyección un ejercicio de dominación basado en la desigual correlación de fuerzas entre los dueños de los talleres y los obreros, señala: “Eso es lo que descubrimos en esa toma inaugural de los Lumière: una suerte de plusvalía cinematográfica con la que el cine nace, apropiándose vampíricamente de esos cuerpos dóciles” (2014: 24). El encuadre pionero de los obreros dejando la fábrica se puede leer, también, según plantea Farocki, como predecesor de las cámaras de vigilancia, actualmente omnipresentes. El escenario donde se juega la economía del trabajo fabril ha provocado un rechazo por parte del cine. “El cine sobre el trabajo o el trabajador no se ha constituido en un género central,

A la luz de estas cuestiones, podemos señalar que *Ostende* despliega su apuesta estética y política en la posibilidad de acelerar o retardar el tiempo, ampliar o reducir el espacio, hacer coincidir o separar la mirada y la acción, enlazar o desarticular el antes y el después, lo interior y lo exterior. Las conversaciones y las narraciones, que brindan información mínima sobre la biografía de los personajes, crean un tiempo liberado de las acciones encadenadas.

5. El ritmo propio de la ficción

Antes que un relato sobre eventos, el film se despliega como un dispositivo capaz de generar historias y de exponerse a sí mismo, al tiempo que muestra aquello que produce, de manera que cada una de sus derivas pueda verse como una de las posibilidades de un sistema de revelaciones que, desde el comienzo, las excede²⁹⁵.

5.1. Mapas afectivos: conversación y narración

A tono con los tiempos contemporáneos, el personaje protagónico se delinea al margen de la pertenencia familiar, de la afiliación profesional o de la ciudadanía que la modernidad había situado en el centro de la vida social: cuando el mozo le pregunta por su vida, Laura le contesta sin más detalles: “Yo vivo con mi vieja, hasta que consiga trabajo fijo”. En el film, su ámbito de interacción es el de una pequeña ecología cultural desde la cual se enfoca la posibilidad de inventar o consolidar nuevos agrupamientos²⁹⁶: Laura, Pablo/Paco (el mozo) y Francisco (el novio), por un lado; “el viejo”, “la rubia” y “la morocha”, por el otro. Estos tríos abren el formato cerrado de “la pareja” heterosexual.

y el espacio frente a la fábrica quedó relegado a un lugar secundario. La mayoría de las películas narran aquella parte de la vida que está después del trabajo. Todo lo que constituye una ventaja del modo de producción industrial frente a otros: la división del trabajo en etapas mínimas, la repetición constante, un grado de organización que casi no requiere toma de decisiones individuales y concede al individuo un mínimo campo de acción, todo ello dificulta la aparición de factores inesperados para la construcción de un relato”, dice Farocki (2013: 195). Los deslizamientos de los obreros de la fábrica Lumière son movimientos calculados para la representación: ilustran el poder de registrar, a través de acciones visibles, las fuerzas intangibles del capital. Remitimos, asimismo, al estudio de Mariela Staude (en prensa) sobre la representación de las trabajadoras en el cortometraje *Obreras saliendo de la fábrica* (2004), de José Luis Torres Leiva.

²⁹⁵ Se trata de una forma artística común a un conjunto de obras teatrales y fílmicas contemporáneas, como “El pasado es un animal grotesco” (2010-2013) y “Cuando vuelva a casa voy a ser otro” (estrenada en 2015 y en cartel), de Mariano Pensotti, *Historias extraordinarias* (2008) y *La flor* (en producción), de Mariano Llinás. *Ostende* se inscribe en esta corriente pero sin apelar al maximalismo y la desmesura de la extensión, que Sandra Contreras (2013) indaga en los proyectos teatrales y cinematográficos mencionados, sino a partir de un minimalismo basado en la proliferación de *Stimmungen*. De hecho, originalmente la película de Citarella fue concebida para un cortometraje.

²⁹⁶ Véase, al respecto, Laddaga (2006: 50-51).

Las charlas en el balneario forman parte de los “rituales” que se reiteran a lo largo de los días de las vacaciones. La libertad de la vinculación se representa estéticamente en el género primario de la conversación, que aparece como expresión de un círculo social reducido que delimita una determinada concepción de la comunidad (artística, lúdica)²⁹⁷. La conversación implica una actitud de descanso y contemplación. Esta forma de intercambio, como indica Georg Simmel,

viene a ser el cumplimiento de una relación que, por así decir, no quiere ser nada más que relación, en la que aquello que en otras circunstancias es la pura forma de la interacción resulta ser su contenido suficiente. De este contexto general se desprende que también el contar historias, chistes, anécdotas, aunque muchas veces pueda ser un relleno y una muestra de pobreza de recursos, a menudo puede mostrar un tacto sutil en el que se entonan todos los motivos de la sociabilidad. (2003: 95-96)

Se trata de conversaciones “gratuitas”, sin finalidad externa, sin más objetivo que el de hablar por hablar y mantener un lazo socioafectivo.

5.2. Juegos de percepción y paisaje interior

La película pone en escena la capacidad de mostrar con imágenes y sonidos lo que las palabras dicen, su potencia visual e impresión sensible. El *texto* visual se presenta en su condición fundamentalmente *textural*. Hay tres niveles textuales que despliegan un *enrarecimiento progresivo*.

Primero, una historia que, en sentido literal, no vemos representada, dada la transmisión de saber netamente oral²⁹⁸:

— ¿Te puedo hacer una consulta? — dice Laura.
— Sí.

²⁹⁷ La sociabilidad interna al grupo, a costa de la supresión de “contenidos concretos de la vida”, para usar los términos con los que Simmel describe la etiqueta de la sociedad cortesana, es un rasgo que se presenta de manera clara en los films de Matías Piñeiro, con los que *Ostende* guarda una afinidad (al término de los créditos finales, luego de los agradecimientos a instituciones y personas, se incluye “Al Gaucho Gil”, lo que puede interpretarse como un gesto snob o endogámico): “se había convertido en fin en sí mismo, ya no etiquetaba contenido alguno, sino que había creado leyes inmanentes comparables a las del arte, que sólo regían desde el punto de vista del arte y no tenían en absoluto la finalidad de reproducir la realidad de los modelos, de los objetos situados fuera de este arte. (...) Si la sociabilidad corta del todo los hilos que la relacionan con la realidad de la vida y de los que tejen su tela, aunque ésta sea estilizada de muy otra manera, su carácter de juego se convierte en un puro jugar con formas vacías, en un esquematismo sin vida y orgulloso de carecer de ésta”, indica Simmel (2003: 99). Las relaciones sociales se bosquejan sobre un reino propio desligado de la vida cotidiana, pero esa misma distancia de toda realidad inmediata puede modular hacia una forma vital más profunda que la que resulta de los intentos de abarcar el mundo de manera transparente y realista.

²⁹⁸ Transcribimos los fragmentos *in extenso* para dar cuenta cabalmente de los alcances de la forma conversacional y de la narración en el film.

—Bah, por ahí es medio hincha bolas, si no vuelvo después.

—No, no, decí.

—Es que... yo tengo una idea, ¿no?, para una película. Y me pareció que por ahí te la podía contar a vos, o a tu novio. Es una pavada, igual. ¿Te lo cuento?

—Sí, sí, dale.

—Bueno, en realidad, la historia se me ocurrió por un primo mío. En realidad, no es mi primo, es el marido de mi prima. El tipo es de Madariaga, yo soy de Madariaga. ¿Conocés?

—No, creo que no.

—Es un pueblo, acá cerca; un pueblito medio de campo. Cuestión que el tipo este es apicultor: trabaja con abejas. Está todo el día con las abejas y la miel, y, qué sé yo. Bueno, cuestión que él tiene una camioneta y con la camioneta esta va y viene todo el día del campo, ¿no? Trabaja con la camioneta, es una F100 amarilla, medio vieja, enorme, viste como esas de las películas americanas, muy grande, y la tiene llena de cosas. Se la pasa en el taller, igual. Entonces, la historia que yo pensé es que este tipo vuelve de un día del campo por una ruta medio desértica, de tierra. Ponele que empiezan los títulos, ¿no?, ahí, y ves el parabrisas de la camioneta y las luces iluminando el camino, ponele que tres minutos, de una soledad total, ¿no? Una boca de lobo. Terminan los títulos y ves que el chabón pasa por un cruce de caminos. Y en uno de los caminos ve, como a lo lejos, una luz. El tipo conoce el camino; sabe que ahí no hay nada, entonces le llama la atención y frena. Hace marcha atrás y ve, a lo lejos, por el camino que cruza, luces. Luces amarillas y coloradas, como si hubiera un par de autos y fuego. Baja la ventanilla y oye, como viniendo desde ese lugar, un grito. Un grito terrible, de hombre. Arranca la camioneta y enfila para donde están las luces. De nuevo, desde la camioneta, vemos todo el trayecto hasta las luces que se van agrandando, ¿no?, se acercan cada vez más. Las luces se hacen cada vez más intensas, pero el tipo no alcanza a distinguir qué es lo que pasa. El tipo acelera; la camioneta empieza a ir a todo lo que da, hasta que llega. Frena la camioneta a unos metros, medio, medio lejos. Y ahí, a lo lejos, ve un par de autos chocados y un montón de gente alrededor. El tipo se baja para ayudar. Nadie parece haber notado que está ahí. Empieza a caminar hacia donde están los autos y, de repente, siente que hay alguien detrás de él, se queda quieto, como sintiendo el peligro, y se esconde de repente atrás de la camioneta. Ponele que el tipo se da cuenta que más, que tal vez no es un accidente lo que él está viendo. O que, en todo caso, no es solamente un accidente. Se queda quieto, ahí, un rato, hasta que de pronto asoma la cabeza para ver lo que pasa. Cuando está a punto de sacar la cabeza, de atrás de él alguien le grita: “¿Qué hacés? ¡Fuera de acá!” El tipo se queda helado, como sin saber qué hacer. El tipo mira para atrás y ve que atrás de él hay un cura con la sotana negra. El cura tiene una cara de loco espantosa, como endemoniado. El cura sigue avanzando hacia él y le dice: “¿Qué hacés acá, hijo de puta? ¡Rajá de acá!” En ese momento, los que estaban alrededor de los autos miran, como sorprendidos. Y ahí el protagonista se da cuenta de que son todos curas. Y que están todos mirando fijo algo adentro del auto que se está quemando. Todos mirando fijo, quietos, como en fila, muy concentrados; ¡curas! El tipo no sabe qué hacer, como si de repente hubiese entrado en una casa en la que están haciendo una especie de ritual o algo, y él hubiese irrumpido ahí por error. Siente que tiene que decir algo, no sé, pedir disculpas. Cuando va a decir algo, desde adentro del auto, llega otro grito, igual de terrible que el anterior. El tipo se da cuenta de que los curas están mirando a la persona que lanza los gritos, ¿se entiende? O sea, todos están mirándola, serios, sin hacer nada, como si estuvieran presenciando un parto, ponele. Por un lado, se queda quieto, como si el instinto le indicara que no se moviera, pero, por otro lado, siente que tiene que ayudar a la persona que está adentro del auto. Empieza a acercarse, como para ayudar, y ahí aparece entre los curas un tipo que antes no habíamos visto: el único que no está vestido de cura. Un rubio, medio gordo y con impermeable, que lo mira con una cara terrible. Lo señala y furioso le grita algo en un idioma extranjero. O sea, no en inglés, ni en francés, un idioma desconocido, ponele holandés. El holandés le grita tanto, que el tipo para, deja de avanzar. En ese

momento, desde el auto, se oye un grito mucho más terrible que cualquiera que hayamos oído antes. El tipo mira hacia el auto y ve asomarse, desde el asiento, un brazo y una cabeza con pelo negro y largo. Son una cabeza y un brazo de mujer. O sea, hay una mujer en el asiento de atrás del auto, además del tipo que grita. La mujer hace una serie de movimientos extraños, como si estuviera atando o desatando algo. Está muy seria, y el protagonista piensa: “claro, ella lo está ayudando. Él tuvo un accidente y ella lo está ayudando, lo está asistiendo”. Pero, en seguida, piensa: “No, ella no lo está ayudando; ella lo está torturando”. Es ella la que provoca los gritos. En ese momento, la mujer termina. Mira hacia donde está el holandés y le dice, en un español con mucho acento extranjero: “Ya está”. El holandés la mira y se vuelve hacia el protagonista, y le sonríe. Y, de pronto, fija la vista en algo atrás del tipo, como a sus espaldas. Entonces, el protagonista se da cuenta de que el primer cura, el que lo puteó al principio, está atrás de él, a punto de agarrarlo por atrás, del cuello. En ese momento, se escucha un ruido de un golpe. La imagen va a negro, y se empiezan a escuchar las risas del holandés y, de lejos, empiezan a acercarse otras risas: las risas de los curas. El tipo de adentro empieza a gritar y el grito se confunde con las risas de los curas, cada vez más lejos, hasta que deja de oírse, y ahí va el título de la película.

—¿Y entonces?

—¿Qué?

—¿Cómo sigue?

—¿Eh?

—La historia, ¿cómo sigue?

—Ah, no, es que tengo hasta ahí nomás.

—Ah, ¡no te lo puedo creer...!

—Sí, qué se yo. Me gusta que vayan cayendo las ideas, no lo quiero presionar tanto.

—Sí, igual, como comienzo, es muy bueno.

—Sí, está bien, ¿no?, está bueno.

Como un *primer nivel textual*, el relato del mozo del balneario puede leerse como alegoría del cine. El auto de esta especie de *road movie* tenebrosa funcionaría como metáfora de la cámara; los curas serían una caricatura de los espectadores, cuyas sensaciones transcurren en la escabrosa interioridad subjetiva a la que, en efecto, no se tiene acceso. Esta historia en la que el hombre solitario se encuentra rodeado de cosas hostiles y personajes peligrosos se conecta con el dominio de los sueños en sus sucesiones de formas extrañas y de pesadilla²⁹⁹.

El *segundo nivel textual* que la película pone en escena es el relato que la protagonista elabora a partir de sus observaciones y escuchas furtivas. El film incorpora estas capas de sentido como versiones múltiples y contradictorias. Como indica Jonathan Flatley a partir de la noción de “*affective mapping*” (2008: 78), la manera de trazar itinerarios se ve afectada por la dimensión emocional. Esto no significa que sean mapas completamente inventados. El

²⁹⁹ Herzog señala: “Esta es la clase de paisajes que intento encontrar en mis películas, los paisajes que sólo existen en nuestros sueños. Para mí un verdadero paisaje no es solamente una representación de un desierto o un bosque. Muestra un estado mental interior, literalmente un paisaje interior” (2014: 153). “The human mind has the power to create fictional worlds like this is witnessed by the everyday experience of daydreaming, or getting deeply involved in books, electronic games or films”, indica David Harris (2005: 96).

recorrido de la narración incorpora un rango heterogéneo de intenciones, creencias, deseos, humores que se ven inquietados por el entorno.

—¿Estás bien? —le dice el novio a Laura.

—Sí.

—Algo te pasa.

—No. No, es que estuve pensando.

—¿En qué?

—En lo del viejo.

—¡Otra vez con el viejo!

—No, es que estuve pensando mucho. Lo primero que a mí me llamó la atención fue la relación entre el viejo y las dos minas. Al principio, yo pensé que una era la hija y la otra, una amiga de la hija, pero no. Con ninguna tiene una relación de padre e hija, de verdad. Tampoco ninguna es su mujer. Con ninguna tiene un trato más cariñoso que con la otra, y ese es el primer misterio: quiénes son, qué hacen acá, qué relación hay entre ellos, ¿qué están, de vacaciones, trabajando? Una tarde lo veo al viejo discutiendo son una, la morocha. La discusión se empieza a poner un poco violenta, entonces yo los sigo.

—¿Los seguiste?

—Sí. Y, ahí, es la primera vez que el viejo hace algo a espaldas de la otra. El viejo le da indicaciones a la morocha, como planeando algo. Y ella llora. Se resiste. Hay algo de lo que el viejo le dice que a ella no la convence, no le cierra. Y, esa misma tarde, las veo juntas, sin el viejo, y yo ahí me pregunto: ¿le dijo la morocha a la rubia lo que pasó con el viejo? Y si no se lo dijo, ¿por qué es, eh?

—Ni idea...

—Fran, el viejo trama algo contra la rubia con la morocha como cómplice.

—¿Quién es la rubia, la, la que nos cruzamos en el pasillo?

—Claro. Imaginate esto: el viejo tiene una vida, así, un poco libertina, anda ahí, viajando, y va encontrando minas que se suman a ese plan. Las minas son como él, llevan la misma vida que él. Pero, de golpe, aparece una que no, que es distinta, que es de otro universo, que posiblemente se quiere escapar de ese universo al que pertenece. Es rica, ponele. Una niña rica, que derrapa, se va a vivir con ellos una temporada. Seguramente, el viejo ya se las ingenió para que la mina pagara todo. Ella es la que paga todo. Con el viejo no contento con eso quiere más. Quiere pedirle plata al padre de ella. Secuestrarla. Para eso, ¿qué necesita?: la ayuda de la morocha. La morocha al principio se resiste y, después, como está hecha de la misma madera que el viejo, acepta. Llega la noche en cuestión, por algún motivo la mandan a la rubia a otra habitación, ponele, como coartada, para que nadie en el hotel los involucre con ella. Vos la viste anoche, es (in)imaginable³⁰⁰ el peligro que estaba corriendo, ¿no?

—Sí, yo la vi bien.

—Bueno, la cosa es que la otra, la morocha, tiene que hacer algo, dormirla, para raptarla, o algo. Y la señal que espera son unas luces que el viejo manda desde la habitación de enfrente, desde la ventana. El plan no prospera. Todo fracasa. Hoy no se los vio por ningún lado, yo los estuve buscando.

—¿Vos me estás hablando en serio?

—Sí. A ver: opción uno, la otra, la morocha, denuncia todo, se arrepiente, lo deja al viejo, escapa con la amiga: se evaporaron todos. Opción dos, el plan se está desarrollando con perfecta normalidad y aparece alguien inesperado. Alguien que no estaba en los planes de ninguno: yo. El viejo me ve y decide abortar el plan. Se siente

³⁰⁰ La palabra “inimaginable” no se escucha con nitidez: quizás, Laura dice “imaginable”. Podemos conjeturar que precisamente en esta ambigüedad reside la potencia del film respecto a la elaboración del universo ficcional con relación a lo verosímil y la imaginación.

descubierto, se raja, se va del hotel, con la morocha. Si la opción dos es la correcta, ¡yo evito un secuestro!

—¿Y la otra?

—¿Cuál?

—La otra chica, la rubia.

—¿Qué?

—¿Qué le pasa?

—No, la rubia no sé, tengo que pensar.

—Es malísima tu teoría.

—¿Entonces, qué pasó?

—No sé.

La protagonista está posicionada en el lugar de autoridad respecto a la visión y el discurso. Si, como afirma Kaja Silverman respecto al cine narrativo predominante, “*she is spoken even when she seems to be in control of her own speech*” (1984: 134), en *Ostende* la voz femenina, encarnada en el cuerpo de Laura, no se restringe a la reproducción de discursos dados, sino que se despliega en su capacidad de narrar. Esta cualidad se introduce también en una escena del restaurante, en la que la carta cobra la forma de una pequeña historia: “¿Querés que te traiga un menú o preferís que te cuente?”, le dice el mozo, y no espera la respuesta de Laura, sino que empieza a relatar las comidas disponibles: “Hay, mirá, unos *crêpes*, hechos acá, muy ricos, de jamón y queso... después, eh, hay unas hamburguesas caseras, también, riquísimas, después...”.

Hacia 1936, Walter Benjamin escribió que el arte de la narración, en su índole épica, la facultad de intercambiar experiencias, estaba llegando a su fin. El trasfondo del ensayo es la Guerra Mundial: la gente volvía enmudecida del campo de batalla. Sin pretender establecer un paralelismo con el contexto de la obra de Benjamin, podemos conjeturar que la forma artesanal de comunicación en *Ostende* (tanto a nivel de la diégesis como de la puesta en escena) pondera la narración como un arte y una ética.

El ocio, en las antípodas del aburrimiento, permite que afloren experiencias comunicables, capaces de ser escuchadas y transmitidas de boca en boca: es la fuente de la que se sirve la ficción para poner en juego una narración. Se trata de una combinación de dos actitudes: el cuerpo en movimiento, propenso a percibir las intensidades nuevas brindadas por el viaje (experiencia dada por de la lejanía del espacio habitual); el cuerpo detenido, en estado de distensión, receptivo a las elucubraciones propiciadas por la contemplación del entorno (experiencia dada por la lejanía del tiempo de la vida cotidiana)³⁰¹. Parafraseando a Benjamin

³⁰¹ Como indica Benjamin, “La extensión real del dominio de la narración, en toda su amplitud histórica, no es concebible sin reconocer la íntima compenetración de ambos tipos arcaicos [el marino mercante y el campesino sedentario]. La Edad Media, muy particularmente, instauró una compenetración en la constitución corporativa

(2008), la propia huella de la protagonista está a flor de piel en lo narrado, si no por haberlo vivido, por lo menos por ser responsable de la relación de los hechos.

Una vez que Laura y Francisco toman un taxi para volver de las vacaciones, las secuencias finales del film constituyen un *tercer nivel textual*, que confirma las sospechas de la “teoría” detectada por Laura. ¿Se trata de una enunciación no subjetiva o de la representación de la imaginación de la protagonista? ¿Estamos acaso, como en una espiral, ante la evidencia de la fuerza creativa de la ficción³⁰²? La última escena excluye el registro lingüístico: es netamente visual y sonora; expone la ilegibilidad de la imagen, aquello que escapa al lenguaje y la narrativa: se trata de una extracción destilada que Barthes y Deleuze identifican como *lo propiamente fílmico o cinematográfico*.

Esta tercera dimensión de la textualidad se despliega en una zona que Rosmary Jackson define como “paraxial”:

el mundo imaginario no es enteramente “real” (objeto), ni enteramente “irreal” (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos. Este posicionamiento paraxial determina muchos de los rasgos semánticos y estructurales de la narrativa fantástica: los medios de que se vale para establecer su “realidad” son inicialmente miméticos (“realistas”, que presentan “objetivamente” un mundo de “objetos”), pero luego cambian a otro modo que parecería ser maravilloso (“no-realista”, que representa aparentes imposibilidades), si no fuera por su base inicial establecida en lo “real”. (1986: 17)

Proponemos leer la secuencia final bajo esta óptica: producto de una actividad disolvente que re-crea lo real y revela sus arbitrariedades.

6. Atmósfera de *suspense*

6.1. La balada contemplativa

La apuesta a cautivar, por medio del *pathos*, al espectador es un rasgo característico de la concepción hitchcockiana del cine, como señalan Jacques Aumont y Michel Marie:

Para alcanzar su intención emocional, Hitchcock cultiva una forma fílmica en la que el tema (*a fortiori* la historia, nunca esencial) está sometido a la puesta en escena; el realismo fotográfico-analógico, consubstancial al film, debe estar sometido sin embargo

artesanal. El maestro sedentario y los aprendices migrantes trabajaban juntos en el mismo taller, y todo maestro había sido trabajador migrantes antes de establecerse en su lugar de origen o lejos de allí.” (2008)

³⁰² La fusión (o más bien confusión) entre lo que se cree que es real y lo que se cree que es imaginario nos recuerda la trama del film de terror de John Carpenter *En la boca del miedo* (*In the Mouth of Madness*, 1995).

a la imagen; finalmente, el instrumento esencial del cineasta, que determina todos los otros, es el montaje. La teoría hitchcockiana de la imagen la consagra a la significación, por todos los medios metafóricos y retóricos allí incluidos. El primer instrumento del film es la cámara, que por el procedimiento de las tomas en cámara subjetiva y por el encuadre construye el primer estadio emocional (y no el actor: Hitchcock es un defensor del efecto Kulechov). Sobre esta base, el trabajo formal del cineasta es de modelado – contracción, dilatación, enfatización, disminución– de las intensidades en el tiempo. (2006: 115)

La mirada indiscreta de Laura, junto a una escucha selectiva, traman un camino de intriga: el vínculo entre “el viejo” y las jóvenes provoca en la protagonista una creciente incertidumbre. La observación insistente y fascinada del triángulo “amoroso” actúa como elemento desestabilizador³⁰³.

En el film de Hitchcock (*Rear Window*, 1954), el protagonista L. B. Jefferies (James Stewart), fotoperiodista, está en silla de ruedas con la pierna quebrada: su discapacidad circunstancial es la que dispara el voyerismo³⁰⁴ y lo convierte, como dice la enfermera Stella, en un “mirón de escaparates”. “¿Creés que lo considero recreación?”, le objeta. “Estás mirando un mundo secreto y privado. Todos hacen cosas en la intimidad que no pueden explicar en público”, le dice su colega. La transposición libre de esta historia, por parte de Citarella, introduce importantes modificaciones argumentales desde una perspectiva feminista: la mujer –que no está inválida, encerrada en una habitación– es quien impulsa el afán investigativo, no sólo a partir de lo que ve, sino también de lo que escucha³⁰⁵. A diferencia de Lisa Carroll, la pareja de L. B. Jefferies interpretada por Grace Kelly, que participa activamente de la aventura detectivesca reivindicando su “intuición femenina” para el descubrimiento de pistas clave, el novio de Laura no se conmueve por el relato, incluso le resta importancia.

En la revelación de la historia de espionaje, que actualiza la concepción del didactismo hitchcockiano destinado a informar y formar al espectador, además de detective, Laura se

³⁰³ El argumento de *Una mujer en la playa* (*The Woman on the Beach*, 1947), de Jean Renoir, gira también en torno a un triángulo amoroso que se desarrolla en una localidad costera. *Mujer en la playa* (*Woman on the beach*, *Haebyeonui yeoin*, 2006) es también el título de un film de Hong Sang-soo, que transcurre en el paisaje brumoso de Shinduri, en la costa oeste de Corea del Sur, adonde el protagonista va de paseo junto con un amigo y su novia.

³⁰⁴ Sobre el *raccord* de mirada en Hitchcock, el propio director señaló, a propósito de *La ventana indiscreta*: “tomamos nosotros un primer plano de James Stewart. Mira por la ventana y ve un perrito que bajan al patio en el cesto; volvemos a Stewart, que sonríe. Ahora, en lugar del perrito que baja en el cesto, presentamos a una muchacha desnuda que se retuerce ante su ventana abierta; se vuelve a colocar el mismo primer plano de James Stewart sonriendo y, ahora, ¡es un viejo crápula!” (en Truffaut, 2007: 187). Respecto a la posición del espectador, remitimos a la noción de “prótesis simbólica” desarrollada por Gianfranco Bettetini (1986).

³⁰⁵ El reemplazo del *voyeur* masculino ya había sido puesto en escena en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988, Pedro Almodóvar) por el personaje de Pepa, que se sienta en un banco para espiar el edificio en donde vive su amante.

figura como *heroína*. En cambio, la construcción del personaje del novio, “que trabaja en el INCAA”, es irónica: como un evadido de la ropa, tiene puesta la remera al revés, indicio de esnobismo o, simplemente, falta de preocupación por la imagen. Laura le cuenta sus impresiones y averiguaciones, pero él permanece incrédulo, callado, sin manifestar capacidad de ficcionalización o poder de intervenir en la creación de hipótesis para la historia. Cuando el mozo le pregunta a Laura por el concurso de radio, ella dice que, por timidez, no salió al aire. Él consulta si fue Francisco quien respondió al cuestionario sobre unas plantas. Laura responde afirmativamente, y luego relata que su familia es dueña de un vivero, de lo que se infiere que la ganadora del juego ha sido ella, a través de la voz ‘prestada’ de su pareja: con este giro, el novio se presenta como un sujeto “hablado por” Laura.

Ostende comparte con *La ventana indiscreta* la tópica del amor, el sexo, el deseo y la violencia. Los dos feminicidios, sin embargo, despliegan un final sórdido, que se nos muestra a gran distancia y, con ello, se elimina la posibilidad de tener una empatía con las víctimas³⁰⁶. El asesino se presenta al margen de los condicionamientos sociales, culturales, institucionales –en pocas palabras, el patriarcado– que están en la base del accionar criminal. Los/as espectadores/as somos los únicos testigos de la violencia y de la impunidad con la que “el viejo” se retira de la escena, tras los disparos. Cuando concluyen los créditos, un ciclista atraviesa el plano circulando de izquierda a derecha por la orilla: los cuerpos de las mujeres tirados sobre la arena no llaman su atención, o quizás no los alcanza a ver.

El film modela las intensidades emocionales del espectador desplazando la identificación con los personajes en peligro (“la rubia” y “la morocha”): a la inversa que en Hitchcock, la sorpresa del final arrebató al espectador; el *suspense*, por el contrario, busca ponerlo “del lado de la película”, según Aumont (2004: 108), como una especie de codirector que espera el acontecimiento y lo hace resonar con intensidad. O bien, se podría pensar que el principio de “contaminación emocional” del *suspense* hitchcockiano se despliega recién al final, incluso tras los créditos: la percepción del espectador se transforma después de que la atmósfera se tiñe, literal y metafóricamente, de negro. En este caso, lo inesperado de la conclusión constituye, como diría Hitchcock, “la sal de la anécdota” (en Truffaut, 2007: 61).

³⁰⁶ *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, 1931) es la penúltima obra de la etapa inglesa de Hitchcock. El film se inicia en la playa, donde Robert Tisdall encuentra el cuerpo sin vida de una joven. Corre en busca de ayuda, pero dos muchachas lo ven y, creyendo que es el asesino, lo denuncian a la policía. Robert se ve obligado a huir, a pesar de su inocencia, en un desesperado intento de probar que no es culpable. *El desconocido del lago* (*L'inconnu du lac*, 2013, Alain Guiraudie), que transcurre en una playa nudista para homosexuales, tiene aires de familia con la película de Hitchcock al presentar dos líneas narrativas que se entrelazan: Franck se enamora de Michel y, a la vez, se relaciona amistosamente con el solitario Henri. El paisaje de la playa y el bosque se inviste de cualidades dramáticas y estéticas. En el último acto, el film deviene policial: un crimen pone en marcha la investigación.

6.2. Ficción contagiosa

A partir de los *ringtones*, de los sonidos que la protagonista aísla del entorno, del contraste entre figuras y fondos, focos y desenfocos, de las conversaciones y de las historias que se narran oralmente (el guion de la película que imagina el mozo, la desorientación de los pájaros que relata “el viejo”), la película entrega pistas al espectador. No están dirigidas a develar el enigma que Laura inventa o descubre, precisamente porque no importa saber si sus sospechas son verdaderas o falsas: siguiendo las huellas, podemos formular hipótesis que se encaminan, más bien, a satisfacer una especie de placer intertextual y transgenérico³⁰⁷.

A la noche, recostada, Laura lee *El honorable colegial* (1977) del británico John le Carré, conocido por sus novelas de espionaje [Figura 48]. Sobre un colchón de sonidos de la naturaleza, formado por el canto de los grillos, escucha ruidos anómalos. Si la música electrónica, rápida y chillona de la sala de videojuegos, donde había ido a cenar, no era más que una parte del sonido ambiente esperable para esa locación, en esta secuencia posterior se resignifica: una voz –la del “viejo”– grabada en una cinta de *cassette* que se rebobina convierten el escenario monocorde del hotel en un pentagrama que parece de ciencia ficción (recordemos, en este punto, el plano de la máquina que limpia, como si fuera un robot, el fondo de la pileta, o la presencia monstruosa de la grúa en el balneario). Laura pega la oreja contra la pared: “Hola. Ó. Ó. Hola. Ó. Ó. La doctora llamó. Si escucha este informe... La playa parece no devolvernos mucho de lo que hemos venido a recuperar. La doctora llamó. Decidimos no atenderla hoy. Doctora, si escucha este informe, esperemos no esté descontenta con esta revelación. Para poder transitar sin dolor los cuestionamientos de Bill...” Ruidos de puertas que se golpean, pasos y movimientos bruscos de muebles impiden a Laura (y, con ella, al espectador) seguir escuchando la extraña grabación. Al otro día, se vuelve a oír: “Espero que a esta cinta la encuentres tan bella y sensual como la primera vez que la vimos o quizás la vi... Y la dejo³⁰⁸ sin aire”. Más allá del contenido de las frases, el sonido de la cinta magnética que se adelanta o rebobina constituye una forma de materializar el tiempo y la posibilidad técnica de manipularlo, tópico recurrente de la literatura de ciencia ficción.

6.3. La imagen diletante

³⁰⁷ Se trata de un “sello” estilístico de la productora El Pampero.

³⁰⁸ No llega a distinguirse si pronuncia “dejo” o “dejó”.

