

## **Imaginarios sociales: representaciones de mujer y formación de subjetividad genérica en el cine argentino del 2008 al Bicentenario**

Laura Ruiz<sup>1</sup>  
Marcelo Vidal<sup>2</sup>

Categoría: Proyectos de Investigación Disciplinar

---

<sup>1</sup> Doctora en Literaturas Latinoamericanas (University of Florida, Gainesville, EE.UU.), Magíster en Literaturas Latinoamericanas (Michigan State University, East Lansing, EE.UU), Licenciada en Letras Universidad Nacional del Comahue, Neuquén. Docente de la Universidad de Palermo en el Departamento de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación. Ganadora de Magna Cum Laude por mejor promedio de la colación 1998 de esa Universidad. Docente en distintas universidades de Estados Unidos y de Argentina. Investigadora de la Universidad Nacional del Comahue. Publicó artículos en revistas especializadas y el libro "Voces ásperas. Las literaturas argentinas de los 90" (Biblos, 2005). Profesora de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

<sup>2</sup> Realizador Cinematográfico (Escuela de Arte Cinematográfico, 1982). Docente de la Universidad de Palermo en el Departamento Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación. Es docente en otras universidades e instituciones. Obtuvo el premio "Platinum Best of Show Award" por "We Ride Together" de los premios "Aurora Awards" USA, en la categoría Convetion Openers/ Closers (Editing) en 2004. Finalista Concurso Cinematográfico George Meliès, cortometraje S-8 "El último viaje" (Dirección – Montaje) en 1985. Realizó tareas como asistente de dirección y director. Pertenece a la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 2008. Profesor de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

**Abstract:**

La investigación que aquí se presenta es una puesta al día de conceptualizaciones teóricas para ser trabajadas en la producción simbólica. Se orienta a complementar de un modo diferente el tema de las “representaciones” ya que se integra con el de los “imaginarios sociales”. Son dos cuestiones que los teóricos sociales han debatido desde hace muchos años y que son revisitadas permanentemente. Las representaciones, empleadas como instrumento, fueron útiles para demarcar el examen de la producción simbólica —fílmica, en este proyecto de investigación— con el objeto de inquirir en torno a las iteraciones y reelaboraciones en la formación de subjetividades, en una porción del cine argentino de la década pasada, estudio del que no conocemos antecedentes.

Palabras clave: Subjetividad- Producción fílmica argentina- Imaginario social-

## Informe técnico

Las modificaciones planteadas a la propuesta inicial del proyecto de investigación y formuladas en los distintos informes de avance presentaron una selección y redistribución de los casos de estudio que se revelaron como de mayor interés en función del avance mismo de la investigación. A partir de ellas se ha ido recortando y ajustando la formulación inicial del proyecto de investigación. En primer lugar, se procedió al cambio del título original —“La construcción de una mujer ideal. Formación de subjetividad genérica y representación estética en la ficción argentina del Bicentenario”— por el que se presenta ahora. Ello obedece a que se observó, en el análisis de las lecturas, que la conceptualización del adjetivo “ideal” disparaba esta investigación hacia otro aparato teórico y filosófico que conduciría a una dispersión en el objeto de estudio.

Se tuvo muy en cuenta la existencia de una discusión teórica dada la falta de un debate extenso y razonable en Argentina sobre la cuestión de género, que subyace a la categoría analítica de “representación”. Por tal motivo resultó necesario presentar las tendencias y objetivos teóricos deferentes con el fin de desarrollar un marco teórico amplio y lo más claro posible. Una cuestión fundamental, que se establece desde el título mismo es “representaciones de la mujer” que se encuadra en la [in]existencia de una tradición eficiente de esa discusión teórica en nuestra cultura. Es decir que tratar de presentar qué es “representación” y por qué se considera una categoría importante la de “representación de la mujer” resultó un aspecto fundamental del proyecto.

Un segmento de la indagación se concentró, entonces, en “representaciones” —en este caso se trató el concepto de representaciones sociales en sus distintas interpretaciones desde los variados campos teóricos que lo han trabajado—, así como en su vínculo con la formación de subjetividades femeninas. Así, las conceptualizaciones en torno a las representaciones sociales constituyeron el instrumento metodológico que permitió acotar el examen de las producciones simbólicas en el soporte que se eligió como objeto de estudio —el cine— y permitió ver los procesos sociales y, someramente, las políticas culturales. Las prácticas discursivas que se examinaron se entienden como prácticas sociales que constituyen otras prácticas sociales y son constituidas por ellas, por medio de las cuales los individuos reciben y transmiten representaciones que cobran dimensión social en la medida que son compartidas y que circunscriben la percepción del pasado y del presente.

Posteriormente, la investigación se focalizó en torno el examen de las representaciones sociales y culturales; de esta manera, se trabajó desde perspectivas teóricas adecuadas a los casos a examinar. Uno de los puntos de partida de la investigación fue la categoría de representaciones colectivas denominada “imaginarios sociales”, definidos estos por Bronislaw Baczko como emblemas de autorepresentación, de visualización de la propia identidad y de proyección que las sociedades crean como representaciones integrales propias. Éstas habilitan la identificación, la legitimación de poder y la elaboración de modelos formadores para los ciudadanos. Como señala Bronislaw Baczko, esas representaciones —no reflejos— elaboradas a partir del caudal simbólico del pasado mediato o reciente, impactan de manera variable sobre mentalidades y conductas sociales (Baczko, 1991).

Los contribuciones de Cornelius Castoriadis permitieron pensar la institución de significaciones imaginarias relacionadas con componentes de lo social (Castoriadis, 2007), es decir, representaciones que —en el despliegue de lo histórico-social y en su dimensión de instituidas/instituyentes—son atravesadas por reglas que revelan la comprensión de lo dado y, a través de las cuales se discrimina el bien del mal, lo verdadero de lo falso, etc. (Foucault, 1995).

En el aspecto fílmico se trabajó, en primer lugar, con una puesta al día de los asuntos técnicos con el fin de desambiguar conceptos y especificar el sentido con el que se usan en este trabajo. Sumado a esto, los aportes de Francesco Casetti y Federico Di Chio, especialmente, abonaron la discusión sobre representaciones que se plantean desde una ambivalencia lexical: por un lado, la representación inicia la operación a través de la cual se realiza una sustitución y, por el otro, es el resultado de esa misma operación (123).

En la propuesta inicial se pretendía examinar las categorías de representación social y de formación de subjetividades atendiendo a la modelación de una imagen social de mujer, a partir de discursos estéticos en un recorte epocal específico. Ello se ha ido desarrollando en el transcurso de este proyecto. Se entiende que las representaciones constituyen parte de la dimensión imaginaria de lo social y que intervienen en la producción de subjetividades. Desde esta perspectiva y tomando en consideración que los discursos ficcionales y estéticos participan en la circulación de modos de imaginar, decir, significar y pensar (Ludmer, 2006) se han ido explorando las respuestas que ofrecen algunos ejemplos del cine argentino contemporáneo, tanto a las representaciones sociales como a la imagen de mujer que vehiculizan, más específicamente.

Originalmente se había propuesto la indagación de cómo se modela una imagen social de mujer a partir de algunos discursos estéticos y, en concordancia, explorar la existencia o no de tendencias del arte en prácticas sociales que se convierten en moda en el período recortado para el estudio. Este segmento del proyecto se ha dejado para un futuro trabajo debido a que su aplicación implica un trabajo de campo que excede los tiempos fijados para la presentación del presente informe.

Para delimitar el momento histórico y el espacio en el que se desarrolla este estudio (el *cronotopo*, en términos de análisis literario bajtiniano), se buscó el apoyo teórico en la categoría espacio-tiempo cultural concebida por William Rowe, quien destaca la utilidad de “seleccionar un punto de entrada que manifieste y haga visibles algunos de los procesos por los que varios espacio-tiempos culturales se van constituyendo como tales” (1996, p. 28). Así, el período temporal acotado son tres años de alta densidad histórica y política en la Argentina que se enmarcan en dos instancias de observación relevantes para la investigación: desde el año 2008, —que se explica porque en diciembre del 2007 asume la presidencia constitucional de la nación la primera mujer electa en el cargo— y hasta el 2010, el año del Bicentenario de la Revolución de Mayo, que no sólo marca un hito histórico sino también mostró una movilización social inédita en sus festejos en las calles.

Con relación al corpus fílmico de trabajo, que constituye el material primario de observación, se seleccionaron películas según los criterios establecidos en la propuesta de investigación: se emplearon filmes producidos y estrenados en Argentina desde 2008 al 2010; películas que hayan sido vistas por más de cincuenta mil espectadores, lo que marca cierta trascendencia en el público; y el parámetro temático de selección es el relevamiento por tema que acota filmes de ficción, no infantiles y en los que los personajes femeninos cumplen un papel central.

Atendiendo a estos criterios, inicialmente, se recortó un primer corpus de la manera que sigue:

- a) Año 2008: de un total de sesenta y tres películas estrenadas, trece películas tuvieron más de cincuenta mil espectadores.
- b) Año 2009: de un total de setenta y dos películas estrenadas que han sido producidas en Argentina, trece películas fueron vistas por más de cincuenta mil espectadores.
- c) Año 2010: de un total de setenta y tres películas estrenadas, diez fueron vistas por más de cincuenta mil espectadores.

Luego de relevar estos componentes del corpus inicial, en la primera selección se trabajó sobre la serie fílmica mostrando la construcción discursiva de distintas identidades y espacios de poder y las modalidades estéticas que adquieren en el país; no resultaron pertinentes para la línea de investigación de este proyecto por cuestiones temáticas y de tratamiento de género:

a) año 2008: *El nido vacío*, dirección de Daniel Burman; *Valentina, la película*, dirección de Eduardo Rondel; *Cordero de Dios*, dirección de Lucía Cedrón; *Yo soy sola*, dirección de Tatinana Mereñuk.

b) año 2009: *Anita*, dirección de Marcos Carnevale; *Cuestión de principios*, dirección de Rodrigo Grande; *Felicitas*, dirección de Teresa Constantini; *El secreto de sus ojos*, dirección de Juan José Campanella.

c) año 2010: *Igualita a mí*, dirección de Diego Kaplan; *Carancho*, dirección de Pablo Trapero; *Dos hermanos*, dirección de Daniel Burman; *Mis Tacuarembó*, dirección de Martín Sastre.

Como se puede observar, en el marco de este proyecto se trabajó con productos que dialogan con los debates de la esfera pública, remiten a la experiencia humana y —en su dimensión ficcional— permiten revisitar lo vivido y reestructurar las memorias individuales y los procesos histórico-culturales en su dimensión pública. Así, el objeto a investigar quedó recortado de la siguiente manera:

*Un novio para mi mujer*, dirección de Juan Taratuto (2008); *Lluvia*, dirección de Paula Hernández (2008); *Leonera*, dirección de Pablo Trapero (2008); *El niño pez*, dirección de Lucía Puenzo (2009) y *Música en espera*, dirección de Hernán Goldfrid (2009).

Es un corpus de películas en el que se destacan algunas de las principales dimensiones que definen modelos de subjetividades, tipos de ciudadanía y exclusiones, así como modelos genéricos abordados en la producción simbólica y en los que también se ponen en juego algunas de las luchas del período.

En estos filmes se perfila un espacio-tiempo cultural, en el que se desglosan las historias de aquellos sujetos femeninos que —por la iteración de hechos y caracteres de algunas de las variables predominantes en una época— devienen en sujetos sociales representativos de ese lugar y de ese momento cultural. Las tensiones con el poder y con el discurso hegemónico se exhiben en varios de los aspectos que se analizan. En el análisis fílmico se estudian los niveles de representación, las categorías comunes a las películas seleccionadas y de qué manera estas categorías dicen de la imagen y de la representación de mujer en algunas piezas del cine argentino contemporáneo.

Un resultado parcial de este proyecto fue la presentación de una ponencia en el II Congreso Latinoamericano de Diseño (julio 2011). En el ensayo presentado se plantearon los lineamientos teóricos básicos y se analizaron dos películas exclusivamente: *Leonera* (2008) y *El niño pez* (2009).

En el campo disciplinar hoy, en Argentina, aún falta un debate extenso y razonable sobre la cuestión de género que subyace a la categoría analítica de “representación” por tal motivo se ha intentado insertar este proyecto en el estado de la cuestión y avanzar sobre una categoría específica e importante de “representación de mujer”.

En los últimos trabajos sobre cine y argentino y política se encuentran los trabajos de Ana Amado, cuyo marco temporal cierra en el año 2007, y de Gonzalo Aguilar, que abarca hasta el 2005 pero trabaja especialmente con el cine de los años noventa, configurando un mapa de más de diez años de una nueva forma de producción y de recepción del hecho cinematográfico. El trabajo de Viviana Rangil, también del año 2005, se ocupa del cine dirigido por mujeres hasta el 2003.

Así, trabajo de investigación que se presenta se ocupa de la producción y de sus condiciones más recientes: desde el año 2008, primer año de la presidencia de una mujer electa en el cargo hasta el año del bicentenario como hito simbólico en el funcionamiento de una república y que, a su vez, fue muy productivo en el imaginario popular.