Siguiendo a Rancière (2012), en los films de Hitchcock el movimiento de las imágenes y la revelación de una verdad oculta de las apariencias están unidos de manera ejemplar, en conformidad con el modelo aristotélico de la acción que suscita y defrauda las expectativas del espectador. Al principio de *Ostende*, el dispositivo visual parece estar al servicio del juego de la fabulación creadora. En un segundo tiempo, se entrega a su desvelamiento. En este sentido, en la primera parte, la puesta en escena está determinada por la captura de una mirada y de una escucha: Laura percibe a la mujer que entra llorando al restaurante del hotel y deja la carta sobre la mesa, el mismo personaje que al día siguiente discute con “el viejo” al costado de la piletta (“No aguanto más, no puedo creer...”, le dice). El papel es la cifra de un secreto, que despierta una inquietud manifiesta en la mirada fascinada por investigar lo que sucede entre los personajes. El final de la película hace coincidir las sospechas de Laura con la revelación del presunto plan de asesinato. Como dice Rancière, “la fascinación visual llevada a su extremo conduce a la revelación de la maquinación intelectual” (2012: 27).

El número de personajes reducido a los componentes mínimos, como una suerte de núcleo básico de la intriga, facilita la exposición ‘destilada’ del ‘ejercicio’ de elaboración del *suspense*, como una maquinaria artística perfectamente calibrada. Sin embargo, la exactitud del guion aristotélico de la intriga con peripecia y reconocimiento, según indica Rancière a partir de las observaciones de Deleuze sobre Hitchcock, esconde una falla, indicio de la crisis de la imagen movimiento. Hitchcock inventa el cine de la “imagen mental”, una “sobreimagen” que encuadra a todas las demás. A partir de esta perspectiva, las últimas secuencias de *Ostende* pueden leerse como la inserción de las imágenes-acción, las imágenes-percepción y las imágenes-afección en un sistema de relaciones que las contiene y las transforma. La imagen mental, además, se sale del cuadro de la imagen movimiento y conduce a la revelación de la imagen tiempo, en la que el personaje se sumerge en la contemplación. Esta contemplación implica una forma de pasividad necesaria para el éxito de la maquinación, pero que a la vez permite superarla en cuanto tal: se trata de la actitud de fascinación de Laura por el trío de huéspedes. La fascinación aparece orquestada mediante un juego constante de apariciones y desapariciones de los personajes, así como por la alternancia de aceleración y ralentización del ritmo que hilvana el movimiento de la trama.

El flujo de la narrativa está punteado por dos escenas de revelación. Antes del plano del final, Laura devela la sospecha al espectador, cuando enuncia verbalmente lo que finalmente sucede. Este nivel de fabulación, que páginas atrás denominamos como “tercer nivel textual”, podría aludir a su imaginación una vez retirada de la escena final: los cuerpos de los personajes que constituyen el triángulo se mueven por los médanos, y cuando son

cubiertos por el decorado natural de los arbustos recién ahí la cámara se traslada para volver a su búsqueda. La intervención del personaje contradice, con evidentes alusiones hitchcockianas, la perfección de la intriga al explicarnos la verdad, en lugar de permitirnos descubrirla con los otros personajes. La cámara, entonces, desde el otro lado del médano muestra el asesinato como evocación mental de la maquinación maquiavélica y la fascinación detectivesca y mórbida de Laura.

Como en la serie del principio, pero sin cortes en la imagen, en los planos del final el sonido del ambiente enlaza las secuencias en las que Laura y su novio se despiden de Paco y toman un taxi, y luego aparecen los tres personajes misteriosos. El plano móvil también establece la continuidad entre los eventos. Sin embargo, la clave está en el montaje del “clima”: el cielo de un día soleado (trasfondo del último día de ocio de la pareja) cambia repentinamente por un cielo tormentoso durante los minutos del desenlace. La duración del relato es, en esta escena, superior a la de la historia: la dilatación prolonga el *suspense*³⁰⁹. Si, desde el movimiento de la cámara y la banda de sonido se establece una continuidad, la *Stimmung* del plano fijo del final (que dura siete minutos y medio) destaca la potencia de la ficción, que otorga una preeminencia al ambiente: el cielo de repente cargado de nubes se va oscureciendo paulatinamente. Hasta que concluyen los créditos, el vestido blanco de “la rubia” asesinada permanece como un punto imborrable por el fundido a negro del cuadro: como si se tratara de una evidencia que busca, pese a todo, como un inmenso calderón, persistir en nuestras retinas. Así, el uso del gerundio en el epígrafe (en lugar de la frase de Vinicius: “parece que sentimos...”, el film enuncia: “Bien despacito, *sintiendo* toda la Tierra rodar”) es un indicio de la duración que busca continuarse, como el sonido incesante del mar y la espuma clara de las olas que rompen contra la orilla, en el dilatado plano del final [Figura 49].

Se podría pensar que el espectador, en la última escena, posee un saber mayor que los personajes³¹⁰. Sin embargo, la autonomía de la cámara en los minutos finales del film, según otra clave de lectura posible, no está completamente desvinculada de la protagonista. La fabulación, fundamental para el acto artístico, crea materia visible y audible. Hay, en este sentido, una continuidad entre lo perceptible del mundo real y lo perceptible de los mundos imaginarios de Laura.

³⁰⁹ Un ejemplo paradigmático de dilatación es la secuencia en la que los tres protagonistas de *Notorious* (el agente de la CIA, la mujer envenenada y el nazi) bajan por las escaleras, a instantes del fin.

³¹⁰ Esta interpretación es sostenida por Bettendorff y Pérez Rial (2014).

El ocio que define la vida en el balneario, combinado con los tiempos vacíos de los rituales vacacionales, se revela como un cronotopo paradójico: por un lado, el ocio es la condición de posibilidad de la imaginación; por otro, desarma la propia intriga al convertirla en una forma enunciativamente “ociosa”. Ese intervalo de tiempo libre en espacios de tránsito y ocio (el hotel y la playa) provoca la curiosidad de Laura. Estamos ante una circularidad: el *suspense* es aplacado por el contexto de ocio, pero, al ser la condición que posibilita que aflore la curiosidad, el ocio es a la vez disparador de intrigas.

7. Conclusiones

En este capítulo, analizamos el film *Ostende* (2011), primer largometraje de Laura Citarella, teniendo en cuenta sus vínculos con otras obras literarias, pictóricas y cinematográficas. Inicialmente, efectuamos un recorrido socio-historiográfico por la playa como paisaje incluido en el cine, teniendo en cuenta dos aspectos: por un lado, la consolidación de un imaginario centrado en el sol y el culto al bronceado, que se despliega en diversas producciones filmicas internacionales, en las que el cuerpo femenino se convierte en *locus* privilegiado por el placer voyerista; por otro lado, realizamos un *racconto* de las representaciones vinculadas al turismo social en la Argentina, tal como se puede observar en diferentes películas actuales y del pasado, que permiten señalar un cambio en el régimen de representación de la playa (y, en líneas generales, de la costa atlántica, con sus balnearios, médanos y bosques), que viene a consolidar una tendencia inscripta en la estela del Nuevo Cine: la proliferación de situaciones que acontecen en localidades turísticas fuera de temporada marcan un giro en la construcción de ese espacio-tiempo a orillas del mar. Para decirlo en pocas palabras, la playa no es un destino que reproduce formas de escape y pasatiempo que derivan, sin más, en el tedio, sino que emerge como posibilidad de un ocio creativo en el acto de la narración y la invención de ficciones.

El análisis del film ha tenido en cuenta las estrategias de focalización, subjetiva y semi-subjetiva, en los procedimientos de ocularización y auricularización. Estos puntos de vista y de escucha cercanos al personaje protagónico permitieron explorar las figuras del deseo que surgen del tiempo de ocio y delinear los afectos vinculados a las escenas de comicidad y de *suspense*, que indicamos como la doble trama del film.

Ostende altera el reparto de la mirada propio del cine convencional: figurada a partir de la curiosidad, la mujer es sujeto de la mirada, no un objeto para el deleite automáticamente

masculino³¹¹. Si el placer visual está siempre agazapado en el discurso del cine narrativo, *Ostende* propone un juego de intrigas o pequeños engaños que arrebatan los ojos y los sentidos y dinamitan la relación con lo visual. En lugar de postular un cierre, una tranquilidad, el film propone un viaje donde lo que cuenta, lo fundamental, no es reducir el relato, interpretarlo o hacerlo significar, sino *alucinar*, detectar el movimiento de desborde como una superficie de umbrales movedizos, bastidor móvil, expansión de luces, tramas, arena, intrigas y amoríos.

Expusimos que la película consigue exagerar el gesto de creación de la atmósfera afectiva. Las intervenciones sobre el campo de lo visible y de lo audible dependen de las operaciones técnicas que elaboran una superficie impresionista: el uso del foco y del fuera de foco, los enmascaramientos, las variaciones borroso-nítido en el plano revelan los fenómenos ópticos que actúan sobre el modo de ver el film. Paisaje de plegados y doblajes, *Ostende* expone las marcas de su enunciación en distintos niveles que hacen experimentar al espectador la presencia de la imagen y el sonido en su materialidad misma. La música que hace su entrada cuando la protagonista se contagia –o irradia– los aires de *thriller* es una forma del comentario del estado de ánimo detectivesco.

El desplazamiento del relato sigue la itinerancia de los personajes y la condición intersticial que definen los espacios de tránsito (taxi, hotel, playa) y los tiempos de ocio. Tanto las conversaciones que revelan contenidos absurdos, las situaciones que introducen formas de la comicidad, como las narraciones orales que se extienden a lo largo de varios minutos, son incorporadas por la trama argumental a la manera de los tiempos improductivos que, como señalamos, inscriben al film en la corriente del cine moderno. El ocio figurado en los rituales vacacionales y, sobre todo, lo que llamamos el ocio de la narración (sus pausas, tiempos muertos y digresiones) son condiciones de posibilidad de la fabulación creadora.

Como en las obras de Alfred Hitchcock que pusimos en relación con la película de Citarella, el punto de vista subjetivo es la posición enunciativa que nos convierte, junto con la protagonista, en espectadores de la intriga que ella misma inventa o descubre: el vínculo entre “el viejo”, “la morocha” y “la rubia”. La observación insistente y fascinada del triángulo que forman estos personajes actúa como elemento desestabilizador.

Por medio del *pathos*, la atmósfera de *suspense* despliega su potencia estética y política en la posibilidad de acelerar o retardar el tiempo, ampliar o reducir el espacio, hacer

³¹¹ En todo caso, este se muestra como tal: durante la segunda conversación con el mozo del balneario, a Laura le suena el teléfono; atiende y se levanta de la silla para hablar en privado. Mientras ella se aleja de espaldas, el plano lo enfoca siguiéndola con la mirada: la película pone en evidencia este “reflejo automático” de la mirada sexista ante el cuerpo femenino.

coincidir o separar la mirada y la acción. Como dice Enrique Igoa (2015: 17), el *suspense* tiene “relación con una migración por tierra extraña, con una aventura por tonalidades insólitas, con un viaje y un viaje que transcurre en el tiempo”. Este juego de texturas y de niveles textuales, según observamos, se despliega en una zona indeterminada entre lo real y lo imaginario, marcada por el ritmo propio de la ficción.

CAPÍTULO 7

Ambivalencias del ocio en *Réimon* (2014, Rodrigo Moreno)

Porque uno de los rasgos constantes de toda mitología pequeñoburguesa es esa impotencia para imaginar al otro. La alteridad es el concepto más antipático para el “sentido común”. Todo mito, fatalmente, tiende a un antropomorfismo estrecho y, lo que es peor, a lo que podría llamarse un antropomorfismo de clase.
Roland Barthes, “Marcianos”

1. Presentación

“El misterio de los platos voladores ha sido, ante todo, totalmente terrestre”, insiste Barthes en su obra *Mitologías* (1957), un conjunto de textos decisivos para una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la llamada cultura de masas, que toma como punto de partida algunos mitos de la vida cotidiana francesa de aquellos tiempos: espectáculos, publicidades, platos de cocina, exposiciones, juguetes, artículos de la prensa, cine. El movimiento de la crítica de Barthes es a contrapelo del sentido común; su objetivo consiste en poner de manifiesto “el abuso ideológico” pequeñoburgués: lo que el mito cristaliza como eterno y natural es, en cambio, producto de procesos históricos que hay que descubrir, desarmar, desactivar.

En el contexto de los films cuyas figuras del ocio presentan nuevos modos de habitar los espacios interiores, que indagamos en la segunda parte de la tesis, este capítulo está centrado en el análisis fílmico de *Réimon* (2014), de Rodrigo Moreno³¹². No se trata de una película de extraterrestres, como tal vez podría insinuar el epígrafe de Barthes, sino del eterno dilema de cómo retratar al otro: en este caso, una mujer que trabaja como empleada doméstica y, en este sentido, se comporta de manera habitual, esperable, *salvo* por sus algunos detalles que se despliegan en sus ratos de libres, en los que actúa como si viniera de otro planeta.

Desde esta perspectiva, lo más significativo del film es el *intento* de representar el ocio de la protagonista, llamada Ramona, quien trabaja como empleada por horas en departamentos y casas particulares de la ciudad de Buenos Aires. Como vive en Florencio Varela, zona sur del conurbano, tiene que desplazarse hasta el centro combinando colectivos y trenes. Mientras limpia, ordena o cocina, en uno de sus lugares de trabajo una pareja de

³¹² Rodrigo Moreno (n. 1972) estudió Dirección en la Universidad del Cine (FUC). Trabajó como productor, guionista, montajista. Dirigió el cortometraje *Nosotros* (1993) y los films *Mala época* (1998), junto con Nicolás Saad, Mariano De Rosa y Salvador Roselli, *El descanso* (2001), junto con Ulises Rosell y Andrés Tambornino, *El custodio* (2005), el telefilm *La señal* (2007), junto con Vivi Tellas, *Un mundo misterioso* (2011), *Sucesos intervenidos* (2014, AA.VV.) y *Réimon* (2014).

jóvenes intelectuales, que la apodan afectuosamente “Réimon”, comparte con amigos la lectura en voz alta de *El Capital*.

A la luz de una serie de producciones culturales contemporáneas que tienen por protagonistas a mujeres que trabajan como empleadas en casas particulares, este film reviste especial interés para analizar las figuraciones del ocio debido a que presenta al personaje principal en el cruce de fronteras espaciales urbanas (centro-periferia; capital-conurbano) y zonas de pasaje socioculturales (cultura popular-cultura erudita), que introducen dislocaciones en la división entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio, como una forma de lo que Jacques Rancière denomina “reparto de lo sensible” (2010a, 2014). Para el personaje de Ramona, esta división se configura en los *intervalos* del empleo basado en el servicio (que permite a los propietarios dedicarse a la lectura) y la experiencia fugaz de una forma democrática del ocio³¹³, mediante la apropiación de un capital cultural, como la música de Franz Schubert y Claude Debussy que ella se permite escuchar con placer aparente, y ese placer disloca por mí mismo jerarquías de clase delimitadas por el gusto.

Para investigar dichos problemas, que convierten al film en una *rara avis* dentro de las obras contemporáneas que ponen en primer plano al personaje la empleada doméstica, trazamos un recorrido inicial por diferentes manifestaciones artísticas que, especialmente en los últimos años, han desplegado diversas facetas de esta figura. En segundo lugar, indagamos el paralelismo que el film plantea, desde las secuencias iniciales, respecto a las experiencias artísticas y laborales: en el plano de la diégesis, la empleada doméstica es construida desde un diseño de sí que la acerca a la figura de la artista, en un sentido amplio; en el plano enunciativo, el cineasta despliega un diseño de sí que lo acerca a la figura del trabajador. A continuación, examinamos la construcción del personaje de Ramona con relación a su *performance* corporal, en tanto manifestación de una tendencia a la estetización de lo cotidiano. A partir del análisis del vínculo entre patronos y empleada, exploramos los dominios de subjetivación y autonomía de la protagonista en lo que llamamos “intervalos de ocio”, teniendo en cuenta los fenómenos de atracción y repulsión en el orden de “lo heterogéneo” (cf. Bataille, 2003) y las figuraciones de “la otredad” (cf. Hall, 2010). A continuación, indagamos las escenas de recitado de la obra de Marx por parte de los jóvenes intelectuales, con el fin de contrastar su vivencia del tiempo libre con la de la empleada

³¹³ Utilizamos la expresión “forma democrática del ocio” para referir a una experiencia del ocio que toma distancia tanto del tiempo libre administrado por la industria cultural y del tiempo libre burgués como de las prácticas asociadas a una dimensión folklórica de la cultura popular. Proponemos que se trata de una forma del ocio experimentada por la empleada, teniendo en cuenta el enfoque benjaminiano sobre los procesos de democratización del arte en la era de la reproductibilidad técnica, que desarrollamos en la sección correspondiente.

doméstica. Siguiendo esta línea, analizamos la posición enunciativa que se adopta, desde el título mismo del film, respecto a la alteridad del personaje, en función de las operaciones de desplazamiento del nombre “Ramona” al apodo “Réimon”. Desde un análisis del reparto de lo sensible, ligado a la experiencia del ocio de Ramona, examinamos la configuración de una atmósfera impresionista, en la que confluyen la demanda de idiorritmo y la mirada crítica del film. Por último, formulamos las conclusiones del capítulo, que indican la manera precaria y efímera en que el ocio se despliega como una experiencia que acontece en los intervalos y los umbrales, donde se cruzan y se ponen en contacto diferentes espacios sociales y ritmos personales, que en el film no están exentos de esas proyecciones de lo idéntico y esas dificultades para imaginar al otro señaladas por Barthes.

2. Figuraciones de la empleada doméstica

2.1. Una figura subexpuesta

Dentro de una trama de poder que encadena a las mujeres al ámbito privado y el trabajo reproductivo, el empleo doméstico se perfila como una ocupación poco prestigiosa, con escaso reconocimiento social, silenciada e invisibilizada, realizada principalmente por mujeres³¹⁴, con raíces de servidumbre colonial, que además de las dimensiones de género y de clase exhibe marcas étnicas, raciales y migratorias.

A lo largo de la historia de América Latina, el servicio doméstico representa la principal forma de empleo femenino en zonas urbanas y, a la vez, la menos regulada en la jerarquía de los roles laborales. Involucra, como ningún otro trabajo, la reproducción de la vida cotidiana. Debido a la informalidad, los bajos salarios, la falta de acceso a derechos laborales, las altas tasas de rotación, la ausencia de perspectivas de movilidad, este trabajo presenta niveles elevados de precariedad y desprotección. Las empleadas domésticas suelen

³¹⁴ El 95,5% de quienes trabajan en el sector del servicio doméstico son mujeres. Según la Organización Internacional del Trabajo (OIT), en América Latina y el Caribe, de cada 100 empleos nuevos de mujeres generados entre 1990 y 1998, 22 corresponden al trabajo doméstico asalariado. La tendencia, siguiendo a Romina Lerussi (2011), se incrementa en el nuevo milenio. Según la OIT, en América Latina, el 29% de las niñas-adolescentes de entre 5 y 14 años realiza tareas domésticas en su hogar (un 15 % por encima de los varones). Los resultados de 2013 de la Encuesta sobre Trabajo No Remunerado y Uso del Tiempo del INDEC, en el marco de la Encuesta Anual de Hogares Urbanos, indican que la participación total de los varones en el trabajo doméstico no remunerado es del 24% y la de las mujeres, del 76%.

trabajar solas, fuera de un lugar central, sin posibilidades de ascenso, con grandes complicaciones para agruparse y luchar por sus derechos³¹⁵.

En la sociedad hispanoamericana del período colonial, el empleo disponible para las mujeres, más allá de la agricultura, estaba limitado a la esfera doméstica. Las sirvientas en casas criollas eran de origen indígena y, desde fines del siglo dieciséis, pertenecían también a castas de descendencia mixta. Con el liberalismo y la independencia política, a finales del siglo diecinueve, creció la demanda de mujeres como trabajadoras industriales y de comercio en condiciones de tutelaje. A la vez, se consolidó la autoridad de los jefes masculinos sobre los demás miembros del hogar patriarcal, junto con la ideología de que las mujeres debían casarse y no estar empleadas. La mayor proporción de mano de obra femenina continuó afianzándose en el trabajo doméstico, reforzado por la escasez de servicios urbanos, la presencia de migrantes solteras desempleadas y la persistencia de pautas morales y paternalistas que buscaban ubicar a las mujeres pobres como sirvientas en casas de familias acomodadas. Como observa Dora Barrancos (2010), las tertulias, las veladas teatrales, las tardes de toros, las visitas a las tiendas, los paseos y las excursiones a zonas aledañas eran actividades de ocio habilitadas para las mujeres ricas, que tenían a su cargo cocineras, mucamas y lavanderas³¹⁶.

En el siglo veinte, la producción de bienes y servicios se traslada al sector terciario. La provisión de agua, gas y recolección de basura, la expansión de las instituciones educativas y el crecimiento de las guarderías y los jardines de infantes, así como el énfasis en la maternidad con relación a la nueva valoración de la privacidad influyeron en la reducción del empleo de trabajadoras domésticas a tiempo completo. Según Elizabeth Kuznesof, “irónicamente, en este siglo, los esfuerzos por igualar los beneficios de empleo para las mujeres ha dado lugar a una reducción de los trabajos disponibles y a un aumento de la

³¹⁵ Es importante señalar que, no obstante las dificultades señaladas, existen asociaciones de trabajadoras domésticas que luchan por el salario, la regulación de la jornada de trabajo, el seguro social, como Unión Personal Auxiliar de Casas Particulares (U.P.A.C.P.) y Trabajadoras Domésticas Organizadas por sus Derechos Laborales (TRADO).

³¹⁶ Siguiendo a Simone de Beauvoir (2005) y a Bonnie Anderson y Judith Zinsser (2009), para trazar una historia de los espacios de ocio de signo “femenino” hay que tener en cuenta una serie de fenómenos claves, como la ampliación, a finales del siglo doce, de los intereses intelectuales de las mujeres nobles, que tenían a su disposición no sólo textos en latín, sino traducciones y escritos en lenguas vernáculas, en el contexto de la creación de cosmovisiones seculares y de la valoración de la comodidad y las actividades pacíficas en el mundo cortesano; más tarde, en la Francia prerrevolucionaria, la vida de las *salonières* atraía a la elite social y artística; su posibilidad de tener criadas y sirvientas, además de casa, comida, ropa, tiempo para cuidar a los hijos y tiempo de ocio, se dio en el contexto de aumento de las riquezas de la nación y de las capas medias por el crecimiento del capitalismo; a lo largo del siglo diecinueve, cada vez más mujeres podían dedicar su tiempo a la casa y a sus familias, empleando mujeres de clases más bajas para que se ocuparan del trabajo doméstico que debía hacerse a mano, tendencia que se consolidó hasta la primera guerra mundial, cuando las mujeres liberadas del trabajo doméstico o del trabajo fuera de la casa fueron dedicándose principalmente a las actividades catalogadas como “femeninas”, como el bordado y el cuidado de la imagen personal.

disponibilidad de las mujeres de clase baja como trabajadoras domésticas” (1993: 34). Entre 1940 y 1970, creció de manera considerable el empleo de mujeres de capas medias y altas en los sectores profesionales y de oficina. El servicio doméstico se configura, a partir de entonces, como el principal ámbito laboral de las mujeres de sectores populares, en un contexto en el que las leyes de igualación del salario y la extensión de la licencia por maternidad conllevaron una disminución del empleo regular en industrias. El 3 de abril de 2013 fue promulgada la Ley Nacional 26.844, que establece el “Régimen Especial de Contrato de Trabajo para el Personal de Casas Particulares”³¹⁷, con el objetivo central de otorgar a las trabajadoras domésticas los mismos derechos laborales y sociales del sector privado incluidos en el ámbito de aplicación de la Ley de Contrato de Trabajo.

2.2. Antecedentes representacionales

El largometraje de Moreno se puede ubicar dentro de una larga tradición literaria, pictórica y cinematográfica que relata un clima de extrañeza y temor, por parte de las capas medias y altas, ante el avance del “otro”, perteneciente a sectores populares, que se percibe como amenaza para el orden “normal”³¹⁸. Como parte de las representaciones de la otredad que se ponen en relación con imaginarios de clase, las figuras femeninas del cuidado y el servicio doméstico (criadas, mucamas, empleadas) involucran diferentes personajes que, dada la división social y sexual del trabajo, han estado generalmente subexpuestos y ensombrecidos³¹⁹.

En la figura de la criada convergen tópicos hegemónicos con relación a la mirada y el deseo sobre el cuerpo de las mujeres. En los relatos de Kafka, por ejemplo, la criada ronda las

³¹⁷ Véase el contenido de la Ley en: <http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/210000-214999/210489/norma.htm>

³¹⁸ Casos emblemáticos de la literatura argentina se pueden encontrar en *El matadero* (1838-1840) de Esteban Echeverría, “Las multitudes argentinas” (1899) de José María Ramos Mejía, *Larvas* (1932) de Elías Castelnuovo, “Casa tomada” (1951) de Julio Cortázar, “El niño asado” (1957) de Marie Langer, “El simulacro” (1960) de Jorge Luis Borges, *Indicios pánicos* (1980) de Cristina Peri Rossi, el guion de *Invasión* (1969), de Hugo Santiago, escrito junto con Borges y Adolfo Bioy Casares. En cuanto a la relación específica entre amos y criados, la novela escrita por Denis Diderot, *Jacques el fatalista y su maestro* (1765-1780) y la obra de Bertolt Brecht, *El señor Puntilla y su criado Matti* (1948) son referencias ineludibles. Como señalamos más adelante, *Réimon* despliega el clima de extrañeza con relación a la figuración de la alteridad tanto en el nivel del argumento (a partir del vínculo entre Ramona y los diferentes empleadores) como de la enunciación (a partir del vínculo entre el personaje y el sistema de la mirada que el film moviliza).

³¹⁹ Resulta interesante, al respecto, la instalación “97 empleadas domésticas” (2011), de Daniela Ortiz, una serie de 97 fotografías de la clase alta peruana en situaciones cotidianas. En el fondo de cada imagen o desplazada del campo se visualiza la figura de una empleada doméstica. Por parte de las artes visuales y el diseño gráfico, se han realizado distintos proyectos colaborativos que buscan visibilizar el trabajo doméstico, como *Grand Domestic Revolution Handbook* (2014), una colección de textos e imágenes que presentan investigaciones de especialistas, estudios de casos y documentación sobre el tema.

escenas masculinas y se asocia a la prostituta: “Básicamente, una mujer a la que se le paga para que sirva”, indica Ricardo Piglia (2005: 60). Las criadas solían ser tomadas como presas de los patrones para iniciar sexualmente a sus hijos, primos y allegados. Como señala Laura Malosetti Costa respecto a la obra emblemática de Eduardo Sívori *Le lever de la bonne* (*El despertar de la criada*, 1887):

La criada parece una faubourgienne en la versión de la fotografía. Tal vez más cercana a la apariencia de una prostituta (los elementos de higiene también contribuyen a ello), tema predilecto de la vanguardia y de la crítica social de la época. Aun modificada, la criada fue interpretada como prostituta y considerada pornográfica por varios de sus primeros comentadores. Su transformación es significativa. Tal vez el artista decidió alejarse del ‘tema’ social de moda al presentarse al Salón. Tal vez decidió transformarla inequívocamente en una criada pobre para su exhibición en Buenos Aires.³²⁰

En la mayoría de las ficciones del cine comercial, la empleada doméstica es una figura secundaria, ignorada, oculta, que suele presentarse como un instrumento al servicio del protagonista, sin intereses ni afectos propios: atiende llamadas telefónicas, abre la puerta, transmite mensajes, cumple quehaceres extenuantes y desvalorizados por un salario muy bajo. O bien, por contraste, como en el caso de muchas telenovelas latinoamericanas³²¹, se enfatiza el carácter humilde, sacrificado, bondadoso y fiel de las mujeres que trabajan en el servicio doméstico para mantener en armonía a la familia, aunque su ocupación aparece como transitoria: el mito de la movilidad ascendente se vincula, por lo general, al casamiento con el galán acaudalado.

Contrariamente a las servidoras de estas historias, en otros casos la empleada es una presencia perversa, caracterizada por el egoísmo y la deslealtad, que juega bromas soeces al amo o comete delitos en contra de sus patrones para vengarse de los abusos³²². En este sentido, un recorrido por el cine internacional, argentino y latinoamericano permite delinear un panorama significativo.

Después de la ópera, un grupo de católicos burgueses mexicanos es invitado a la mansión de los Nóbile. Al término de la cena, pasan al lujoso salón. Como si intuyeran que algo anómalo está por suceder, las criadas y los servidores se van de la casa, a excepción del

³²⁰ Comentario disponible en: <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/1894>

³²¹ Véase Durin y Vázquez (2013).

³²² Esta caracterización se remonta al papel de los criados en la comedia elegíaca: *Baucis et Traso*, *Geta*, *Alda*. *La Celestina* es una de las primeras obras en llevar a sus extremas consecuencias artísticas la autonomía de los criados: “Nunca se hará bastante hincapié en la originalidad con que *La Celestina* concibe el mundo bajo, el cual está muy lejos de intervenir en función exclusiva de la pareja noble. En la *Tragicomedia* los sirvientes actúan con toda su personalidad, y agregan al drama, complicándolo, sus propios conflictos”, señala María Rosa Lida de Malkiel (1970: 594).

jefe de camareros, que permanece junto a sus amos. Sin explicaciones racionales, los agasajados se quedan encerrados en la habitación. Poco a poco, en la lucha por sobrevivir al hacinamiento, el barniz de lujo y distinción se va desgastando. *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel, despliega así una crítica mordaz del espurio esplendor de las clases altas. En *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini, la hipocresía de las costumbres pequeñoburguesas con relación al erotismo, el mesianismo y la figuración del Otro se enfoca desde el microcosmos de una familia acaudalada de Milán, que un día recibe, sin más razones, como si se tratara de un enviado del cielo, la visita de un muchacho que se instala en la casa y, paulatinamente, termina seduciendo a todos: padre, madre, hija, hijo y sirvienta³²³.

Black Girl (*La noire*, 1966), del director senegalés Ousmane Sembène, expone la situación de explotación de Diouana, una mujer senegalesa analfabeta que migra a Francia, donde sólo consigue trabajar de empleada doméstica. “No vine a Francia para hacer esto. No soy cocinera ni limpiadora. ¿Por qué se me cierran otras puertas?”, narra la voz en off. La pareja de burgueses blancos que la emplea tiene la casa decorada con objetos africanos (máscaras, tapices, vasijas) que subrayan la expoliación y la dominación cultural y económica. “Jamás vine a ser esclava”, dice, antes de suicidarse en la bañera de los patrones.

Más cercano en el tiempo, el problema entre imperio y colonias se puede ver también en *Pan y rosas* (*Bread and Roses*, 2000), del británico Ken Loach, sobre la vida de dos hermanas mexicanas que trabajan, en condiciones de explotación, como limpiadoras en un edificio de oficinas del centro de Los Ángeles. *Historias cruzadas* (*The Help*, 2011), del estadounidense Tate Taylor, enunciada desde la voz de una empleada doméstica, narra la historia de las mujeres negras que permanecieron marginadas tras la abolición de la esclavitud y tuvieron una participación clave en la lucha por los derechos civiles.

Protagonizada por una joven que no sabe leer ni escribir, pero desde una óptica radicalmente opuesta a la del film de Sembène, debido a que no se cierra la historia con el “sacrificio” de la mujer a los fines de crear conciencia en los espectadores, *La ceremonia* (*La cérémonie*, 1995), de Claude Chabrol, basada en la novela *La mujer de piedra* (*A judgment in stone*, 1977), de la escritora londinense Ruth Rendell³²⁴, termina con el asesinato de una familia burguesa a manos de una criada³²⁵, Sophie (Sandrine Bonnaire), y de su amiga Jeanne,

³²³ Respecto al análisis de este film en torno a la cuestión del Otro, remitimos al ensayo de Lior Zylberman (2012).

³²⁴ *The housekeeper* (1986, Ousama Rawi) es otra adaptación cinematográfica de la novela de Rendell.

³²⁵ En *Mientras tanto* (2006, Diego Lerman), Valeria Bertuccelli interpreta a Eva, una mujer que llega a Buenos Aires y comienza a trabajar como empleada doméstica. “Me dieron muy buenas referencias tuyas, pero si me llegara a faltar algo, yo te reviento”, le dice una empleadora mayor. En la residencia de otra familia de clase

la cartera (Isabelle Huppert), como venganza por el descubrimiento del secreto que avergüenza a Sophie: su analfabetismo.

Desde perspectivas feministas, *NightCleaners*, producido por el “Berwick Street Film Collective” de Londres, constituye un caso ejemplar: según Johnston, “it is the most important political film ever to have been made in this country” (1976). La primera parte de la película se filmó entre 1972 y 1975. Con una poética de vanguardia, el colectivo de cineastas integrado por Mary Kelly, Marc Karlin, James Scott, Richard Mordaunt, Jon Sanders y Humphrey Trevelyan pone en escena a las mujeres que se ocupan de la limpieza nocturna de oficinas a cambio de un salario miserable, enfoca la contradicción entre los medios típicos para registrar a la clase trabajadora y la política estética que da cuenta de la propia manufactura del film, y documenta la unión entre mujeres trabajadoras y movimientos feministas en la lucha por mejores condiciones laborales.

El diario de una camarera (Le Journal d'une femme de chambre, 1900), novela de Octave Mirbeau, tuvo varias adaptaciones al cine. Las más célebres son las de Jean Renoir (1946) y Luis Buñuel (1964), pero también existe una versión realizada por Jesús Franco, *Célestine... bonne à tout faire* (1974), que convierte el drama en comedia erótica. En 2015, Benoît Jacquot estrenó una nueva transposición de la historia de Celestine³²⁶, una joven que va escribiendo en un diario íntimo sus experiencias de trabajo como criada en casas de la burguesía³²⁷. En el film de Buñuel, Célestine no sólo debe dejar de usar perfume y cambiarse la ropa que trae de París por ser “demasiado” elegante para su trabajo en la casa de campo, sino que los nuevos patrones deciden modificarle el nombre propio por uno “no tan sofisticado”: Marie. “Además, he llamado a todas mis criadas Marie. Es una costumbre”, dice la dueña de casa. En el film de Renoir, que se desarrolla con un tono menos dramático, ante la misma situación, Celestine responde: “Preferiría ser llamada por mi nombre”.

En el cine clásico argentino, se destaca el personaje humorístico de Cándida, la empleada doméstica, gallega, humilde, defensora de la moral, guionada e interpretada por Niní Marshall en las comedias *Cándida* (1939, Luis Bayón Herrera), *Los celos de Cándida*

media alta, las labores incluyen juntar la caca del perro, tarea que le causa repulsión, pero que la dueña de casa le obliga a realizar. En un rapto de ira, Eva acuchilla al perro en la cocina y luego se marcha de la ciudad.

En *Julieta* (2016, Pedro Almodóvar), Rossy de Palma interpreta a una criada chusma, retrógrada, antipática y arisca respecto al personaje de la protagonista, que encarna a un modelo de mujer “nueva” por oposición a la concepción franquista. En esta misma película, hay un breve pasaje con sentido del humor protagonizado por otra empleada: en la casa madrileña de la madre de Beatriz, la amiga de Antía, hija de Julieta, le ofrecen quedarse una temporada, “total la mucama se ocupa de todo”. Al pronunciar una frase similar, la empleada que está de espaldas a la cámara, trabajando en la cocina, se da vuelta y mira con desaprobación a su patrona.

³²⁶ El nombre propio se conserva, pero las tildes se modifican de un film a otro.

³²⁷ El relato en primera persona, desde un ángulo diferente, que apela a la ciencia ficción, se presenta también en la novela *El cuento de la criada*, escrita en 1985 por Margaret Atwood.

(1940, Luis Bayón Herrera), *Cándida millonaria* (1941, Luis Bayón Herrera), *Cándida, la mujer del año* (1943, Enrique Santos Discépolo), *Santa Cándida* (1945, Luis César Amadori), *Cleopatra era Cándida* (1964, Julio Saraceni). En el mismo período, en el melodrama *La ley que olvidaron* (1938, José A. Ferreyra), Libertad Lamarque personifica a una empleada atenta, maternal, entregada al servicio.

2.3. Las criadas

En años recientes, en América Latina se han multiplicado las películas de ficción y los documentales en los que por presencia o por ausencia cobra relieve la figura de la empleada doméstica. El título de la célebre obra de teatro de Jean Genet sirve en este caso para subrayar esta proliferación de films que, más allá de la disparidad de sus poéticas, da cuenta de una mutación en el estatuto de la representación del servicio doméstico. Las que siguen son películas en las que se pone de manifiesto la convivencia de distintas mujeres, con lazos de cercanía y diversos modos de relaciones entre las clases. El hecho de que la mayoría de estos films sean dirigidos por cineastas mujeres alude a las perspectivas específicas que su mirada concede a las situaciones que tienen lugar en lo doméstico, por ejemplo, la del intercambio entre mujeres que ocurre en *Mi amiga del parque* (2015), de Ana Katz.

Uno de los ejemplos más sobresalientes es *Las dependencias* (1999), telefilm dirigido por Lucrecia Martel, que ilumina anécdotas de la vida cotidiana de Silvina Ocampo a través del testimonio de su secretaria, Elena Ivulich, y de su costurera, Jovita Iglesias de Monti³²⁸. En *La ciénaga* (Martel, 2001), su primer largometraje, Isabel, la empleada, es prácticamente el único personaje que puede abandonar la impotencia, el empantanamiento, la disgregación sedentaria. En sus películas, se trazan vínculos afectivos entre mujeres que pertenecen a clases sociales antagónicas³²⁹. En *Barbie también puede estar triste* (2002), medimetraje posporno de Albertina Carri, el personaje de Tere, la empleada doméstica, que vive un romance con un carnicero y una travesti, es clave para rescatar a Barbie, su empleadora, del contexto de violencia machista por medio del sexo y la amistad. *El niño pez* (2009), de Lucía Puenzo,

³²⁸ Véase un análisis comparativo de *Las dependencias* y de *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (2007, João Moreira Salles) en Kratje (2016).

³²⁹ En esta línea, *The Duke of Burgundy* (2014), del inglés Peter Strickland, narra la relación lésbica sadomasoquista entre Cinthya, una entomóloga de la alta alcurnia que se dedica a estudiar a los grillos, y Evelyn, una muchacha joven que es contratada para ser su servidora. Por otra parte, *Cama adentro* (2004), ópera prima de Jorge Gaggero, expone el vínculo entre Beba, la patrona, y Dora, la empleada, en la antesala de la crisis de 2001.

presenta la historia de amor entre La Guayi, empleada paraguaya que trabaja en la casa de la familia de San Isidro, y Lala, la hija de los patrones.

Una semana solos (2007), segundo largometraje de Celina Murga, transcurre en un country: mientras los padres están de viaje, cinco chicos quedan al cuidado de Esther, la empleada doméstica. El conflicto de clases estalla cuando el hermano menor de la empleada llega de visita del “interior”.

En *Por tu culpa* (2009), de Anahí Berneri, la empleada está fuera de campo, pero su ausencia es fundamental: “le di franco”, explica la protagonista a su marido al comienzo del film, desbordada por el caos familiar, en una conversación telefónica que además deja entrever la presunción de que el servicio doméstico contratado es una extensión “natural” de la responsabilidad femenina por el cuidado del hogar³³⁰.

Criada (2011), de Matías Herrera Córdoba, enfoca las labores cotidianas realizadas por Hortensia, de origen mapuche, en una finca catamarqueña. *Los dueños* (2013), de Ezequiel Radusky y Agustín Toscano, expone el conflicto de clases desde la perspectiva de los peones de una estancia. En *La paz* (2013), de Santiago Loza, adquiere protagonismo el personaje de Sonia, la empleada doméstica boliviana, que cuida a un joven de clase media alta salido de una internación psiquiátrica.

En *Las mantenidas sin sueños* (2005), dirigida por Vera Fogwill y Martín Desalvo, Florencia es una madre soltera que no quiere trabajar ni hacerse cargo de la crianza –parecido a lo que sucede con el personaje que Isabelle Huppert interpreta en *Copacabana* (2010, Marc Fitoussi), con el de Léa Seydoux en *La hermana* (*L'enfant d'en haut*, 2013, Ursula Meier) o con el de Arcelia Ramírez, el ama de casa de *Las razones del corazón* (2011, Arturo Ripstein)–: “No me interesa nada. No sé qué hacer. Estoy esperando. No sé, me aburro”, dice Florencia, antes de empezar a trabajar como empleada doméstica en la casa de una ex compañera del colegio. El tiempo se vuelve una carga de la cual estos personajes sólo aspiran a desembarazarse para lograr “matar unas horas” y hacer que todo ese exceso de tiempo transcurra³³¹.

En el cine brasileiro contemporáneo, es emblemático el documental *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles, que retrata la relación del realizador con el mayordomo de su casa de infancia. *Loin du 16e*, el cortometraje de Walter Salles y Daniela Thomas que integra el film *Paris, je t'aime* (2006), muestra el itinerario de

³³⁰ Véase un análisis contrastivo de la construcción de la figura materna con relación al espacio y el desplazamiento entre este film de Berneri y *O Céu de Suely* (2006, Karim Aïnouz) en Kratje (2014a).

³³¹ A este respecto, es interesante ver cómo la figura de la “mujer ociosa”, criticada por de Beauvoir en *El segundo sexo*, se extiende a personajes que no pertenecen a círculos económicamente acomodados.

una madre inmigrante, que vive en los suburbios de París y debe dejar a su hijo en una guardería para trabajar como niñera de una familia acomodada. *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascará, presenta el registro hecho por adolescentes de distintas ciudades de Brasil sobre las empleadas que trabajan en sus casas. Con reminiscencias de la obra de Gilberto Freyre³³², *Casa Grande* (2014), de Felipe Gamarano Barbosa, es un drama sobre la diferencia de clases y el racismo que transcurre en el mundo de la élite social de Río de Janeiro. *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Anna Muiyalert, está centrada en Val, la empleada doméstica de Pernambuco, que trabaja desde hace décadas para una familia adinerada de la ciudad de São Paulo. La película pone el foco en la movilidad social: Jessica, la hija de Val, que había quedado al cuidado de unos familiares en el nordeste de Brasil, llega a São Paulo para preparar un exigente examen de ingreso a la carrera de Arquitectura. El hijo de los patrones está en la misma situación, pero no alcanza la calificación suficiente, mientras que Jessica pasa exitosamente la prueba³³³.

La nana (2009), del cineasta chileno Sebastián Silva, muestra a Raquel, la empleada de tiempo completo, sumergida en la vida familiar de los empleadores³³⁴. En *La teta asustada* (2009), de la directora peruana Claudia Llosa, Fausta es una joven andina que se traslada a Lima para trabajar de mucama en la residencia de una pianista. *Empleadas y patronos* (2006), un documental del director panameño Abner Benaim, explora los lazos afectivos y el conflicto de clases entre amos y sirvientes en el interior de las viviendas³³⁵. En *Rabia* (2009), del cineasta ecuatoriano Sebastián Cordero, basada en la novela homónima de Sergio Bizzio (2004), Rosa es una joven inmigrante que trabaja de empleada doméstica en España.

A partir del panorama preliminar, se puede vislumbrar la proliferación de películas que tienen por protagonistas a mujeres que trabajan en el servicio doméstico. La figuración de estos personajes se despliega alrededor de sus condiciones laborales de explotación, que casi

³³² Publicada en 1933, *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (traducida al castellano como *Los Maestros y los Esclavos*) es una obra canónica sobre la formación de la sociedad brasileña. “Casa grande” refiere a los molinos de azúcar, en torno a los que se configuraron sociedades dirigidas por un solo hombre. “Senzala” alude a la clase negra trabajadora, originalmente esclava y luego sierva.

³³³ Al recibir un premio en el Festival de Sundance, la directora de este film agradeció al ex presidente Luís Inácio Lula da Silva y a la presidente Dilma Rousseff por ser “pai e mãe das Jéssicas”. Luego del golpe institucional a Dilma, se popularizó el reclamo alrededor de la frase “Que Horas Ela Volta?”: en una fotografía que ha circulado mediáticamente, se ve a la mandataria petista sosteniendo un cartel con la leyenda: “Democracia. Que Horas Ela Volta?”. Muiyalert está preparando un documental, que posiblemente se llamará “Será que ela volta?”, sobre la vida de Dilma en el período en que estuvo alejada del Palácio do Planalto hasta la votación final del denominado “impeachment” en el Senado.

³³⁴ Véase el estudio comparativo entre este film y *Cama adentro* (2004, Jorge Gaggero) realizado por Veliz (2015).

³³⁵ Remitimos al trabajo de Mercedes Alonso (2016) sobre el contraste entre lo doméstico y lo político en las películas de Benaim y en *Las malas intenciones* (2011), de Rosario García Montero.

no dejan ningún margen de tiempo libre, o bien, en los casos en que sí se lo representa, queda reducido imaginarios de clase (asistencia a bailantas, consumo de programas banales de televisión, imitación de conductas de los patrones).

3. Del artista como trabajador a la trabajadora como artista

Réimon expone diferentes dimensiones del trabajo en la actualidad, tomando como punto de partida al cine mismo como trabajo³³⁶. La relación de paralelismo que se establece entre cine y trabajo está planteada en dos niveles: narrativo –cómo una empleada doméstica organiza su rutina laboral– y pragmático-enunciativo –cómo es producido el propio discurso audiovisual–³³⁷.

El film, en este sentido, se presenta como el resultado de una actividad independiente (no contó con aportes del INCAA). El enunciador se construye a sí mismo como trabajador de una industria artesanal. Por oposición al cine comercial³³⁸, la película comienza señalando sus condiciones de producción, a partir de una doble operación que descentra la figura del autor y la industria del entretenimiento: el cineasta –que, en rigor, es el “autor interno”³³⁹– se enuncia como trabajador, desplazando la figura del director como autoridad principal, y el cine aparece como un trabajo independiente y colectivo. Un listado detallado de los gastos y del tiempo empleado para hacer la película da cuenta de la estructura económica desde los créditos iniciales, que ponen de relieve su modo de elaboración.

³³⁶ En los fragmentos del manuscrito sobre *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* no incluidos en el *Urtext*, Walter Benjamin indica: “La producción fílmica tiene gran importancia en la eliminación de la diferencia entre trabajo espiritual y manual. Las leyes de la interpretación cinematográfica exigen del intérprete la más absoluta sensorialización de los reflejos y las reacciones espirituales; por otro lado, exige de los operadores desempeños de lo más espiritualizados. ‘La división del trabajo aparece en el instante en que aparece una diferencia entre trabajo corporal y trabajo espiritual’. Si este reconocimiento de la *Ideología alemana* es adecuado, nada favorece más una eliminación de la división del trabajo en general y el desarrollo de una formación politécnica de la humanidad que la disminución de la diferencia entre trabajo corporal y trabajo espiritual. Podemos observar actualmente este hecho en ciertos campos de la producción, y de manera especialmente clara en la producción fílmica” (2003: 121).

³³⁷ Asimismo, en una entrevista, el cineasta (“autor externo” del film, siguiendo a Peter Wollen), manifiesta esta voluntad de trazar una equivalencia entre su trabajo y el de la empleada: “Y es también ponerse en un pie de igualdad en términos materiales: el trabajo de Ramona es acomodar el escritorio de un estudiante universitario y el mío el de editar durante seis u ocho horas por día; ninguno debería ser más importante que el otro”, afirma Moreno (2014).

³³⁸ Configurado por condiciones de existencia históricamente variables, el cine *mainstream* es el resultado de la interacción de factores económicos e ideológicos, que abarcan desde las instituciones de financiación y administración encargadas de la producción, la distribución y la exhibición de las películas, hasta los aspectos estéticos y las estrategias formales de la representación (una duración convencional, ciertas estructuras narrativas y ficcionales) que definen la relación de un film con los espectadores. Objeto de transacción comercial –dinero por imágenes, significados convertidos en mercancías–, el proceso de producción del cine industrial, en sus diversas manifestaciones, implica una división del trabajo, que determina el intercambio: compañías productoras en tanto propietarias del film y compañías distribuidoras que regulan los derechos de exhibición.

³³⁹ Véase Silverman (1988).

Esta película se hizo con 34.000 dólares. 14.000 obtenidos en un fondo de ayuda al desarrollo del proyecto, 16.000 de un fondo de ayuda a la postproducción y 4.000 obtenidos a cambio de un trabajo por encargo. Con ese dinero se pagaron salarios de actores, de técnicos e insumos, traslados y alquiler de lentes. La empresa alemana Rohfilm aportó parte de la postproducción de imagen y sonido en servicios por un equivalente a 18.000 dólares. La Universidad del Cine aportó equipamiento para el rodaje de manera desinteresada. El director aportó el total de su trabajo a la producción de la película, la jefa de producción y el director de fotografía recibieron una parte de su salario y otra parte la aportaron en horas de trabajo. Todos ellos participan de las eventuales ganancias que la película pudiera llegar a generar. La producción se desarrolló de manera intermitente a lo largo de 17 meses. La preproducción requirió 60 horas de trabajo en el lapso de cuatro semanas. El rodaje comprendió 25 jornadas con una duración promedio de 7 horas de trabajo cada una. El montaje se realizó durante 16 semanas con jornadas de entre 4 y 10 horas de trabajo lo que da un total aproximado de 560 horas. La edición de sonido se hizo en cuatro semanas con un promedio de 6 horas diarias de trabajo. La corrección de color necesitó dos semanas de trabajo en jornadas de 8 horas de duración cada una. La mezcla de sonido constó de jornadas de 9 horas a lo largo de 1 semana.

Por medio de esta información distribuida a lo largo de ocho placas consecutivas, el film ostenta, de entrada, su proceso de producción y forja la imagen del cine como un trabajo en el campo del arte colaborativo.

En sintonía con dichos procedimientos que subrayan la opacidad del discurso, en el nivel de la diégesis el naturalismo aparece horadado: no se simula un espacio y un tiempo narrativos coherentes y sin costuras, no se recurre a la estructura de contraplanos ni a planos subjetivos, tampoco la narrativa implica el camino lineal a una resolución. El mundo ficticio aparece montado con discontinuidades que iluminan el dilema ético que está en la base de las decisiones formales: ¿cómo filmar al otro? En la medida en que expone sus procedimientos de interpelación –placas informativas, miradas a la cámara, aplausos que imitan el sonido de la claqueta– el film vuelve visibles y explícitamente autoconscientes las marcas de su enunciación.

Así como señalamos que el enunciador se manifiesta en la doble operación que desplaza al cineasta como figura autoral y al cine como parte de la industria cultural, también el personaje protagónico se introduce a partir de dos estrategias principales de dislocación. Por una parte, el argumento no organiza linealmente la historia de Ramona como una progresión del pasado hacia el presente, sino que se construye a partir de la alternancia de tiempo libre y trabajo. La película comienza con una estrategia que descentra el trabajo de la empleada al situarla en un contexto de ocio: la primera imagen es un primer plano del rostro de Ramona, tomando algo en un bar; a continuación, se la presenta en su día de franco, en el que se desarrolla la escena de un asado familiar al aire libre. Esta estrategia narrativa implica

una alteración del punto de vista respecto al sujeto filmado: no se comienza por su condición de “fuerza de trabajo”, sino por su condición de “ser humano”.

Por otra parte, la figuración del cuerpo en la construcción de los planos confiere al personaje una actitud estética: durante largas caminatas por el barrio, con un ritmo acompasado y seguro, o mientras viaja en transportes públicos, Ramona aparece enmarcada como una mujer muy alta y estilizada, que se destaca del resto de los transeúntes. Para ir a trabajar o sacar a pasear a su perro de raza bóxer alemán llamado Beethoven, se viste con ropa oscura y un sombrero estilo *vintage*. A la mañana, para despertarse, elige música de Schubert. En el sillón de uno de sus patrones, durante una pausa en la rutina, se sienta a escuchar a Debussy.

Ahora bien, el paralelismo que se figura entre el cine como trabajo creativo y el trabajo de la empleada pone de relieve problemas de género en la esfera de las artes y artesanías de la economía cultural del presente. ¿Acaso el trabajo doméstico puede ser elevado e incorporado en el reino de lo artesanal? Las mujeres hemos sido siempre trabajadoras flexibles. Desde una perspectiva crítica de la concepción implícitamente masculina del artesano explorado por Sennett: alguien que desafía al capitalismo flexible y su lógica de transacción a corto plazo, oponiendo el empeño en hacer algo bien por el solo hecho de hacerlo bien, Angela McRobbie indica:

Es posible que haya una demanda creciente de puestos de trabajo ligados a la maternidad tales como la limpieza y el trabajo de cuidado, que ahora son parte del nuevo sector de servicios. Estos son con frecuencia trabajos mal pagos realizados por migrantes que están desesperados por conseguir un lugar en el mercado de trabajo. El cuidado de los ancianos puede traer algunas recompensas, pero la limpieza y el cuidado repetitivos son más a menudo relacionados con la monotonía y el cansancio. Esto marca los límites igualitarios de la artesanía. Allí donde puede ser fructífera para rebajar las expectativas vertiginosas de artistas y creativos para que puedan sentarse al lado de otros y beneficiarse del ritmo lento de un modo de trabajo que se satisface sobre la base del trabajo que se realiza por voluntad propia, resulta más difícil actualizar algunos puestos de trabajo poco gratificantes, como la limpieza doméstica. (2016: 160, traducción nuestra)³⁴⁰

³⁴⁰ “There may be an increasing demand for jobs associated with motherhood such as cleaning and care work, which are now part of the new service sector. These are frequently low-paid jobs performed by migrants who are desperate to get a foothold in the labour market. Caring for the elderly may well bring some rewards but repetitive cleaning and caring are more often associated with monotony and exhaustion. This marks the egalitarian limits of the craft. Where it may be fruitful to downgrade the dizzy expectations of artists and creative people so that they can sit alongside others, and benefit from the time-slow pace of a mode of working that gratifies on the basis of the job being done for its own sake, it proves more difficult to upgrade some stubbornly unrewarding jobs such as domestic cleaning.”

Un trabajo creativo, siguiendo este enfoque, no sería equiparable a un trabajo puesto al servicio de esa creatividad. La economía del presente se sirve de la flexibilidad y las habilidades de la fuerza de trabajo de las mujeres, como afirma McRobbie (2016: 101), para quien el género del posfordismo es “*female*”. El retorno a tipos de trabajo artesanal, a domicilio, bajo condiciones precarias, se alterna con la intermitencia laboral y la desocupación³⁴¹. “No estamos simplemente adelante, sino también detrás del fordismo”, dice Rancière (2014: 154). En la película de Moreno, el personaje central desarrolla modos de vivir y sobrevivir en los espacios intersticiales de estas temporalidades híbridas: “los espacios del tiempo dividido y los de las fronteras inciertas entre los modos de vida y las culturas”, como señala Rancière (2010a: 13). El mundo laboral de Ramona aparece modelado por las capacidades pre-industriales que se le asignaban a la esfera del arte (lo no programado, lo imprevisto, lo informal, lo emocional, lo inmaterial). A su vez, la experiencia de ser trabajadora es un elemento dentro de una configuración compleja de la personalidad: su identidad no queda reducida al trabajo; en efecto, el film comienza mostrando su día de franco.

Desde esta perspectiva, el paralelismo entre el trabajo del cineasta y el del personaje se vuelve problemático: por cuestiones institucionales y socioculturales, la diferencia de clases entre los realizadores y Ramona, y entre ella y los espectadores, es insalvable. Las salas y cadenas de cine dan a cada público, sociológicamente determinado, un tipo de arte formateado. *Réimon* fue etiquetada como “película de festival” y, luego, ha quedado reservada al acceso exclusivo de una elite en ciclos de cine independientes. Por ello, en términos de consumo, la película no se pone al alcance de los sectores populares a los que pertenece el personaje de la empleada doméstica.

Sin embargo, podemos conjeturar que la obra de Moreno despliega otra forma de dislocación. Siguiendo las observaciones de Rancière acerca de la política del cine, el film se revela, “en el interior mismo de un sistema de producción centrado en la ganancia de los propietarios, como *un arte de la igualdad*” (2012: 138, cursiva nuestra). A continuación, desarrollamos este problema en función de las figuraciones del ocio.

4. Narrar al otro. Apuntes para un arte de la igualdad

³⁴¹ El cine –desde el punto de vista de esta faceta vinculada a lo artesanal– es parte de la precarización, como se expone en la obra de teatro “Por el dinero” (2013-2015), de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky, y en el film *El escarabajo de oro* (2014, Moguillansky).

4.1 El reparto de lo sensible

En el comienzo del film, el paralelismo entre cine y trabajo es la figura privilegiada: la contemplación y el movimiento forman parte tanto de la praxis artística como de la praxis laboral. El trabajo de la protagonista se constituye como *techné* y diseño de sí. En este sentido, se pone en escena una distribución de capacidades y habilidades: el artista trabaja y la trabajadora elabora una estética de lo cotidiano. Este doble desplazamiento produce una subjetivación del personaje a través de una *desidentificación*, que se perfila como un arrancamiento a la naturalidad de un lugar prefijado por la clase social, mediante el despliegue de una estilística del cuerpo. En cuanto la apariencia acorde con cualidades físicas atribuidas a la mujer de una clase social –cuerpo, hábitos: la alimentación en primer lugar– está comprometida, ella parece asumir con conciencia su alta estatura, su delgadez, la majestuosidad del movimiento de sus largos brazos y sus desplazamientos en caminatas que parecen ignorar las irregulares veredas del conurbano [Figura 50]. Este detalle despliega las implicancias de la igualdad, señaladas por Rancière.

La *performance* de Ramona involucra, asimismo, la transición entre el trabajo y el tiempo libre, que aparece como el tercer elemento del triángulo vital: la *movilidad* se convierte en un aspecto clave del personaje. El diseño urbano traza una cartografía de la desigualdad: en una gran metrópolis, el traslado entre el conurbano y la capital implica el uso de medios de transporte públicos, colectivos y trenes, que ocupan el tiempo. Si para cierta perspectiva de la ecología urbana, formulada en el ámbito europeo, una serie de transformaciones contemporáneas daría cuenta de un pasaje del paradigma clásico del transporte hacia la emergencia de una “nueva vida móvil”, como Georges Amar desarrolla en *Homo mobilis* (2011), en el contexto de la película de Moreno se pueden atisbar los fracasos de las políticas de transporte: las supuestas características de la “gestión del flujo” –eficacia, velocidad, fiabilidad y seguridad–, concebida como flujo de partículas-pasajeros relativamente pasivas y uniformes, no han sido alcanzadas. Tan solo imaginar la posibilidad de un nuevo paradigma basado en la optimización y la innovación, “el de ‘la movilidad para todos y a cada uno su movilidad’, [que] introduce al individuo, la ‘persona móvil’, multimodal y comunicante, cocreadora y coproductora de su propia movilidad” (Amar, 2011: 15), se convierte en un ejercicio delirante: en nuestra condición periférica, como *Réimon* deja entrever, la situación animal no ha sido superada: *viajar como ganado* no es apenas una metáfora [Figura 51].

El film, de todos modos, no se detiene en la denuncia de las condiciones deplorables del transporte (ineficaz, lento, poco fiable e inseguro), sino que focaliza las implicancias de la igualdad, a partir de la apropiación de una forma democrática del ocio por parte de la empleada doméstica. Esta consiste en la contemplación del paisaje urbano a través de la ventana, o del entorno cotidiano con una actitud distanciada, y en la escucha atenta de música que suele llamarse clásica (aunque no corresponde exactamente con el clasicismo), a través de la que comparte una elección con sus patrones. De hecho, el cese de sus tareas para disfrutarla lo hace en ausencia de ellos, con lo cual simultáneamente se sustrae al mandato y al ritmo temporal del capital: el ocio es en este caso una interrupción imprevista e inesperada del trabajo.

La reproductibilidad técnica del arte, como sostiene Walter Benjamin (2003), retira valor al instante individual y ritual de la percepción: acerca las cosas a un público masivo. Los medios mecánicos que reproducen obras de arte destruyen la autenticidad, el *hic et nunc* del original. Paradójicamente, la apropiación democrática del ocio en el film, cuando la protagonista escucha música clásica, es posible por la reproductibilidad de la música, que pierde su carácter autónomo al mismo tiempo que inviste al personaje de una especie de “aura”.

Si, como señalan Theodor Adorno y Max Horkheimer (2006a), en la cultura burguesa el ocio se ha vuelto una actividad compensatoria, condición para que los trabajadores puedan recobrar fuerzas o para que las clases dirigentes puedan disfrutar de los bienes acumulados, en la película de Moreno la representación de los “intervalos de ocio” se aleja de las pautas de consumo de la industria cultural. Las oposiciones entre cultura popular y cultura erudita, ideología obrera e ideología burguesa se ponen en crisis: la protagonista transita *entre* dichas barreras simbólicas. El tiempo que cada día se consagra para procurar los medios de subsistencia aparece intercalado con momentos de ocio que retoman ciertas coordenadas de consumo de una clase a la que Ramona no pertenece. La posibilidad de afirmar una igualdad se independiza de las relaciones de fuerza que preexisten. Como indica Josef Pieper,

Si ser proletario no significa otra cosa en el fondo sino la vinculación al proceso laboral, el punto capital de su superación, es decir, de una verdadera «desproletarización», consistiría en que al hombre que trabaja se le depare un ámbito de actuación que tenga sentido y que *no* sea «trabajo»; con otras palabras: que se le dé acceso al verdadero ocio. Pero para esto no basta solamente con ampliar desde el punto de vista económico y mediante medidas políticas su espacio vital. (...) No basta una posibilidad meramente externa de holgar; ésta solamente llegará a dar fruto cuando el hombre sea capaz por sí mismo de «ejercitarse en el ocio». (1970: 65)

Si hacemos caso omiso a los componentes implícitos del humanismo cristiano del autor, esta reflexión permite encaminar una lectura de *Réimon* a la luz de lo que Rancière denomina “reparto de lo sensible”: una mutación de la distribución preestablecida de las relaciones del decir, del ver y del hacer. La película ilumina los regímenes de transferencia y las circulaciones entre las formas de contemplar y de escuchar, que alteran la fijeza de un pensamiento jerárquico reconfigurando capacidades.

Las estrategias de enunciación y las modalidades de presentación del personaje de la empleada cambian las coordenadas de lo representable y expresan procesos de renovación de las figuraciones ligadas al reparto de los tiempos. La experiencia del ocio de Ramona se puede pensar como parte de la emergencia de un “campo de posibles” (cf. Rancière, 2010): un acontecimiento que concierne a otra distribución de lo sensible.

El film pone de relieve el nexo entre diferencias culturales y desigualdades de género, de raza y de clase. Expone la dominación social, pero introduce como una singularidad el poder de las imágenes de contrariar³⁴² la relación entre clase social y legitimidad cultural, entre cultura alta y cultura popular, al dotar al personaje de Ramona, una especie de “cazadora furtiva”, de capital cultural³⁴³. La esfera de actuación del personaje protagónico, así como los pasajes que giran en torno a la lectura de la obra de Marx por parte de los empleadores³⁴⁴, que más adelante indagamos, ponen en escena la dimensión hedonista en la vida cotidiana, los placeres del ocio y también los obstáculos involucrados en el arte de vivir. En los intervalos de ocio, Ramona se apropia de bienes culturales y consumos estéticos, que no son los “propios” de su clase [Figura 52].

Se trata de la construcción de una “escena de disenso” que, según indica Rancière, no admite que exista una realidad velada por las apariencias, ni un solo régimen de interpretación de lo dado³⁴⁵. La situación de desigualdad es susceptible de ser hendida en su interior,

³⁴² La *fuerza de resistencia de una imagen* puede medirse por su poder diferencial respecto de los clichés circundantes. Dicha capacidad de mantenerse a distancia da cuenta de su *poder de contrariedad* (que no es lo mismo que la contradicción, que procede por oposiciones totalizadoras). “Aquella [la posibilidad de contrariar] más bien obra con un detalle que no va, una insinuación, un disturbio que viene a agrietar la seguridad de representar la única versión de lo visible y de lo verdadero, su fórmula sería más bien: ‘¿usted cree?’, la cual pone en juego al deseo y la creencia”, sostiene Patrick Vauday (2009: 180).

³⁴³ Esta noción, desarrollada por Pierre Bourdieu en “Los tres estados del capital cultural” (1979), es un elemento clave para comprender el modo en que se garantiza la reproducción de la estructura social: la cultura “alta” cumple la función simbólica de subordinar y excluir de los círculos privilegiados a los sectores dominados.

³⁴⁴ En 2009, Rodrigo Moreno y Bruno Dubner fueron finalistas del premio Petrobrás, en la feria Arteba que se realiza en el predio de la Sociedad Rural, con una performance que consistió en la lectura ininterrumpida de *El Capital* durante cinco días, a cargo de locutores profesionales de radio. “Fue una puesta en escena compleja que implicaba política, ironía y estética”, relata Moreno (2014).

³⁴⁵ Siguiendo a Rancière (2010a), la escena del disenso es una entidad teórica afín al método de la igualdad; destruye las jerarquías entre los niveles de realidad y de discurso, al mismo tiempo que discute los métodos

reconfigurada bajo un régimen de percepción y de significación que transforma el paisaje de lo representable, modifica el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. “El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común”, sostiene Rancière (2010b: 52).

4.2. La distancia infranqueable

Un aspecto clave del Nuevo Cine Argentino es la crítica del pueblo como reservorio cultural, como sujeto político por excelencia, y del cine como un arma a su disposición. Esta crítica se plasma en dos figuraciones del pueblo (o, como dice Aguilar en *Otros mundos*, “lo que queda de él”): el “lumpenaje” –presente en *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998)–, que está fuera del universo laboral, sumido en arranques de violencia desorganizada e irracional, y la “otredad” –presente en *La ciénaga* (2001, Lucrecia Martel), *Los rubios* (2003, Albertina Carri), *La libertad* y *Los muertos* (2001 y 2004, Lisandro Alonso)–, en la que predomina la idea de opacidad respecto a la cultura ajena. Ahora bien, ni lumpen ni inaccesible, el personaje de Ramona elude estos extremos. La inconmensurabilidad de clases está puesta en escena: el enunciador evita hablar por una clase a la que no pertenece; no se arroga el poder de inventar lo que el personaje piensa o siente. La distancia entre la enunciación y el personaje se pone de manifiesto en la ausencia de planos subjetivos: la cámara no busca mirar a través de los ojos de Ramona, así como la auricularización no es interna: la música que la protagonista escucha mientras camina, por medio de auriculares, es inaccesible para el espectador.