Las hipótesis más recientes en los estudios de cine conciben que el concepto de “familia patriarcal” es una representación de la crisis del 2000-2001. Cuando hay familias representadas en el cine del momento, también hay disgregación e inmovilidad. Lo mismo ocurre con las relaciones heterosexuales. Este trabajo plantea que hay claramente en las películas seleccionadas (2008-2010) una nueva constitución de familia monoparental o formada por madres de un mismo sexo. También se observa la interpelación al discurso masculino de cómo representan los directores jóvenes de hoy el cuerpo de mujer, sin caer en el riesgo de las generalizaciones. El enlace entre lo social, lo estético y lo político y las políticas culturales adquiere su característica específica en cada época. Ésta no es distinta y recién empieza a abrirse camino.

## (Re)Pensar los imaginarios sociales

En su clásico texto *Los imaginarios sociales* (1991), Bronislaw Baczko caracterizó las representaciones colectivas como ideas-imágenes totalizadoras que las sociedades generan para representarse, para concebir la identidad individual y proyectarse. Estas ideas permiten a los ciudadanos identificarse, elaborar modelos organizadores y legitimar poder.

Como todos estos trabajos y en esa década, el campo de estudio de Baczko se centraliza en la historia de Europa. Comienza narrando que, a partir del siglo XVIII, hay un corrimiento de las utopías desde los discursos ficcionales y hacia el relato histórico. Afirma que la eventualidad de una sociedad mejor dejó de pensarse en “islas imaginarias” para ubicarse en el futuro, lo que provocó el desmoronamiento de las fronteras de la utopía (1991, p.9). Por otra parte, al estudiarse la movilidad de estas fronteras, se estaba señalando que el imaginario utópico no era más que una manera de ordenar el conjunto más amplio de representaciones que las sociedades generan para sí mismas.

Baczko establece que los imaginarios sociales tienen, entre otras, la función de organizar y dominar el tiempo colectivo sobre el plano simbólico. Es una función que estructura sueños y esperanzas en una sociedad imaginada como distinta, en lo aparente, pero en el caso de los acontecimientos que la memoria colectiva guarda en el recuerdo, estos recuerdos cuentan menos que las representaciones que ellos generan (p. 9). Por ello, muchas veces, la mitología que surge de un acontecimiento histórico prevalece por sobre el acontecimiento mismo. Por ejemplo, la evocación del Mayo francés de 1968 amplifica el simbolismo con el se incrementó la imaginación colectiva.

Este imaginario social se ubica, para las ciencias humanísticas, en un sitio preponderante entre las representaciones colectivas y, cada vez menos, se lo considera como una superficialidad emergente de las relaciones políticas, económicas, entre otras, que siempre han sido consideradas como las únicas “reales” (p. 14). Hay que aclarar, de todos modos, que los “signos de poder” (estudiados por P.E. Scharman y citado en Baczko, 1991), desde el siglo IX europeo, objetivan una representación simbólica del estado. En tiempos más contemporáneos, todos los movimientos políticos y sociales de los estados-nación<sup>3</sup> que inauguran un espacio necesitan tanto de sus emblemas para representarse, hacer visible su identidad y proyectarse hacia el futuro y el pasado, como así también del reconocimiento por parte del pueblo (“súbditos” en las épocas anteriores) que se manifiesta en las respuestas que otorgan legitimidad a sus dirigentes y líderes.

Con relación al término “imaginario social”, Baczko explica que el adjetivo *social* designa dos aspectos de la actividad imaginante (p. 27). Por un lado, la producción de representaciones globales de la sociedad y de lo que se vincula con ella, por ejemplo, del “orden social”, de los actores de la comunidad y de sus relaciones recíprocas de las instituciones sociales —como la jerarquía, dominación, conflicto, etc.— y en especial de las instituciones políticas. Por otro lado, el mismo adjetivo designa la inserción de la actividad imaginante del individuo en un acto colectivo (p. 27). La palabra “imaginario” remite a otro orden de sentido, no como imagen de sí, sino como capacidad imaginante de figuras, formas, producción de significaciones colectivas.

Afirma el autor que los imaginarios sociales se sostienen en el plano simbólico. El símbolo, por su parte, se construye de modo fijo y estructurado y su función es determinar la identidad colectiva, con lo cual delimita las relaciones con los demás, define imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados, como así también conserva la memoria (y la modela) y visualiza esperanzas y temores hacia el futuro. De esta manera, el imaginario

---

social es una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva, pero no indican solamente la pertenencia de los individuos a una sociedad, sino que también determinan los medios de las relaciones de ellos con la sociedad, con sus instituciones, con sus divisiones internas. Así, se puede decir que el imaginario social funciona como control de la vida colectiva y, en especial, del ejercicio del poder. Por lo tanto, es el lugar de los conflictos sociales y es una de las cuestiones que se juegan de esos conflictos (Baczko, p. 28).

Al discutir la eficacia de la propaganda política basada en símbolos, Baczko manifiesta que éstos sólo son eficaces cuando se apoyan en una identidad de imaginación. Si no es así, el lenguaje y lo imaginario tienden a desaparecer de la vida colectiva o a cumplir funciones puramente decorativas. Los imaginarios sociales tienen impacto variable en las mentalidades ya que dependen de la difusión y de los medios de que disponen. Es necesario dominar los medios, que son instrumentos de persuasión, de presión y de inculcación de valores y creencias para lograr la dominación simbólica. Los principios y los conceptos abstractos solo se transforman en ideas-fuerzas si tienen la capacidad de volverse núcleos alrededor de los que se organiza el imaginario colectivo. Las esperanzas y los sueños sociales, con sus contradicciones y vaguedades, esperan cristalizarse y están en búsqueda de un lenguaje y de modos de expresión que los hagan comunicables (p. 40).

Complementariamente, Cornelius Castoriadis (1986) determina que el simbolismo en las sociedades no es neutro ni “totalmente adecuado” al funcionamiento de los procesos reales. Y no lo es porque no puede tomar sus signos de cualquier lugar, ni pueden ser cualquier signo (p. 193). El orden simbólico de la sociedad se construye en un sentido totalmente distinto de como lo constituye cada individuo, El individuo que carga una palabra o una expresión con un sentido “personal”, al tener ya un lenguaje constituido, no lo hace con libertad ilimitada, sino que se apropia de lo que tiene presente —que es, por un lado lo natural y por otro, lo histórico (lo que “ya estaba ahí”)— y, finalmente, en este proceso, entra a participar lo racional. A la vez, el simbolismo determina muchos aspectos de la vida y de la sociedad.

En el mundo histórico y social, todo lo que está presente se encuentra ligado indisolublemente a lo simbólico, ya sean productos materiales —sin los cuales sería imposible la existencia de cualquier sociedad—, los actos reales, individuales o colectivos, que no son símbolos, pero que no existen fuera de esa red simbólica, constituida por las instituciones. Éstas no se reducen a lo simbólico pero tampoco pueden existir fuera de él. Es importante apuntar que Castoriadis, en la misma línea que tantos otros pensadores, afirma que lo simbólico se encuentra primero en el lenguaje y luego en las instituciones en distintas gradaciones.

Toda institución —afirma el filósofo— es una red simbólica, “socialmente sancionada, en la que se combinan, en proporción y relación variables, un componente funcional y un componente imaginario” (211). Cuando existe alienación, lo que se genera es la autonomización y el predominio de un momento imaginario en la institución. Esta autonomización de la institución se manifiesta en la materialidad de la vida social, pero siempre supone también “que la sociedad vive sus relaciones con sus instituciones a la manera de lo imaginario, dicho de otra forma, no reconoce en el imaginario de las instituciones su propio producto” (Castoriadis, p. 211).

En el habla cotidiana, el término imaginario remite a algo inventado, sea un invento absoluto (como una historia) o sea un desplazamiento de sentido. En este último caso, algunos símbolos ya disponibles están investidos con otras significaciones distintas que las habituales o canónicas. Es el caso en que el hablante —en el ejemplo que da Castoriadis— ante una circunstancia determinada, dice a su interlocutor: “No es lo que imaginas...”. En ambos casos se supone que lo imaginario se separa de lo real. Sin embargo, las relaciones entre lo simbólico y lo imaginario son profundas. Lo imaginario



debe utilizar lo simbólico no solamente para expresarse sino también para “existir”, para pasar de lo virtual a cualquier otro plano.

Sin dudas, todo está hecho de imágenes, incluso las fantasías más íntimas, pero estas imágenes son representaciones de otra cosa, de este modo tienen una función simbólica. Inversamente, el simbolismo presupone la capacidad imaginaria, ya que reconoce la habilidad de ver en una cosa lo que la cosa no es, de ver otra cosa de lo que es. Se afirma, entonces, que “[l]a institución es una red simbólica, socialmente sancionada en la que se combinan en proporciones y relaciones variables, un componente funcional y un componente imaginario” (Castoriadis, p. 204). Continúa el autor explicando que todo símbolo y todo simbolismo también tienen un componente imaginario (p. 204).

En definitiva, tanto la realidad como el lenguaje, los valores, las necesidades, el trabajo de cada sociedad individualizan, en cada momento, en su manera de ser específica, la organización del mundo y la del mundo social. Esta organización se refiere a las significaciones imaginarias sociales instituidas por la comunidad en cuestión. Son también estas significaciones las que se hacen presentes en la articulación interna de la sociedad, en la organización de las relaciones entre los sexos y la reproducción de los individuos, “en la institución de formas y de sectores específicos del hacer y de las actividades sociales. Participan también aquí el modo según el cual la sociedad se refiere a sí misma, a su propio pasado, a su presente y a su porvenir, y el modo de ser, para ella, de las otras sociedades” (p. 573).

### **Poder, género y deseo en el imaginario social**

¿Por qué, entonces, nos parece importante precisar las significaciones que refieren a la mujer en nuestra sociedad y en nuestro tiempo? La cuestión del imaginario social en tanto universos de significaciones que instituyen una sociedad no puede desvincularse del asunto del poder. La distribución de las jerarquías del poder, la historia de las prácticas y sistemas de valores que el poder legitima, como los vínculos sociales que genera en diferentes estructuras materiales, son centrales en el marco de la vida social (Fernández, p. 14).

Afirma Fernández (1992) que, a menudo ha sido conflictivo para las disciplinas sociales instituir teorías singulares y sistemáticas de este fenómeno y de su operatividad en las sociedades. Si la investigación se centraliza en grupos humanos de escala restringida las dificultades son mayores. Por tal motivo, la autora encuentra que la mirada microfísica puede considerarse un instrumento que permite avanzar en estas indagaciones (14). Además, adhiere a la incorporación foucaultiana de una mirada microfísica del poder que permite hacer visibles las estrategias de un sitio micro, pero que exige, a su vez, el estudio de las articulaciones y mediaciones entre los poderes macro y micro.

Indagar sobre la naturaleza social del poder significa preguntarse acerca de la inscripción de sus dispositivos, tanto en la subjetividad de las personas como en la estructura organizativa de la sociedad y sus instituciones. Supone, por ejemplo, examinar cómo funcionan en esos registros las tecnologías sociales de manipulación de los deseos, miedos, esperanzas, intimidaciones, entre otros.

Si el poder puede pensarse como un dispositivo que permite articular asuntos generales de su práctica, como el carácter social de su estructura, las maneras de operar, las tácticas y estrategias que ponen en circulación los grupos que lo controlan, entonces, los análisis son más puntuales, sin perder de vista sus extensiones en el universo social (Fernández, p. 14-15)

En una interesante revisión del vínculo ineludible entre cocimiento y poder señalado por autores como Michel Foucault, Ana María Fernández (1991) comenta que el discurso del orden y el imaginario social consolidan las condiciones reproductivas del poder generado por actos de fuerza; es decir que son los que van a garantizar la continuidad de ese poder instituido. Estos dos conceptos (discurso del orden e imaginario social) son los que transforman la fuerza en poder verdadero debido a que enlazan las tensiones sociales y garantizan la presencia del poder aunque la fuerza que lo impuso ya hubiera desaparecido.

Los mecanismos de poder requieren, como condición de su funcionamiento y su reproducción —según afirma Foucault (1987)— no sólo sistemas de legitimación, enunciados, normativas y reglas de justificación y sanciones de las conductas no deseables, sino también prácticas que están por fuera del discurso; necesita apoyos mitológicos, emblemas y rituales que hablen a las pasiones y, en consecuencia, disciplinen los cuerpos. Este universo de significaciones (imaginario social) hace que el poder transite provocando que los miembros de una sociedad adapten sus propios deseos al poder y que sus instituciones se inscriban en la subjetividad de los hombres y las mujeres. Así, el imaginario social interpela más a las emociones, a las voluntades que a la razón. Sus rituales promueven las condiciones que van a tener los comportamientos de temor, agresión, seducción, que son las maneras como el deseo se vincula al poder. Fernández (1991) prefiere pluralizar aclarando que son las “formas como los deseos se anudan a los poderes” (16) con el objetivo de aludir más propiamente a la multiplicidad de los focos de deseo y de poder que pueden entrar en juego en una determinada situación. Se establece una diferenciación entre imaginario social efectivo (el instituido) e imaginario social radical o instituyente. Es en esta distinción donde se infiere que las connotaciones que pertenecen a las significaciones imaginarias, que consolidan lo instituido en tanto tal, ligan los deseos al poder. En esta dimensión, los universos de significaciones imaginarias sociales operan como organizadores de sentido de los actos humanos, estableciendo las líneas de demarcación entre lo lícito y lo ilícito, lo permitido y lo prohibido, lo bello y lo feo (E. Mari 1988, citado por Fernández p. 16). En tanto lo imaginario efectivo es lo que mantiene unida una sociedad queda abierta la cuestión histórica por excelencia: la génesis de sentido; es decir, la producción de nuevos sistemas de significación o, dicho de otra manera, la transformación en el plano de las significaciones de una sociedad. Una de las características más profundas de lo simbólico —dice Castoriadis— es su relativa indeterminación; se diferencia, en este aspecto, de los planteos estructuralistas que ubican el sentido como combinatoria de signos.

¿Qué inventa una sociedad cuando se instituye como tal? Inventa significaciones; estas producciones de sentido —de sentido organizador— no están ahí para representar otra cosa, sino que estos esquemas articuladores son condición de representabilidad de aquello que esa sociedad puede darse. Lo que mantiene unida a una sociedad es su institución, indica Castoriadis, vale decir, el proceso por el cual la sociedad se instituye como totalidad. La institución de normas, valores y lenguaje que no son sólo herramientas o procedimientos para hacer frente a las cosas, sino más bien son los instrumentos para hacer las cosas; en particular para constituir individuos. Se alude aquí a la construcción que a partir de la materia prima humana da forma a los individuos de una sociedad, los hombres y mujeres en quienes se fraguan tanto las instituciones como sus mecanismos de perpetuación. De acuerdo con sus formas, la institución produce individuos quienes, a su vez, están en condiciones de reproducir la institución de la sociedad. En tal sentido, la institución de la sociedad está hecha de múltiples instituciones particulares que, funcionando de forma coherente, hacen que una sociedad sea la misma aun en época de crisis (Fernández, p. 16).

La trama de significaciones organiza la vida de los individuos que constituyen una sociedad. Se es hombre o mujer, padre, hijo, ciudadano, ciudadana en virtud de las significaciones imaginarias que les dan ese lugar e identidad. Estas significaciones son

imaginarias porque no corresponden a sus referentes reales stricto sensu, sino que son creadas o inventadas; y son sociales porque existen como objeto de intercambio y circulación en un espacio colectivo.

Una sociedad es también un sistema de interpretación del mundo, es decir de construcción, de creación, de invención de ese mundo y, por ello, puede percibir como amenaza cualquier ataque a su identidad, a su sistema interpretativo. Lo diverso, por lo general, es imaginado como peligroso. Cuando esto ocurre, la sociedad impone un principio de conservación de sus significaciones imaginarias sociales. La resistencia se da en lo instituido que opera como verdad hasta que no sea modificado.

Pero el desorden social se produce cuando surgen nuevos organizadores de sentido, ya que las significaciones imaginarias que crea lo histórico-social no son las mismas de una vez y para siempre. Cuando se inicia el movimiento de mujeres —entre otros— lo que hace es poner en tela de juicio significaciones imaginarias centrales de la sociedad instituida y al mismo tiempo, crear algo.

[T]iende a destruir la idea de una relación jerárquica entre los sexos, expresa la lucha de los individuos de sexo femenino para alcanzar su autonomía y, como las relaciones entre los sexos son nucleares en toda sociedad, el movimiento afecta toda la vida social y sus repercusiones resultan incalculables [...] (Fernández, p. 18)

Y, al mismo tiempo, todos

se ven obligados a continuar viviendo de otra manera, a hacer, a buscar, a crear algo. Verdad es que lo que hacen permanece necesariamente integrado en el sistema mientras el sistema existe. Pero al mismo tiempo el sistema es socavado en sus puntos esenciales de sostén: en las formas concretas de la dominación y en la idea misma de dominación<sup>4</sup>.

En definitiva, no combaten —al menos directamente— un orden económico sino un orden de significación y, a su vez, enuncian la configuración de nuevas significaciones imaginarias sociales que, si se instituyen, pueden disponer nuevos organizadores de sentido de lo femenino y lo masculino, entre otros.

Como afirma Castoriadis, no hay sociedad sin mito, que define como cristalizaciones de significación que articulan sentido en el acto, pensamiento y sentimiento de los hombres y mujeres de la sociedad, a su vez, orientan y legitiman sus instituciones. La institución de la familia moderna y su continuidad son posibles en parte por la eficacia simbólica de los mitos que la sostienen (el mito de mujer-madre, el de la pasividad erótica femenina y el del amor romántico), los emblemas y los rituales que también las reproducen. Así, los mitos sociales logran disciplinamiento social y legitiman el orden de las instituciones que involucran, ya sea por repetición, por ser significaciones morales o esencialistas que establecen una forma del deber ser y de lo que es un hombre o una mujer. Esto congela el lugar de cada uno y borra las diferencias de sentido.

Frente al poder masculino (también constituido por los mitos de la modernidad que organizan la familia burguesa) surgen estrategias de resistencia y contrapoder que posibilitan distintas formas de producciones de sentido. Estas prácticas de resistencia hacen posible un nuevo espacio teórico en la producción de subjetividades.

En esta investigación, en la que se examina principalmente un corpus cinematográfico, importa destacar la afirmación de Castoriadis acerca de que el arte no descubre,

---

constituye: “y la relación de lo que constituye con lo 'real' [...] no es en todo caso una relación de verificación. Y, en el plano social, la emergencia de nuevas instituciones y de nuevas maneras de vivir” (p. 214).

En suma, la reflexión de Castoriadis ayuda a pensar la institución de un mundo de significaciones imaginarias sociales atravesadas por pugnas por la dominación simbólica y relacionado con los componentes de lo social (Castoriadis, p. 207).

### **Las representaciones sociales. Auge y debate**

Conocido es que el término “representaciones” tiene una extensa historia de significaciones en el campo de la filosofía y de la estética. Este término dio lugar a discusiones desde las distintas posiciones respecto del arte. En el presente apartado, se tiende una línea de reflexión, no menos polémica o compleja, vinculada específicamente con las imágenes y su condición vicaria.

Afirma Edward Said en *Cultura e Imperialismo* que la producción, circulación, historia e interpretación de la representación constituyen un elemento auténtico de la cultura. En una parte importante de la producción teórica de las últimas décadas, el problema de la representación se ha vuelto central a pesar de que raramente se la sitúa en un contexto político completo, un contexto que, hay que tener en consideración, no deja de ser primordialmente imperial (p. 108). Uno de los riesgos presentes al tratar el tema de las representaciones es que éstas pueden llegar a ser consideradas solamente como imágenes apolíticas y se termina despegándolas de su pasado cuando, ciertamente, deben ser analizadas y dispuestas como cualquier “otra gramática de intercambio” (p. 108). Para que las representaciones —ya sean culturales, sociales, o de otra categoría— no dejen de considerarse políticas, habría que anular esa supuesta separación del presente respecto del pasado que, lejos de ser una elección neutral o accidental es auténticamente un acto de complicidad; la elección de un modelo textual depurado, cuyos rasgos principales serán incorporados, inevitablemente, a la permanente discusión acerca de las relaciones imperiales mismas. Por eso, para esta reflexión, es tan importante analizar la representación femenina en su contexto histórico y social para no terminar vaciando la cultura de cualquier vínculo con el poder<sup>5</sup>.

Algo que se debe tener siempre presente es la afirmación de Said sobre las representaciones: son *representaciones* y nunca retratos “naturales” de los representados, esta es una evidencia que él encuentra tanto en los textos históricos como en los que denomina “imaginarios”. Por tal motivo, agrega, los aspectos que se deben considerar en las representaciones son el estilo, las figuras del discurso, las escenas, los recursos narrativos y las circunstancias históricas y sociales, pero nunca la exactitud de la representación ni su fidelidad a algún original precedente (p. 45). En otra de sus reflexiones, Said subraya que, prácticamente sin excepción, estos discursos comprensivos y generalizadores que provienen de los países centrales, presuponen el silencio, porque no es muy frecuente la consideración de que los pueblos colonizados deben ser escuchados y sus ideas conocidas (p. 100).

Se hace necesario, entonces, indagar por las vías de representación de determinados procesos histórico-políticos en el cine, por los procedimientos visuales y narrativos que

---

utilizaron algunos filmes argentinos para referir esos procesos. Esto conduce a varios interrogantes que hay que despejar: cuáles son las relaciones que se trazan entre la política formalizada en asuntos públicos, históricos o institucionales y la estética, que establece su representación en el plano simbólico, y cuáles serían las imágenes que operan en la memoria, como práctica individual y/o colectiva, en la construcción de los imaginarios estéticos y políticos. Estas miradas teóricas desde un nuevo lugar de enunciación echan luz sobre los cruces que permiten inquirir, en los discursos fílmicos, la relación de la categoría de género con otras como clase social, edad, educación, todas ellas participantes en la construcción de identidades. Parece un reclamo general que una de las tareas actuales del cine de mujeres sea crear condiciones de visibilidad para nuevos sujetos sociales, es decir que se debería construir un marco de referencia en el cual la medida del deseo ya no sea el sujeto masculino.

Al hablar de representaciones sociales, Alejandro Raiter (2001) señala que las personas construyen imágenes a partir de estímulos y de los mecanismos cognitivos que son representaciones del mundo, éstas constituyen las creencias de esos sujetos sobre el mundo (p. 11), que lo serán mientras tal representación sea conservada y no reemplazada por otra. Estas representaciones individuales devienen en sociales mediante la comunicación entre los miembros de una comunidad (p. 13).

Para Raiter, en coincidencia con otros autores, los contenidos de las representaciones no son neutros; afirma que el ser humano planifica su vida a partir de representaciones construidas (2001, p. 17). Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre esa representación del mundo (organizada y formada por el lenguaje) y la construida por imágenes? La diferencia es que el individuo “completa”, de alguna manera, el mundo que perciben (2003, p. 100). La filmografía, agrega, es difusora y creadora de imagen y las representaciones sociales son imágenes que los medios de difusión arman sobre temas que están o bien en la agenda pública o que pertenecen al clima de época.

En esta teoría sociolingüística sobre representaciones, Raiter pone el acento en que los individuos modifican el sistema de creencias y van construyendo otra imagen diferente de la imagen del mundo que crearon pero cohesiva con la anterior. Se transmiten de unos a otros por medio de la comunicación. El autor agrega que:

Todas las acciones humanas y los hechos del mundo en sí tienen significado, representado, construido, dentro de esta imagen del mundo de la vida que es normalmente compartida por la comunidad; toda producción humana es simbólica, no solo las emisiones lingüísticas: no sólo se reúnen los seres humanos uno junto al otro frente al fuego porque tienen frío después de un día de caza y recolección, sino porque no quieren sentirlo, por eso comprenderán el fuego y no temerán (2003, p. 99).

### **Discurso dominante y discurso emergente. Socavar y crecer**

Al entrar en el tema de la distribución social de los significados obviamente se trata con las relaciones de poder de una sociedad. Esta distribución se realiza según el lugar diferente que ocupan determinados grupos dentro de la comunidad social y de acuerdo a los diferentes roles que sus miembros pueden desempeñar en diferentes contextos y situaciones comunicativas (Raiter 2003, p. 165).

Cuando se trata de representaciones sociales y su distribución se habla, implícitamente, de un discurso dominante. Los aportes de Alejandro Raiter desde el enfoque sociolingüístico, han sido fundamentales para comprender mejor la formación de un discurso dominante en una comunidad lingüística (como norma y sujeto universal del pensamiento político y social occidental se constituyó el discurso masculino, blanco y

eurocentrista). En *Lenguaje y sentido común. Las bases para la formación del discurso dominante* (2003), Raiter se apoya en las teorías que desarrolló Jürgen Habermas (1987) sobre la racionalidad: los individuos son racionales y esto les permite la representación consciente del mundo y su posible modificación (Raiter, p.99). Los seres humanos tienen la capacidad no solamente de repetir y sufrir (o disfrutar) el mundo en el que viven, de poder averiguar qué es lo que hay más allá de lo que ven o escuchan, sino además de formar mentalmente “una concepción del mundo que ven y en el que viven y también del que pueden ver, y que luego se la transmiten entre sí” (101). Habermas, sigue Raiter, distingue el *mundo de la vida de imagen del mundo de la vida*, porque ambos pueden ser no coincidentes. El primero de ellos es real, y pertenece a lo dado: la “realidad”, en el sentido de ajeno a la subjetividad; mientras que el otro “es creado por los seres humanos sobre la base de los estímulos que han recibido, y que están representados e interactúan entre sí en sus sistemas de creencias” (Raiter, p. 101).