El film toma distancia de un cine que hace de cada personaje un signo de su rol preestablecido. Como una suspensión de la desigualdad, la figuración del ocio de la protagonista trastoca su lugar en la jerarquía social. “Evidentemente la aristocracia no es sólo una cuestión de los aristócratas”, observa Moreno (2014). Esta disposición *aristocrática* diferencia a Ramona tanto de la figura del “marginal” (víctima del sistema o antihéroe victorioso), como de los personajes que están completamente “fuera de lo social”, como Mona, la protagonista de *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, 1985, Agnès Varda), o de los caracteres de las películas de Caetano o de Alonso. *Réimon* no intenta, pues, sortear la imposibilidad de conocer los sentimientos, percepciones y pensamientos de Ramona.

habituales para juzgar el carácter significativo de los fenómenos. Encuentro entre lo más particular y lo universal, la escena es lo contrario de la generalidad estadística.

Tampoco apuesta a una argumentación por el ejemplo, sino que elabora el ‘caso’ desde su excepción, su rareza, como una manifestación irrepetible de una lejanía, como si tratara de indagar en su espesor subjetivo y, al mismo tiempo, histórico. El volumen que adquiere el personaje no es un producto del ejercicio del poder del cineasta, sino de su condición de insondable (es decir, de la propia impotencia del director).

La película permite al espectador contemplar el *ritmo* propio del personaje. Para ello, hay una división de los planos: por un lado, planos fijos que enfatizan la diferencia entre la pasividad de los objetos, el vacío de las casas y el movimiento del cuerpo laboral de Ramona mientras tiende la cama, pasa la aspiradora, limpia y ordena, atravesando la quietud de los ambientes, o que presentan a Ramona en actitud contemplativa en los intervalos de ocio que muestran la interrupción del tiempo productivo (cuando se sienta a escuchar música, se detiene a tomar un vaso con agua, mira por la ventana, contempla a su perro, se observa frente al espejo, se recuesta en la cama). Por otro lado, *travellings* laterales que acompañan las caminatas de Ramona. ¿Por qué se privilegia el *travelling* como técnica de filmación del andar? Recordemos la frase de Luc Moullet: la moral es una cuestión de *travellings*, o la versión más famosa de Jean-Luc Godard: los *travellings* son una cuestión de moral. En la película de Moreno, es una forma de *politizar estéticamente* el desplazamiento. Los extensos planos secuencia siguen el andar de Ramona mientras sale por la madrugada a tomar el tren, pasea al perro o atraviesa la ciudad. Incluso durante los traslados de la casa al trabajo y el retorno en transportes públicos en condiciones de hacinamiento, la cámara la acompaña de *perfil*, en lugar de conducir su avance o imponerle un tono compasivo y miserabilista a su rumbo diario.

4.3. Performance imprevista

En “El espectáculo del ‘Otro’”, Stuart Hall (2010) indaga los mecanismos de estereotipación que dependen de la conexión entre representación, diferencia y poder. Ante la pregunta por si el régimen de representación predominante puede ser desafiado, cuestionado o cambiado, Hall identifica tres estrategias de confrontación. En primer lugar, la “reversión de los estereotipos”, a través de la valoración positiva de las características que constituyen estereotipos negativos (como el caso del culebrón colombiano *Yo soy Betty, la fea*, de 1999, que hace de la fealdad una virtud volviéndola signo de bondad). En segundo lugar, la sustitución de los estereotipos por “imágenes positivas”, que buscan privilegiar el término subordinado y tratan de construir una identificación favorable con lo que ha sido despreciado

(como ejemplifican las telenovelas que convierten a la empleada en una figura celestial, pura ternura y entrega, como el personaje de Milagros, interpretado por Natalia Oreiro en *Muñeca brava*, entre 1998 y 1999). El problema de estas estrategias es que no necesariamente subvierten la estructura binaria o desplazan lo negativo³⁴⁶. *Réimon* sigue una tercera contra-estrategia: “se coloca *dentro* de las complejidades y ambivalencias de la representación misma y trata de *confrontarla desde adentro*” (Hall, 2010: 442). La película trabaja con estereotipos de clase procurando que funcionen contra sí mismos, de modo tal de confrontar las definiciones hegemónicas ligadas al ocio de la empleada. Para ello, el cuerpo se constituye como el sitio principal de representación.

Una mirada que parece adherirse al registro documental sigue de cerca al personaje. Los planos se detienen en actividades habituales, pero toman distancia del modelo convencional de exhibir las labores domésticas³⁴⁷, por medio de encuadres inusuales de objetos cotidianos que desnaturalizan las tareas del orden y la limpieza imprimiéndoles una mirada estética: los planos fijos de la cama, la mesa del living, la biblioteca, presentan el trabajo de Ramona como una *performance* artística en tiempo real. Su movimiento contrasta con la inmovilidad de la cámara³⁴⁸.

Asimismo, el uso del detalle (el sombrero, la ropa negra) cumple una función distintiva que da cuenta de una permeabilidad de la experiencia estética hacia la vida cotidiana. La empleada doméstica se perfila como artista, en el sentido en que Boris Groys refiere a las personas comunes preocupadas por la autopoética y el diseño de sí: “cómo [el sujeto] quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante

³⁴⁶ En “La historia del Otro. El ‘lugar común’ de las diferencias”, Eduardo Grüner propone deconstruir “la definición de lo políticamente correcto en la sociedad actual: la ilusión de una comunicación democrática con la diferencia” (2005: 153). Desigualdades y diferencias constituyen dos registros lógicos inconmensurables que –según Grüner– en los estudios culturales (y, en general, en los pensamientos *post*) no han sido lo suficientemente distinguidos. La superposición de ambos registros implicaría que la promoción de las diferencias podría operar como síntoma y aun coartada de la desigualdad. La “diferencia” se ha presentado, históricamente, como desafío para las luchas sociales, comprendida como un problema que supera las concepciones de la diferencia como mera representación o formulación de rasgos de identificación del Otro. En esta dirección, Silvia Delfino indica: “Las condiciones del presente requieren una reflexión sobre la diferencia en su historicidad y contingencia que no reproduzca los discursos sobre la proliferación de lo diverso, el estallido de los relatos centrales sino que analice las fuerzas de la representación cultural en la relación entre desigualdad en la distribución social y la diferencia en los modos de atribución tanto de valoraciones como de estigmas y exclusiones. Sabemos que en los debates sobre el vínculo entre desigualdad y diferencia lo que aparece en primer plano es que historizar el discurso de la diferencia cultural requiere algo más que un simple cambio de voces, contenidos y marcos, requiere una revisión radical de la ‘temporalidad’ social en la cual esas historias emergentes pueden escribirse” (1999: 12).

³⁴⁷ Véase, al respecto, el análisis del film *Rompecabezas* (Capítulo 4).

³⁴⁸ Nos referimos a las secuencias comprendidas entre los minutos 20:40 y 24:07. Prácticamente la totalidad de los planos de interiores son fijos.

la mirada del Otro” (2014: 23). Hay una manifestación de la subjetividad de Ramona que el film posiciona como parte del campo de una estética entendida en sentido amplio.

La actitud extremadamente reservada y el vestuario nos recuerdan al personaje del film de culto *El sirviente* (*The Servant*, 1963, Joseph Losey), con guion de Harold Pinter, basado en la novela homónima de Robin Maugham (1948), que expone un drama psicológico protagonizado por Hugo Barrett, un empleado doméstico que manipula a Tony, su patrón, motivado por el resentimiento. Dejando de lado el argumento, las similitudes de *Réimon* respecto a la estética de *El sirviente* son indudables: durante los créditos del inicio del film de Losey, la cámara hace un paneo de las ramas peladas de los árboles que dejan ver en el fondo un cielo invernal; en el comienzo del film de Moreno, la cámara recorre de igual modo las ramas otoñales de una vid [Figura 53]; el encuadre del personaje del sirviente cuando cruza la calle, pasa cerca de la cámara, que lo sigue algunos pasos de perfil hasta que se aleja, es el mismo tipo de encuadre que se utiliza para enfocar a Ramona en la vía pública cuando sale de la estación de Retiro, atraviesa la avenida y pasa frente a la cámara, que permanece fija mientras su cuerpo se aleja de costado caminando; en su primer día de trabajo, igual que Ramona, Barret usa un traje negro y un sombrero que resaltan su altura.

Ramona despliega, siguiendo a Roland Barthes (2005b: 165), un “clima físico, un conjunto de opciones cotidianas expresadas en una morfología, un modo de vestirse, una pose”. Su efigie habilita el reconocimiento de una “profundidad”, de algo “inesperado” que se extiende sobre el campo de lo representable. El cuerpo estilizado de la protagonista, su andar distinguido, la elegancia, la pose que adopta para escuchar música son signos que enfrentan la interferencia del artificio al sentido común, aquella manifestación de la doxa que Barthes, como indicamos en el epígrafe, contrapone a la capacidad para imaginar al otro. La manera de caminar y de vestirse, el gusto musical, hacen que la figura de Ramona no encaje en la representación cristalizada de la empleada doméstica. Este es un punto crítico, de desconfianza respecto al consenso social, que el film de Moreno produce a partir de la puesta en escena de un personaje singular por estar desplazado de los parámetros de consumo de su clase. Si bien, en términos económicos, la disciplina de la empleada reproduce una vida ocupada por el trabajo doméstico en condiciones de explotación –no posee a su antojo el tiempo y el dinero– su “potencia” reside en la apropiación de una forma de ocio que desafía las jerarquías culturales, sin por ello subvertir las fronteras materiales.

Durante las jornadas laborales, Ramona se *mueve* por la ciudad y por los espacios interiores en donde trabaja con desenvoltura y elegancia, manteniendo una *distancia* con los objetos que ordena y con los lugares que limpia, a los que les imprime su *estilo*. Como una

forma esquiva de *performance* heterotópica, se trata del adagio de la pose, en el sentido de una impostación circunstancial de alcances poéticos mínimos, pero inquietantes: “No reproduce las cosas ‘como son’ (como se imponen imperceptiblemente); actúa *cómo podrían ser*. (...): una especie de *pero*, de *sin embargo* digresivo, no tan preocupado por obstruir como por derivar, postular una alternativa, incluso delirar”, indica Alan Pauls (2013: 11). Bajo el signo de una experiencia del mundo marcada por el género y la clase, el film extrae del personaje su “gracia” personal. Se trata de una dialéctica conocida, como asevera Barthes: “se sabe que la vestimenta no *expresa* la persona sino que la constituye; o más bien, es sabido que la persona no es otra cosa que esa imagen deseada en la que el vestido nos permite creer” (2003b: 237).

Con respecto al elemento estético del adorno, Georg Simmel expone: “Es esta una de las combinaciones sociológicas más maravillosas: un acto que sirve exclusivamente a acentuar la personalidad del que lo hace y a aumentar su importancia, consigue su fin por medio del placer que proporciona al otro, por una suerte de gratitud que despierta en los demás” (1939a: 358). Como una irradiación de la personalidad, el vestuario infunde a Ramona de un resplandor sobre su estilo de vida. “Las emanaciones del adorno, la atención sensible que el adorno despierta, amplían o intensifican la aureola que rodea la personalidad. La persona es, por decirlo así, más cuando se halla adornada”, sostiene Simmel (1939a: 359). Precisamente porque es una cosa superflua, el adorno escapa al reino de lo necesario. Y es esta condición de lo que *fluye con exceso* un elemento central: “El concepto de lo superfluo no encierra en sí limitación alguna. A medida que aumenta lo superfluo, aumenta la libertad e independencia de nuestro ser. Lo superfluo no impone a nuestro ser ninguna ley de limitación, ninguna estructura, como hace lo necesario”, indica Simmel (1939a: 360). La estilización del cuerpo que produce el hecho de usar adornos se traduce en una ampliación hedonista de la esfera de la personalidad. La película vuelve al espectador *voyeur* del diseño estético y vital de la empleada doméstica y, de ese modo, busca desnaturalizar la mirada burguesa³⁴⁹.

Ramona se prueba la ropa que la joven empleadora le regala, buscando mirarse en el reflejo del vidrio de la puerta. La cámara está ubicada frente a ella: coloca la mirada del espectador en el lugar del espejo. El punto de vista asume la posición de la clase burguesa como una distancia que no es posible evadir. Tiene en cuenta, en este punto, la imposibilidad de narrar al otro [Figura 54].

³⁴⁹ “El público es un examinador, pero un examinador distraído”, afirma Benjamin (2003: 95).

5. Figuraciones del ocio

5.1 El ocio de la empleada como elemento heterogéneo

Aun en las relaciones de subordinación, siguiendo a Simmel (1939a), la libertad personal del oprimido –salvo en casos de coacción extrema– no resulta del todo eliminada. A diferencia de otros films, como *La nana* o *Cama adentro*, donde la empleada doméstica está ligada de manera perdurable a la casa como valor absoluto –su “adhesión personal”, para retomar las palabras de Simmel (1939a: 138), es “ilimitada”–, en *Réimon* el trabajo y la remuneración están determinados previamente: Ramona no se consagra enteramente a las casas a las que presta servicio, sino que conserva cuotas de actividad y espontaneidad que, en alguna medida, pueden condicionar el ejercicio de quien detenta el poder.

Ramona desarrolla dominios de subjetivación y autonomía que se presentan como “heterogéneos” respecto al orden predominante³⁵⁰. Las tácticas cotidianas despliegan figuraciones de una creatividad dispersa y encubierta. Estas se desenvuelven desde el terreno del “adversario”, las casas de sus patrones. Los desvíos del trabajo se constituyen como puntos de fuga cuya diferencia con relación a las divisiones establecidas entre tiempo de trabajo y tiempo libre no actúa sino desde un plano de inmanencia. Por este motivo, señalamos que se trata de intervalos de ocio que se extienden como elementos “heterogéneos”, que provocan reacciones afectivas de repulsión y atracción³⁵¹.

El mundo heterogéneo, siguiendo a Georges Bataille (2003), comprende el conjunto de productos rechazados por la sociedad homogénea, tales como los resultados del “gasto improductivo”: el lujo, los duelos, los juegos, las artes, la sexualidad desviada de la actividad reproductiva y, podemos añadir a este listado, el ocio³⁵². La protagonista se inscribe en una

³⁵⁰ Según Bataille (2003), los dominios *heterogéneos* de subjetivación se inscriben como fuerzas que amenazan la estabilidad de los parámetros que definen el estatuto socialmente legible y políticamente reconocible de “lo humano”: lo monstruoso, lo animalizado, lo irregular, lo desviado, lo inhumano, lo poco razonable, lo ilícito, lo impersonal desafían y exceden los mecanismos normalizadores de la vida, y habilitan la pregunta por las potencias de devenir y alteración.

³⁵¹ “Cada forma individual escapa a la medida común y, en algún grado, es un monstruo”, escribe Bataille (1930), para luego agregar que “el proceso mismo destinado a excluir lo no-generalizable” produce inevitablemente “lo monstruoso o lo heterogéneo”, aquellos sujetos expulsados o excluidos del orden social y simbólico que Julia Kristeva (1988) denomina “abyectos”.

³⁵² En “La estructura psicológica del fascismo”, Bataille efectúa una descripción de la sociedad desde su partición en rasgos homogéneos y heterogéneos. La “parte homogénea” corresponde a las formas científicas y técnicas que determinan la producción, la conmensurabilidad y la utilidad sociales: en pocas palabras, el sistema de producción capitalista y el Estado burgués. La homogeneidad del sistema productivo es la clave de la homogeneidad social; a su vez, ésta delimita por exclusión las fuerzas heterogéneas de la sociedad. Lo heterogéneo, según esta concepción, abarca los elementos que no pueden ser asimilados por el ámbito homogéneo de la conciencia: “la cosa heterogénea se supone cargada de una fuerza desconocida y peligrosa

zona inestable e híbrida, donde se intersectan discursos racializados de clase y de género. Su presencia en el film para el enunciador y el espectador, así como su presencia en las casas de los propietarios, implica una heterogeneidad y, por lo tanto, contiene elementos perturbadores. Estas fuentes de perturbación del sentido común están vinculadas a la experiencia del ocio de la empleada doméstica.

El “señor Eduardo”, en constante fuera de campo, propietario del departamento de Recoleta, elude la esporádica convivencia y los contactos en co-presencia: el ingreso de la empleada es a través de la puerta de servicio, y la única mediación que subsiste está dada por el dinero y las notas imperativas. Como indica Francisca Pereyra,

en el caso de las contrataciones a jornada parcial o «por horas», el elemento emocional de la relación laboral, si bien no desaparece del todo, se presenta mucho más diluido. El trabajo por horas aparece asociado con mucha mayor frecuencia a tareas exclusivamente de limpieza, y en varias ocasiones el contacto con los empleadores es mínimo. (2015: 97)

En cambio, para la pareja que se encierra con amigos a leer *El Capital* Ramona despierta atracción y curiosidad. El encuentro con la joven empleadora involucra diálogos breves. “Muy buena la tarta, Réimon, espectacular”, le dice cuando se cruzan en la puerta de la cocina. Mientras se sienta a comer una porción en la escalera, Ramona entra para tirar la basura. La escalera, de un lado, la cocina vista a través de la ventana con rejas, del otro, marcan una división espacial de los cuerpos femeninos en el interior del plano fijo. En otra jornada, la joven le dice:

—Ayer estuve ordenando el *placard*, y arriba de la cama hay varias bolsas que tienen ropa. Hay algunas que están en distintas bolsas. En una puse alguna más viejita, no sé, por ahí vos conocés a alguien que le, que le venga bien...

—A mi sobrina... —dice Ramona.

—Está bien, pero después tengo otras que hay cosas que están, que están buenas, lindas, pero lo que pasa es que yo ya no las estoy usando más, viste, y quería hacer lugar en el *placard*, para que me entren más cosas. Hay unas calzas que están buenas, por ahí te quedan bien, podés probar, fijate lo que te viene bien. Lo que no quieras si no dejalo...

El tartamudeo, el ritmo apurado de la pronunciación de las frases, los obstáculos para el diálogo fluido —Ramona empieza a hablar y ella la interrumpe—, los titubeos y las mitigaciones son indicios de la ansiedad que a la joven de clase media le provoca el encuentro

(semejante al maná polinesio) y que una determinada prohibición social de contacto (tabú) la separa del mundo homogéneo o vulgar (que corresponde al mundo profano de la oposición estrictamente religiosa)”, afirma Bataille (2003: 146).

con la empleada, que prácticamente no interacciona con ella³⁵³. No obstante, pese a las dificultades señaladas, la conversación también pone de manifiesto un lazo entre las mujeres. Sin llegar a trazar un vínculo de amistad o una auténtica escena de colaboración³⁵⁴, la aproximación de la dueña de casa a Ramona deja atisbar cierto esfuerzo por establecer una cercanía [Figura 55].

Al otro empleador joven, en cambio, se lo pinta veleidoso, apocado, inhábil, tal como ocurre en la siguiente secuencia: en pijama, escucha a su pareja leyendo en voz alta un fragmento del Tomo I, Volumen III, de *El Capital* (2005: 764): “No es la posesión de tierras y dinero, sino el poder disponer del trabajo lo que distingue a los ricos de los pobres”. “Ahí está, es eso, buenísimo”, dice él, y se levanta de la cama. “Me voy a escuchar música”. Se acerca al tocadiscos y se pone los auriculares. El cuerpo de Ramona aparece reflejado en el vidrio de la puerta. Segundos después, se saca los auriculares y la invita a bailar.

La música que suena es “Espuela y facón”, incluida en el disco infantil “El garabato y el monigote”, del cantautor Walter Yonsky, cuya letra dice: “Que suene la espuela, el bombo golpeón. Taquito sonoro malambo varón. Cantado y saltado, tachuela y facón. Golpeando la taba malambo cantor”. Tradicionalmente, el malambo es una danza varonil bailada por gauchos, en la que el ejecutante exhibe su vigor en solitario y concentrado en el zapateo. La canción, siguiendo el folklore, refiere al “golpeón” y al “malambo varón”. En el film, el personaje intenta seguir los pasos de una especie de chacarera. La escena presenta una ridiculización del cuerpo masculino, que se mueve con torpeza, a la vez que expone la relación de poder: Ramona se ve tácitamente “obligada” a responder a la invitación. Este fragmento del baile muestra, de manera irónica, la lógica heterosexual de la “cacería” que coloca a la mujer en el lugar de la presa y dota al varón de un rol de manejo (como cuando la agarra de la mano y le hace dar varias vueltas en el lugar). La danza improvisada de esta

³⁵³ En tal sentido, al atender una llamada telefónica, se revela la indiferencia y/o el desconocimiento por parte de Ramona: “No, no se encuentra. No, no sabría decirle. No, no lo sé. No, no lo sé. Bueno. Listo. Chau.”

³⁵⁴ En “Dos narradores”, María Moreno (2013) recuerda el texto de John Berger que relata el encuentro entre los saberes letrados de la ciudad y los saberes que se aplican en el campo, entre el destino de vivir para trabajar o de trabajar para experimentar otras formas de vida. ¿Es posible que una amistad esté fundada sobre la base de una desigualdad fundamental, como la que separa al campesino del escritor? La respuesta, afirmativa, arroja un desafío ético sobre lo que es común y lo que es diferente, el trazado de una “escena de colaboración”: “En ese campesino [el escritor] solía descubrir una mirada de complicidad cuyo sentido no comprendía. Hasta que un día entendió qué debía ser porque los dos eran contadores de cuentos. El hombre *lo miraba a la misma altura*, porque sabía que él no era un simple lenguaraz, que su manera de enlazar y enhebrar las historias y contarlas eran únicas, que cada vez que tomaba café con el escritor, dos archivos humanos se abrían y cotejaban y que él, más sedentario, sentía cierta satisfacción –por eso la mirada cómplice– de que algo de su invención se fuera de contrabando a *ese otro lugar lejano que nunca conocería* (...). Dos hombres nacidos para no entenderse sino a base de equívocos y de silencios, o para que uno guíe al otro desde sus privilegios pueden tener un instante de igualdad, un pacto tácito y risueño, ser amigos. Raramente, como en *Una explicación*, una moraleja es tan justa sin pecar de ingenua”, concluye Moreno (2013: 121-122).

secuencia vuelve sensible lo que a menudo pasa inadvertido en una sociedad sexista: las microscópicas relaciones de poder que intersectan cuestiones de clase y de género, en este caso entre el patrón y la empleada, en momentos que a simple vista pueden parecer “inocentes” por estar ligados a un pasatiempo.

Teniendo en cuenta dichos pasajes, es posible observar que la dimensión política del film se inscribe en la politización de la vida cotidiana. La película no se subordina a una causa política que la antecede o acecha desde la exterioridad; lo político, en un sentido amplio, es una dimensión que radica en la forma de exponer el contacto con la alteridad. En esta línea, respecto a la locación, el director afirma:

Fue importante poder reírme de las ridiculeces de nuestra clase. Yo filmé el escritorio de mi casa y no podía creer, visto desde la problemática de la película, el acento que ponemos en las cosas materiales: los discos compactos, tal librito, esa lapicera, la tarjetita, en fin, todas pavadas que puestas en el territorio de la película sólo pueden verse como lánguidas y carentes de valor. Ahí es donde se juega la película finalmente, en el contacto entre la mano de Ramona que sostiene un paño amarillo para repasar el lomo de un libro de Sándor Márai. (2014)

5.2. Escenas de lectura: el ocio pequeñoburgués

Para poder dedicarse a las tareas intelectuales, los propietarios jóvenes delegan en Ramona las tareas de satisfacción de necesidades (limpieza de la casa, alimentación). Evidentemente, el problema de un lazo comunitario entre ellos y Ramona reproduce los grandes conflictos de la sociedad: división del trabajo, división de las clases, desigualdades de género, marginación. La película focaliza estas cuestiones en un microcosmos social, a partir de la delimitación de un grupo privilegiado. Si bien el “lujo de lo simbólico” –para usar los términos de Barthes (2003a: 144)– contrasta con el trabajo de Ramona en el momento en que estudian la obra de Marx, la representación de la lectura recurre a la ironía, ya que la realizan con una atención flotante, con extravíos banales, que contrastan con el contenido de lo que se lee [Figura 56].

5.2.1. Antecedentes fílmicos de lecturas marxistas

Para analizar estas escenas de lectura, es preciso tener en cuenta otras películas que también representan situaciones de lectura marxista ligadas, asimismo, a las mutaciones socioculturales que repercuten en la figuración de la vida cotidiana de las mujeres.

En *Los tres berretines* (1933), de Enrique Susini, se expone la insipiente tensión entre el perfil de la mujer sometida a las tareas domésticas (“¡Estamos condenadas a vivir en la cocina! ¡Hace meses que no vamos al cine!”), se lamentan madre e hija) y el cambio de época que se vislumbra en un conjunto de indicios contundentes: “mujeres que le hacen el amor a los hombres, que fuman, toman pastillas para adelgazar, cocinan de conservas y toman Geniol”, según describen los personajes masculinos tradicionalistas y desconcertados, que con tono de reproche exclaman: “¡Hasta para comprar calentadores buscan modelos en el cine, maldita sea! (...) Cuando vuelven a su casa, todo les parece miserable. Y agradece que tu mujer, como la mía, no está enamorada de un actor de cine”. Si en aquel momento el universo ficcional aparece articulado en torno al fútbol, el tango y el cine, en films posteriores el fenómeno de una transformación radical de las costumbres y las actividades laborales se vuelve evidente. *Mujeres que trabajan* (1938), de Manuel Romero, resulta un caso especialmente significativo, ya que pone en escena el conflicto entre jóvenes de una clase ociosa –que se preguntan luego de una noche de baile, alcohol y cigarrillo: “¿Qué hace toda esta gente tan temprano? ¿Van a trabajar a la hora en que hay que acostarse?”– y la clase trabajadora, a la que pertenecen Catita (es el debut cinematográfico de Niní Marshall) y las chicas de la pensión. Esta película, además, presenta un curioso personaje femenino, que nos interesa poner en relación con las escenas de lectura de *Réimon*.

Las compañeras de la pensión están desayunando. Una de ellas aparece más tarde porque “le dio fiaca” salir de la cama:

—Estaba soñando un sueño tan lindo... soñé que era una estrella de cine y me casaba con Robert Taylor. Venía todo Hollywood al casamiento.

—¡Idiota! —dice Luisa.

—¡Claro! Como la señora es una mujer práctica, no ama los sueños. Ella no sueña nunca; ella lee. A ver, ¿a quién lee? —se levanta y le saca el libro de las manos—. A Carlos Marx.

—Quizás yo sueño más que ustedes, pero en cosas que atañen al bien de todas y no en tonterías.

—Bueno, yo sueño lo que me da la gana. En mis sueños no se mete nadie.

Las intervenciones controversiales de la joven comunista, que junto a las demás trabaja en una tienda, continúa, acto seguido, cuando van a desayunar a la lechería de la esquina, porque a Doña Petrona, la empleada de la pensión, se le quemó la preparación. Allí se encuentran, frente a frente, con los amigos que regresan de una velada festiva. Catita y el resto de las chicas que están por entrar al trabajo –salvo Luisa– admiran la elegancia de las mujeres y los varones (“Si uno pudiera ser como ellos...”). Pero Luisa, mientras remoja la

medialuna, se queja: “Gente inútil. Pensar que nosotros trabajamos para que ellos se diviertan. (Y, mirando hacia arriba, suspira:) ¡Si hubiera unión!”

Pero la película se desarrolla con una inversión de papeles: la aristócrata, cuando muere el padre, se siente avergonzada por su modo de vida ocioso. Asume: “Ahora soy una obrera más en la masa anónima de las mujeres que trabajan”. En cambio, Luisa, al final, después de la boda de Catita y el taxista, suspira entre llantos: “Pensaba en que, tal vez, si yo hubiera encontrado el amor, no leería tanto...”

El conflicto entre empleados domésticos y patrones mediado por la obra de Marx también aparece, con tono humorístico, en *Ninotchka* (1939, Ernst Lubitsch), donde Greta Garbo personifica a una enviada de la Unión Soviética que debe cumplir una misión en París, pero se termina enamorando de un capitalista francés, quien se ve muy provisoriamente influenciado por su ideología, como revela el diálogo que mantiene con su sirviente:

—Si me disculpa, señor, desde que conocí a esa señorita bolchevique he notado un gran cambio en usted, señor.

—¿En serio, Gastón?

—Sin duda que sí. Ayer me sorprendí mucho cuando volví del mercado y vi que había tendido su cama, señor.

—Sí, me sentí mejor por haberlo hecho. Sentí que había contribuido en algo.

—Permítame añadir, señor, que me sorprendió hallar una copia de *El Capital*, de Karl Marx, en su mesita de luz. Es un libro socialista al que rechazo tanto como al polvo, señor. La influencia de esta señorita bolchevique sobre usted me alarma.

—Pero no te entiendo, Gastón. ¿No es hora de que te des cuenta de la injusticia de tu empleo? Al ser mi sirviente, ¿no te gustaría estar en igualdad de condiciones?

—No, señor.

—¡Por Dios! ¿No tenés espíritu revolucionario? Cuando yo te ordeno hacer algo, ¿no tenés ganas de golpearme?

—No, señor.

—Sos un reaccionario. No podés decirme que no esperás con ansias el día en el que puedas entrar aquí, y plantarte y decir: “Desde ahora compartiremos todo en partes iguales”.

—Rotundamente, no, señor. La sola idea me aterra... No me malinterprete, señor. Está bien que no me haya pagado los últimos dos meses... pero la idea de compartir mi cuenta bancaria con usted, de que usted tome la mitad de todos mis ahorros... es demasiado para mí, señor.

5.2.2. Al margen del ocio

La obra de Marx, vista a través del prisma del cine como un medio crítico y de conocimiento, se pone en escena a lo largo de *Noticias de la antigüedad ideológica. Marx-Eisenstein-El Capital* (2008), de Alexander Kluge, un documental de casi nueve horas que busca reconstruir el proyecto inacabado de Sergei Eisenstein de rodar *El Capital*, incluyendo diálogos, citas, conciertos, collages, animaciones, fotomontajes, dramatizaciones y lecturas en

voz alta. El film de Moreno sugiere un vínculo explícito con la *nouvelle vague*. Como en *La chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard, –“*Un film en train de se faire*”, según dice la placa del inicio– uno de los personajes que termina de leer a Marx levanta la vista y mira de frente a cámara, poniendo en evidencia el acto de representación. La misma situación ocurre en *Réimon*, cuando un compañero del grupo de estudio lee un extenso pasaje del Libro I, Capítulo 8, titulado “La jornada laboral”³⁵⁵. Al finalizar la lectura, mira a cámara. El fragmento leído señala que la totalidad del tiempo disponible del obrero se vuelve tiempo de trabajo, que excluye la posibilidad de realizar otras actividades, como la educación, la vida espiritual e intelectual, la sociabilidad, incluso el descanso³⁵⁶.