Para Raiter, dentro de una comunidad lingüística, los individuos no pueden pensar en una distribución de significados anárquica ni arbitraria, ni en la idea de cantidad infinita de contextos posibles. Los “juegos” del lenguaje y los contextos dependen de los contenidos del sentido común (¿la cultura?), de la comunidad que, a su vez, está condicionada por una serie de circunstancias. Tampoco son estáticos los contextos que se modifican permanentemente en la recíproca interacción con las formas lingüísticas (165).

Si los significados se encuentran en el sentido común que sirve como sistema de referencias es esta red referencial la que va a determinar los significados que adquiere cada signo en una comunidad lingüística. Sin embargo, los miembros de la comunidad lingüística comparten una parte del sentido común que es aquella representada en los sistemas de creencias individuales exclusivamente. El lugar diferente que ocupan los distintos grupos dentro de una comunidad determina la distribución social de los significados, también condicionada por los roles que los individuos desempeñan en distintos contextos y situaciones comunicativas. En este sentido, Raiter afirma que:

Quando determinados signos producidos por determinado grupo se repiten constantemente en la sociedad, podemos hablar de signo ideológico propio de ese grupo. En realidad, todos los signos son ideológicos, ya que en las emociones concretas en las que un hablante real los utiliza les otorga valor, que puede ser el mismo que le otorga la comunidad o un grupo social dentro de ésta, o puede estar cambiado y modificado. Este otorgar valor se realiza lingüísticamente en cada sintagma, de acuerdo con las combinaciones con otros signos que el que estamos analizando adquiere (Raiter 2003, p. 170).

Un discurso dominante —en términos de Raiter— impone los valores aceptados del lenguaje y funciona como prototipo social. No es algo abstracto sino que es algo muy concreto que se usa en todo momento en que se emite un enunciado. Siempre existen sectores de una sociedad que pueden estar enfrentados con el discurso dominante. Esto ocurre en diferentes esferas: la política, la moda, la educación, las relaciones personales. Paradójicamente, cuando se niega el discurso dominante, se le está otorgando vigencia por lo cual sale fortalecido (Raiter 2003, p. 176). Es decir que cuando alguien se opone al ideal actual de belleza, lo que hace es reafirmar que existe un ideal de belleza en el momento, además de señalar una posición propia. ¿Es posible salir, entonces, del discurso dominante si cada vez que se enuncia un desacuerdo sale fortalecido? pregunta Raiter y explica que

un discurso que se pretende opositor, un discurso que se pretende contrahegemónico —para retomar la denominación gramsciana—, que cuestione los valores dados a los signos que el discurso dominante impone, no hace otra cosa que fortalecer el discurso dominante, se transforma en el discurso opositor del

discurso dominante porque discute sobre los mismos signos. El discurso democrático-republicano, actualmente, o el de la izquierda, parecen ser sólo discursos opositores del dominante neoliberal. Cada vez que enuncio que “el capitalismo de mercado es un sistema injusto”, o que “el modelo neoliberal encierra en sí la corrupción, estoy reafirmando la vigencia del capitalismo de mercado y su modelo de abstención estatal. Un discurso que buscara derrotar al discurso dominante debería cuestionar el sistema de referencias que lo sostiene e imponer sus propios tópicos a discutir: sólo así se convertirá en un discurso opositor al discurso dominante porque éste no podrá calificarlo. *Un nuevo discurso dominante implica un sistema de referencias diferente, que reorganice los contenidos del sentido común para que cambien las dominantes en los sistemas de creencias* (itálicas agregadas) (Raiter 2003, p. 176).

Por supuesto que la construcción de un discurso de este tipo no es fácil. Si bien es posible cuestionar referencias sin demasiada dificultad, se corre el riesgo de que los enunciados producidos se vuelvan incomprensibles para conjuntos importantes de la sociedad. Esto ocurre cuando los contenidos de esos enunciados no tienen cohesión con los del sentido común de una comunidad, específicamente con los del sistema de creencias de un grupo determinado. Para explicarlo de otro modo: quienes pretendan la construcción de un nuevo discurso dominante que sea efectivo, no deberían olvidar que los significados no están distribuidos de modo igualitario en la comunidad. Con esto Raiter quiere decir que para construir un nuevo discurso antihegemónico es imperativo intentar cuestionar los valores de referencialidad instalados en el discurso dominante y, además, no se debe recurrir a lo que se considera marginal o extraño a la red de comunicación. Empezar cuestionando la referencialidad del discurso dominante es un buen camino.

Como se señaló, un discurso que intenta disputar la hegemonía al discurso dominante no tiene que discutir sobre los mismos signos preeminentes. Si buscara derrotarlo debería cuestionar el sistema de referencias que lo sostiene y, a su vez, debería imponer los temas en la discusión. De esta manera se convertiría en un discurso opositor al dominante ya que éste no podría calificarlo por que ha cambiado el sistema de referencias (p. 177). Conceptos y teoría perfectamente aplicable a la propuesta del nuevo cine de género que pide el cambio en la imagen y representación de mujer y es lo que ha ido ocurriendo, según se ve en las películas que se estudian, cuestionando la referencialidad del discurso dominante: la presentación de los cuerpos femeninos, de las voces, de los lugares que ocupan se discuten con otros y nuevos signos<sup>6</sup>.

Es pertinente traer aquí el juego de tensiones en las relaciones de poder como lo estudia Michel Foucault (1987) en su trabajo sobre la sexualidad. Según afirma, estas relaciones de poder se dan entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos, padres e hijos, educadores y alumnos, religiosos y laicos, gobierno y población (p. 126-27). El cuerpo de mujer, dice, ha sido *histerizado* por un triple proceso según el cual fue analizado como cuerpo impregnado de sexualidad. En su momento, el cuerpo de mujer —continúa— fue puesto en comunicación con el cuerpo social, el espacio familiar y se coliga con dispositivos específicos de saber y de poder. A partir del siglo XVIII adquirieron una coherencia, alcanzaron en el orden del poder una eficacia y en el del saber una productividad que permite entenderlos en su relativa autonomía.

### **Sociedad y representación simbólica**

En un momento donde el imaginario social, desde la lógica de lo político pone a la mujer en un lugar de visibilidad que antes no tenía, no solamente es necesario comenzar a definir cuáles son las características de “esa” mujer que se pone en juego en las películas

que se analizan, sino también dar cuenta del lugar y del momento-histórico social (canónico) de que se trata: se abre aquí la discusión sobre el por qué y el de qué manera se organiza el interés en ese exacto momento. Para ello, resulta insoslayable poner al día asuntos de la sociología del arte y de la significación de éste como parte de la producción social de lo simbólico.

Para Néstor García Canclini (1979) las claves sociológicas del objeto estético y de su significación en el conjunto de una cultura no se encuentran en la relación aislada de la obra con el contexto social; cada obra es un resultado del campo artístico, el complejo de actores (en el sentido de Pierre Bourdieu) e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad (37). El trabajo de García Canclini fue pionero, en América Latina, en ocuparse no solamente de las correspondencias entre obras y estructura social sino de la relación entre el proceso artístico (autor-obra-intermediario-público) y la sociedad.

Para entender el sentido social de una obra de arte es preciso entender las relaciones entre los componentes del campo artístico, la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica y de la producción simbólica en la totalidad social<sup>7</sup>.

La teoría del campo que propone Bourdieu es una hipótesis fértil y es fuente obligada de todos los trabajos que tratan la sociología del arte. Uno de sus innumerables méritos fue haber visto al campo intelectual como un sistema de relaciones sociales a las que se asocian posiciones intelectuales y artísticas y que funciona de acuerdo a una lógica específica, como un campo un magnético. Pero ha habido necesarias previsiones al considerar los conceptos básicos de esta teoría de los campos por las múltiples diferencias que presenta el campo intelectual argentino con relación al francés. El rígido mundo simétrico y regular que plantea Bourdieu hace difícil pensar los cambios e incongruencias en nuestro país<sup>8</sup>.

Se mencionan aquí, aunque sea someramente, las relaciones de la producción cultural en una sociedad y período histórico determinado, en los términos de la sociología de la cultura. Para Raymond Williams (1981) no existe un constructo teórico que explique las relaciones necesarias entre la cultura y la sociedad (p. 31), pero sí fue capaz de distinguir la presencia de una “estructura del sentimiento” (*structure of feeling*) que sería aquella que no se tiene en cuenta en los análisis de las formas institucionales cristalizadas. Tales estructuras operan como organizadores y son un tamiz para las experiencias en proceso. Cabe preguntarse, entonces, si en este grupo de películas que aquí se analizan existiría un “tono” de una nueva promoción de autores que los identificaría y los definiría como *emergentes* con relación a los directores ya establecidos, si atendemos a la edad de los cinco directores: Lucía Puenzo nació en 1976, Pablo Trapero en 1971, Paula Hernández en 1969, Juan Taratuto en 1979 y Hernán Goldfrid en 1979. Este dato es relevante porque todos ellos son directores que no habían cumplido los cuarenta años cuando realizaron su película y, además, crecieron y se formaron después de la dictadura militar de 1976-1983. El clima de época alimenta otros temas, como se analizará más adelante.

Se puede observar que el grupo de directores que se mencionan en este trabajo — representante, a su vez, de un grupo mayor— rehúye con especial interés cualquier intento de ser congregados por su propuesta estética, por las temáticas que abordan o por sus modos de producción. Pero han dejado en claro que pertenecen a una nueva generación de realizadores que, efectivamente, proponen un cine diferente y que ha habido un quiebre generacional. Este quiebre es anterior al recorte temporal que se propone en este ensayo, pero cobra importancia porque ciertas características que esta nueva generación



de realizadores comparte son tributarias del momento anterior y son decisivas para el análisis de sus filmes.

Si bien es difícil establecer una fecha exacta de este quiebre generacional, se puede afirmar que se visibiliza hacia fines del año 1997, cuando el filme *Pizza, birra y faso*, de Juan Bautista Stagnaro y Adrián Caetano, logra el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Mar del Plata y se consolida con los premios obtenidos por el filme *Mundo grúa*, ópera prima de Pablo Trapero, en 1999 en el Festival Internacional Bafici de Buenos Aires.

También hay que señalar que en Argentina, la influencia de la representación construida por imágenes se ha ido acrecentando exponencialmente debido a una serie de circunstancias inherentes al desarrollo tecnológico y a la ampliación de los mercados, entre otros factores. Si para esta investigación se demarcó el objeto de análisis formado por películas que tuvieran un piso de cincuenta mil de espectadores no fue un criterio atado únicamente a la llegada que tienen al público, sino también porque un filme que haya alcanzado tal cantidad de espectadores ha debido, además, competir con una oferta múltiple, característica de estos años. Para abundar, las películas elegidas también fueron exhibidas en canales de cable y de televisión abierta.

En términos de circulación, la incidencia del marketing en el éxito de la exhibición de una película es determinante. Como consecuencia, la puesta en movimiento de la información sobre una película estrenada, ya sea a través de la crítica tradicional (cada vez con mayor presencia específica) en los medios gráficos, radiales y televisivos o a través de la crítica en los nuevos soportes —blogs personales y especializados, redes sociales, desarrollo *web* oficial del propio filme—, sumado esto a la presencia en los medios de los protagonistas promocionando su película hace que, muy probablemente, un gran público sepa con bastante detalle de qué se trata el filme sin siquiera haberlo visto. Si se tienen en consideración los videoclubes o su versión actual online, se hace difícil conocer con exactitud la cantidad de espectadores que vieron la película.

### **La cuestión del sujeto. Historiar la identidad**

Jonathan Culler (1998) subraya una cuestión fundamental en la formación de identidades que ha estado en los estudios desde hace cierto tiempo: ¿el discurso representa identidades que ya existían o las identidades son producidas por él? Esta ha sido una de las preocupaciones teóricas más importantes de las últimas décadas. Para ejemplificar, Culler cuenta que Foucault considera al “homosexual” como una identidad inventada por las prácticas discursivas del siglo diecinueve. Nancy Armstrong, crítica norteamericana también citada por Culler, argumenta que las novelas y libros que dictan el comportamiento cívico, produjeron “el individuo moderno” que primero fue, ante todo, una mujer. El individuo moderno, en este sentido, se considera como una persona cuya identidad y valor vienen de sentimientos y cualidades personales más que de su lugar en la jerarquía social. Esta es una identidad ganada por medio del amor y centrada en la esfera doméstica más que en la sociedad. Tal noción está muy extendida —el verdadero ser es el que se encuentra a través del amor y de las relaciones con la familia y los amigos— pero comienza en los siglos dieciocho y diecinueve como una idea sobre la identidad de mujer y solo más tarde se extendió a los hombres. Armstrong reclama que este concepto se desarrolla y se extiende por medio de las novelas y de otros discursos que los sentimientos diferentes a los sentimientos de triunfo y las virtudes privadas. Hoy, este concepto de identidad se sostiene en filmes, televisión y en una amplia gama de discursos, cuyos escenarios nos hablan de lo que es una persona, hombre o mujer.

### **Subjetividad/ subjetividades**

Desde la perspectiva sociolingüística, la representación cinematográfica es una forma más de proyección de la visión social sobre la subjetividad (De Laurentis, p. 19). El cine, como otro de los lenguajes simbólicos, participa en la producción de formas de subjetividad. Si bien estas formas se elaboran individualmente son incuestionablemente sociales. Como dice Alejandro Raiter, el sujeto construye imágenes por la interacción en la mente a partir de los estímulos y los mecanismos cognitivos que son representaciones del mundo, estas representaciones constituyen las creencias del sujeto sobre el mundo (Raiter, p. 11). Con base en la premisa de que los contenidos de las representaciones no son neutros (Raiter, p. 16), se hace posible, también, observar los cruces que permiten indagar en los discursos fílmicos la relación de la categoría de género con otras como clase social, edad, educación, todas ellas participantes en la construcción de identidades.

El concepto de subjetividad es deudor del concepto de representación. Se define, también, como una multiplicidad donde se conforma una verdad singular. Cada época determina su forma de hacer interior lo exterior, y esa forma de plegar el afuera es lo que se llama proceso de subjetivación. (Cohen, p. 108). Finalmente, la subjetividad resulta ser un juego donde se vehiculiza lo simbólico, como acto de reconocimiento en el que se concentra lo que aparece como dividido, es una configuración local, singular que sostiene una verdad (Cohen, p. 107).

Para Lawrence Grossberg la figura de la fragmentación enfatiza la multiplicidad de subjetividades y de posiciones dentro de cualquier identidad aparente. Las identidades son, por lo tanto, siempre contradictorias, construidas de fragmentos parciales. Las teorías de la fragmentación pueden centrarse en la fragmentación de cada identidad individual o en la de las categorías sociales de la diferencia, dentro de las cuales se instalan los individuos; puede ser, también, una combinación de ambas. Asimismo, tales fragmentaciones pueden verse tanto como históricas o como constitutivas (92).

Desde otra perspectiva, Leonor Afruch (2002) estudia, en la trama de la cultura argentina, la identificación que se da entre los individuos, los modelos sociales de realización personal que generan una expansión de lo biográfico y su corrimiento hacia lo íntimo, y esto le permite pensar en la expresión de una subjetividad contemporánea particular que va más allá de la multiplicación de formas o de búsqueda de estrategias de mercado.

Uno de los puntos más adecuados para esta investigación del análisis de Afruch es el recorrido que tiende de la subjetividad en los distintos contextos político-sociales de Argentina. Señala la autora que, a partir de mediados de los ochenta y en el marco prometedor de la redemocratización en el panorama cultural argentino, se planteaban debates en torno al fin de la modernidad, como se discutían en los escenarios culturales europeos y norteamericanos. Se planteaba el fracaso de los grandes relatos y de los ideales de la Ilustración. La "posmodernidad" venía a sintetizar el estado de las cosas: "el decisivo descentramiento del sujeto y, coextensivamente, la valoración de los 'microrrelatos', el desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenado en beneficio de la pluralidad de voces, la hibridación, la mezcla irreverente de cánones, retóricas, paradigmas y estilos" (Afruch, p. 19). En el plano internacional era el momento de la vuelta del "sujeto", que se enfatizaba de manera positiva o negativa frente a la muerte de los grandes sujetos colectivos, como el pueblo, la clase, el partido, la revolución, etc. Mientras, en el espacio mediático se producía un clima de opinión que flexibilizaba las costumbres, que involucraba los usos del cuerpo, la sexualidad, las relaciones personales. En el ambiente doméstico, con la necesidad de restituir valores colectivos en términos de justicia y democracia, no parecía haber grandes cambios en cuanto al tratamiento público de la intimidad. Las subjetividades comenzaron a expandirse desde los diversos relatos, las revistas de autoconocimiento y autoayuda hacia una experimentación visual inédita. En

la comunicación mediática comenzaron a exhibirse zonas de la vida privada de funcionarios que desdibujaron el límite entre lo público y lo privado dando lugar a lo que se conoció como la “política-espectáculo” que tuvo en Argentina alcances impensados. Paralelamente a este despliegue de intimidades se produjo una exaltación de los intereses y de los valores privados y de la consigna “sálvese quien pueda”, vinculado a la experiencia de la hiperinflación del fin de los ochenta y al incipiente y posterior derrumbamiento del Estado de bienestar por el efecto privatizador de los noventa (Afruch, p. 19).

El crecimiento de la expresión de la subjetividad dio lugar a formas escritas o audiovisuales en las que se perfilan ejes y tendencias que ponen en juego los relatos sobre las “vidas reales”, la asunción del “yo” con la fuerte presencia de la voz de sus protagonistas, brinda un nivel de autenticidad a las historias narradas. Surgen, dice Afruch, diversos modos de narrar, especialmente los mediáticos, que quieren dar cuenta de la presencia: cuerpo, rostro, voz, “como resguardo inequívoco de la existencia de la mítica singularidad del yo” (p. 61). Los temas del corpus fílmico que se analizan en este proyecto, se refieren a vidas corrientes, atravesadas por la cotidianidad, muchas veces infelices, casi siempre marginales o marginalizadas.

### **El momento histórico. Política, género y representación**

Por primera vez en la historia argentina hay una fuerte presencia femenina en la esfera política. Para el Bicentenario, ya hacía dos años que una mujer argentina había llegado a la presidencia por el voto del electorado. Por entonces, el gabinete de la presidenta contaba mujeres en sitios tradicionalmente reservados para los hombres: una ministra de Industria, una de Defensa —que posteriormente pasó a dirigir el ministerio de Seguridad—, una de Desarrollo Social, y en puestos clave como la presidencia del Banco Central. Quien estaba a cargo de esta institución poco antes, había sido presidenta del Banco Nación. La corriente de época muestra que no es un escenario exclusivo de Argentina; en la misma situación se encuentran los países latinoamericanos: Chile, Venezuela, Uruguay, Perú y Nicaragua cubren aproximadamente un tercio de su gabinete ministerial con mujeres. En menor proporción se encuentran Brasil, Paraguay y Colombia y le siguen Ecuador y el resto de los países centroamericanos. Si bien el momento histórico y social de 2008 a 2010 alimentó un imaginario social en el que la lógica de lo político coloca a la subjetividad femenina en un lugar de gran significación, junto a esto, las políticas puestas en marcha favorecieron el clima de opinión que la acompañan. La más destacada y beneficiosa para la situación de la mujer es la ley contra de la violencia de género.

Para continuar con la línea de la historia que llega hasta hoy, se recurre aquí nuevamente al texto Néstor García Canclini quien, desde las teorías de la sociología del arte, estudia la etapa 1960-1970 del arte argentino. Es innegable que la producción artística puede contribuir, junto con otras vías de estudio, al conocimiento de la sociedad. Pero para apreciar el valor de la información artística, dice, hay que establecer primero los modos de inserción del arte en el contexto social, en qué medida es deformado por sus condicionamientos y en qué medida es capaz de reactuar sobre ellos y producir un conocimiento efectivo.

García Canclini cita a Walter Benjamin, en *Tentativas sobre Brecht*, quien asevera que el problema clave “no es cómo se ubica una obra de arte *ante* las condiciones de productividad de una época sino cómo se ubica *en* ellas” (73). El arte representa y también realiza las relaciones de producción. Los modos de producción artística van a incidir en el modo de representación, de figuración, de composición, de filmación y van a definir su variabilidad.

Históricamente, esta línea de análisis continúa los conocimientos que había iniciado Antonio Gramsci en *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce* — como reconoce García Canclini— los conceptos de “bloque histórico” y “aparatos de hegemonía” le permiten pensar a la estructura y a la superestructura integradas, “la base material y sus representaciones ideales: el análisis de las superestructuras incluye el de su existencia material, ubica en ellas, además de las representaciones de la producción a las instituciones destinadas a promover el consenso social (la iglesia, la escuela, los medios de prensa, los museos) y demuestra que el trabajo de los artistas e intelectuales debe explicarse en relación con la “organización de la cultura” (73).

Para historiar específicamente los Estudios de la Mujer, el consenso es que se inician en los países altamente industrializados y se van propagando a lo largo de las décadas de 1980 y 1990. Estos estudios aparecen en las sociedades en las que la conflictividad de género ya se encuentra instalada en el discurso social gracias a la presión del movimiento feminista y, también, del colectivo de mujeres sin pertenecer, necesariamente, al feminismo. Esta pugna por construir una alternativa al sentido común hegemónico tiene un alto grado de significación política. La nueva empresa intelectual que identifica la expresión “Women’s Studies” está dispuesta a democratizar los espacios donde se genera conocimiento, aquellos en los que las mujeres no se sienten representadas y se encuentran excluidas como sujetos y como objetos de estudio.

Si bien es claro que mucho se ha avanzado a nivel teórico en los estudios feministas, también es cierto que no ha sido fácil para ellos abrirse camino dentro de las distintas disciplinas que se afianzaron en la academia a lo largo del siglo XX. Lo que debió ocurrir es que las primeras feministas bregaron insistentemente para incorporar los estudios de género dentro de los Estudios Culturales y hoy sería imposible comprender una sociedad y su cultura sin tener en cuenta las relaciones de género que se establecen a su interior.

Dos elementos que caracterizaron a los Estudios Culturales en sus comienzos eran el énfasis en la “subjetividad”, es decir en la relación de la cultura con las vidas individuales, y un tipo de análisis que tenía en cuenta el compromiso social (González Díaz, 2009, p. 420). Se produjo un giro en la disciplina a medida que fue avanzando y recibiendo los aportes de otros estudios: se colocó el acento en la indagación de los procesos de producción de significados.

De esta manera, con el interés puesto en describir los procesos discursivos con los que se constituyen tanto los objetos como las identidades, los Estudios Culturales superan el mero análisis contenidista de la producción cultural. Esto se presenta muy claramente en los trabajos sobre la cultura de la clase trabajadora y sobre las “subculturas” juveniles, sobre la relación de los conceptos de clase social y género con la cultura popular, ejemplos que ofrece Isabel González Díaz (2009). Hay una corriente revisionista de la historia de los Estudios Culturales que no se focaliza en la perspectiva de género. A comienzos de la década del ochenta esta corriente publica el trabajo que realizó el Centro de Birmingham —el cual puede considerarse parte del origen y de los primeros Estudios Culturales— varias obras sobre la teoría de la subcultura y los medios masivos de comunicación. Más adelante se incorporaron cuestiones como el racismo, la hegemonía y el feminismo bajo el nombre de *Women’s Studies Group* que obligó a los Estudios Culturales a replantearse los conceptos de subjetividad, política, género y deseo (González Díaz, 417).

Ya a finales de los años ochenta existía un diálogo fértil entre feminismo y los Estudios Culturales, como así también se ponía en valor académico la importancia del vínculo entre la teoría cultural y el feminismo (González Díaz, 431). Las distintas antologías sobre el tema dejan en claro que la relación entre feminismo y Estudios Culturales nunca fue fácil,

ni en lo que se refiere a puntos de vista de métodos de trabajo ni a puntos de vista intelectuales y políticos.

En este punto es importante hacer énfasis en los trabajos sobre género que estuvieron acompañados también de las teorías poscoloniales. Uma Narayan, filósofa india, en su texto "Consenting Cultures. 'Westernization,' Respect for Culture, and Third-World Feminists" plantea que el término "feminista" ha sido cuestionado y muchas veces rechazado por las mujeres del Tercer Mundo porque presenta ciertas limitaciones. La más importante de ellas es el problema de la "occidentalización" (Narayan, p. 542). Afirma la autora, entonces, que en el contexto del Tercer Mundo las perspectivas feministas deben despegarse de los valores y las miradas dominantes y buscar su valor precisamente en lo que constituyen nuevos modos de mirar, de reflexionar y de valorar, gestos todos que pueden volverse tan problematizadores como los viejos modos, ya estandarizados y anquilosados. Para Narayan estos planteos no deben restringirse a los territorios "periféricos" sino que deben aplicarse, incluso, a los países centrales de donde parten estas concepciones teóricas. Agrega que las feministas del Tercer Mundo muchas veces son concedoras de y a la vez afectadas por las prácticas, instituciones y políticas que ellas critican. Son también ciudadanas activas en sus respectivos horizontes nacionales, cuyos análisis políticos han sido cruciales para generar temas que afecten a las mujeres en materia de conciencia y preocupación nacional. Lo que Narayan valora en el contexto nacional y cultural del Tercer Mundo es que en éste prevalecen la pluralidad, el disenso y el cambio.