La representación de la vida cotidiana de la pareja de jóvenes “ilustrados” está hilvanada por la lectura de extensos fragmentos en voz alta. El propietario lee un pasaje, con *ethos* pedagógico, de “Lo que significa la jornada laboral de 65 horas” (2008), una interpretación de la obra de Marx escrita por Ángel Ferrero e Iván Gordillo y publicada en el

³⁵⁵ La transcripción de los fragmentos que los personajes leen permite apreciar la importancia que el film otorga a las escenas de lectura. Por cuestiones de espacio, colocamos los textos como notas al pie de página:

“La lucha por la jornada normal de trabajo. Leyes coercitivas para la prolongación de la jornada laboral de mediados del siglo XIV a mediados del XVII. ¿Qué es una jornada laboral? ¿Durante qué espacio de tiempo el capital tiene derecho a consumir la fuerza de trabajo cuyo valor diario ha pagado? ¿Hasta qué punto se puede prolongar la jornada laboral más allá del tiempo de trabajo necesario para reproducir la fuerza de trabajo misma? A estas preguntas, como hemos visto, responde el capital: la jornada laboral comprende diariamente 24 horas completas, deduciendo las pocas horas de descanso sin las cuales la fuerza de trabajo rehúsa absolutamente la prestación de nuevos servicios. Ni qué decir tiene, por de pronto, que el obrero a lo largo de su vida no es otra cosa que fuerza de trabajo, y que en consecuencia todo su tiempo disponible es, según la naturaleza y el derecho, tiempo de trabajo, perteneciente por tanto a la autovalorización del capital. Tiempo para la educación humana, para el desenvolvimiento intelectual, para el desempeño de funciones sociales, para el trato social, para el libre juego de las fuerzas vitales físicas y espirituales, e incluso para santificar el domingo y esto en el país de los celosos guardadores del descanso dominical, ¡puras pamplinas! Pero en su desmesurado y ciego impulso, en su hambruna canina de plustrabajo, el capital no sólo transgrede los límites morales, sino también las barreras máximas puramente físicas de la jornada laboral. Usurpa el tiempo necesario para el crecimiento, el desarrollo y el mantenimiento de la salud corporal. Roba el tiempo que se requiere para el consumo de aire fresco y luz del sol. Escamotea tiempo de las comidas y, cuando puede, las incorpora al proceso de producción mismo, de tal manera que al obrero se le echa comida como si él fuera un medio de producción más, como a la caldera carbón y a la maquinaria grasa o aceite. Reduce el sueño saludable necesario para concentrar, renovar y reanimar la energía vital a las horas de sopor que sean indispensables para revivir un organismo absolutamente agotado. En vez de que la conservación normal de la fuerza de trabajo constituya el límite de la jornada laboral, es, a la inversa, el mayor gasto diario posible de la fuerza de trabajo, por morbosamente violento y penoso que sea ese gasto, lo que determina los límites del tiempo que para su descanso resta al obrero. El capital no pregunta por la duración de la vida de la fuerza de trabajo. Lo que le interesa es únicamente qué máximo de fuerza de trabajo se puede movilizar en una jornada laboral. Alcanza este objetivo reduciendo la duración de la fuerza de trabajo, así como un agricultor codicioso obtiene del suelo un rendimiento acrecentado aniquilando su fertilidad. La producción capitalista, que en esencia es producción de plusvalor, absorción de plustrabajo, produce por tanto, con la prolongación de la jornada laboral, no sólo la atrofia de la fuerza de trabajo humana, a la que se despoja en lo moral y en lo físico de sus condiciones normales de desarrollo y actividad. Produce el agotamiento y muerte prematuros de la fuerza de trabajo misma. Prolonga, durante un lapso dado, el tiempo de producción del obrero, reduciéndole la duración de su vida.”

³⁵⁶ En 24/7. *El capitalismo tardío y el fin del sueño* (2015), Jonathan Crary lleva al extremo la hipótesis de que la búsqueda de extraer la rentabilidad de todas las esferas humanas forja un tipo de trabajador capaz de permanecer en actividad laboral continua las 24 horas del día.

sitio www.rebellion.org³⁵⁷, que explica los límites morales de la prolongada jornada de trabajo para el obrero y destaca su necesidad de tiempo para dedicarse a actividades de ocio.

En este sentido, Barthes señala: “El superyó marxista censura fácilmente el placer; históricamente Marx y Lenin tuvieron que resolver problemas de necesidad, no de placer; notemos sin embargo que en el texto de Marx hay una sensibilidad extrema al placer como cuestión final de la revolución” (2005a: 140). El film, precisamente, enfoca desde la lectura marxista el problema del ocio, actualizando una corriente del pensamiento libertaria³⁵⁸ frente a la confianza en el progreso industrial y técnico. La puesta en escena de la lectura ilumina una problemática marginal, de perspectivas heterogéneas, que esboza una crítica a la cultura del sacrificio y el sufrimiento, recuperando el antiguo ideal de vivir libres del esfuerzo y la escasez, tal como el yerno de Marx, Paul Lafargue, defiende en su obra *El derecho a la pereza*, donde denuncia que el trabajo es dominación:

Una manía infernal carcome las entrañas de las clases obreras de los países en que reina la civilización capitalista; una manía considerablemente extendida a toda la sociedad y que tiene por corolario innumerables miserias individuales y colectivas que están instaladas en la Humanidad desde hace dos siglos. Esa manía infernal es el amor al

³⁵⁷ “Cojamos a un europeo medio, al que en honor de cierto economista escocés llamaremos Adam, y situémoslo en ese escenario. Si restamos esas 10 horas de trabajo a las 24 horas que tiene el día, a Adam le quedan 14 horas, de las cuales debería de dedicar al menos 8 a un sueño reparador, pues por puro sentido común sabemos que la jornada laboral no es prolongable más allá de cierto límite. Este límite máximo se determina de un modo doble. De un lado, por el límite de la fuerza de trabajo. Durante el día natural de 24 horas, el ser humano sólo puede gastar una cantidad determinada de fuerza vital. Un caballo, por ejemplo, sólo puede trabajar 8 horas diarias por término medio. Durante una parte del día tiene que descansar, dormir y durante otra parte del día tiene el hombre que satisfacer otras necesidades físicas, alimentarse, vestirse, etc. Además de este límite puramente físico, la prolongación de la jornada de trabajo choca con límites morales. El obrero necesita tiempo para satisfacer necesidades espirituales y sociales, cuyo volumen y número vienen determinados por el nivel general de civilización. Por eso, la variación de la jornada de trabajo se mueve dentro de unos límites físicos y sociales. Pero ambos son de índole muy elástica y permiten el margen más amplio. Eso deja aparentemente a Adam 6 horas de ocio, pero sólo aparentemente. Recuérdese, para empezar, que el ineficaz diseño urbanístico de nuestras ciudades, que es donde se concentra la mayor parte de los puestos de trabajo, obliga a los trabajadores a desplazarse largas distancias para trabajar, un desplazamiento que, como no se considera tiempo de trabajo (que es lo que realmente es), habrá que descontar de las 6 horas que le quedaban a Adam. Como vamos a ser optimistas, vamos a suponer que Adam tiene su trabajo a unos 30 minutos de casa: treinta minutos para ir y treinta para volver, eso hace una hora. A Adam le quedan ahora 5 horas de algo que tampoco podemos llamar tiempo libre en el pleno sentido del término (...)”

³⁵⁸ Véase, por ejemplo, Adorno (1995), Baigorria (1995), Byung-Chul (2015), Chéjov (2014), Lafargue (2003), Russell (2010), Simmel (2007), Stevenson (2010), quienes desde diferentes aristas manifiestan críticas a la separación entre el reino de la necesidad, del *tripalium*, y el reino de la libertad. Como dice Osvaldo Baigorria: “Hoy, en los umbrales de un milenio, lo que vuelve escandalosa a la figura del trabajo es que, técnicamente, ‘ganarse el pan’ está al alcance de toda la humanidad. Es probable que con la actual tecnología, se pueda reducir sustancialmente la jornada laboral. Pero el sistema de consumo y exclusión que domina al planeta entero ha determinado que unos mueran de hambre y otros pierdan sus vidas corriendo detrás de las necesidades creadas por el fascismo publicitario. Como si la condena del dios judeocristiano fuese capaz de navegar incluso sobre la cresta de la ola tecno-cibernética, seguimos ganándonos el pan con el sudor de la frente y el agotamiento del alma. Lo único que ha cambiado es la definición de ‘pan’: ahora esto incluye una serie interminable de objetos de consumo que nos dan una ilusión de libertad y una vida de esclavos” (1995:15-16).

trabajo, el frenesí del trabajo, llevado hasta el consumo total de las fuerzas vitales del individuo y de su progenitura. (2003: 69-70)

La joven empleadora lee un segmento del Libro I, Tomo III, de *El Capital*, donde se cita a John Bellers (1696)³⁵⁹. En otra secuencia, una amiga lee un párrafo de la misma obra³⁶⁰ sobre las deplorables condiciones de vida de la clase trabajadora. Tras un corte y un cambio de plano, el mismo personaje recita un pasaje de la página siguiente: “...pues desgraciadamente el trabajo agrícola, en vez de garantizar una independencia segura y permanente al hombre abrumado de trabajo y a su familia, sólo conduce, en la mayor parte de los casos y tras rodeos más largos o más breves, al pauperismo. Un pauperismo que a lo largo de todo el camino está tan próximo que toda enfermedad...’. Ay, me perdí, chicos, perdón...”

Estas escenas de lectura ponen de relieve el problema del cinismo, en su doble acepción: por un lado, con relación al *Kynismus* antiguo, doctrina de los cínicos, que, desde una interpretación posible, aparece ligeramente evocada por los múltiples planos de perros vagabundeando o descansando [Figura 57]. Ramona alimenta a uno con carne cruda. Como es sabido, a causa de su modo de vida frugal, la escuela de los cínicos se vincula, desde su nombre mismo y por sus conductas, a los perros. No obstante, los perros están domesticados, son mascotas: animales ociosos, que no deben ocupar su tiempo en busca de alimento; toda su actividad está absorbida por la inacción³⁶¹. Por otro lado, las escenas de lectura se pueden

³⁵⁹ “Si alguien tuviera 100.000 acres y otras tantas libras en dinero y otras tantas cabezas de ganado, ¿qué sería ese hombre rico, sin trabajadores, sino él mismo un trabajador? Y así como los trabajadores hacen ricos a los hombres, cuanto más trabajadores, habrá tanto más ricos... El trabajo de los pobres es la mina de los ricos. (...) Así como se debe velar para que los pobres no mueran de hambre, no debieran recibir nada que valga la pena ahorrar. Si de tanto en tanto una persona de la clase más baja, gracias a una diligencia extraordinaria y apretarse el cinturón, se eleva sobre la condición en que se crió, nadie debe impedirselo: no puede negarse que el plan más sabio para todo particular, para cada familia en la sociedad, consiste en ser frugal: pero a todas las naciones ricas les interesa que la parte mayor de los pobres nunca esté inactiva y, sin embargo, que gasten continuamente lo que perciben... Los que se ganan la vida con su trabajo diario no tienen nada que los acicatee para ser serviciales salvo sus necesidades, que es prudente mitigar, pero que sería insensato curar. La única cosa que puede hacer diligente al hombre que trabaja es un salario moderado: si fuera demasiado pequeño lo desanimaría o, según su temperamento, lo empujaría a la desesperación; si fuera demasiado grande, se volvería insolente y perezoso. De lo que hasta ahora hemos expuesto, se desprende que en una nación libre, donde no se permite tener esclavos, la riqueza más segura consiste en una multitud de pobres laboriosos.” (pp. 761-762)

³⁶⁰ “Cada página del informe redactado por el doctor Hunter’, dice el doctor Simon en su informe sanitario oficial, ‘aporta un testimonio sobre la cantidad insuficiente y la calidad miserable de las viviendas en que se aloja nuestro obrero agrícola. Y desde hace muchos años viene empeorando progresivamente, en ese aspecto, la situación de dicho trabajador. Actualmente, tal vez encontrar techo sea para él mucho más difícil que lo que lo era en los últimos siglos, y cuando lo encuentra se adecua mucho menos a sus necesidades. En los últimos veinte o treinta años, especialmente, el mal se ha incrementado con rapidez, y las condiciones habitacionales del campesino son hoy en día deplorabilísimas.” (pp. 851-852)

³⁶¹ Respecto a la figuración de la alteridad de personajes femeninos con una vida radicalmente diferente a la de quienes ruedan los films y a la quienes los consumen, podemos señalar características que *Réimon* comparte con *La mujer de los perros* (Laura Citarella, 2015): la protagonista del film de Citarella no habla a lo largo de toda la película. Su mundo afectivo, según es posible inferir, se manifiesta en la relación con los perros que acompañan su vida a la intemperie y constituyen prácticamente el único resabio de domesticidad.

pensar con relación al uso corriente del término, el *Zynismus* contemporáneo, que designa una afirmación de sí, ya no por medio de la animalidad sino por una actitud de desvergüenza. Esta segunda significación sólo es *insinuada*: los lectores de *El capital* no son presentados como personajes descarados, sino apenas de una empatía torpe, aunque no insincera.

Así, la película evita el atajo de la mirada mordaz, mediante una atención puesta en el vínculo entre las clases: lo que el enunciador hace es *sugerir*. Sugiere la presencia del trabajo doméstico como un espectro que merodea a espaldas del burgués o como un fantasma que se mueve en la casa deshabitada³⁶². Sugiere que, para los lectores de *El Capital*, no hay nostalgia del trabajo, o bien, este ya no es el centro de gravedad, sino que prevalecen ciertos ideales de “plenitud” de la vida privada³⁶³, que se expresan en la horizontalidad de los cuerpos recostados mientras leen: la verticalidad insidiosa de la época fordista se transmuta al calor de la nueva ética antiweberiana del capitalismo, plasmada en el trabajo “inmaterial” y “flexible” en un espacio “posdoméstico”, público-privado, un espacio que no es estrictamente profesional ni tampoco doméstico, donde se desdibujan las distancias entre ocio y trabajo³⁶⁴.

La disposición de sus cuerpos se restringe a posturas que revelan quietud, fijeza, encierro; “un movimiento espiralado y hacia los interiores”, tal como Aguilar (2006: 46) define a la corriente del sedentarismo del Nuevo Cine Argentino. Pero, al mismo tiempo, desde el interior de la casa participan de lo que Kluge llama “la esfera pública de los libros” (2014: 27), que puede tener repercusiones en la instancia de recepción.

Tomando en consideración el recorrido preliminar, es posible señalar que las “escenas de lectura” resultan fundamentales para la construcción de la cultura letrada a la que pertenecen los personajes pequeñoburgueses. Al insertar fragmentos leídos, se podría esperar que la película despliegue experiencias de lectura que valoren el texto escrito por su capacidad de construir universos y poner en escena el placer de compartir lecturas. No obstante, no se trata de escenas que participan del reparto de lo sensible al que aludimos anteriormente: Ramona no forma parte de las escenas de lectura en voz alta.

³⁶² Pese a que es indudable que la obra de Marx sigue siendo indispensable para comprender el funcionamiento de la sociedad capitalista, un “punto ciego” del film es la indiferencia, presente en *El Capital*, hacia el trabajo reproductivo. Como observa Silvia Federici, “en el momento histórico en el que Marx escribió su obra la familia nuclear y el trabajo doméstico no estaban desarrollados todavía. Lo que Marx tenía frente a sus ojos era el proletariado femenino, que era empleado junto a sus maridos e hijos en la fábrica, y a la mujer burguesa que tenía una criada, y trabajase o no ella misma, no producía la mercancía fuerza de trabajo.” (2013: 58). Tal vez, también, por la visión tecnologicista de la revolución comunista, cimentada en el aumento de la productividad laboral, Marx no concebía como trabajo a las tareas reproductivas, sino el trabajo asalariado contractual.

³⁶³ Gilles Lipovetsky (2007) denomina a esta fase del capitalismo que se construye durante la segunda mitad del siglo veinte “sociedad de hiperconsumo” y “civilización del deseo”.

³⁶⁴ Véase, al respecto, el análisis de la figura del “trabajador horizontal” que Preciado desarrolla en *Pornotopía*, tomando como paradigma la cama farmacopornográfica y giratoria de Hugh Hefner.

5.3. El nombre (im)propio

El nombre mismo que da título al film forma parte de los fenómenos de atracción y repulsión que despierta la heterogeneidad del personaje de la empleada doméstica.

En “Proust y los nombres”, Barthes señala que los nombres propios son la clase de unidades verbales que le permiten al narrador desplegar

el poder de esencialización (puesto que no designa más que un solo referente), el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia encerrada en el nombre, profiriéndolo), el poder de exploración (puesto que se ‘desdobla’ un nombre propio exactamente como se hace con un recuerdo): el Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia. (2003c: 176)

Además de índice, el nombre propio es un signo cargado de sentidos que se presta a la actividad del desciframiento. A diferencia del sentido común, el espesor del nombre propio lo vuelve hipersemántico; muy semejante a la palabra poética, es posible llenarlo y colmar sus intersticios. Barthes llama a esta cualidad del nombre “dilación sémica”:

cada nombre contiene varias ‘escenas’ surgidas primeramente de una manera discontinua, errática, pero que sólo solicitan federarse y formar así un pequeño relato, pues contar no es más que ligar entre ellas por un proceso metonímico un número reducido de unidades plenas. (2003c: 180)

¿Cuál es la motivación del nombre *Réimon* (que en la imagen del título está en imprenta mayúscula –“REIMON”– y en los afiches de difusión aparece escrito con tilde)? “Réimon” está inspirado en un neologismo fonético: es una invención realizada por los patrones jóvenes para dirigirse a la empleada doméstica, integrándola a su cosmovisión. La forma de apodar al personaje, además, revela una afinidad entre el desvío del nombre original (Ramona) y la interpretación de clase.

Marie-Ann Paveau (2013) indica que el nombre propio, considerado un “hecho del discurso”, es un transportador de valores e impresiones que posee una significación situada en el tiempo y el espacio comunicacional. Es tan relevante, por ello, la posición histórico-enunciativa como la sedimentación memorial del nombre propio³⁶⁵. En esta línea, la

³⁶⁵ “(...) o Np [Nome próprio] me parece ressurgir plenamente de um pré-discurso dotado que ele é das propriedades de colectividade (o Np significa para um grupo e este sentido é negociado na relação entre os sujeitos e sua experiênciado mundo), de imaterialidade (a cultura memorial é implicitamente evocada), de transmissibilidade (a forma por vezes fizada, da palavra-acontecimento, é um agente de transmissão), de

operación de sobre-nombrar a Ramona “Réimon” evoca el poder de ordenar una presencia perturbadora en un punto fijo del universo simbólico.

El encuentro de la clase obrera y de la clase ilustrada es incómodo, dificultoso, pero también incluye elementos de influencia mutua y transacción. “Réimon” recurre a una hipálage: la atribución, en la tergiversación del nombre de la empleada, de una cualidad *propia*, que remite a una expresión de clase: volver más sofisticado y *cool* el nombre Ramona a través de una traslación lúdica que emularía su pronunciación oral en inglés. Así como esta figura retórica consiste en una forma sutil de sustitución, en el film se orienta a disminuir la distancia. Se trata de un acto ficcional que cumple la función de un intento de acercamiento desde la clase media a la empleada; un esfuerzo por producir, con dicho apodo, un orden homogéneo que incluya a Ramona dentro de una esfera familiar. Como afirma Barthes,

la mitología pequeñoburguesa implica el rechazo de la alteridad, la negación de lo diferente, el placer de la identidad y la exaltación de lo semejante. Esta reducción ecuacional del mundo prepara una fase expansionista donde “la identidad” de los fenómenos humanos establece rápidamente una “naturaleza” y, por lo tanto, una “universalidad”. (2005b: 89)

El uso “personal” del sustantivo propio “Réimon” revela pautas emocionales, intelectuales, sensoriales del sector social de los jóvenes que, por el contrario, no aparecen nombrados, pero con quienes el enunciador se identifica al pie de la letra: llama, con ellos, a su film *Réimon*.

5.4. La voz denegada

Como ocurre en muchos films clásicos, en *Réimon* la protagonista está excluida de la posición de poder en el discurso: Ramona apenas habla. Según indica Kaja Silverman, “permitir que un personaje femenino sea visto sin ser oído implica activar los códigos hermenéuticos y culturales que definen a las mujeres como ‘enigma’, inaccesibles a una interpretación masculina definitiva” (1988: 164, traducción nuestra)³⁶⁶.

experimentabilidade (o Mp organiza nossa experiência, ao mesmo tempo, que contribui para manter a coesão memorial de um léxico), de intersubjetividade (pode-se quase substituir aqui o critério veri-relacional por um critério veri-memorial) e de discursividade (palavra-acontecimento, formas fízas, etc.)”, indica Paveau (2013: 191-192).

³⁶⁶ “to permit a female character to be seen without being heard would be to activate the hermeneutic and cultural codes which define woman as ‘enigma’, inaccessible to definitive male interpretation.”

Marcela Días³⁶⁷, quien interpreta al personaje de Ramona, no es una actriz profesional, sino una ex empleada doméstica que se encontraba trabajando como guardia de seguridad en la residencia de la madre del director³⁶⁸. “Ella mostró una predisposición a ser filmada desde el primer momento y su figura despertaba cierto misterio indescifrable, mezcla de hindú con brasileña. Es una persona muy reservada y eso me interesó mucho”, afirma Moreno (2014). Entre el exotismo y la alteridad, el cuerpo del personaje contribuye a delinear, para el director, su “enigmático” poder de “atracción”. La alianza que el film construye entre el personaje femenino y la heterogeneidad es sintomática de una voluntad dotar a la mujer de atributos como la inaccesibilidad o lo incognoscible.

Según han teorizado los enfoques postestructuralistas, no es posible retrotraer un film a sus orígenes autorales o a su fuente creativa extra textual. Se trata de un artefacto que traza una estructura (no un mensaje) dentro de la obra, que *post factum* se asigna a la figura de un autor. En este sentido, pese a que la categoría discursiva del autor no se puede ‘trasladar’ a la realidad biográfica, podemos interrogar los presupuestos culturales que están connotados en el “cuerpo” implícito del enunciador. Antes que una abstracción neutral, se puede pensar que en *Réimon* la figura del autor interno, el enunciador, habilita la formulación de hipótesis sobre su posición de género, de raza y de clase.

¿De dónde viene el discurso, cómo circula, quién lo controla? La estrategia inicial de presentar de manera paralela el trabajo del cine y el trabajo de la empleada doméstica, que, como desarrollamos a continuación, desemboca en una convergencia atmosférica entre enunciación e idiorritmo, sumada a la decisión de titular la película con el apodo que los personajes dan a Ramona y a la figuración del personaje a partir de un régimen escópico que no da lugar a la voz del sujeto, contribuyen a delinear la imagen de un narrador varonil, etnocéntrico, pequeñoburgués.

³⁶⁷ Retomando el argumento que esbozamos líneas atrás con relación a las escenas de lectura, podemos observar en la grafía del apellido “Días” la inscripción de una discursividad oral que resulta ajena a la cultura ilustrada (que escribe “Díaz”). En algunas escenas se puede ver que el personaje de Ramona usa un collar con una medalla que tiene la letra “M”, la inicial de su nombre más allá de la ficción.

³⁶⁸ El personal de seguridad constituye un grupo social vinculado al rubro de las tareas de servicio que adquiere relevancia en los tiempos que corren, definidos por la omnipresencia de la vigilancia y los dispositivos de control: *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, incluye episodios protagonizados por miembros de una empresa de seguridad privada contratada por los vecinos de un barrio de clase media alta de Recife. Como observa el director, “El corazón de *Sonidos vecinos* (traducción del título del film), es el elemento humano, ya que versa con la vida cotidiana en este particular entorno. Los personajes, por lo demás, son parte de un paisaje social de amos y criados. Las relaciones de clase se muestran no sólo en la forma en que los empleados tienen acceso a la propiedad de los patrones –coches, casas, departamentos– sino también en la forma en que el patrón vive una vida paranoica debido a la tensión paralizante de la violencia urbana. El miedo mostrándose una vez más en la arquitectura, ya sea en los fríos diseños de las rejas de acero, portones, cercos eléctricos y altos muros perimetrales, o en los restos de una historia local, marcada por la esclavitud a finales del siglo veinte” (<http://www.interior13.com/es/pelicula/neighbouring-sounds>).

La placa del inicio presenta al film como un trabajo colaborativo, pero asume un enfoque particular, que repone una idea de autor individual: un sujeto masculino que, ante la otredad, esculpe un personaje misterioso. En la primera secuencia, cuando se acerca al mostrador del bar para pagar la cuenta, la cámara enfoca a Ramona de espaldas y al encargado del bar de frente, detrás de la barra. En este cuadro, el cuerpo de Ramona vestido con ropas oscuras y abrigadas contrasta con el póster que aparece colgado en la parte superior de la derecha, donde se ve la fotografía de una mujer rubia posando desnuda, del estilo de las imágenes que suelen decorar las paredes de gomerías y talleres mecánicos [Figura 58]. Es la única imagen ‘sexualizada’ de toda la película, en el sentido de que remite a una espectacularización del sexo, a su exhibición pública. Por medio de este plano que dura pocos segundos, el film marca el contraste entre un cuerpo femenino expuesto para el placer visual típicamente masculino, y el cuerpo de la protagonista construido como opacidad.

6. Afecto contemplativo

Film de atmósferas, *Réimon* se sustrae a la narración privilegiando la *contemplación*: la cámara recorre las ramas otoñales de una vid con el cielo de fondo, los planos fijos enfocan perros recostados al sol, una huerta casera, una señora que aparece sentada en una reposera en el patio. Esta actitud contemplativa, presente desde las primeras secuencias, cobra fuerza como estrategia para la construcción de la *Stimmung*: es una perspectiva que aporta a la atmósfera antes que al relato. Se trata de imágenes disfuncionales narrativamente (imágenes “ociosas”, más bien “secundarias”), pero climáticamente productivas.

La estetización que el film irradia sobre las cosas mundanas, sobre las personas y los paisajes produce un clima físico que pone de relieve el “valor de escenificación” en el contexto de la Argentina contemporánea. Según Gernot Böhme (2001), este valor, que se asienta sobre las “deseabilidades”, consiste en un estado social y económico que en los países del norte (Europa y Norteamérica) se alcanza hacia la década de 1960, caracterizado por un asenso de la “buena vida” asociada a la liberación de la sexualidad, la rehabilitación del placer, el desarrollo de una cultura del tiempo libre, la extensión del universo lúdico, la obsolescencia paulatina del ascetismo, de la cultura del trabajo y del ahorro. La figuración de los intervalos de ocio, que genera las reacciones que oscilan entre la fascinación y el rechazo, escenifica una atmósfera basada en la estetización que, a diferencia del entorno indagado por Böhme, pero como parte de una tendencia cada vez más extendida, se manifiesta incluso en contextos de precariedad. Es esta apropiación *desplazada* del consumo estético por parte de la

empleada la que, como señalamos anteriormente, permite la figuración de un reparto de lo sensible.

Para ello, la película elabora una *Stimmung* impresionista³⁶⁹. Esta se plasma en la actualización de estilos y motivos pictóricos: configuración de paisajes urbanos y naturales, almuerzo al aire libre, gusto por lo fugaz (y por los medios de transporte), superficies borrosas o levemente desenfocadas, cromatismo de amaneceres y ocasos, apología del instante, uso de luz filtrada por desenfoques y transparencias. Asimismo, la *Stimmung* se delinea en la aparición del segundo movimiento, *Andante con moto*, del trío para piano, op. 100, de Schubert, que Ramona usa como música de despertador. Esta obra comienza con un pasaje en modo menor; su armonía es, como dice Harry Halbreich, “a la vez audazmente funcional, sutilmente *impresionista* y profundamente psicológica”³⁷⁰. El clima impresionista también se vuelve evidente en las dos ocasiones en las que Ramona se detiene a escuchar el *Preludio a la siesta de un fauno* (1894), obra orquestal de Debussy, una “impresión” a partir de un poema de Stéphane Mallarmé, que usa acordes paralelos, disonancias sin resolución, escalas no tonales. Las acciones se interrumpen para permitir el desarrollo de la pieza. Por medio de este recurso, la música no busca *expresar* los sentimientos, sino introducir un distanciamiento, una relajación de las acciones y una detención del cuerpo para la escucha. La atmósfera confiere a la experiencia cotidiana de la empleada doméstica la vivencia de un ocio contemplativo.

Ramona está pasando la aspiradora en el departamento de Recoleta. Se enfrenta al equipo de música. Elige un CD de Debussy y lo pone en la compactera. Se levanta, camina. La música empieza a sonar. La cámara se mueve con independencia del cuerpo del personaje, acercándose a la ventana. Vuelve a enfocar a Ramona, de espaldas, que se sienta en el sillón y permanece quieta. Un cambio de plano la muestra de frente. Mientras la música continúa sonando, un plano secuencia acompaña el andar de Ramona por la ciudad. Hay una elipsis narrativa, pero la música no se corta hasta que aparecen los créditos finales.

³⁶⁹ Según indican Alison Latham *et al.*, “el cuadro de Monet ‘Impression: Lever du soleil’ (‘Impresión: amanecer’), exhibido en 1874, fue una obra clave que condujo a la acuñación del término por el crítico Louis Leroy. Primero se usó de modo peyorativo para referirse a una escuela de pintura que se ocupaba de temas de paisaje urbanos (a menudo parisinos) con un tratamiento particular: luz impregnada y reflejada (la impresión), algunas veces difusa o llena de humo, que es más importante que el diseño o el detalle. Entre sus principales exponentes estuvieron Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley y Edgar Degas. El movimiento se imitó fuera de Francia, en especial en Inglaterra y Estados Unidos. El término se aplicó a la música francesa de principios de siglo XX que del mismo modo se ocupaba de la representación de paisajes o fenómenos naturales, especialmente el agua y la imaginaria lumínica tan querida para los impresionistas, a través de texturas sutiles impregnadas de color instrumental. Debussy tradicionalmente ha sido descrito como ‘impresionista’ (aunque él mismo desaprobaba el término); él escribió muchas piezas para piano con títulos evocativos de la naturaleza (...)” (2008: 745).

³⁷⁰ Véase al respecto: <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc709.pdf>

El montaje de este pasaje constituye una marca enunciativa fuerte. La música no sigue el acontecer visual, no es una ilustración o un adorno que pretenda exteriorizar un estado de ánimo o funcionar como ambientación. Actúa, en cambio, como creadora de contrastes. En este final irrumpe la materia inmediata del sonido. Como dice Barthes, “existe una verdad sensual de la música, verdad suficiente, que no tolera la molestia de una *expresión*” (2005c: 175, cursivas nuestras). El plano último, en vez de imponer un efecto desde el exterior, hace surgir el matiz desde una zona interna a la música. “Escuchar es estar-fuera-de-sí-mismo (Außer-sich-sein); puede, por esta razón, ser una experiencia gozosa de descubrirse vivo”, señala Böhme (2000: 18, traducción nuestra)³⁷¹.

Si los ritmos consecutivos del trabajo se reproducen rutinariamente, como una cadencia capaz de extenderse sin pausa, los intervalos de ocio detienen el avance del tiempo progresivo. El ritmo propio de la empleada es una manifestación de lo heterogéneo: la discontinuidad se despliega sobre un trasfondo de continuidad sonora. Se trata de movimientos, transformaciones, diferencias que emergen desde adentro de la repetición constante de las tareas domésticas. La experiencia del tiempo libre, como un ocio precario, que apenas se alcanza a esbozar, se sitúa en el interior de un campo de fuerzas o, mejor dicho, como una cesura, indicio de una experiencia de pasaje “posible”. El ocio como umbral entre las clases tiene el poder efímero de unir lo que está separado.

Este enfoque de la atmósfera se acerca a la cuestión de la heterotopía, no por la transgresión del orden, sino “por su capacidad de «revertir» otros lugares”, según señala Stavros Stavrides (2016: 168). El ocio de Ramona acarrea tensiones: consiste en la coexistencia de elementos pertenecientes a distintas taxonomías. Se trata de la experiencia estética del “detenerse”, que rompe la cohesión forzada del tiempo cotidiano, gracias a la transfiguración del tiempo del reloj que crea la música impresionista: una forma del tiempo que vuelve difusas las barras de compás, que está exento de todo patrón previo, sin pulsación periódica, por fuera de la regularidad.

En el nivel narrativo, no hay reparación para la injusticia que implican las desigualdades sociales. Pero, en la dimensión visual y sonora que describe el nivel de la enunciación, el lento movimiento que enlaza el cuerpo de Ramona con la vista del paisaje urbano a través de la ventana mantiene en suspenso las divisiones al unir los mundos antagónicos sobre una misma superficie fílmica. En este plano de la secuencia final, se puede afirmar que la política del film se juega en la relación entre el principio “documental” de

³⁷¹ “Listening is a being-beside-yourself (Außer-sich-sein); it can for this reason be the joyful experience of discovering oneself to be alive.”

observación y el principio “ficcional” que recompone una igualdad posible en la capacidad de contemplación. La organización de la atmósfera sensible del film presenta esa unión simbólica por medio de la música y, así, hace visible la distancia: el film no es más que la superficie en la que aparecen nuevas figuras para la experiencia del ocio de un personaje relegado a los márgenes de las circulaciones económicas.

La estructura de *Réimon* es, entonces, la de una aporía formal: un paralelismo necesariamente *desviado* entre cineasta y personaje, que termina con la confluencia de enunciación y narración: si bien no se trata de un montaje paralelo, el film comienza con la puesta en escena de dos devenires destinados a cruzarse: el del artista como trabajador (sujeto de contemplación que encuentra en la configuración de una atmósfera una praxis política) y el de la empleada doméstica como artista (sujeto de acción que encuentra en la configuración de una atmósfera una praxis estética). La fusión final de los dos devenires, que se logra por medio de la música, es el *clímax* de la apuesta atmosférica: enunciador, personaje y espectador se funden en una marea acústica impresionista.

7. Conclusiones

A lo largo de este capítulo, analizamos las representaciones del ocio de la protagonista de *Réimon* (2014), de Rodrigo Moreno, a partir de un repertorio figurativo que se despliega en el cruce de fronteras simbólicas y zonas de pasaje socioculturales. El ocio se construye como una experiencia que acontece en los intervalos del trabajo de Ramona como empleada doméstica de casas particulares, que denominamos “intervalos de ocio”. A través de la apropiación de un capital cultural, la música, la película pone en escena el desplazamiento de jerarquías de clase respecto a los consumos en el tiempo libre, delineando una forma efímera de ocio. A la vez, el empleo basado en el servicio permite a los propietarios de una de las casas en las que Ramona trabaja, pertenecientes a capas medias ilustradas, dedicarse al estudio y la lectura de la obra de Marx.