Con el objeto de profundizar en la dimensión cultural —y epistémica— de las teorías poscoloniales desde una perspectiva latinoamericanista, resulta indispensable mentar el trabajo de Edward Said. Particularmente nos concentraremos en uno de sus libros más conocidos, *Orientalismo*, para lo cual seguimos la síntesis que de éste realiza Santiago Castro Gómez en el texto *La poscolonialidad explicada a los niños* (2005). Dice Castro Gómez:

El argumento central de *Orientalismo* es que la dominación imperial de Europa sobre sus colonias de Asia y el Medio Oriente durante los siglos XIX y XX condujo, necesariamente, a la institucionalización de una cierta imagen o representación sobre "el oriente" y "lo oriental". Según Said una de las características del poder imperial en la modernidad es que el dominio no se consigue tan solo matando y sometiendo al otro por la fuerza sino que requiere de un elemento ideológico o "representacional"; es decir, sin la construcción de un discurso en el *habitus* de dominadores y dominados el poder económico y político de Europa sobre sus colonias hubiera resultado imposible. De este modo Said empezó a mostrar aquello que para Marx constituyó un "punto ciego": la centralidad de dos elementos "superestructurales" —el conocimiento y la subjetividad— para la consolidación del dominio imperial de Europa. El dominador europeo construyó al "otro" como objeto de conocimiento (oriente) y construyó también una imagen autocentrada de su propio *locus enuntiationis* (occidente) en el proceso de ejercitar el dominio (p. 20).

Esta posición generó polémica, se destaca la crítica formulada por la escritora chilena Nelly Richard, quien reconviene el gesto de hablar sobre el colonialismo en América Latina, cuando el lugar de enunciación sigue siendo el corazón del imperio —o la *teaching machine*—: la academia de Estados Unidos, con el argumento de que "los discursos allí producidos reflejan la nueva lógica cultural del capitalismo global" (Castro Gómez, p. 36).

Es de conocimiento general que los Estudios de la Mujer tienen poco más de tres décadas, aunque ya a finales de los años sesenta se llevaban a cabo las primeras investigaciones y programas académicos en torno a la discriminación. Es en esta etapa en que los movimientos feministas comienzan a surgir nutridos de experiencias contestatarias previas

como los movimientos pacifistas, los de derechos civiles, antibelicistas, izquierdistas). Estos antecedentes hacen posible la incorporación a sus fundamentos de las propuestas más amplias en cuanto a especificidades de etnia y clase social.

Paralelamente a este movimiento comienza a desarrollarse la producción académica sistematizada, en el ámbito universitario, con la articulación de cursos sobre la mujer. Muchos de ellos se inspiraron en los programas de “Black’s Studies” iniciados por estudiantes y académicos afro americanos en la década de los sesenta en Estados Unidos de América. Sin embargo, pese a la fisura que comenzaba abrirse en el discurso hegemónico y a que se iba construyendo una nueva conciencia de la diferenciación, imperaban visiones fuertemente reduccionistas y economicistas que no dejaban ver el estado de subordinación femenina como un problema que no pertenecía al de las relaciones de clase (Bellucci, p. 28).

El trabajo de las mujeres sobre la condición femenina tuvo un desarrollo veloz en los países anglosajones y en los medios extraacadémicos comenzó a gestar líneas de pensamiento que participaban de preocupaciones comunes, tales como si el conocimiento ha sido en su mayor parte producido por los hombres, cuáles serían los supuestos, criterios de cientificidad, lógicas y metodologías si las mujeres hubieran participado también en la construcción de ese conocimiento<sup>9</sup>. En América Latina, en 1985 y bajo el auspicio de la UNESCO y del Colegio de México, se llevó a cabo el seminario “Programas de estudios de la Mujer en América Latina y el Caribe”, con especial énfasis en la producción de cursos y libros de textos. Como resultado de este seminario se publicó una serie de recomendaciones a tener en cuenta en el desarrollo de esos cursos: las relaciones entre la sociedad civil y el Estado, el desarrollo de las Ciencias Sociales, el avance del Movimiento de Mujeres. Este paso inaugural de las mujeres en el ámbito académico se convirtió con el tiempo en un movimiento social, generador de conciencia entre los círculos estudiantiles, intelectuales y de militancia feminista.

Afirma Mabel Bellucci en “De los estudios de la mujer a los estudios de género: han recorrido un largo camino” que, para muchas protagonistas los Estudios de la Mujer encarnaron una revolución del conocimiento tanto o más impactante que el ingreso femenino masivo a la educación universitaria que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX, durante la consolidación del Estado de Bienestar Keynesiano. Para la autora, fue necesaria la presencia numerosa y activa de mujeres en las carreras terciarias y en el espacio académico para dar este salto cualitativo.

Básicamente, el impacto se da en el campo humanístico y en el de las ciencias sociales, concentrándose especialmente en algunas disciplinas como la historia, la antropología, la literatura, las ciencias de la comunicación, la sociología, el derecho y la psicología.

La pregunta que aún se hacen las teóricas de los Estudios de la Mujer es hacia dónde apuntan. Una de las opciones es analizar las relaciones de poder centradas no sólo en el sexo sino también en la edad, la raza, la clase y la nacionalidad. En el enlace entre saber y poder —subraya Bellucci— se construye una cultura racista, clasista y “monosexuada”. Hay quienes definen el saber como saber de una clase dominante y “la sexualidad del saber como saber de un género dominante” (33).

Aún hoy existe una diferencia entre los logros obtenidos por medio de los Estudios de la Mujer entre los países más industrializados y los que comienzan a trabajar en ellos. Con respecto a los países en vías de desarrollo, los Estudios de la Mujer están en proceso de conformación, sostenidos por colectivos reducidos de intelectuales, académicas y militantes feministas y, aunque todavía no producen grandes impactos en cuanto a su

---

significación política, su presencia produce una interrogación crítica en el espacio académica.

Los Estudios de la Mujer han tenido, desde un comienzo, el objetivo de visibilizar lo que estaba invisible para la sociedad y en la medida en que esto permitió exhibir el sitio en el que las mujeres habían sido subjetiva y socialmente ubicadas, fue un hecho de gran utilidad. Asimismo fue posible desarticular la naturalización de la división socio-sexual del trabajo; revisar la exclusión de la mujer en lo público y su confinamiento a lo privado e interpelar la retórica presuntamente universalista de la ideología patriarcal.

Ya en la década del ochenta, a partir de los resultados logrados tanto en la producción de conocimientos como en las experiencias acumuladas en los Estudios de la Mujer, comienza a vislumbrarse una nueva corriente más incluyente y que, entonces, se denominó Estudios de Género. También comenzaron a llamarse Estudios de la Mujer no Estudios Feministas, en el intento de abarcar todas las tendencias que coexistían en el movimiento social de mujeres. También, en esa misma década surgen grupos de autoconciencia de hombres, en Canadá, Alemania, Estados Unidos de América y Suecia, en torno del perfil diferenciador entre machismo y masculinidad.

Los Estudios de Género aparecen como una continuidad lógica de los estudios de la Mujer en algunos casos. En otros casos, los hombres empiezan a reflexionar acerca de la reubicación de las mujeres por fuera de los cánones tradicionales sexistas y en consecuencia en cómo afecta sus lugares y su identidad de género. Esta corriente abarcativa de las diferenciaciones de los opuestos dentro de un proceso interrelacionado y de cambio ha comenzado a imponerse en ciertas universidades europeas y norteamericanas. Algunas investigadoras cuestionan esta corriente porque reproduce, sin proponérselo, en el interior del mundo académico la división sexual clásica del trabajo: las mujeres piensan sobre las mujeres y los varones piensan acerca del mundo en general (Bellucci, p. 49)

### **Trama social y trama ficcional**

Mucho se ha estudiado acerca de los modos en que los relatos artísticos dialogan con los otros discursos, con los modos de enunciación o con su universo referencial. El cine, como otras expresiones, ha acompañado zonas de densidad histórica en la Argentina, no solamente en sus temas o en sus elementos referenciales a la retícula conceptual en la que se generan, sino también en los modos y en los procedimientos.

En este sentido, Ana Amado (2009) se pregunta acerca de cuáles son las vías de representación de determinados procesos histórico-políticos en el cine; qué procedimientos visuales y narrativos utilizaron determinados filmes argentinos para referir esos procesos; cuáles son las relaciones que se tejen entre la política institucional y la estética, que establece su representación en el plano simbólico. Interroga, además, por la selección de imágenes y narraciones con las que opera la memoria, tanto individual como colectiva, en la construcción de imaginarios estéticos y políticos (p. 12).

Argentina no fue ajena a la actitud de las juventudes de casi todo el mundo en las décadas del sesenta y del setenta, en la que la politización del cine tenía su vínculo con las ideas o la práctica de la revolución. Fue un período en el que el cine argentino —que venía de una época más bien obediente de la “industria”, pendiente más de captar espectadores que de mostrar signos de ruptura y experimentación— comenzó a responder a las transformaciones que iban aconteciendo en la sociedad. Por ello se encuentran en este periodo manifestaciones de nuevas “autorías”, movimientos y poéticas que trenzaron alianzas con la política, la militancia y la ideología (Amado, p. 22); es el caso, por ejemplo, del Grupo Cine Liberación, nacido en 1966 e integrado por Fernando Solanas, Octavio

Getino y Gerardo Vallejos. La última dictadura militar, que interrumpe la vida constitucional y democrática en 1976, acabó con esta tendencia con la censura y la persecución que ejerció en el conjunto de la sociedad argentina. En los años setenta del terrorismo de estado, los discursos estéticos tuvieron el sello de la memoria sobre la violencia ejercida.

En la etapa de la recuperación democrática salieron a la superficie las consecuencias del terrorismo de Estado. El ciclo de la postdictadura tiene como sello la conmoción en la sociedad y sus instituciones ante los crímenes cometidos y también por las acciones políticas que comienzan a realizar los familiares de las víctimas y de los organismos de derechos humanos. Las narrativas de denuncia, juzgamiento de responsables, testimonios, son relevantes hegemonizan el discurso público de los organismos de derechos humanos. Fue posible ampliar la base de legitimidad y de reconocimiento social de sus demandas y dieron pie a relatos fílmicos con esta orientación (Amado, p. 15). Se destacan en este período películas como *La historia oficial*, de Luis Puenzo, 1984 y *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera del año 1986.

Para reforzar este punto, una de las diferencias entre el cine de los años ochenta y el actual está, según Gonzalo Aguilar (2006), en la composición de los guiones. En los primeros, como en los dos filmes citados previamente, hay uno o más personajes que sostienen un punto de vista con el que debe identificarse el espectador; esto habla no solamente de una acción “pedagógica” sino también de una extensión del guión hacia afuera: el personaje no habla dentro de la historia sino que tiene la posibilidad de juzgarla desde el exterior. En cambio, en el cine actual la exterioridad está ausente y no hay personajes que cuenten con el privilegio de poder juzgar la historia (26). Por ejemplo, en *El niño pez*, las interpelaciones de Lala a Ailín nunca tienen un carácter moral, sino amoroso. En la escena en que Lala observa a Ailín conversando en guaraní con el guardia de seguridad de la calle o en la que está en el acto sexual con el juez, padre de Lala, es el espectador quien tiene a cargo el dilema de enfrentarse a la moralidad de Ailín. En *Leonera*, para dar otro ejemplo, Julia no elabora juicios de valor sobre las guardacárceles, ni sobre las relaciones entre ellas y las internas, solo trata de sobrevivir en el medio. Otro aspecto a tener en cuenta es la composición moral de los personajes: Lala no evita que su padre beba el vaso de leche que, posiblemente, sea el que contiene veneno, así como Julia no está absolutamente segura de ser inocente del asesinato de su novio, Nahuel. La conducta de Ezequiel, en la comedia *Música en espera*, no es convencional cuando llama a su exmujer por teléfono y le miente que su casa se está incendiando para evitar que lo vea con Paula, la protagonista. En *Lluvia*, una muestra de esta composición moral es la situación en que Roberto arroja el piano por el balcón del segundo piso sin detenerse a pensar que puede dañar a algún peatón circunstancial.

En los años noventa, las narrativas se hicieron cargo, por un lado, de la experiencia política de los militantes de los años setenta, tanto en películas ficcionales como en documentales. Por otro lado, los efectos de las políticas neoliberales dan lugar a producciones que se inspiran en el pesimismo, la exclusión, la cancelación del futuro. Para Amado el cine documental fue el formato utilizado de modo creciente durante estos años para examinar acontecimientos “del pasado histórico y del presente social, hasta transformarse en uno de los principales géneros cinematográficos en la producción fílmica argentina desde el inicio de este siglo” (p. 24). En el enrarecido clima social provocado por la crisis de comienzo de siglo, hay muchos ejemplos de obras que aluden, de modo directo o desplazado, a la pérdida de certezas, a la exclusión y también a la necesidad de mantener alerta la memoria y la comprensión del pasado reciente (p. 208). Los años de la crisis 2001-2002 fueron un punto neurálgico de la realidad histórico-política argentina que impactó profundamente en el imaginario y en la memoria de la sociedad. De esa crisis, afirma Amado, surgió un repertorio de escenas y formas visuales traducidos por distintos lenguajes estéticos (p. 14).



## Estudios de género y cine

En este proyecto de investigación, uno de los aspectos que se indagan es la manera en que los sujetos enunciadores del discurso político, social y cultural expresan la subjetividad femenina en los discursos estéticos, específicamente en algunas producciones del cine argentino contemporáneo. Se examina, también, la posibilidad de rastrear las huellas de esta subjetividad en las relaciones entre los enunciados y los protagonistas del discurso cinematográfico y en las condiciones generales espacio-temporales de producción y de recepción del mensaje estético.

En una mirada retrospectiva sobre los estudios de género, se puede afirmar que, en los años 70, la idea de construir nuevas representaciones acerca de lo femenino surgió de la combinación de la teoría feminista impulsada por la academia de Estados Unidos y la del Reino Unido, principalmente, y de la realización cinematográfica y de la estética de vanguardia, según señala Teresa De Laurentis en su texto de 1984, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Por esos años se buscaba crear un hecho político alternativo a la objetivación de la mujer y a su relevamiento a posiciones narrativas subordinadas. Se intentaba, de alguna manera, articular un nuevo modo de enunciación fílmico sobre lo femenino. Esto llevó a cuestionar el funcionamiento ideológico de las representaciones dominantes hasta entonces.

La investigación sobre el tema que proviene del mundo anglosajón constituía por entonces la vanguardia. Más adelante, pensadores de otros lugares del mundo, empezaron a incorporar sus aportes, especialmente aquellos provenientes del llamado "Tercer Mundo". En estos espacios territoriales, la representación de lo femenino comenzó a leerse también desde otro lugar de enunciación y las "imágenes de mujer" presentes en las películas cedieron su protagonismo a perspectivas que proponían un cruce entre aspectos textuales y contextuales, entendidos los primeros, en una acepción más amplia, como discursos estéticos,.

En el cine argentino, recién en 1981 va a surgir la primera realizadora, María Luisa Bemberg. Tal vez este surgimiento tardío tenga que ver con el particular contexto argentino que contaba con períodos democráticos muy breves, escasos espacios de educación formal en lo cinematográfico y la dificultad efectiva para producir cine. Lo cierto es que Bemberg, junto a su productora de siempre, Lita Stantic, marca una huella muy importante en la cinematografía argentina. El contenido de la producción fílmica de Bemberg-Stantic es marcadamente feminista y recurre, en gran parte de su filmografía, a revisar mujeres ejemplares que lucharon de distintas maneras contra el machismo y la hegemonía patriarcal de su época.

Es interesante señalar que si bien su producción se inscribe claramente en un cine de militancia feminista, sus planteos formales están más ligados a la generación de cineastas de los años setenta que a la nueva generación de directores y directoras argentinos. Tal vez porque esta actitud militante en relación a una causa y por el hecho de que, al escoger mujeres ejemplares, se relaciona más con una actitud moral y de ejemplo de esa generación. Curiosamente, fue su productora, Lita Stantic, la que sirvió de puente entre una generación y otra ya que ayudó y colaboró en la producción de numerosas operas primas de la generación de realizadores que aquí se estudian. La mayoría de las realizadoras de esta nueva generación coinciden en reivindicar la labor de María Luisa Bemberg aunque son muy explícitas a la hora de diferenciarse de su cine. Es que estas jóvenes realizadoras comparten con su generación esta manera diferente de hacer y ver el cine en el que las historias que se narran son más personales, con personajes principales de mujeres más anónimas y donde no hay ningún intento moralizador ni dogmatizador a través del ejemplo de sus vidas.

Paula Hernández señaló en una entrevista al respecto:

No me considero feminista. Para mí por algún lado me interesa la diferencia, creo que hay cosas que tienen las mujeres y que no tienen los hombres, y viceversa, y eso está buenísimo. Creo en el desarrollo de las mujeres en un lugar de más igualdad pero también sin perder lo que implica ser mujer, es tanto más rico cuando las cosas son más ricas que cuando son iguales. Defiendo ciertas cosas que tienen que ver con la igualdad de las mujeres, pero no desde un lugar extremo (Miranda, 2006).

Para Richard, desde una perspectiva no marxista ya que es más epistemológico que político, el tema del latinoamericanismo trae a la superficie la tensión entre “lo global y lo local, lo central y lo periférico, lo dominante y lo subordinado, lo colonizador y lo colonizado” (Castro Gómez, p. 20), pero esta vez articulado por la academia como productora y validadora de la teoría poscolonial que, entre otras acciones, interviene en el intercambio del producto cultural del capitalismo global en los sitios periféricos, ya que —explica— actualmente es imposible articular una teoría latinoamericana sin pasar por el tejido conceptual del discurso académico de los Estados Unidos.

Entonces, la autoridad teórica adscripta al “centro” está dada por el monopolio de poder de representación, según Richard. Con este poder, representar es básicamente poseer el control de los medios discursivos que “subordinan el objeto de saber a una economía conceptual declarada superior” (Castro Gómez, p. 37). Richard se pregunta, así, por el escenario, en el que actualmente se debate lo latinoamericano. Para la autora es un espacio marcado por la complejidad de una articulación poscolonial nueva, constituida por “poderes intermediarios que transitan entre la centralidad descentrada de la metrópoli por un lado, la resignación cultural de la periferia, conflictivamente agenciada por la teoría metropolitana de la subalternidad (Richard 1998: 248-250)” (Castro Gómez, p. 37).

Es decir que, para ella, ya no es posible articular una teoría latinoamericana que no pase por la trama conceptual del discurso académico de los Estados Unidos, lo cual es un nuevo tipo de subordinación cultural de la periferia. Pero esta subordinación ahora se ejerce bajo la forma de la producción de imágenes sobre América Latina, lo que genera una nueva hegemonía de la industria cultural norteamericana.

Con relación al “feminismo” específicamente, hay quienes lo definen como un conjunto de actividades políticas basadas en análisis sobre el lugar histórico y social de las mujeres como subordinadas, oprimidas o explotadas por los sistemas dominantes de producción y por las relaciones sociales de poder masculino. Entre otros, uno de los aportes teóricos del movimiento feminista fue su insistencia en el valor significativo de los factores culturales, especialmente cuando toman la forma de representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres (Kuhn, 1991, p. 18).

El constructo “sexo/género”, con el que trabaja Kuhn, ha teñido el pensamiento feminista a partir de los años sesenta, de varias maneras: uno de los ejemplos son los tipos de imágenes estereotipadas de mujer que se comercializa en medios de información, revistas, etc. La construcción cultural de la “mujer ideal” ha sido atacada por el feminismo por considerarla una cosificación, lo que quiere decir que las mujeres son presentadas como objetos, con criterios de belleza predeterminados socialmente y esto, a su vez, es ideológico.

La representación de la mujer como imagen se encuentra tan expandida en la cultura occidental, incluso antes y más allá de la institución del cine, que ha devenido, necesariamente, un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales y su presencia en todas las formas de la subjetividad (De Laurentis, 64).

Uno de los temas que han preocupado a las feministas son los tipos de representación y la necesidad de romper con sus formas habituales. Esta preocupación tiene que ver con la idea de que las mujeres no tienen voz ni lenguaje propio en una sociedad sexista cuyas formas de expresión cultural continúan siendo los modos dominantes (Kuhn, p. 179). Las políticas feministas, entonces, comenzaron a intervenir en los niveles del lenguaje (sea oral, escrito, visual) y del significado desde dos posiciones: el desafío al predominio de ciertas formas de significación y la creación de nuevas formas que no respondieran a los modelos dominantes. El cine, entonces, comenzó a buscar —primero en Europa y los Estados Unidos— un lenguaje específicamente feminista o femenino<sup>10</sup>, como estrategias de resistencia cultural. En este punto se encontraría la contradicción intrínseca que, para Teresa De Laurentis (1984), tiene a teoría feminista: está excluida del discurso dominante en el que busca la validación social y a su vez se encuentra aprisionada en él (p. 18). Por tal razón, para esta autora, la base está en la búsqueda de la “autorepresentación” femenina.

En este sentido, la posición de la mujer en el cine se ubica en un vacío de significado, en el espacio vacío “que media entre los signos —el lugar de las espectadoras en el cine entre la mirada de la cámara y la imagen que aparece sobre la pantalla, un lugar no representado y robado a la representación subjetiva” (De Laurentis, p. 19). La autora entiende que la representación cinematográfica es un tipo de proyección de la visión social sobre la subjetividad y que

[e]l hecho de que el cine asocie la fantasía a imágenes significantes afecta al espectador como una producción subjetiva y, por ello, el desarrollo de la película inscribe y orienta, de hecho, el deseo. De esta forma, el cine participa poderosamente en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales (p. 20).

Por ello, afirma la crítica feminista, el cine actual debe avocarse a la construcción de un marco de referencia nueva, donde la medida del deseo no sea la del sujeto masculino y aquí entran en juego las condiciones para dar visibilidad a un sujeto social diferente.

La crítica feminista cinematográfica de los últimos años ha venido planteando cuestiones fundamentales con relación a las condiciones de la presencia de la imagen femenina en las películas y en el cine, y a la inversa, ¿cuáles son las condiciones de la presencia de las películas u del cine en la producción del imaginario social, de la creación de imágenes? (De Laurentis, p. 65). Más específicamente, se pregunta por lo que se pone en juego para la teoría del cine y para el feminismo en la noción de “imágenes de mujer”, sean “positivas” o “negativas”. Ha sido la crítica feminista de la representación la que ha establecido que cualquier imagen de mujer que pertenezca a nuestra cultura se ubica dentro de ésta, se interpreta en ese mismo contexto de ideologías patriarcales cuyos valores impregnan toda construcción social, y por ende todos los sujetos sociales, tanto hombres como mujeres (66). El problema para De Laurentis reside, entonces, en la construcción de las imágenes como productoras de contradicciones en los procesos sociales y en los procesos subjetivos.

### **Galería nacional: cine y representación**

Para facilitar la comprensión del análisis se reseñan brevemente los argumentos de las cinco películas.

---

### ***El niño pez***

En lo argumental, es un relato sobre la relación amorosa entre Lala y Ailín. Lala es una joven de aproximadamente diecisiete años (asiste aún al colegio) perteneciente a una familia acomodada de clase media alta de la ciudad de Buenos Aires. Ailín es la mucama que trabaja en esa casa desde los trece años y ahora está por cumplir veintiuno; es de nacionalidad paraguaya, lo que da origen a su sobrenombre, “la Guayi”.

Lala y Ailín planean irse a vivir juntas a la “casa del lago” que es la casa de la infancia de Ailín en Paraguay. Para juntar dinero roban objetos de valor de la casa de Lala y las venden por intermedio de un joven (el Vasco) quien, a su vez, mantiene una relación con Ailín. El Vasco, entre otros trabajos informales que realiza, entrena perros de pelea.

La familia de Lala está compuesta por su padre, un juez a quien se muestra como una persona con sospechas de algún tipo. Este hombre abusa sexualmente de la mucama aparentemente desde que era muy pequeña. La madre de Lala es una mujer ausente, de quien poco se sabe y el hermano mayor, que no vive en la casa porque está internado en un sitio de rehabilitación para drogadictos.

Un día Lala sorprende a su padre abusando de Ailín. Ella, harta de la situación le confiesa a Lala que se va de la casa para siempre. Esto desata el deseo de Lala de suicidarse y para llevarlo a cabo prepara un vaso de leche con pastillas de su madre que saca del botiquín. En una situación confusa, el padre de Lala bebe la leche envenenada y al poco tiempo muere intoxicado. Lala tampoco hizo nada para evitar que su padre tomara ese vaso de leche.

Después de la muerte de su padre Lala viaja a Paraguay, al pueblo natal de Ailín. Visita la casa del lago y conoce al padre de Ailín y se aloja en esa casa. Cuando está nadando en el lago se le aparece el “niño pez” de la leyenda que le ha contado una y otra vez Ailín. Allí se entera, además, de que la mucama ha sido acusada del asesinato del juez y de que la han encerrado en un instituto de menores hasta que cumpla veintiún años. También descubre que su amiga huyó de la casa porque su propio padre la había embarazado. Él era un reconocido actor de telenovelas. Ailín tuvo se hijo sola, siendo una adolescente, pero el niño sobrevivió unos pocos días y ella misma lo arrojó al lago para que lo protegiera la deidad presidente de ese sitio.

Lala decide regresar a la Argentina. Se encuentra con su madre en la casa y va al correccional de menores a ver a Ailín. Le dice que ha decidido confesar su culpa. Ailín le contesta que ella misma va a decir que es la culpable y que la justicia le va a creer a la mucama pobre e inmigrante y no a la niña de clase alta. En un punto de la conversación, Ailín le cuenta que vio el cuadro que ellas habían vendido por intermedio del Vasco en un lugar que no puede reconocer. Lala comienza a reflexionar en este asunto y lo comenta con el Vasco quien le cuenta que le había vendido ese cuadro a un comisario corrupto que usa a las jóvenes internas como prostitutas en sus fiestas. Lo conoce porque él mismo entrena perros pertenecientes a ese comisario. Esa misma noche ambos van a la casa del comisario, donde había una fiesta. Tras un tiroteo logran liberar a Ailín. El Vasco lleva a las dos mujeres a su casa luego de que un amigo veterinario curara a Lala y a su perro de las heridas de bala. En el camino, Ailín le cuenta a Lala lo sucedido con su pequeño bebé. Con la ayuda del Vasco ambas logran huir en colectivo hacia el Paraguay.