La figuración de estos sentidos en disputa es una singularidad del film, como se pudo señalar a partir del recorrido por diferentes personajes de empleadas domésticas representadas en el cine argentino y de otras latitudes. Si bien en los últimos decenios su estatuto ha cambiado, debido a la proliferación de films que están protagonizados por criadas, mucamas, servidoras, empleadas, en la mayoría de los casos estas figuras solamente aparecen representadas con relación a la explotación que sufren, a las tareas agobiantes y minusvaloradas que realizan, a su fijación en el lugar de trabajo, a las brechas de clase que

aparecen como infranqueables. Pese a que hay excepciones notables, como los films de Lucrecia Martel, que enfocan los lazos de un encuentro posible entre mujeres pertenecientes a clases antagónicas, lo que vuelve a *Réimon* un caso de estudio peculiar es la manifestación de un diseño de sí de la protagonista que da cuenta de la extensión de los fenómenos contemporáneos de estetización y escenificación de la vida cotidiana tal como se ponen de manifiesto en lo que hemos llamado su *performance* corporal, el modo de andar, la pose, la vestimenta, la predilección por la música de Schubert y de Debussy.

Asimismo, el desplazamiento de los modos naturalistas de poner en escena estos aspectos, es decir, de las convenciones y consensos sociales en torno al sentido común, ha posibilitado indagar la posición enunciativa respecto a la alteridad del personaje de la empleada; alteridad que, en el nivel narrativo, analizamos en función de los fenómenos de atracción y repulsión, en el plano de lo heterogéneo, que su presencia despliega cuando se pone en contacto con los propietarios de las casas donde trabaja. En cuanto a la enunciación, se recurre a una serie de intertextualidades “cinéfilas” para construir el perfil del personaje en cuanto al uso del adorno y la actitud corporal, así como para construir las escenas de lectura de *El Capital*. El discurso cinematográfico subraya la opacidad: los encuadres inusuales de objetos comunes confieren una dimensión estética que se imprime sobre el mundo diegético y busca generar una distancia respecto a lo narrado.

Sin embargo, la película trabaja con esta distancia desde un paralelismo entre la figura del cineasta y la figura de la trabajadora: al comienzo, el cine aparece como una praxis laboral. Las líneas paralelas se cruzan, ya que la empleada doméstica aparece como un sujeto contemplativo, dotado de un vínculo artístico con el entorno. Indicamos que este paralelismo imaginario posibilita que la obra se desarrolle como un arte de la igualdad, o, por lo menos, delimite escenas de colaboración que despliegan una distribución de lo sensible. La sociedad de clases levanta barreras culturales invisibles y reparte las formas de pertenencia a los diferentes espacios, que definen las experiencias del ocio disponibles según la división sociosexual del trabajo. En este punto, *Réimon* disloca la separación predominante entre clase social y legitimidad cultural, entre cultura alta y cultura popular, tomando como sujeto de representación un personaje singular.

Las secuencias de lectura en voz alta de la obra de Karl Marx por parte de los jóvenes intelectuales permiten contrastar su vivencia del tiempo libre con la de Ramona, a quien apodan “Réimon”. Hemos indagado que este desplazamiento del nombre propio del personaje responde a parámetros de clase y estilo de vida, con los que el enunciador del film se identifica explícitamente desde el título mismo.

En un contexto general de precarización de sí, en el que el trabajo ocurre al margen de una unidad de tiempo, lugar y acción, el encuentro de clases pone en escena temporalidades y velocidades disímiles. El film muestra estos desajustes: enfoca el movimiento de la empleada doméstica; contrasta su ritmo con la condición paradójicamente estática de los lectores de Marx. En la película de Moreno es Ramona quien tiene la potencia de cruzar experiencias y saberes diversos. Las pausas en la rutina laboral, los intervalos en los que se dedica a contemplar a través de la ventana y a escuchar música, así como los paseos con el perro que realiza por su barrio, son marcas idiorrítmicas.

Por último, indicamos que la película construye una *Stimmung* impresionista, a partir de la dimensión visual y sonora. En las secuencias del final, el movimiento lento de la cámara enlaza el cuerpo de Ramona con la vista del paisaje urbano a través de la ventana, mientras suena la música de Debussy. Con esta toma, el film dispone los mundos antagónicos del enunciador y el personaje sobre una misma superficie sensible.

CONCLUSIONES

“Un problema no existe fuera de sus soluciones. Pero lejos de desaparecer, insiste y persiste en esas soluciones que lo recubren”. Las diferentes manifestaciones de los problemas que se fueron configurando a lo largo de esta investigación trazan un conjunto de caminos singulares que se cruzan, se alejan, se aproximan, se separan, vuelven a pasar por encrucijadas ya transitadas. Como señala Gilles Deleuze (2006: 250) en la frase inicial, las soluciones no son otra cosa que tonalidades que recubren, con sus capas y sedimentos, la vibración interrogante de problemas persistentes. Esta tesis no pretende brindar soluciones, sino ofrecer recorridos, caminos que expresen los pasos de una escritura. Paisajes, ritmos, atmósferas son también los trayectos donde convergen razones y emociones; después de todo, dice Deleuze (1997: 10), cualquier obra es “un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto”.

Al comienzo de este trabajo me propuse indagar las figuraciones del ocio de mujeres en el cine argentino contemporáneo del período 2003-2014. Dichas formas emergen con relación a los imaginarios ficcionales y socioculturales que se ponen en juego en los films. Al poner en escena repertorios de figuras ligadas a viajes, actividades culturales y lúdicas, los films construyen las atmósferas por las que el ocio se hace presente como instancia polisémica que puede brindar nuevos posicionamientos intersubjetivos y afectivos en la vida de las mujeres que protagonizan las películas. Tal como expuse en la hipótesis central que fue planteada en la introducción, en los momentos posteriores a la crisis política, económica y social de diciembre de 2001, cuando se consolida el fenómeno de renovación del cine argentino que surge a mediados de la década de 1990 y que se expande con diferentes poéticas y alcances hasta la actualidad, la proliferación de films cuyas figuras clave del argumento y la narrativa están ligadas al ocio pone de relieve un cambio en el estatuto de representación de las mujeres al presentarlas, a partir de las atmósferas y los ritmos, como protagonistas que buscan afirmarse subjetivamente.

En el primer capítulo, desarrollé las consideraciones teóricas y metodológicas generales que encuadran los análisis de las obras que integran el corpus. La ubicación de los films como parte del Nuevo Cine Argentino indica un punto de vista posible respecto al clima de época que atraviesa las películas y a las rupturas con el modelo de cine industrial predominante. Por una parte, señalé que en los films se despliegan figuraciones del ocio que exponen cambios en el mundo del trabajo, transformaciones del espacio urbano, mutaciones

en la manifestación de las sexualidades, alteraciones de los procesos de intensificación del consumo y de la omnipresencia de medios audiovisuales y redes sociales e informáticas. Por otra parte, señalé que las películas enmarcadas en dicho fenómeno cultural y cinematográfico de renovación construyen las figuraciones del ocio de mujeres apelando a procedimientos fílmicos que buscan disipar las demarcaciones rígidas entre el documental y la ficción, incorporan nuevos actores y problemas sociales, elaboran narraciones con tendencia a la dispersión y la falta de previsibilidad en la resolución de los acontecimientos. El contrapunto entre las poéticas de los films de nuestro corpus y el modo de representación que regula el cine masivo y comercial adopta en cada caso características específicas. Por ello, si bien al comienzo he señalado los interrogantes generales para los análisis, cada obra no puede ser tratada como una unidad intercambiable, sometida a preguntas cerradas e idénticas para todas, sino que implica un estudio en profundidad. En esta misma dirección, las figuraciones del ocio no son entidades de análisis previas, que en cada abordaje producen el encuentro entre un tópico ya objetivado y una expectativa implícita que se impone a la pesquisa, sino que se van configurando como formas intransitivas de devenir, que no aparece encorsetado por falsas oposiciones (tales como trabajo y tiempo libre, alto y popular, etc.).

Teniendo en cuenta estos problemas, a lo largo de los análisis se puede observar la productividad de los aportes centrales de las teorías feministas al campo de estudios sobre cine, que tracé en el primer capítulo tomando como referencias clave para el desarrollo del recorrido las principales nociones trabajadas por Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Kaja Silverman, Mary Ann Doane, Annette Kuhn, entre otras. Sus perspectivas sobre el sistema de la mirada, el cine como tecnología de género, el problema de lo visible, la cuestión de la identificación y el distanciamiento, el movimiento del deseo y la narrativa otorgaron a la teoría del cine nuevos objetos de estudio y nuevas perspectivas que todavía hoy resultan insoslayables.

Si en los años anteriores a la irrupción del fenómeno del Nuevo Cine la única mujer cineasta que recibió un reconocimiento amplio por su obra fue María Luisa Bemberg, quien además realizó films documentales y de ficción con una mirada explícitamente feminista, las posibilidades abiertas para las directoras desde mediados de los noventa se afianzan en contraposición con un cine nacional dominado, históricamente, por miradas masculinas. En el período que va de la poscrisis hasta los años recientes se multiplica el rodaje de films experimentales, documentales y ficcionales hechos por mujeres. ¿Implica este descentramiento nuevas condiciones de visibilidad? A partir de las películas trabajadas, que fueron puestas en relación con otras obras contemporáneas y del pasado, las mujeres que

protagonizan las historias se apropian del deseo de ficción y el placer de la mirada, pueden salir del tedio que provoca el encierro en lo doméstico y el consumismo. Se trata de una afirmación de la movilidad, de la capacidad de tomar diferentes posiciones, que problematiza lo visual y lo visible al presentar a las mujeres como sujetos, no solamente objetos, de la mirada y en relación con lo audible. Las conversaciones que tienen lugar fuera del campo visual, la desincronización de voces e imágenes, los sonidos que amplían el universo imaginario son elecciones formales que construyen las variaciones que adoptan las figuraciones del ocio. Se trata de promover una relación crítica y dialéctica con los materiales, lo cual implica tomar un camino que no es sencillo ni previsible. En esta dirección, mi lectura de los films ha buscado en las relaciones de género una de las claves para comprender los procesos significantes, considerando cada manifestación artística a la luz de su contexto histórico específico, que condiciona los modos por los que la subjetividad, la identidad, la experiencia son producidas *discursivamente*. A su vez, como prioridad estratégica o punto de vista, el género no se desentiende de otras matrices históricas significativas, como la clase y la raza en *Réimon*, o la religión, la clase, la edad y el lugar geográfico en *La niña santa*.

Por estas razones, en el primer capítulo expuse –a partir de referencias bibliográficas con enfoques no necesariamente convergentes– una apertura teórica y metodológica novedosa, que constituye un aporte de la tesis. Cuando en sus planteamientos las autoras citadas realizan una aproximación a la pregunta por la relevancia de prestar atención a films dirigidos por mujeres, a qué sería lo específico de su lenguaje, si acaso se pudieran percibir rasgos diferenciales, o bien en qué sentido se puede hablar de momentos, escenas, situaciones donde lo femenino o lo feminista pueden desplegarse, responden con ejemplos que no se orientan a aspectos atomizados, temas y contenidos, sino a un conjunto heteróclito de rasgos formales. Me resultaba importante seguir esas pistas, porque es también una manera de sostener que para investigar es necesario reconocer la genealogía de los debates. Para intentar poner en movimiento estas intuiciones, incorporé al marco teórico, como un eslabón que se desvía hacia otras derivas, los trabajos sobre “*Stimmung*” y la constelación de nociones afines –atmósferas, tonalidades afectivas, paisajes sonoros, estados de ánimo, siguiendo diversos planteamientos– y la noción de “*idiorritmia*”, tal como fue forjada por Roland Barthes en su obra *Cómo vivir juntos*. Esta construcción conceptual me permitió pensar los alcances de las nuevas figuraciones que se delinean en los films que componen el corpus, aunque en futuros trabajos se podría ver si pueden hacerse extensivos a otras filmografías. Cuestiones como la duración, los movimientos, la percepción, los gestos, las sonoridades (músicas, voces, ruidos, silencios), el ritmo, la forma singular de mirar, los afectos que van más allá del plano del

contenido son signos que dan cuenta de un ambiente, un clima físico, una “atmósfera generizada”, no en tanto concepto descriptivo, sino como un instrumento de construcción que permite visibilizar y comprender ciertos fenómenos y problemas contemporáneos desde la opacidad de los films. Más que una teoría acabada, a lo largo de la tesis me preocupaba poder trazar un campo abierto a la investigación que tal vez puede llegar a ampliar los horizontes de los estudios interdisciplinarios de género y sexualidades con relación al campo del cine.

El conjunto de interrogantes que formulé en el primer capítulo consideraba el cruce entre las teorías feministas sobre cine y las atmósferas fílmicas. Las preguntas, que sirvieron como horizonte crítico para los análisis de las películas del corpus, implicaban considerar que el estudio de las cuestiones de orden formal –diferentes unidades variables del film en tanto cadena significativa que involucran aspectos enunciativos y puntos de vista y de escucha (plano, secuencia, puesta en escena, sonido, montaje, *découpage*)– se podían enriquecer a la luz de los enfoques interdisciplinarios de las teorías feministas, los estudios de género y el campo de estudios socioculturales. En este punto, la incorporación de reflexiones sobre *Stimmung* me permitió focalizar aspectos que desde los otros marcos teóricos aparecían apenas esbozados, que considero centrales para el estudio de los films elegidos. La construcción de los personajes en tanto sujetos deseantes, cuyas figuraciones del ocio introducen instancias de conflicto o desafíos al imaginario hegemónico, no sólo pone en escena cuestiones del orden de la mirada sobre las diferencias sexuales y los desbordes, más o menos disruptivos, del género. A medida que iba avanzando con los análisis fílmicos fue cobrando forma la necesidad de prestar atención a una dimensión estética, afectiva, pasional de la narración de los tiempos de ocio en diferentes espacios sociales, esferas públicas, privadas, eróticas, que llamé “atmósfera generizada”. Con esta formulación amplia y flexible me interesaba poder indagar las elecciones formales (narrativas, estilísticas, audiovisuales, discursivas) que concurren para la construcción de los puntos de vista y de escucha sobre las escenas ligadas al ocio de mujeres. Como sus diversas manifestaciones no se presentan completamente separadas de otras instancias de la vida cotidiana, decidí abordar el tema en términos de “idiorritmo”, ya que se pone en primer plano el cuerpo.

En un pasaje de *La señora Dalloway*, Virginia Woolf describe una atmósfera: “Belleza, de todos modos. No la burda belleza de la visión. No era belleza pura y simple, Bedford Place conduciendo a Russell Square. Era rectitud y vaciedad, desde luego; la simetría de un corredor; pero también era ventanas iluminadas, el sonido de un piano, de un gramófono, una sensación de fuente de placer escondida, pero que una y otra vez aparecía, cuando, a través de una ventana sin cortina, de una ventana abierta, uno veía a gente sentada

alrededor de una mesa, a jóvenes trazando círculos lentamente, conversaciones entre hombres y mujeres, criadas mirando ociosas la calle (extraños comentarios los suyos, cuando el trabajo ha terminado), medias secándose en alféizares, un loro, unas cuantas plantas. Absorbente, misteriosa, de infinita belleza, esta vida. Y en la amplia plaza por la que tan aprisa avanzaban y giraban los taxis, había parejas en descanso, retozando, abrazándose, encogidas bajo la lluvia de un árbol; esto era conmovedor; tan silencioso, tan absorto, que uno pasaba discreta, tímidamente, como si estuviera en presencia de una sagrada ceremonia que sería impiedad interrumpir. Era interesante. Y siguió adelante, penetrando en el resplandor y la luz” (2009: 225). Colocarse frente a las obras, indagar con las imágenes, hurgar en las atmósferas y las sonoridades supone encontrar también un ritmo propio de la escritura que no lance sobre los materiales una red de conceptos, ni tampoco se imponga límites premeditados a la imaginación, sino que intente producir un encuentro entre teoría y cine sin interrumpir su encanto mutuo, esa vitalidad que alimenta las atmósferas. “No olvidemos que vivir una obra de arte no consiste sólo en estar fascinado por ella, en enamorarse de ella, sino también en *comprender el proceso de enamorarse*. Para eso necesitamos la libertad de alejarnos del ser amado, cosa de volver mejor a él, libremente. El encuentro amoroso con una obra de arte es una práctica erótica que se resume en esta fórmula: amar te hace inteligente –lo que contradice aquella según la cual el amor aturde como un bastonazo en la cabeza”, escribe Raúl Ruiz en “Fascinación y distanciamiento” (2014e: 187), evocando los dos componentes fundamentales del movimiento que definió en gran medida los criterios de elección del corpus de films.

Los dos capítulos analíticos que componen la segunda parte están dedicados al estudio del viaje de las protagonistas, sobre la base de diferentes investigaciones: aproximaciones literarias a la figura femenina de la viajera, la paseante, la *flâneuse*; exploraciones del nomadismo en términos de género y diferencia sexual, que impone peligros y placeres a las mujeres que circulan por el espacio público; estudios socioculturales sobre viajes y turismo. Si bien la *flâneuse* supone una inscripción en el tiempo y el espacio que de entrada difiere de los contextos y de las tramas de las películas, su actualización (desplazada, no coincidente) es relevante para contrarrestar aquellas perspectivas sobre los fenómenos contemporáneos que sólo ven prisas, ajetreos, aceleración... ante este tipo de pronósticos totalizadores y totalitarios, las películas suministran suficientes pruebas en contrario.

El cine habilita la construcción de miradas dislocadas y posiciones alternativas sobre los mapas sexualizados que distribuyen bienes y poderes materiales, simbólicos y eróticos. Este postulado orientó la exploración de la figura de la viajera que realicé en el segundo

capítulo, desde el análisis de la ópera prima de Celina Murga, *Ana y los otros* (2003). El ritmo de las caminatas de la protagonista por la ciudad de Paraná está punteado por una serie de paradas aleatorias que toman la forma de conversaciones en la playa, la costanera, las calles y plazas del centro, los parques, patios y jardines. Estos encuentros, como se ve con claridad en las secuencias de la fiesta a partir de las canciones y el baile, constituyen la atmósfera afectiva con relación a los tópicos de la identidad y el amor. La comedia pone de relieve una apertura a los espacios y tiempos del ocio que ligan la vida en común.

Como otra forma de viaje, que combina trayectos espaciales y búsquedas personales, en el tercer capítulo analicé *Una novia errante* (2006), el segundo largometraje de Ana Katz. En Mar de las Pampas, a la deriva, la protagonista debe hacer frente a una experiencia de desencanto amoroso. Los eventos inesperados, los vaivenes anímicos, la calma que de a poco va recuperando a medida que la película avanza presentan un viaje que no sigue ningún programa organizado, sino el ritmo propio de la errancia afectiva. El tiempo de ocio es la puerta de entrada pero también la posibilidad de salida a la crisis, ya que el viaje habilita la emergencia de un deseo renovado: los paseos, las cabalgatas, los fogones, las conversaciones amplifican las emociones contradictorias de la protagonista a lo largo de su búsqueda idiorrítmica. Estas desventuras son narradas desde una relectura feminista del cuento de hadas que configura la atmósfera generizada del film conectada al espacio mitológico de la aldea. Los imaginarios turísticos del ocio reciben un tratamiento distanciado. La experiencia de la errancia se figura a partir de una anti-comedia que se aleja radicalmente de tomar a la mujer como blanco de las burlas.

Por contraste con dichos desplazamientos e itinerancias, en la tercera parte indagué dos films ligados a una tendencia sedentaria desde una serie de trabajos que, con diversas perspectivas filosóficas y socioculturales, emprenden el estudio del ámbito doméstico a partir del problema de la división sexual del trabajo y la separación moderna de los ámbitos público y privado.

En el cuarto capítulo analicé el primer largometraje dirigido por Natalia Smirnoff, *Rompecabezas* (2009). Su estudio puso de relieve una dimensión inusual para las representaciones de la figura del ama de casa: la esfera lúdica, que se delinea cuando la protagonista descubre una pasión por armar rompecabezas. El vínculo afectivo entre el cuerpo y el universo del juego se plasma en una atmósfera generizada que se hace presente en los pasajes musicales. Esta *Stimmung* aparece como un quiebre de los ciclos repetitivos y cotidianos, propios de una concepción del tiempo “femenino”, circular, invisible e infravalorado respecto al tiempo lineal y productivo “masculino”, que destaca el contraste

entre la conquista de un ritmo propio para el ama de casa y la cadencia que impone el orden patriarcal. Como una actividad de ocio creativo, el juego pone en movimiento deseos y fantasías que repercuten de diversas maneras en la vida familiar y crean un nuevo orden de afectos que pone en crisis el orden doméstico.

El quinto capítulo explora a partir del segundo largometraje de Lucrecia Martel, *La niña santa* (2004), el lazo idiorrítmico entre las amigas que protagonizan la película. Las figuraciones del ocio en el pasaje de la infancia a la juventud mantienen en el film una relación intrínseca con el universo del erotismo. Este clima físico se elabora gracias a la multiplicación de elementos contrapuntísticos que se resisten a la fijación, siguiendo los itinerarios lábiles y anómalos del deseo, cuyas trayectorias múltiples atraviesan la película de principio a fin: espacios (el hotel, la casa familiar; la calle, los interiores; el congreso de medicina, las clases de religión católica), saberes (lo sagrado, lo profano, lo medicinal, lo popular), personajes (madres, hermanos, amigas, médicos, empleadas), actividades (ensayos de coro, catequesis, juegos, lecturas). La imprevisibilidad de la trama y el corolario de la desorientación construyen una atmósfera fantástica, un ambiente multisensorial delineado por los tiempos de ocio que intensifican la vacilación y el efecto de suspensión, dos figuras nómadas que alteran las coordenadas de la ficción sedentaria.

El análisis de *Ostende* (2011), ópera prima de Laura Citarella que indagué en el sexto capítulo, reflexiona sobre uno de los problemas centrales de las aproximaciones feministas al cine: la cuestión del punto de vista y de la focalización, que tiene en cuenta tanto la mirada como la escucha. Esta película disloca el reparto sexual de la mirada típico del cine convencional al poner en escena las figuraciones de la curiosidad de la protagonista, movida por una fabulación creadora: un deseo de ver y de escuchar, un deseo de conocer y un deseo de ficción, cuya condición de posibilidad es el tiempo dedicado al ocio que transcurre en el balneario de la costa atlántica. Este encuadre ofreció una relectura de la obra hitchcockiana, basada en la alternancia del *suspense* y la comicidad, producto del contexto distendido y relajado. La proliferación de pausas, intervalos, dilataciones definen el ritmo de la propia ficción. Una atmósfera afectiva impresionista es lograda a partir de las intervenciones sobre las superficies de lo visible y de lo audible: el uso del foco y del fuera de foco, los enmascaramientos, las variaciones borroso-nítido en el plano revelan los fenómenos ópticos que actúan sobre el modo de ver el film contagiándose del estado de ánimo detectivesco y ocioso.

Finalmente, el séptimo capítulo, con el que concluye la cuarta parte, presenta el análisis fílmico de *Réimon* (2014), de Rodrigo Moreno, cuya protagonista trabaja como

empleada por horas en departamentos y casas particulares de la ciudad de Buenos Aires. Este personaje se perfila en el cruce de fronteras espaciales urbanas (centro/periferia, capital/conurbano) y zonas de pasaje socioculturales (cultura popular/cultura erudita), que introducen dislocaciones en la división entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio. Los intervalos del ocio están ligados a la performance corporal, el modo de andar, la pose, la vestimenta, la predilección por la música de Schubert y de Debussy; manifestaciones de una tendencia a la estetización de lo cotidiano que emerge en el vínculo entre empleada y patrones. La sociedad de clases levanta barreras culturales y reparte las formas de habitar y pertenecer a los diferentes espacios, que definen las experiencias del ocio disponibles según la división sociosexual del trabajo. En este punto, el análisis del film posibilitó indagar la perturbación de la separación predominante entre clase social y legitimidad cultural, entre cultura alta y cultura popular, tomando como sujeto de representación un personaje singular. Una atmósfera impresionista envuelve las interrupciones del trabajo, donde confluyen las demandas de idiorritmo.

Así, los films que analicé en cada capítulo, puestos en relación con otras producciones culturales, cinematográficas y literarias, actúan como cajas de resonancia privilegiadas para pensar un conjunto vasto de problemas contemporáneos.

El movimiento de las historias sigue el ritmo de los personajes en el tránsito por los espacios intersticiales (hoteles, playas, costaneras, ríos, túneles, bosques, dunas, periferias; auto, ómnibus, taxi, remise, colectivo) y los tiempos de ocio plasmados en viajes, paseos, errancias, fiestas, bailes, juegos, elucubraciones, músicas. Las trayectorias delineadas por las mujeres que protagonizan los films se abren camino más allá de los grandes centros urbanos o de los lugares turísticos en sus temporadas altas. En estos desplazamientos emergen dislocaciones propias de un escenario de flujos y travesías que trazan contornos disidentes respecto a los órdenes genéricos predominantes. El tiempo de ocio narrado por medio de las atmósferas afectivas permite a las protagonistas afirmarse subjetivamente en su propio ritmo.

Desde su elaboración enunciativa, los films contrarían la lógica de la productividad del movimiento, interrumpen la idea de tiempo como ganancia y delinean, a partir de las figuraciones del ocio, nuevas experiencias, intervalos, tiempos que no reproducen modalidades de consumo, escape y distracción que derivan, sin más, en el tedio. En este sentido, las narraciones y las poéticas generan diversos distanciamientos de las representaciones predominantes que se basan en la ecuación mujeres + tiempo libre = consumo, sin por ello cancelar el vínculo afectivo, la cercanía con el punto de vista y de escucha, el *pathos* de/con las protagonistas. En todos los casos, la construcción de las

atmósferas generizadas da cuenta de cambios en la economía de los afectos ligados al universo de los placeres y el hedonismo que están en la base de las búsquedas rítmicas y el arte de vivir.

Las películas toman distancia de la forma cinematográfica que tradicionalmente se ha hecho cargo de narrar dicho universo temático signado por el contrapunto de la culpa y el deseo, el melodrama, por medio de la desactivación de sus principales recursos. El tono de seriedad, los contrastes marcados, la exacerbación del patetismo son neutralizados mediante las diferentes modalidades que adopta el sentido del humor, como el absurdo, los juegos de palabras, el ridículo, la ironía, el grotesco. Estas vertientes aparecen como parte de las conversaciones, como ejercicios retóricos y comunicativos, como procedimientos del género de la comedia o como apuestas enunciativas que marchan a contrapelo del sentido común patriarcal y conmueven, como dice Macedonio Fernández (1974), nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes principios de razón.

A partir de argumentos que giran en torno a aconteceres de aparente baja intensidad, las formas del ocio de los personajes protagónicos se resisten al desarraigo, la apatía o la inacción, y desarticulan las fronteras de las ficciones nómadas y sedentarias. En tanto y en cuanto las convenciones que rigen la vida cotidiana se ven, de una u otra manera, alteradas, los films nos entregan otras perspectivas del mundo u otras coordenadas para imaginar mundos posibles.

Las películas exponen zonas afectivas de lo social ligadas al ocio de mujeres, que habitualmente se mantienen fuera del campo de lo representable. Cada una toma la iniciativa y se convierte en protagonista de su historia, oponiéndose a los personajes que sufren pasivamente las acciones y sus consecuencias. El objeto principal de la transformación subjetiva, una mezcla de idiorritmo y de ocio, se va revelando a lo largo de las tramas. Las búsquedas del amor, la identidad, la fiesta, el sosiego, el cuarto propio, el juego, la contemplación, el viaje son distintas manifestaciones del deseo de los personajes que se despliega al margen del tiempo heterónimo de la laboriosidad, de la planificación, de la arbitrariedad, de la sumisión: “*Work while you work, play while you play* –tal es una de las reglas básicas de la autodisciplina represiva”, dice Theodor Adorno en *Minima moralia* (2006: 135). La rigurosa bipartición de la vida (en sexos, en géneros, también en tiempos “libres” y “ocupados”) desdeña todo lo que está mezclado. En esta tesis, por el contrario, uno de los motivos decisivos para dedicarme al estudio de las *figuraciones* del ocio de mujeres fue el deseo de investigar problemas y conceptos que no fueran ya dados de entrada, definidos de una manera instrumental, ni terminados y, por lo tanto, no comprometidos, sino de cuestiones

con las cuales confrontarme y a la vez salir de la reflexión meramente conceptual, de la conceptualización autosuficiente, a través del encuentro con el cine y las imágenes que forman parte del juego de fuerzas de la sociedad. Este trayecto fue dando forma a una serie de derivas que implican prestar especial atención al contrapunto entre lo visual y lo sonoro. No sólo las imágenes, sino los sonidos, los silencios y las músicas son responsables del clima físico que construyen los films.

En esta línea, como continuación, ampliación y complemento de la tesis doctoral, sería relevante efectuar un estudio de las atmósferas generizadas en el cine contemporáneo de América Latina desde las perspectivas del análisis cinematográfico y la teoría fílmica feminista. Dicho estudio implicaría considerar las dimensiones visuales y sonoras, constituyendo esta última un objeto de indagación original en el marco del estado actual de las investigaciones sobre cine latinoamericano. La exploración de las atmósferas fílmicas implica prestar especial atención al universo acústico.

A pesar de que el cine es un medio que utiliza imágenes y sonidos, la hegemonía del ojo –y su consecuencia obligada, como expone Serge Daney (2004b): la mutilación del oído– ha conducido a una subordinación del espacio sonoro al espacio visual, con el primero como verificación y garantía del último. Los estudios académicos en teoría y crítica del campo audiovisual han privilegiado la dimensión visual (focalizando procedimientos como el encuadre, el punto de vista, el sistema de la mirada y el régimen escópico). Sin embargo, el sonido –en su heterogeneidad– es tan importante como la imagen para la construcción de significados y posiciones subjetivas, como en esta tesis se pudo apreciar.

Por ello, resultaría productivo indagar el contrapunto entre lo visible y lo audible a partir de la atención puesta en el sonido como material para la elaboración de figuraciones fílmicas que ponen de relieve desigualdades sociales y diferencias culturales (clase, género, etnia, raza, nacionalidad, generación, orientación sexual, religión, etc.). En futuros trabajos, me interesaría analizar posibles semejanzas y puntos de convergencia entre films latinoamericanos contemporáneos prestando atención a cómo interaccionan los aspectos sonoros y visuales respecto a la producción de sentidos y atmósferas generizadas, qué estéticas y discursos del cuerpo se construyen, qué implicancias tiene la afección de lo narrativo por la presencia corporal, cómo se constituye en imágenes y sonidos la experiencia de los sentidos que preservan esas huellas incivilizadas e incivilizables que remiten a la *Aisthisis* como núcleos de resistencia a la domesticación cultural, cuáles son los climas predominantes que inscriben a los films como modos de vida en el presente, qué formas de

habitar el mundo y estar con otros se imaginan... Como diría Virginia Woolf (2008: 56),
“estas son preguntas difíciles que yacen en la penumbra del futuro.”

BIBLIOGRAFÍA

1. Cine, imagen y teoría fílmica

- AGUILAR, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- AGUILAR, Gonzalo (2015a). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- AGUILAR, Gonzalo (23 de enero de 2015b). Purpurina en los confines del rock, Ñ.
- ALARCÓN, Fernanda (2010). Autorretrato, *Leer cine*. Recuperado de <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=284>
- ALARCÓN, Fernanda (2015). *Figuras vacilantes: paisaje, espectro y jardín en el cine de Lucrecia Martel* (Tesis de Maestría en Crítica y Difusión de las Artes). Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- ALARCÓN, Fernanda y Julia Kratje (en prensa). *Primavera de realizadoras: renovación y renacimiento*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- ALONSO, Mercedes (2016). Sobre la intromisión política en el cine latinoamericano. En Alejandra Fabiana Rodríguez y Cecilia Elizondo (Comps.), *Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA.
- ALTMAN, Rick (2010). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- AMADO, Ana (2002). Cine argentino. Cuando todo es margen, *Pensamiento de los Confines*, 11. Buenos Aires.
- AMADO, Ana (2004). Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel), Gerardo Yoel (comp.) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidades y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial.
- AMADO, Ana (2006). Velocidades, generaciones y utopías: a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, *ALCEU*, 6 (12), 48-56.
- AMADO, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- AMADO, Ana (2010). Espacio y cine: una política del lugar (Apuntes de una lectura), *Pensamiento de los confines*, 26. Buenos Aires.
- AMADO, Ana (en prensa). *Las realizadoras y la invención de un mundo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- ANDERMANN, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- APREA, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- ARANDA, Ricardo Jimeno (2011). La ciudad real y la ciudad imaginada en el universo cinematográfico de Jacques Demy, *Actas I Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, Madrid, 24 y 25 de Noviembre de 2011.

- AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jacques (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jacques y Michel Marie (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca.
- AUMONT, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet (1983). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- BAZIN, André (2008). M. Hullot y el tiempo, ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.
- BERARDI, Mario (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- BERGER, John (2013). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERNADES, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf (2002). *El nuevo cine argentino Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka.
- BETTENDORFF, Paulina y Agustina Pérez Rial (2014). Itinerarios perceptivos de nuevas realizadoras del cine argentino. En Laura Lorena Utrera (Ed.), *Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA.
- BETTETINI, Gianfranco (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BETTETINI, Gianfranco (1986). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- BOBO, Jacqueline (1988). The color purple: black women as cultural readers. En E. Deidre Pribram (Ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television* (90-109). London and New York: Verso.
- BOORSTIN, Daniel (1961). *The Image. A Guide to Pseudo-Events In America*. New York: Harper & Row.
- BRESSON, Robert (2007). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.
- BROULLÓN LOZANO, Manuel (2010). Claves hiperdiscursivas de la adaptación de *La voz humana* (Cocteau, 1948) a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1988), *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 33.
- BRUNO, Giuliana (1993). Promenade autour de la caverne de Platon, *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, 67, 135-140.
- BRUNO, Giuliana (1995). Haciendo la calle por la cueva de Platón. En Giulia Colaizzi (Ed.), *Feminismo y Teoría fílmica*. Valencia: Episteme.
- BRUNO, Giuliana (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- BUET, Jackie (1993). Avant-propos. Les femmes et l'image, *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, 67, 11-14.
- BURCH, Noël (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- CARRI, Albertina (2013). Cuestión de imagen, *Cinémas d'Amérique latine*, 21, 30-41.
- CASALE, Marta Noemí Rosa (2012). Lucrecia Martel: la realidad cuestionada. La presencia de lo siniestro como elemento desestabilizador. En Silvia Romano (Editora

- responsable), Ponencia presentada en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Universidad Nacional de Córdoba.
- CASETTI, Francesco (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- CAVELL, Stanley (1999). *La búsqueda de la felicidad*. Barcelona: Paidós.
- CAVELL, Stanley (2009). *Más allá de las lágrimas*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- CHION, Michel (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.
- CHION, Michel (2011). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.
- CHRISTOFOLETTI BARRENHA, Natalia (2013). *A experiência do cinema de Lucrecia Martel. Resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. São Paulo: Alameda.
- COLAIZZI, Giulia (Ed.) (1995). Introducción. Feminismo y teoría fílmica. *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme.
- COLAIZZI, Giulia (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COMOLLI, Jean-Louis (2010). Cine contra espectáculo, *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.
- CONDE, Mariana Inés (2009). Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955 (Tesis de Doctorado), Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- CORRO PENJEAN, Pablo (2012). *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- CUNHA, Damyler (2015). Cinema para os Ouvidos: pequenas subversões sonoras nos filmes de Lucrecia Martel, *Sonoridade Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.
- DANEY, Serge (2004a). *Noches de luna llena* (Éric Rohmer), *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- DANEY, Serge (2004b). El órgano y la aspiradora (Bresson, el *Diablo*, la voz *off* y algunas otras), *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- DE LAURETIS, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.
- DE LAURETIS, Teresa (1993). Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista, *Feminaria*, IV, 10. Buenos Aires.
- DE LAURETIS, Teresa (1996). La tecnología del género, *Mora*, 2, Universidad de Buenos Aires.
- DE LAURETIS, Teresa (2000). Sujetos excéntricos, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS.
- DE LAURETIS, Teresa (2007). Rethinking Women's Cinema. En Patricia White (Ed.), *Figures of resistance. Essays in Feminist Theory* (25-47). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- DEEPWELL, Katy (1998). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid: Cátedra.
- DELEUZE, Gilles (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre Cine I*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós.

- DELEUZE, Gilles (1990). Postdata a las sociedades de control, *Babel*, 21. Buenos Aires.
- DELEUZE, Gilles (1997). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, Gilles (2006). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, Gilles (2007). La inmanencia: una vida... En Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, Gilles (2011). *Cine II. Los siglos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2015). Dulce y melancólico. *Balnearios* de Mariano Llinás, *Grumo*. Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Machado.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). Poemas de pueblos, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- DOANE, Mary Ann (1987). *The desire to desire. The woman's film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- DOANE, Mary Ann (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- DOANE, Mary Ann (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Cendeac.
- EISNER, Lotte (2013). *La pantalla diabólica. Panorama del cine clásico alemán*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2 de mayo de 2004). Ese oscuro objeto del deseo. Entrevista con Lucrecia Martel, *Radar*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-20.html>
- EPSTEIN, Jean (2014). *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus.
- FAROCKI, Harun (2013). Trabajadores saliendo de la fábrica, *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FILIPPELLI, Rafael (2014). Los nuevos cines. Argentina 1955-2013, *Revista de cine*, 1 (1). Buenos Aires.
- FLITTERMAN LEWIS, Sandy (2003). Sin techo ni ley: El "retrato imposible" de la feminidad, *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, 67, Traducción de Elena Goity y Ana Amado. Ficha de cátedra: Análisis de películas y crítica cinematográfica. Universidad de Buenos Aires.
- FORCINITO, Ana (2006). Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 35 (2), 109-130.
- FRANÇOIS, Cécile (2009). El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 43.

- GARDIES, René (Comp.) (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La marca.
- GAUDREAUULT, André y François Jost (1995). *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GIL, Inês (2011). A atmosfera como figura fílmica, *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO*, 1.
- GIROUX, Henry (2003). *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós.
- GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard Melodies. Narrative film music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- GORBMAN, Claudia (2011). Artless singing, *Music, Sound, and the Moving Image*, 5 (2), 157-171.
- GUARINI, Carmen (2012). La producción de lo real en el cine ensayo, *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 10,11 y 12 de mayo de 2012.
- GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia (2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Valencia: Quaderns Feministes, Universitat de València.
- HEATH, Stephen (1981). Narrative Space, *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press. Publicado previamente en *Screen*, 17 (3), 1976, Traducción: Elena Goity. Ficha de cátedra: Análisis de películas y crítica cinematográfica. Universidad de Buenos Aires.
- HEREDERO, Carlos F. y Antonio Santamarina (2010). *Éric Rohmer*. Madrid: Cátedra.
- HERZOG, Werner (2014). *Herzog por Herzog. Entrevistas y edición de Paul Cronin*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- HOOKS, bell (1993). Une femme noire revient au cinéma («Vous souvenez-vous de sapphire?»), *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, 67, 75-78.
- JACOBS, Lea (1981). *La extraña pasajera*: Algunos problemas de enunciación y diferencia sexual, Traducción: Elena Goity. Ficha de cátedra: Análisis de películas y crítica cinematográfica. Universidad de Buenos Aires.
- JAGOE, Eva-Lynn y John Cant (2007). Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel. En Viviana Rengil (Ed.), *El cine argentino de hoy, entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- JOHNSTON, Claire (Ed.) (1974). Women's Cinema as Counter-Cinema. *Notes of Women's Cinema*. London: Seft.
- JOHNSTON, Claire (1976). The Nightcleaners (part one). Rethinking political cinema, *Jump Cut*, 12/13, 55-56.
- JONES, Amelia (2003). *Feminism and Visual Culture*. London: Routledge.
- KAPLAN, Ann (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- KEESEY, Douglas (2009). *Catherine Breillat*. Manchester: Manchester University Press.
- KLUGE, Alexander (2014). *El contexto de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*. Buenos Aires: Caja Negra.

- KOCH, Gertrud (1986). ¿Por qué van las mujeres a ver las películas de los hombres? En Gisela Ecker (Ed.), *Estética feminista*. Barcelona: Icaria.
- KRACAUER, Siegfried (2001). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- KRATJE, Julia (2013). El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino, *Papeles de trabajo*, 1, 248-271.
- KRATJE, Julia (2014a). Las periferias del paraíso, los dilemas de la culpa. Figuras heterogéneas de la maternidad en el cine latinoamericano contemporáneo, *Mora*, Universidad de Buenos Aires.
- KRATJE, Julia (2014b). Formas generizadas del ocio en *La cámara oscura* (2008, María Victoria Menis) y *Rompecabezas* (2009, Natalia Smirnoff). En Laura Lorena Utrera (Ed.), *Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA.
- KRATJE, Julia (2016). La inocencia perdida. Sobre las figuras del servicio doméstico en *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)* (2007) de João Moreira Salles y *Las dependencias* (1999) de Lucrecia Martel. En Alejandra Fabiana Rodríguez y Cecilia Elizondo (Comps.), *Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA.
- KRATJE, Julia y Mariano Dagatti (2015). La anticomedia, o la comunidad insospechada, *Invisibles*, 3, 11.
- KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- LESAGE, Julia (1993). Céline et Julie vont en bateau: fantasme subversif, *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, 67, 121-127.
- LINK, Daniel (18 de marzo de 2001). Tres mujeres, *Radar*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-18/nota1.htm>
- MANETTI, Ricardo (2000). El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos. En Claudio España (Dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933/1956)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- MARGULIES, Ivone (1996). *Nothing happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham and London: Duke University Press.
- MARTINELLI, Lucas (Comp.) (2016). *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- MAZIERSKA, Ewa (2002). Road to authenticity and stability. Representation of holidays, relocation and movement in the films of Éric Rohmer, *Tourist studies*, 2 (3), 223-246. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage.
- METZ, Christian (1979). *El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MOGUILLANSKY, Marina (2016). *Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR*. Buenos Aires: Imago Mundi.

- MÖHRMANN, Renate (1986). Profesión: artista. Sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producción artística. En Gisela Ecker (Ed.), *Estética feminista*. Barcelona: Icaria.
- MONSIVÁIS, Carlos (1997). *Ahí está el detalle. El habla y el cine de México*. Congreso de Zacatecas, Instituto Cervantes. Recuperado de <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/cine/monsivais.htm>
- MONSIVÁIS, Carlos (2012). Notas del camp en México, *Antología esencial*. Buenos Aires: Mardulce.
- MONTEAGUDO, Luciano (6 de mayo de 2004). Cuando lo místico se vuelve erótico, *Página 12*.
- MORENO, Rodrigo (2014). Réimon pone en evidencia la incomodidad de contar la clase baja desde la clase media, entrevista realizada por Fernando G. Varea. Recuperado de <http://espaciocine.wordpress.com/2014/04/12/rm/>
- MORIN, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MULLALY, Laurence H. (2013). Autoridades invisibles y autorizaciones visibles en la película argentina *Rompecabezas* de Natalia Smirnoff, *Culture & History Digital Journal*, 2, 1.
- MULVEY, Laura (1978). *Cine, feminismo y vanguardia*. Ponencia presentada en el Ciclo Mujeres y literatura, organizado por Oxford Women's Studies Committee. Recuperado de <https://reflexionrevuelta.files.wordpress.com/2012/01/cine-y-feminismo.pdf>
- MULVEY, Laura (1992). Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity. En Beatriz Colomina (Ed.), *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press.
- MULVEY, Laura (1996). Pandora's Box: Topographies of Curiosity, *Fetishism and curiosity* (53-64). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- MULVEY, Laura (2000). Cambios: pensamientos sobre el mito, la narrativa y la experiencia histórica, *Mora*, 6, Universidad de Buenos Aires.
- MULVEY, Laura (2006a). Delaying Cinema, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image* (144-160). London: Reaktion Books.
- MULVEY, Laura (2006b). The pensive spectator, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image* (181-196). London: Reaktion Books.
- MULVEY, Laura (2007). El placer visual y el cine narrativo. En Karen Cordero Reiman e India Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- NANCY, Jean-Luc (2008). *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata naturae.
- OUBIÑA, David (2000). Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní, *Filmología: ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- OUBIÑA, David (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic.
- OUBIÑA, David (2009). La vocación de alteridad (Festivales, críticos y subsidios del nuevo cine argentino), *Historias extraordinarias* (15-23). Madrid: T&B.

- OUBIÑA, David (2011). *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- OUBIÑA, David (2014). Un realismo negligente (El cine de Lucrecia Martel). En Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (Eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- PAGE, Johanne (2007). Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel. En Viviana Rengil (Ed.), *El cine argentino de hoy, entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- PAGE, Johanne (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. North Carolina: Duke University Press.
- PAGE, Johanne (2014). De la interdisciplinariedad a la indisciplina: nuevos rumbos de los estudios de cine en Argentina, *Adversus*, 11, 26, junio de 2014, 96-115.
- PAULS, Alan (1999). La importancia de llamarse Silvia Prieto. Entrevista con el director, *Radar, Página 12*. 23 de mayo de 1999. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-05/99-05-23/nota1.htm>
- PEÑA, Fernando Martín (2012). Mujeres cineastas, *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, Fundación OSDE.
- PRIVIDERA, Nicolás (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Villa Allende: Los Ríos.
- PUNTE, María José (2010). El lenguaje del deseo en *La niña santa* y *El niño pez*. X Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y V Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Universidad Nacional de Luján.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2010a). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RANCIÈRE, Jacques (2010b). Las paradojas del arte político, *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RANCIÈRE, Jacques (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- REYNAUD, Bérénice (1993a). L'ombre d'un doute, 20 ans de théories féministes sur le cinéma, *CinémAction*, 67, 15-16.
- REYNAUD, Bérénice (1993b). Les nuits de la pleine lune: comment représenter l'impasse sexuelle, 20 ans de théories féministes sur le cinéma, *CinémAction*, 67, 147-154.
- ROHMER, Éric (1970). Entrevista con Éric Rohmer: Los antiguo y lo nuevo, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- ROSENBAUM, Jonathan (2013). Abbas Kiarostami, *Abbas Kiarostami / Jonathan Rosenbaum y Mehrnaz Saeed-Vafa*. Villa Allende: Los Ríos.
- RUIZ, Raúl (2014a). Teoría del conflicto central, *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

- RUIZ, Raúl (2014b). Estructura y construcción, *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- RUIZ, Raúl (2014c). Folklore, *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- RUIZ, Raúl (2014d). Por un cine chamánico, *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- RUIZ, Raúl (2014e). Fascinación y distanciamiento, *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- RUSSO, Eduardo A. (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.
- SALAS, Lucía (2016). Sujetos devocionales: lo trascendental y lo sagrado. Sobre *Luz silenciosa* (Carlos Raigadas, 2007) y *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004). En Alejandra Fabiana Rodríguez y Cecilia Elizondo (Comps.), *Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA.
- SCHWARZBÖCK, Silvia y Hugo Salas (2001). El verano de nuestro descontento, *El amante*, 108.
- SHOHAT, Ella (1987). Desperately Seeking Difference, *Screen*, 28, 1.
- SILVERMAN, Kaja (1984). Dis-Embodying the Female Voice. En Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams (Eds.), *Re-vision. Essays in feminist film criticism*. Los Angeles: The American Film Institute.
- SILVERMAN, Kaja (1988). *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- SILVERMAN, Kaja (2009). *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal.
- SOBCHACK, Vivian (2011). Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional, (Traducción de Soledad Pardo), *Cine Documental*, 4, 1-19.
- SONTAG, Susan (1990). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SONTAG, Susan (2005). Notas sobre lo camp, *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SONTAG, Susan (2014). *La entrevista completa de* Rolling Stone, Jonathan Cott (entrevistador). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- STACEY, Jackie (1993). Recherche différence, désespérément, *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, 67, 34-38.
- STAUDE, Mariela (en prensa). El trabajo en escena: entre el *espacio off* y los *tiempos muertos*. Una lectura de *Obreras saliendo de la fábrica* de José Luis Torres Leiva.
- SUÁREZ, Nicolás (2015). Los balnearios del nuevo cine argentino, *Informe Escaleno*. Recuperado de <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=325>
- TREROTOLA, Diego y Mariano Kairuz (2008). Renovación permanente del nuevo milenio, *Historias extraordinarias* (91-100). Madrid: T&B.
- TRINH T., Minh-ha (1993). Images et politique, *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, 67, 163-167.
- TRUFFAUT, François (2007). *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires: Alianza.

- VAUDAY, Patrick (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada.
- VELIZ, Mariano (2015). Política doméstica en el cine latinoamericano contemporáneo, *Materia Artística, Revista de la Escuela de Bellas Artes Facultad de Humanidades y Artes*, 1, Universidad Nacional de Rosario.
- VERARDI, Malena (2011). *Nuevo cine argentino (1998-2008): formas de una época. Procedimientos y representaciones de una estética política*. Berlín: EAE.
- WILLIAMS, Linda (1993). *Mildred Pierce (El suplicio de una madre)*, la Segunda Guerra Mundial y la teoría feminista del cine, *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, 67, Traducción de Elena Goity y Ana Amado. Ficha de cátedra: Análisis de películas y crítica cinematográfica. Universidad de Buenos Aires.
- XAVIER, Ismail (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- ZECCHI, Barbara (Coord.) (2013). Capítulo 9. La comedia. La comedia como estrategia feminista. La recuperación de la risa. *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. Amherst: University of Massachusetts Amherst.
- ZYLBERMAN, Lior (2012). El Teorema de Pasolini, *Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, 4, 132-137.

2. Teorías feministas, de género y sexualidades

- AGUILAR, Paula Lucía (2014). *El hogar como problema y como solución. Una mirada genealógica de la domesticidad a través de las políticas sociales. Argentina 1890-1940*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- AMADO, Ana y Nora Domínguez (2004). Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción. En Ana Amado y Nora Domínguez (Comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- AMORÓS, Celia (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- AMÍCOLA, José (2000). *Camp y postvanguardia*. Buenos Aires: Paidós.
- ANDERSON, Bonnie S. y Judith P. Zinsser (2009). *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona: Crítica.
- ARENDT, Hannah (2005). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- ARIZA, Marina y Orlandina de Oliveira (2003). Acerca de las familias y los hogares: estructura y dinámica. En Catalina Wainerman (Ed.), *Familia, trabajo y género. Un mundo de nuevas relaciones*. Buenos Aires: Unicef, Fondo de Cultura Económica.
- BARRANCOS, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BATAILLE, Georges (1930). Les écarts de la nature, *Documents*, 2.
- BATAILLE, Georges (2003). La estructura psicológica del fascismo, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BATAILLE, Georges (2009). *El Erotismo*. Buenos Aires: Tusquets.

- BERNARD, Michel (1994). *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000a). Introducción: Por la senda del nomadismo, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (25-84). Buenos Aires: Paidós.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000b). La diferencia sexual como proyecto político nómade, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (165-206). Buenos Aires: Paidós.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000c). Las figuraciones del nomadismo, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (201-226). Buenos Aires: Paidós.
- BRAIDOTTI, Rosi (2002). ATHENA and Gender Studies, *Gender Studies in Europe*. San Domenico di Fiesole: European University Institute, Università di Firenze and ATHENA, 31-55. Recuperado de: <http://www.peacepalacelibrary.nl/ebooks/files/2002GenderBook.pdf#page=30>
- BRAIDOTTI, Rosi (2004a). Sobre el sujeto feminista femenino o desde el “sí mismo-mujer” hasta el “otro mujer”, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- BRAIDOTTI, Rosi (2004b). Género y posgénero: ¿el futuro de una ilusión?, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- BRAIDOTTI, Rosi (2004c). El devenir mujer: repensar la positividad de la diferencia, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- BUCK-MORSS, Susan (1986). The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering, *New German Critique*, 39, Second Special Issue on Walter Benjamin, 99-140.
- BUTLER, Judith (2000). Imitación e insubordinación de género, *Revista de Occidente*, 235. 85-109
- CHÁNETON, July (1997). Género (M/F) y massmediación: nuevos objetos discursivos, *Mora*, 3, Universidad de Buenos Aires.
- CHÁNETON, July (2007). *Género, poder y discursos sociales*. Buenos Aires: Eudeba.
- COWIE, Elizabeth (1992). Pornography and fantasy. Psychoanalytic perspectives. En Lynne Segal y Mary McIntosh (Eds.), *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. UK: Virago Press.
- DE BEAUVOIR, Simone (2005). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- DE CERTEAU, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DELFINO, Silvia (1999). Género y regulaciones culturales: el valor crítico de las diferencias. En Fabricio Forastelli y Ximena Triquell (Comps.), *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*. Córdoba: CEA-The British Council.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- DUGGAN, Ann (2005). *Salonnières, Furies and Fairies. The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*. Newark: University of Delaware Press.
- DURIN, Séverine y Natalia Vázquez Carlos (2013). Heroínas-sirvientas. Análisis de las representaciones de trabajadoras, *Trayectorias*, 15, 36.
- ESQUIVEL, Valeria (2015). El cuidado: de concepto analítico a agenda política, *Nueva Sociedad*, 256.
- FAUSTO-STERLING, Ann (2006). Duelo a los dualismos, *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina.
- FEDERICI, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- FEDERICI, Silvia (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- FEMENÍAS, María Luisa y Paula Rossi (2012). La esperanza de Pandora: del tiempo de los filósofos al tiempo de las mujeres. En Ana Domínguez Mon, Ana Mendes Diz, Patricia Schwarz, Magdalena Camejo (Comps.), *Usos del tiempo, Temporalidades y Géneros en Contextos*. Buenos Aires: Antropofagia.
- FERNÁNDEZ, Ana María (2010). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós.
- GARAY, Ricardo (2008). El destino de ser madres: la ideología de la maternidad como soporte discursivo de las nuevas tecnologías reproductivas. En Mónica Tarducci (Coord.), *Maternidades en el siglo XXI*. Buenos Aires: Espacio.
- GARDINER, Joan (1997). *Gender, care and economics*. London: MacMillan.
- GIBSON, Sarah (2006). A seat with a view. Tourism, (im)mobility and the cinematic-travel glance, *Tourist studies*, 6 (2), 157–178. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage.
- GIORGI, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GÓMEZ ROJAS, Gabriela y Manuel Riveiro (2015). El género en la relación entre clase social y estilo de vida: una mirada a través del tiempo libre, *Millcayac. Revista de Ciencias Sociales*, II, 2. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- GOREN, Nora Judith (2009). Trabajo. En Susana Beatriz Gamba (Coord.), Tania Diz, Dora Barrancos, Eva Giberti y Diana Maffía (Cols.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- GOVAERTS, France (1969). *Loisirs des Femmes et Temps Libre*. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie.
- GRUPO POLÍTICA SEXUAL (Néstor Perlongher y otros) (1995). Manifiesto por la abolición del trabajo, Osvaldo Baigorria (selección y prólogo), *Con el sudor de tu frente. Argumentos para la sociedad del ocio*. Buenos Aires: La Marca.
- HANNON, Patricia (1998). *Fabulous Identities. Women's Fairy Tales in Seventeenth-Century France*. Amsterdam: Rodopi.
- HENDERSON, Karla (1994). Broadening an Understanding of Women, Gender, and Leisure, *Journal of Leisure Research*, 26, 1-7.

- HENDERSON, Karla A., Bialeschki, M. Deborah, Shaw, Susan M. and Valeria J. Freysinger (2003). *A Leisure of One's Own. A Feminist Perspective on Women's Leisure*. Taylor & Francis e-Library.
- HERRIGEL, Eugen (2007). *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Kier.
- IRIGARAY, Luce (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.
- IZQUIERDO, Jesusa *et al.* (1988). *La desigualdad de las mujeres en el uso del tiempo*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- KINNAIRD, Vivian, Uma Kothari and Derek Hall (1994). Tourism: Gender Perspectives. En Vivian Kinnaird and Derek Hall (Eds.), *Tourism: A Gender Analysis*, 1-34. Chichester: Wiley.
- KRISTEVA, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- KRISTEVA, Julia (2009). La pasión según Teresa de Ávila, *Quaderns de la Mediterrània, Cuadernos del Mediterráneo*, 12, 184-187.
- KUZNESOF, Elizabeth (1993). Historia del servicio doméstico en la América hispana (1492-1980). En Elsa M. Chaney y Mary García Castro (Eds.), *Muchacha/ cachifa/ criada/ empleada/ empregadinha/ sirvienta/ y... más nada. Trabajadoras domésticas en América Latina y el Caribe*. Caracas: Nueva Sociedad.
- LAGARDE, Marcela (2009). Sororidad. En Susana Beatriz Gamba (Coord.), Tania Diz, Dora Barrancos, Eva Giberti y Diana Maffía (Cols.), *Diccionario de estudios de género y feminismos* Buenos Aires: Biblos.
- LAMAS, Marta (1995). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género, *La Ventana*, 1.
- LAUDANO, Claudia (1999). Entre lo público y lo privado: la formulación de sus límites en el formato televisivo del *talk show*. Exhibición e invisibilidad de la violencia de género, (Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, Orientación: Sociología). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- LAUDANO, Claudia. (2006). "Género": te habíamos amado tanto..., *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (31), 147-160. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042006000200008&lng=es&tlng=es.
- LAUDANO, Claudia (2010). Mujeres y medios de comunicación: reflexiones feministas en torno a diferentes paradigmas de investigación. En Sonia Santoro y Sandra Chaher (Comps.), *Las palabras tienen sexo II. Herramientas para un periodismo de género*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación.
- LENARDUZZI, Víctor (2012). La "pista" post-sexual: el movimiento de los placeres, *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*. Buenos Aires: Aidos.
- LERUSSI, Romina (2011). Provocaciones feministas: nuevos aspectos de la naturaleza jurídica del empleo doméstico en la Argentina, *Astrolabio*, 6, 186-210.
- LITTAU, Karin (2008). *Teorías de la Lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial.

- LOPES SILVA, Denilson (2012). Só vou voltar quando eu me encontrar, *No coração do mundo. Paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LOPES SILVA, Denilson (2013). Afectos pictóricos ou em direção a *Transeunte*, de Eryk Rocha, *Famecos, mídia, cultura e tecnologia*, 20 (2), 255-274, Porto Alegre.
- LUDMER, Josefina (1985). Treta del débil. En Patricia Elena González y Eliana Ortega (Eds.), *La sartén por el mango*. Río Piedras: Huracán.
- LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MACKINTOSH, Philip y Glen Norcliffe (2006). Flâneurie on bicycles: acquiescence to women in public in the 1890s, *Canadian Geographer*, 50, 17-37.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2015). Cartografías del deseo, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 7, 1-9.
- MARCUS, Sharon (2002). Cuerpos en lucha, palabras en lucha: una teoría y una política para la prevención de la violación, *Debate Feminista*, 26, 59-85.
- MCROBBIE, Angela (2016). *Be creative. Making a living in the new culture industries*. Cambridge: Polity.
- MELER, Irene (2009). Psicoanálisis y género. En Susana Beatriz Gamba (Coord.), Tania Diz, Dora Barrancos, Eva Giberti y Diana Maffía (Cols.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- MÉNDEZ DIZ, Ana María y Patricia K. N. Schwarz (2012). *Juventudes y género. Sentidos y usos del cuerpo, tiempos y espacios en los jóvenes de hoy*. Buenos Aires: Lugar.
- MOLLOY, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MORENO, María (2014a). Elogio de la soledad, *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce.
- MORENO, María (2014b). ¿Libre o melón?, *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce.
- MORENO, María (2014c). Dos narradores, *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce.
- PANERO GÓMEZ, Ana (2013). Recorridos olvidados: la flâneuse silenciada, *Arte y Ciudad, Revista de Investigación*, 4, Madrid.
- PEREYRA, Francisca (2015). El servicio doméstico y sus derechos en Argentina, *Nueva Sociedad*, 256.
- PERLONGHER, Néstor (2013). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones.
- PERROT, Michelle (1989). Formas de habitación. En Philippe Ariès y Georges Duby (Dir.), *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus.
- PIAGET, Jean y Bärbel Inhelder (1997). *Psicología del niño*. Madrid: Morata.
- POLLOCK, Griselda (2013). La mujer como signo, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

- PRECIADO, Beatriz (2008). Cartografías *queer*: El flâneur perverso, la lesbiana toposfóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía “zorra” con Annie Sprinkle. En Cortés, J. M. G. (Dir.), *Cartografías Disidentes*. Madrid: SEACEX.
- PRECIADO, Beatriz (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- PRITCHARD, Annette and Nigel Morgan (2005). “On location”. Re(viewing) bodies of fashion and places of desire, *Tourist studies*, 5 (3), 283-302. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage.
- PRUITT, Deborah and Suzanne LaFont (1994). For love and money. Romance tourism in Jamaica, *Annals of Tourism Research*, 22 (2), 422-440.
- RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ, Corina (2012). La investigación del uso del tiempo en economía: aportes desde la crítica de la economía feminista. En Ana Domínguez Mon, Ana María Mendes Diz, Patricia Schwarz y Magdalena Camejo (Comps.), *Usos del tiempo, temporalidades y géneros en contextos*. Buenos Aires: Antropofagia.
- RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ, Corina (2015). Economía feminista y economía del cuidado, *Nueva Sociedad*, 256.
- SABSAY, Leticia (2009). *Las normas del deseo. Imaginario sexual y comunicación*. Madrid: Cátedra.
- SASSEN, Saskia (2003). *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de sueños.
- SCOTT, Joan (2011a). El género: una categoría útil para el análisis histórico, *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- SCOTT, Joan (2011b). Prefacio a la edición revisada en inglés, *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- SMITH, Margo L. (1993). El servicio doméstico en una perspectiva transcultural: una base computarizada de datos, Elsa M. Chaney y Mary García Castro (eds.), *Muchacha/ cachifa/ criada/ empleada/ empregadinha/ sirvienta/ y... más nada. Trabajadoras domésticas en América Latina y el Caribe*. Caracas: Nueva Sociedad.
- SWAIN, Margaret Byrne (1989). Gender Roles in Indigenous Tourism: Kunal Mola, Kuna Yala, and Cultural Survival. En Valene L. Smith (Ed.), *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, 84-103. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SWAIN, Margaret Byrne (1995). Gender in tourism, *Annals of Tourism Research*, 22 (2), 247-266.
- SZURMUK, Mónica (2000). *Mujeres en viaje. Escritos y testimonios*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SZURMUK, Mónica (2007). *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina (1850-1930)*. México: Instituto Mora.
- VANCE, Carole S. (1989). El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad. En Carole S. Vance (Comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa.
- VEIJOLA, Soile and Eeva Jokinen (1994). The Body in Tourism, *Theory Culture and Society*, 11, 125-151.

- WEARING, Betsy (1998). *Leisure and Feminist Theory*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- WEIL, Simone (2007). Experiencia de la vida de Fábrica, *Escritos Históricos y políticos*. Madrid: Trotta.
- WOLFF, Janet (1985). The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Berkeley: University of California Press.

3. Teorías generales

- AA.VV. (1960). Aspects sociologiques du loisir, *Revue Internationale de Sciences Sociales*. UNESCO.
- ADORNO, Theodor W. (1995). Acerca del trabajo intelectual, Osvaldo Baigorria (selección y prólogo), *Con el sudor de tu frente*. Buenos Aires: La Marca.
- ADORNO, Theodor W. (2003). Tiempo libre, *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ADORNO, Theodor W. (2005). *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2006). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa, 4*. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2008). Sobre el jazz, *Escritos musicales IV. Obra completa, XVII*. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. y Hans Eisler (2005). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- ADORNO, Theodor W. y Max Horkheimer (2006a). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- ADORNO, Theodor W. y Max Horkheimer (2006b). *Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración, Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- AGAMBEN, Giorgio (2007). Vocación y voz, *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ALABARCES, Pablo (1995). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- AMAR, Georges (2011). *Homo mobilis. La nueva era de la movilidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- ANGENOT, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ANGENOT, Marc (2011). ¿Hasta qué punto seguimos siendo muy píos?, *DEF-GHI*, 4, 12-23.
- ARCIDIÁCONO, Carlos (1993). *La vidente no tenía nada que ver*. Buenos Aires: Atlántida.
- ARFUCH, Leonor (Comp.) (2003). Problemáticas de la identidad. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- BAIGORRIA, Osvaldo (1995). Prólogo, Osvaldo Baigorria (selección y prólogo), *Con el sudor de tu frente. Argumentos para la sociedad del ocio*. Buenos Aires: La Marca.
- BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

- BARTHES, Roland (1977). *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- BARTHES, Roland (1994). La cocina del sentido, *La aventura semiológica* (223-226). Buenos Aires: Planeta.
- BARTHES, Roland (2003a). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2003b). El nombre, *El grado cero de la escritura, seguido de: Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2003c). Proust y los nombres, *El grado cero de la escritura, seguido de: Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2004a). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (2004b). *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2005a). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2005b). Fotogenia electoral, *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2005c). El arte vocal burgués, *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2005d). El vino y la leche, *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2005e). Marcianos, *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2005f). El rostro de la Garbo, *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2006a). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland (2006b). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2008). El dandismo y la moda, *El sistema de la moda*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland (2009). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2013). Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (309-322). Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland (2014a). El tercer sentido, *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland (2014b). Erté o al pie de la letra, *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland (2014c). El «grano» de la voz, *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland (2014d). Salir del cine, *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (2007). *La sociedad de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, Walter (1993). Sobre algunos temas en Baudelaire, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

- BENJAMIN, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. México: Itaca.
- BENJAMIN, Walter (2008). *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- BENJAMIN, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- BERGSON, Henri (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot.
- BERISTÁIN, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BERONE, Lucas R. (2012). Los Twist: estrategias del humor en el universo poético-político del rock nacional, *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, La Plata, 7, 8 y 9 de mayo de 2012.
- BETTELHEIM, Bruno (1979). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- BILLE, Mikkel, Bjerregaard, Peter and Tim Flohr Sørensen (2015). Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between, *Emotion, Space and Society*, 15, 31-38.
- BÖHME, Gernot (1993). Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics, *Thesis Eleven*, 36, 113-126.
- BÖHME, Gernot (2000). Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics, *Soundscape*, 1 (1), 14-18.
- BÖHME, Gernot (2001). Sobre la crítica de la economía estética, *Adef. Revista de Filosofía*, XVI, 1, mayo 2001, 79-91.
- BOURDEAU, Philippe and Rodolphe Christin (2012). La dulce ilusión de la evasión, *Viajes*. Santiago de Chile: Aún creemos en los sueños.
- BOURDIEU, Pierre (1979). Los tres estados del capital cultural, *Sociológica*, 5, UAM-Azcapotzalco, México, 11-17.
- BUCK-MORSS, Susan (2014). Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca.
- BYUNG-CHUL, Han (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Buenos Aires: Herder.
- CAILLOIS, Roger (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CALINESCU, Matei (1991). *Kitsch, Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- CAO, Antonio F. (1986). La anticomedia de salas barbadillo, transposición genérica y desplazamiento de la figura mítica, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (799-812). Frankfurt am Main: Vervuert.
- CASABLANCAS, Benet (2014). *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis (2014). *Del cansancio*. Buenos Aires: Mardulce.
- COHEN, Erik and Scott A. Cohen (2012). Current sociological theories and issues in tourism, *Annals of Tourism Research*, 39 (4), 2177-2202.

- COLOMBI, Beatriz (2006). El viaje y su relato, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 43, 11-35, México.
- CONTRERAS, Sandra (2013). Estados de la novela. A propósito de *Historias extraordinarias* y *El pasado es un animal grotesco*, *Pensamiento de los Confines*, 28-29, 150-161.
- COZARINSKY, Edgardo (2015). Prólogo, *Gentlemen. Los mejores escritos del dandismo inglés*. Buenos Aires: Mardulce.
- CRAIK, Jennifer (1997). The Culture of Tourism, Chris Rojek and John Urry (eds.), *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*. London: Routledge, 113-36.
- CRARY, Jonathan (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- CRARY, Jonathan (2015). 24/7. *El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós.
- CULLER, Jonathan (1988). The Semiotics of Tourism, *Framing the Sign Criticism and its Institutions* (153-167). Londres: Blackwell. Traducción: Silvina Tatavitto, para la cátedra Semiótica II. Carrera de Comunicación Social, UBA.
- CUVARDIC GARCIA, Dorde (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Publibook.
- DAGATTI, Mariano (2012). El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad, *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 41, 41-58.
- DOLAR, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- DUMAZEDIER, Joffre (1962). *Vers une civilisation du loisir?* Paris: Seuil.
- ECO, Umberto (1994). Los marcos de la “libertad” cómica. En: Cassin, Barbara (ed), *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*. Buenos Aires: Manantial.
- ELIAS, Norbert y Eric Dunning (1992a). La búsqueda de la emoción en el ocio, *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ELIAS, Norbert y Eric Dunning (1992b). El ocio en el espectro del tiempo libre, *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FABBRI, Paolo (2004). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1974). Para una teoría de la humorística, *Teorías*. Buenos Aires: El Corregidor.
- FLATLEY, Jonathan (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the politics of Modernism*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- FLATLEY, Jonathan (2012). How A Revolutionary Counter-Mood Is Made, *New Literary History*, 43, 503-525.
- FOUCAULT, Michel (1980). Poder-Cuerpo, *Microfísica del poder*. Madrid: de la Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- FREUD, Sigmund (1991). El chiste y su relación con lo inconciente, *Obras Completas*, VIII. Buenos Aires: Amorrortu.

- FREUD, Sigmund (1996). El creador literario y el fantaseo, *Obras Completas*, IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- FRIEDMANN, Georges (1958). *El trabajo desmenuzado. Especialización y tiempo libre*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar (2008). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2008). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- GENETTE, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Luhmen.
- GOFFMAN, Erving (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GRIECO Y BAVIO, Alfredo (1995). *Cómo fueron los 60*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- GRIECO Y BAVIO, Alfredo (14 de marzo de 1999). El gran realista, *Radar*.
- GROYS, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- GRÜNER, Eduardo (2005). La historia del Otro. El “lugar común” de las diferencias, *La cosa política o el acecho de lo Real*. Buenos Aires: Paidós.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2012). *Atmosphere, Mood, Stimmung*. United States: Stanford University Press.
- HALL, Stuart (2003). ¿Quién necesita “identidad”?, *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HALL, Stuart (2010). El espectáculo del “Otro”, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar: Envién.
- HARRIS, David (2005). *Key Concepts in Leisure Studies*. London: Sage.
- HOLDEN, Peter; Jurgen Horlemann and Georg Friedrich Pfafflin (1983). *Tourism. Prostitution and Develonment*. Bangkok: Ecumenical Coalition on Third World Tourism.
- HUIZINGA, Johan (1980). *Homo Ludens. A study of the play-element in culture*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- HUTCHEON, Linda (1993). La política de la parodia postmoderna, *Criterios*, La Habana.
- IGARZA, Roberto (2009). *Burbujas del ocio. Nuevas formas de consumo cultural*. Buenos Aires: La Crujía.
- IGOA, Enrique (2015). Tempo y ritmo en la música: un encuentro dialéctico, Teresa Aizpún, Cayetana Ibáñez, Eva Fernández del Campo (eds.), *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. (13-26) Madrid: Abada.
- JACKSON, Rosmary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- JAKOBSON, Roman (1976). Sobre el realismo artístico. En Tzvetan Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- JITRIK, Noé (1997). Forma y significación en *El matadero*, Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespeda (selección y prólogo), *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959-1976)*. Buenos Aires: Biblos.
- KOSHAR, Rudy (Ed.) (2002b). Seeing, Traveling, and Consuming: An Introduction, *Histories of Leisure* (1-26). Oxford and New York: Berg.
- LADDAGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LAFARGUE, Paul (2003). *El derecho a la pereza, Fundamentos*. Buenos Aires: Longseller.
- LÁNG, Henry Paul (1963). *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires: Eudeba.
- LASÉN DÍAZ, Amparo (1997). Ritmos sociales y arritmia de la modernidad, *Política y Sociedad*, 25, 185-203, Madrid.
- LATHAM, Alison et al. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LE BRETON, David (2011). *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LE BRETON, David (2014). *Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud*. Buenos Aires: Waldhuter.
- LEFEBVRE, Henri (1992). *Elements de rythmanalyse: Introduction a la connaissance des rythmes*. París: Syllepse.
- LESLIE, Esther (2002). Flâneurs in Paris and Berlin. En Rudy Koshar (Ed.), *Histories of Leisure*, Oxford and New York: Berg, 61-78.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970). *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Eudeba.
- LIPOVETSKY, Gilles (2007). *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama.
- LUQUIAU, Clotilde (2012). En Borneo, turistas en búsqueda de autenticidad, *Viajes*. Santiago de Chile: Aún creemos en los sueños.
- MACCANNELL, Dean (1973). *The tourist. A new theory of the leisured class*. New York: Schocken.
- MAFFESOLI, Michel (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARCUSE, Herbert (1969). La nueva sensibilidad, *Un ensayo sobre la liberación*. México: Joaquín Mortiz.
- MARTONI, Alex Sandro (2015). *Lendo Ambiências: O reencantamento do mundo pela técnica* (Tese de doutoramento). Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- MIDDLETON, Richard (1983). "Play It Again Sam": Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music, *Popular Music*, 3, Producers and Markets, 235-270, Cambridge University Press.
- MORETTI, Franco (2014). *El burgués. Entre la historia y la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- NANCY, Jean-Luc (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.

- PAECH, Anne (2012). Fünf Sinne im Dunkeln. Erinnerungen an die Kino-Atmosphäre. En Philipp Brunner, Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler (Hg.), *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren Verlag.
- PARRET, Herman (1995). *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.
- PASTORIZA, Elisa (2011). *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- PAULS, Alan (2013). Prólogo. *Fuego artificial, El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mardulce.
- PAVEAU, Marie-Ann (2013). *Os pré-discursos. Sentido, Memória, Cognição*. Campinas: Pontes.
- PETRUCCI, Armando (1997). Leer por leer: un porvenir para la lectura. En Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (Dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- PICARD, Dominique (1986). *Del código al deseo. El cuerpo en la relación social*. Buenos Aires: Paidós.
- PIEPER, Josef (1970). *El ocio y la vida intelectual*. Madrid: Rialp.
- PIGLIA, Ricardo (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- PIRANDELLO, Luigi (1968). *Ensayos*. Madrid: Guadanama.
- PROPP, Vladimir (2008). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- RAMALHO, Fábio (2015). O cliché como artifício nas artes e na cultura midiática contemporânea, *Eco Pós*, 18 (3), 75-88.
- RÉAU, Bertrand (2012). Del Grand Tour a las Ciencias Políticas, el viaje de las elites, *Viajes*, Santiago de Chile: Aún creemos en los sueños.
- RIQUER, Jeneze (2011). Romancero simbólico (2). *Romance de la infantina*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_11/03062011_01.htm
- ROMERO, Alicia y Marcelo Giménez (2006). *Idiolectos e Idiorritmia* en la Producción Artística. En Antonio R. Barceló (Presidencia), Folklore y educación como símbolo de identidad nacional. Ponencia presentada en XII Congreso Latinoamericano (X Universitario) de Folklore del Mercosur y XVI Jornadas Nacionales de Folklore, Instituto Universitario Nacional del Arte. Recuperado de www.deartesypasiones.com.ar/03/docartef/2006-X-XII-XVI%20folklore.doc
- RUSSELL, Bertrand (2010). *Elogio de la ociosidad*. Barcelona: Edhasa.
- SAMUEL, Nicole (1996). Introduction. *Women, Leisure and the Family in Contemporary Society*. Cambridge: University Press.
- SARLO, Beatriz (2014). El salto de programa, *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SCHAFER, Robert Murray (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi.
- SCHAFER, Robert Murray (1977). *The tuning of the world*. New York: Knopf.
- SEBRELI, Juan José (1970). *Mar del Plata, el ocio represivo*. Buenos Aires: Leonardo Buschi.

- SIMMEL, Georg (1939a). *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Tomo 1. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- SIMMEL, Georg (1939b). *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Tomo 2. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- SIMMEL, Georg (2003). *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona: Gedisa.
- SIMMEL, Georg (2007). Metafísica de la pereza. Sátira sobre la tragedia de la filosofía, *Imágenes momentáneas sub specie aeternitatis*. Barcelona: Gedisa.
- SIMMEL, Georg (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- SINNERBRINK, Robert (2012). *Stimmung*: exploring the aesthetics of mood, *Screen*, 53 (2), 148-163.
- SPITZER, Leo (1942). Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics, *Philosophy and Phenomenological Research*, 3, 2, 169-218.
- SPITZER, Leo (1944). Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung" (Part I), *Traditio*, 2, Fordham University, 409-464.
- SPITZER, Leo (1945). Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung" (Part II), *Traditio*, 3, Fordham University, 307-364.
- STAVRIDES, Stavros (2016). *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal.
- STEINGRESS, Gerhard (2006). El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica, *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 6, 43-75.
- STEVENSON, Robert Louis (2010). *En defensa de los ociosos*. Madrid: Gadir.
- TOOP, David (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja negra.
- TRÖHLER, Margrit (2012a). Einleitung. Filmische Atmosphären - eine Annäherung. En Philipp Brunner, Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler (Hg.), *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren Verlag.
- TRÖHLER, Margrit (2012b). Orte des Spektakels bewegter Bilder. Filmische Dispositive und ihre Atmosphären. En Philipp Brunner, Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler (Hg.), *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren Verlag.
- TRUONG, Thanh-Dam (1990). Sex, Money & Morality: Prostitution and Tourism in Southeast Asia. Atlantic Highlands: Zed Books.
- RIVERA, Jorge B. (1992). La América imaginaria de Salgari. En Luigi Volta (Comp.), *El viaje y la aventura*. Buenos Aires: Corregidor.
- URRY, John (1990). *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- VALÉRY, Paul (1931). *L'Idée fixe*. Paris: Gallimard.
- VAX, Louis (1971). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba.
- VEBLIN, Thorstein (2008). *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza.

- VILA, Pablo (1985). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Elizabeth Jelin (Comp.), *Los nuevos movimientos sociales/1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- VIÑAS, David (1973). *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Corregidor.
- WEBER, Erich (1969). *El problema del tiempo libre*. Madrid: Editora Nacional.
- WILLEMS, Edgar (1964). *El ritmo musical*. Buenos Aires: Eudeba.
- WILLIAMS, Raymond (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La marca.
- WINNICOTT, Donald W. (1985). *Realidad y juego*. Buenos Aires: Gedisa.
- WOLFENSTEIN, Martha (1951). The emergence of fun morality, *Journal of Social Issues*, 7 (4), 15-25.
- WOOD, Robert E. (1993). Tourism, Culture, and the Sociology of Development. En Michael Hitchcock, Victor T. King, and Michael J. G. Pamivell (Eds.), *Tourism in South East Asia*, (48-70). London: Routledge.
- WRIGHTSON, Kendall (2000). An Introduction to Acoustic Ecology, *Soundscape*, 1 (1), 10-13.
- WULFF, Hans J. (2012). Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film. En Philipp Brunner, Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler (Hg.), *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren Verlag.
- ZIPES, Jack (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ŽIŽEK, Slavoj (2011). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.

4. Obras literarias

- BAUDELAIRE, Charles (2002). *El spleen de París*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDELAIRE, Charles (2013). El pintor de la vida moderna, *El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mardulce.
- BOLAÑO, Roberto (2006). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- CALVINO, Italo (2012). *Palomar*. Madrid: Siruela.
- CHEJFEC, Sergio (1992). *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CHÉJOV, Antón Pávlovich (2014). *Sólo lo inútil es placentero*. Buenos Aires: Interzona.
- EL JABER, Loreley (2010). Verano, en *La Playa*. Buenos Aires: Viajera. Incluido en AA.VV. (2015). Las playas. En Lucía De Leone y Mario Cámara (Comps.), *Sala Grumo*. Recuperado de <http://www.salagrupo.org/notas.php?notaId=215>
- FONTANARROSA, Roberto (2006). Bahía Desesperación, *El rey de la milonga y otros cuentos*. Buenos Aires: de la Flor.
- OCAMPO, Silvina (1942a). La siesta, *Enumeración de la patria y otros poemas*. Buenos Aires: Sur.

- OCAMPO, Silvina (1942b). El paseo, *Enumeración de la patria y otros poemas*. Buenos Aires: Sur.
- OCAMPO, Silvina (1999). El pecado moral, *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.
- OCAMPO, Silvina y Adolfo Bioy Casares (2016). *Los que aman, odian*. Buenos Aires: Emecé.
- SCHWEBLIN, Samanta (2009). El hombre sirena, *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Emecé.
- TWAIN, Mark (2001). *Inocentes en el extranjero*. Madrid: del Azar.
- UHART, Hebe (2015). Azul, *De la Patagonia a México*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- WOOLF, Virginia (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- WOOLF, Virginia (2009). *La señora Dalloway*. Buenos Aires: Lumen.
- WOOLF, Virginia (2012). Merodeo callejero: Una aventura londinense, *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

5. Otras fuentes

- AGUILAR, Gonzalo (2015c). Lo que queda: recuerdos del nuevo cine argentino. Ponencia presentada en *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*, Buenos Aires, 23 y 24 de julio de 2015.
- AMADO, Ana (2014). Imágenes de sensatez y sentimientos (el nuevo cine desde una lectura de género). Ponencia leída en la apertura del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual: Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. 13, 14 y 15 de marzo de 2014.
- COLAIZZI, Giulia (2016). Flânerie e biopolitica nella crisi europea: “Io sto con la sposa” (Augugliaro, del Grande, Al Nassiry, 2014). Congreso Donna e spazio, Universität Leipzig, 15, 16 y 17 de junio de 2016.
- EPPS, Brad (2016). Miradas sobre género hoy: un acercamiento interseccional. Charla en la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 9 de septiembre de 2016.
- MANETTI, Ricardo (2016). Palito y Sandro. Dos caras de una misma moneda. La construcción de los nuevos ídolos en el cruce entre el cine, la televisión y las discográficas. Conferencia en el Coloquio internacional: La canción en los cines de Europa y de América Latina (1960-2010), Bruselas, 30 de abril de 2016.
- MARTEL, Lucrecia (2009). El sonido en la escritura y la puesta en escena. Conferencia en el Festival Vivamérica, 8 de octubre de 2009. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo>
- MELER, Irene (2010). Género, temporalidad y subjetividad. Coloquio Usos del tiempo, temporalidades y géneros en contextos, convocado por el Instituto Interdisciplinario de estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, e Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 19 de octubre de 2010.

- PÉREZ LLAHÍ, Marcos Adrián (2015). Clase y relieve urbano en el cine argentino moderno. Ponencia presentada en La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional, Buenos Aires, 23 y 24 de julio de 2015.
- SMIRNOFF, Natalia (2014). Charla entre la directora del film *El cerrajero* y la actriz María Onetto, organizada por el Centro de Investigación Cinematográfica, 8 de octubre de 2014.

PELÍCULAS CITADAS
(Largometrajes, telefilms y medimetrajes³⁷²)

¡Átame! (1989, Pedro Almodóvar)
¡Que vivan los crotos! (1995, Ana Poliak)
¡Tango! (1933, Luis José Moglia Barth)
¿Sabés nadar? (1997, Diego Kaplan)
15 días en la playa (2013, Flavia de la Fuente)
A propósito de Niza (*À propos de Nice*, 1930, Jean Vigo)
A Roma con amor (*To Rome with Love*, 2012, Woody Allen)
A través de los olivos (1994, Abbas Kiarostami)
Abrir puertas y ventanas (2012, Milagros Mumenthaler)
Adynata (1983, Leslie Thornton)
Aguas Verdes (2010, Mariano de la Rosa)
Alias Gardelito (1961, Lautaro Murúa)
Amor al primer mordisco (*Love at First Bite*, Stan Dragoti, 1979)
Amorosa soledad (2009, Victoria Galardi y Martín Carranza)
Ana y los otros (2003, Celina Murga)
Años rebeldes (1996, Rosalía Polizzi)
Arbeiter verlassen die Fabrik (1995, Harun Farocki)
Balnearios (2002, Mariano Llinás)
Barba Azul (*Barbe bleue*, 2009, Catherine Breillat)
Barbie también puede estar triste (2002, Albertina Carri)
Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (*Berlin, Die Symphonie der Großstadt*, 1927, Walter Ruttmann)
Bienvenidas al paraíso (*Vers le sud*, 2005, Laurent Cantet)
Black Girl (*La noire*, 1966, Ousmane Sembène)
Boccaccio 70 (1962, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti y Vittorio de Sica)
Cama adentro (2004, Jorge Gaggero)
Cándida (1939, Luis Bayón Herrera)
Cándida millonaria (1941, Luis Bayón Herrera)
Cándida, la mujer del año (1943, Enrique Santos Discépolo)
Casa Grande (2014, Felipe Gamarano Barbosa)
Cleopatra (1934, Cecil B. DeMille)

³⁷² El año corresponde al estreno.

Cleopatra era Cándida (1964, Julio Saraceni)
Como pasan las horas (2005, Inés de Oliveira Cézar)
Copacabana (2010, Marc Fitoussi)
Criada (2011, Matías Herrera Córdoba)
Daughter Rites (1979, Michelle Citron)
De eso no se habla (1993, María Luisa Bemberg)
De jueves a domingo (2012, Dominga Sotomayor)
Desnuda en la arena (1969, Armando Bó)
Detrás de un largo muro (1958, Lucas Demare)
Doméstica (2012, Gabriel Mascaró)
Dos basuras (1958, Kurt Land)
Dos disparos (2014, Martín Rejtman)
Easy Rider (1969, Dennis Hopper)
El amor (L'amore), 1948, Roberto Rossellini)
El ángel exterminador (1962, Luis Buñuel)
El cerrajero (2014, Natalia Smirnoff)
El cielito (2003, María Victoria Menis)
El cielo de Suely (O Céu de Suely), 2006, Karim Aïnouz)
El custodio (2005, Rodrigo Moreno)
El desafío (2015, Juan Manuel Rampoldi)
El descanso (2001, Rodrigo Moreno, Ulises Rosell y Andrés Tambornino)
El desconocido del lago (L'inconnu du lac), 2013, Alain Guiraudie)
El desierto rojo (1965, Michelangelo Antonioni)
El diablo probablemente (Le Diable probablement), 1977, Robert Bresson)
El eclipse (1962, Michelangelo Antonioni)
El enigma de outro mundo (The Thing from Another World), Howard Hawks e Christian Nyby, 1951)
El escarabajo de oro (2014, Alejo Moguillansky)
El exilio de Gardel (1986, Fernando Solanas)
El fondo del mar (2003, Damián Szifrón)
El halcón maltés (The maltese falcon), 1941, John Huston)
El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom), 1929, Dziga Vertov)
El jefe (1958, Fernando Ayala)
El juego de la silla (2002, Ana Katz)
El mago de Oz (The Wizard Of Oz), 1939, Victor Fleming)

El niño pez (2009, Lucía Puenzo)
El paseo (2014, Flavia de la Fuente)
El premio (2011, Paula Markovitch)
El rayo verde (*Le Rayon vert*, 1985, Éric Rohmer)
El satánico Dr. No (*Dr. No*, 1962, Terence Young)
El señor de los anillos (*The Lord of the Rings*, 1978, Ralph Bakshi)
El sirviente (*The Servant*, 1963, Joseph Losey)
El turista (*The Tourist*, 2010, Florian Henckel von Donnersmarck)
El último perro (1956, Lucas Demare)
Empleadas y patronas (2006, Abner Benaim)
En la boca del miedo (*In the Mouth of Madness*, 1995, John Carpenter)
En la Ciudad de Sylvia (*Dans la ville de Sylvia*, 2007, José Luis Guerín)
En una playa junto al mar (1971, Enrique Cahen Salaberry)
Encarnación (2007, Anahí Berneri)
Entre tinieblas (1983, Pedro Almodóvar)
Escenas en el mar (2012, Flavia de la Fuente)
Escuela Normal (2012, Celina Murga)
Esperando a la carroza (1985, Alejandro Doria)
Familia rodante (2004, Pablo Trapero)
Forastero (2015, Lucía Ferreyra)
Force Majeure: La traición del instinto (*Force Majeure*, 2014, Ruben Östlund)
Garage Olimpo (1999, Marco Bechis)
Gently Down the Stream (1981, Su Friedrich)
Habi, la extranjera (2013, María Florencia Álvarez)
Herencia (2001, Paula Hernández)
Hermanas (2005, Julia Solomonoff)
Historias cruzadas (*The Help*, 2011, Tate Taylor)
Historias de Filadelfia (*The Philadelphia Story*, 1940, George Cukor)
Historias extraordinarias (2008, Mariano Llinás)
Huella (1940, Luis José Moglia Barth)
Inocencia y juventud (*Young and Innocent*, 1931, Alfred Hitchcock)
Invasión (1969, Hugo Santiago)
Io sto con la sposa (2014, Gabriele Del Grande, Antonio Augugliaro y Khaled Soliman Al Nassiry)
Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975, Chantal Akerman)

Julieta (2016, Pedro Almodóvar)
La aventura (1960, Michelangelo Antonioni)
La bella durmiente (*La Belle endormie*, 2010, Catherine Breillat)
La brújula dorada (*The Golden Compass*, 2007, Chris Weitz)
La caja de Pandora (*Die Büchse der Pandora*, 1929, Georg Wilhelm Pabst)
La cámara oscura (2008, María Victoria Menis)
La ceremonia (*La cérémonie*, 1995, Claude Chabrol)
La chinoise (1967, Jean-Luc Godard)
La ciénaga (2001, Lucrecia Martel)
La comedia de la inocencia (2001, Raúl Ruiz)
La cruz del sur (2002, Pablo Rellero)
La dama del mar (1954, Mario Soffici)
La fiera de mi niña (*Bringing Up Baby*, 1938, Howard Hawks)
La flor (en producción, Mariano Llinás)
La flor de mi secreto (1995, Pedro Almodóvar)
La guerra de las galaxias (*Star Wars*, 1977, George Lucas)
La guerra gaucha (1942, Lucas Demare)
La hermana (*L'enfant d'en haut*, 2013, Ursula Meier)
La joueuse (2009, Caroline Bottaro)
La ley que olvidaron (1938, José A. Ferreyra)
La libertad (2001, Lisandro Alonso)
La Mary (1974, Daniel Tinayre)
La mosca en la ceniza (2009, Gabriela David)
La mujer de los perros (2015, Laura Citarella y Verónica Llinás)
La mujer del cuadro (*The woman in the window*, 1944, Fritz Lang)
La mujer sin cabeza (2008, Lucrecia Martel)
La nana (2009, Sebastián Silva)
La niña santa (2004, Lucrecia Martel)
La paz (2013, Santiago Loza)
La pícara puritana (*The Awful Truth*, 1937, Leo McCarey)
La playa del amor (1980, Adolfo Aristarain)
La prisionera (2006, Alejo Muguillansky y Fermín Villanueva)
La rodilla de Clara (*Le genou de Claire*, 1970, Éric Rohmer)
La rubia del camino (1938, Manuel Romero)
La señal (2007, Rodrigo Moreno y Vivi Tellas)

La tercera orilla (2014, Celina Murga)
La terraza (1962, Leopoldo Torre Nilsson)
La teta asustada (2009, Claudia Llosa)
La ventana indiscreta (*Rear Window*, 1954, Alfred Hitchcock)
La vida de alguien (2014, Ezequiel Acuña)
La vida según Muriel (1997, Eduardo Milewics)
Las dependencias (1999, Lucrecia Martel)
Las insoladas (2014, Gustavo Taretto)
Las malas intenciones (2011, Rosario García Montero)
Las playas de Agnès (*Les plages d'Agnès*, 2010, Agnès Varda)
Las razones del corazón (2011, Arturo Ripstein)
Las tres noches de Eva (*The Lady Eve*, 1941, Preston Sturges)
Las vacaciones del señor Hulot (*Les vacances de M. Hulot*, 1953, de Jacques Tati)
Las vidas posibles (2007, Sandra Gugliotta)
Laura (1944, Otto Preminger)
Le Journal d'une femme de chambre (1946, Jean Renoir)
Le Journal d'une femme de chambre (1964, Luis Buñuel)
Lejos del paraíso (*Far from Heaven*, 2002, Todd Haynes)
Liberen a Willy (*Free Willy*, 1993, Simon Wincer)
Little Red Riding Hoog (2011, Catherine Hardwicke)
Lo que más quiero (2010, Delfina Castagnino)
Lo que sucedió aquella noche (*It Happened One Night*, 1934, Frank Capra)
Los 400 golpes (*Les quatre cents coups*, 1959, François Truffaut)
Los abrazos rotos (2009, Pedro Almodóvar)
Los bañeros más locos del mundo (1986, Carlos Galettini)
Los celos de Cándida (1940, Luis Bayón Herrera)
Los guantes mágicos (2003, Martín Rejtman)
Los jóvenes viejos (1962, Rodolfo Kuhn)
Los Marziano (2011, Ana Katz)
Los muertos (2004, Lisandro Alonso)
Los pájaros (*The Birds*, 1963, Alfred Hitchcock)
Los paraguas de Cherburgo (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964, Jacques Demy)
Los rubios (2003, Albertina Carri)
Los rubios (2003, Albertina Carri)
Los tres berretines (1933, Enrique Susini)

Luna nueva (*His Girl Friday*, 1940, Howard Hawks)
Mala época (1998, Rodrigo Moreno, Nicolás Saad, Mariano De Rosa y Salvador Roselli)
Mar (2015, Dominga Sotomayor)
Match Point (2005, Woody Allen)
Medianoche en París (*Midnight in Paris*, 2011, Woody Allen)
Mi amiga del parque (2015, Ana Katz)
Mientras tanto (2006, Diego Lerman)
Millenium Mambo (*Qian xi man po*, 2001, Hou Hsiao-Hsien)
Miramar (2015, Fernando Sarquís)
Muchacho (1970, Leo Fleider)
Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, 1971, Luchino Visconti)
Mujer en la playa (*Woman on the beach*, *Haebyeonui yeoin*, 2006, Hong Sang-soo)
Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988, Pedro Almodóvar)
Mujeres que trabajan (1938, Manuel Romero)
Mundo Grúa (1999, Pablo Trapero)
Nacido y criado (2006, Pablo Trapero)
Nada más que las horas (*Rien que les heures*, 1926, Alberto Cavalcanti)
Nadar solo (2003, Ezequiel Acuña)
Ninotchka (1939, Ernst Lubitsch)
Noticias de la antigüedad ideológica. Marx-Eisenstein-El Capital (2008, Alexander Kluge)
O Céu de Suely (2006, Karim Aïnouz)
O Som ao Redor (2012, Kleber Mendonça Filho)
Ostende (2011, Laura Citarella)
Pampa bárbara (1945, Lucas Demare y Hugo Fregonese)
Pan y rosas (*Bread and Roses*, 2000, Ken Loach)
Paraíso: Amor (*Paradies: Liebe*, 2012, Ulrich Seidl)
Paris, je t'aime (2006, AA.VV.)
Pauline en la playa (*Pauline à la plage*, 1983, Éric Rohmer)
Perdidos en Tokio (*Lost in Translation*, 2003, Sofia Coppola)
Pickpocket (1959, Robert Bresson)
Piel de verano (1961, Leopoldo Torre Nilsson)
Pinamar (en postproducción, Federico Godfrid)
Pizza, birra, faso (1998s Bruno Stagnaro y Adrián Caetano)
Por tu culpa (2009, Anahí Berneri)
Procesado 1040 (1958, Rubén W. Cavallotti)

Qué he hecho yo para merecer esto (1984, Pedro Almodóvar)
Que Horas Ela Volta? (2015, Anna Muylaert)
Rabia (2009, Sebastián Cordero)
Recuerda (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945)
Réimon (2014, Rodrigo Moreno)
Retorno al pasado (*Out to the past*, 1947, Jacques Tourneur)
Río Escondido (1999, Mercedes García Guevara)
Roddles of the Sphynx (1977, Laura Mulvey y Peter Wollen)
Rompecabezas (2009, Natalia Smirnoff)
Rosalinda (2010, Matías Piñeiro)
Salida de los obreros de la fábrica (*La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon*, 1895, Louis Lumière)
Santa Cándida (1945, Luis César Amadori)
Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto (2007, João Moreira Salles)
Sigmund Freud's Dora (1979, Anthony McCall, Andrew Tyndall, Claire Pajaczowska y Jane Winstock)
Silvia Prieto (1998, Martín Rejtman)
Sin techo ni ley (*Sans toit ni loi*, 1985, Agnès Varda)
Sinuhé, el egipcio (*The Egyptian*, 1954, Michael Curtiz)
Solo por hoy (2000, Ariel Rotter)
Sospecha (*Suspicion*, 1941, Alfred Hitchcock)
Sucedió una noche (*It Happened One Night*, 1934, Frank Capra)
Sueño Florianópolis (en producción, Ana Katz)
Tan de repente (2002, Diego Lerman)
Taxi, un encuentro (2001, Gabriela David)
Teorema (1968, Pier Paolo Pasolini)
The Duke of Burgundy (2014, Peter Strickland)
The housekeeper (1986, Ousama Rawi)
The human voice (1966, Ted Kotcheff)
The Man Who Envied Women (1985, Yvonne Rainer)
Tierra de faraones (*Land of the Pharaohs*, 1955, Howard Hawks)
Todos mienten (2009, Matías Piñeiro)
Turistas (2009, Alicia Scherson)
Tuyo es mi corazón (*Notorious*, 1946, Alfred Hitchcock)
Un día de suerte (2001, Sandra Gugliotta)
Un mundo menos peor (2004, Alejandro Agresti)

Un mundo misterioso (2011, Rodrigo Moreno)
Un novio para mi mujer (2008, Juan Taratuto)
Un verano con Mónica (*Sommaren med Monika*, 1953, Ingmar Bergman)
Una mujer en la playa (*The Woman on the Beach*, 1947, Jean Renoir)
Una novia errante (2007, Ana Katz)
Una semana solos (2007, Celina Murga)
Vagón fumador (2001, Verónica Chen)
Valentín (2002, Alejandro Agresti)
Vértigo (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock)
Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo (2009, Karim Aïnouz y Marcelo Gomes)
Vicky Cristina Barcelona (2008, Woody Allen)
Vientos de agosto (*Ventos de agosto*, 2014, Gabriel Mascaro)
Viernes noche (*Vendredi soir*, 2002, Claire Denis)
Viola (2012, Matías Piñeiro)
Voley (2015, Martín Piroyansky)
Y Dios creó a la mujer (*Et Dieu... créa la femme*, Roger Vadim, 1956)
Y la vida continúa... (1992, Abbas Kiarostami)
Yo, la peor de todas (1990, María Luisa Bemberg)