### ***Leonera***

En *Leonera*, la protagonista, Julia Gusmán, joven de clase media alta, se despierta una mañana en su departamento, junto con su novio y el amigo de éste, ambos malheridos y ensangrentados. La situación es muy confusa. Nahuel, el novio, finalmente muere y

Ramiro, el amigo se salva. Ambos sobrevivientes terminan detenidos. Julia, quien está embarazada de Nahuel, es acusada del asesinato y recluida en un pabellón especial para mujeres embarazadas y con niños de hasta cuatro años de edad.

La ambigüedad del principio se va a sostener argumentalmente hasta el final de la película: se presenta una mujer confundida, golpeada, que comenta permanentemente: “No sé qué pasó”, ni ella ni el espectador sabrán la verdad del hecho ocurrido.

Por las conversaciones con su abogado se sabe que ella mantenía a su novio, quien a su vez, trae a convivir a Ramiro, con el que mantiene una relación homosexual. Ambos hombres vivían en el departamento de Julia y a expensas del trabajo de ella. Ni Julia ni Ramiro recuerdan lo que pasó esa noche y entre ambos se cruzan las acusaciones por la muerte de Nahuel.

Comienza la vida en la cárcel, Julia padece el manoseo en la ducha de otra presa y no está muy segura de cómo defenderse. Se complica la situación entre dos internas que comienzan a pelear y aparece Marta Rojo que le pide que se retiren del lugar (para evitarle problemas) e inmediatamente llegan las guardias.

Su embarazo —no deseado por ella en un principio— se desarrolla en la cárcel paralelamente al juicio por homicidio. Conoce a otra interna, Marta, madre de dos hijos que viven con ella. Marta será su protectora, le enseñará a sobrevivir en el lugar, a hacerse respetar y a criar a su bebé, Tomás.

A la hora de las visitas, ni Marta ni Julia tienen a nadie, situación que las acerca más en su soledad. Marta le pregunta por qué no vienen a verla, “No tengo familia”, le contesta Julia. Marta afirma que la familia de ella está lejos y le vuelve a preguntar “¿No tenés a nadie?”. Por primera vez se sabe algo de la madre de Julia: que está en París. Ya se había dicho que su padre está muerto y con estos datos se arma el cuadro familiar de la protagonista. Marta le dice que ella no es de ese lugar. No es pobre y no pertenece ¿por qué está, entonces, en la cárcel? Y Marta cuenta sencillamente que ella está presa “por pobre, por pelotuda”. Tiene tres hijos que la acompañan. Le pregunta a Julia: “¿Tenés plata, no? Se nos va a hacer todo más fácil”. Marta la presenta a las otras presidiarias y de esta manera queda establecido que Julia está bajo su protección

Cuando nace el bebé aparece la madre de Julia, Sofía. Ella le ofrece ayuda con el niño, le busca un buen abogado y se muestra generosa y solícita. Es evidente que la relación entre ellas ha sido muy hostil. La relación de Julia con Sofía va creciendo en confianza aunque no en afecto. Paralelamente, Julia entabla una relación amorosa con Marta, a quien había rechazado sistemáticamente hasta ahora.

Una vez que Sofía se ha ganado la confianza de Julia a fuerza de visitarlos, hacerles regalos y darles dinero, comienza a llevarse al niño a pasear fuera de la cárcel. Cuando Tomás tiene aproximadamente tres años (aún le quedaba un año más para vivir con su madre) Sofía se lo lleva y nunca lo trae de regreso. Aparece con el abogado simplemente para informarle a Julia que el niño está mejor viviendo fuera de la institución. Julia se desespera por la separación de su hijo y comienza para ella una nueva etapa en reclusión de castigos y desobediencias. A todo esto, Marta ya había sido liberada y está afuera, pero le consigue una nueva abogada.

El juicio termina y la sentencia es desfavorable para Julia —condenada a diez años de prisión— y Ramiro queda libre al ser declarado inocente. No queda claro por qué la palabra del hombre tiene mayor credibilidad que la de la mujer.

Entre Marta y Julia comienzan a urdir un plan de huida y de rescate del bebé. Parte del plan es el buen comportamiento en la cárcel para hacer mérito que le permita salir a visitar a su hijo. Ahora se la ve distinta, con el pelo corto y ya no es rubia. Trabaja dando clases en la cárcel, está integrada, tiene buena relación con sus compañeras. Habla con Marta por teléfono y le pregunta por “los papeles”.

En el “afuera” se muestra que al niño no lo atiende su abuela sino que ésta le contrata una niñera y que pasa el día encerrado en el departamento mirando por la ventana hacia la calle y hacia la plaza donde juegan otros niños.

En su primera salida, Julia logra engañar a su celadora y a la empleada doméstica de la madre. Toma al niño y huye. Se encuentra con Marta quien le ha conseguido documentación falsa y dinero. En un viaje en colectivo, Julia logra pasar la frontera hacia Paraguay, sola con su hijo en brazos.

### ***Música en espera***

Ezequiel es compositor de música para filmes. Está presionado por la entrega de la música de un filme y no logra desarrollar una idea. Está en un momento particular de su vida: se ha separado de Mariana que es médica y también se ha separado de su socio, otro compositor exitoso aunque de dudosa calidad profesional y valores morales. Ezequiel es algo desprolijo en su aspecto y se lo nota desordenado. Necesita urgentemente dinero porque está atrasado con el crédito de su departamento y corre el riesgo de que se lo quiten.

El filme comienza en una sala de proyección privada donde están sentados sólo el director de la película y Ezequiel. El director de la película no está convencido con lo propuesto musicalmente por Ezequiel y le da un ultimátum de dos días para presentar otra propuesta ya que debe presentar el filme en un festival.

Paula Otero es una joven profesional que trabaja como subgerente del banco con el que Ezequiel mantiene su deuda. Vive sola y está en sus últimos días de embarazo. Es muy organizada y se la nota impecable. Sus padres y hermana viven en España y ella eligió quedarse. Cuando quedó embarazada, decidió seguir adelante sola ya que Santiago, su pareja no quería ser padre. Los padres de Paula saben del embarazo y están felices pero también están convencidos que su hija continúa en pareja con Santiago cosa que Paula les ha venido haciendo creer.

En el comienzo del filme, Paula, se está terminando de arreglar para salir al trabajo y recibe una llamada de su madre, es para darle la sorpresa que está en Ezeiza, feliz porque le ha salido la ciudadanía española y ha podido viajar a la Argentina para estar presente cuando nazca su nieto. Paula ve su mundo alterado. De todas formas parece determinada a seguir ocultando la ausencia de Santiago y comienza a pensar estrategias para seguir adelante con su idea.

Ezequiel llama al banco para cancelar una entrevista con el gerente y lo comienzan a comunicar con distintos internos que tienen diferentes temas musicales, el último de esos temas despierta su inspiración y comienza a imaginar la música del filme. En ese momento lo interrumpe una voz del otro lado de la línea que es la de Paula. El problema es que esa interrupción hace que pierda el motivo musical. Le pide entonces a Paula que lo ponga nuevamente en espera para recuperar esa melodía pero la música que suena es otra. Se le ocurre entonces dirigirse al edificio del banco en busca de esa melodía.

Una vez allí recorre las oficinas del edificio tratando de encontrar el interno con esa música en particular. Ir de una oficina a otra genera sospechas en los guardias de seguridad

quienes deciden confrontarlo. Ezequiel, sorprendido dice que busca la oficina de Paula Otero y que no la puede encontrar, por lo que los guardias lo acompañan hasta allí.

Mientras tanto, la madre de Paula ha llegado a la oficina y abraza a una Paula sorprendida. Su madre ya sentada en el sillón de Paula pregunta por Santiago. En ese momento ingresan a la oficina los guardias de seguridad con Ezequiel preguntando si Paula conoce a ese hombre que la buscaba. Es allí cuando Paula se le ocurre decir que en realidad es Santiago su novio. Ezequiel, sorprendido entra en el juego para desembarazarse de la situación.

Este es el inicio de una comedia que crecerá en intensidad hasta llegar a un final feliz: Paula antes de dar a luz aclara su situación con su madre, Ezequiel logra componer la música del filme y ambos terminan enamorándose.

### ***Lluvia***

Alma, de treinta y tantos años, detiene su auto y entra en un pequeño *shopping* en medio de una torrencial *Lluvia*, compra algunos elementos de viaje y un test para embarazo. Sube a su auto y continúa viaje bajo la lluvia hasta quedar atascada en un embotellamiento. Habla por teléfono con su madre y le dice que está “todo bien”, se la ve mentir. Su celular suena cada cierto tiempo y por la pantalla se lee Andrés.

Alguien sorpresivamente abre la puerta del acompañante y sube al auto, Alma reacciona tratando de bajar rápidamente del vehículo. Roberto la persona que subió, trata de calmarla, le pide que no se asuste que solo necesita un momento para guarecerse. Este encuentro es el inicio de una relación muy particular que entablarán los protagonistas por tres días donde nunca dejará de llover. Esa primera noche Alma deja a Roberto en su hotel, Roberto le aclara que le debe una.

A medida que el relato se desarrolla, Alma y Roberto van a tener sucesivos encuentros. Las desconfianzas y los temores pero también la soledad y la necesidad de afecto marcaran el tono de esta relación que por momentos avanzará, para estancarse luego y retroceder para nuevamente avanzar.

En estos encuentros se irán desglosando las historias de estas dos personas. Roberto es español por adopción aunque nació en Argentina. Sus padres se divorciaron cuando él era pequeño. Su madre junto a él se establecieron en Madrid. Roberto es ingeniero de la alimentación, está casado y tiene una hija. Durante treinta años no vio a su padre y no tuvo una relación con él. La inminente muerte de su padre lo trae a Buenos Aires. Ya aquí, apenas tendrá tiempo de verlo inconsciente en la terapia intensiva de una clínica donde un conocido –no un amigo sino solamente un conocido- de su padre le entregará un juego de llaves de un departamento que está en proceso de remate y debe ser desocupado. El padre de Roberto muere y este debe desocupar el departamento. Ante la imposibilidad de conseguir que alguien retire a la brevedad un piano de cola que hay en el departamento, Roberto impulsivamente lo empuja a la calle atravesando el balcón y la baranda. Sin saber por qué lo hizo ni que hacer de allí en más, sale corriendo, huyendo bajo la *Lluvia*. Es en ese momento aturdido y con su mano lastimada que entra al auto de Alma que está detenido por el embotellamiento.

Alma es redactora de una revista femenina. Esta casada hace nueve años con Andrés. De repente, una mañana cualquiera se da cuenta que esa persona que es su pareja le resulta ajena. Como si fuera un extraño. Esa mañana luego que su marido saliera a su trabajo, el portero le avisa que le han robado cosas de su auto, cuando Alma baja ve que le han roto el vidrio y se han llevado su estéreo, la rueda de auxilio y el encendedor. Sin saber porqué, sube a su departamento, le escribe una nota a su pareja diciéndole que tiene que viajar

para la revista –algo habitual en su trabajo- toma algunas cosas del departamento y se va. Comienza a andar sin rumbo fijo y sin querer regresar a su departamento. Es en ese momento cuando detiene su auto en un mercado y compra algunos elementos que evidencian su intención de vivir momentáneamente en el auto. De vuelta en su auto, queda atascada en un embotellamiento y es allí cuando Roberto sube a su coche. Luego de este encuentro inicial, es Alma quien lleva adelante la relación con Roberto. Por momentos se disgusta con él y lo deja y por momentos lo busca. Roberto, aún con dudas, siempre aparece dispuesto a acompañarla en esta relación extraña. Alma deja a Roberto cerca de su hotel, Roberto le agradece nuevamente y le dice que “le debe una”. Alma maneja hasta un estacionamiento donde estaciona y pasa la noche.

Después de dedicarse cada uno a atender asuntos de sus vidas privadas, Roberto habla con su mujer e hija en Madrid y recuerda el día que llegó a Buenos Aires para ver a su padre inconsciente en una clínica y visitar su departamento. Alma va a su casa y espera que salga su marido para entrar y recorrerla como si recorriera su vida pasada, algo que hace mucho tiempo quedó atrás, lo único que se lleva es una bombacha suya que estaba en el cesto de la ropa para lavar.

Alma va a buscar a Roberto al hotel, no sabe muy bien que es lo que quiere. Ya en el auto se pone a llorar, Roberto la mira sin atinar a hacer nada más que darle un pañuelo. Finalmente van a comer y comienzan a contarse cosas más íntimas. Se despiden de mala manera.

Nuevamente solos, Roberto se queda en el bar del hotel y Alma va a la fiesta en casa de su amiga. Finalmente decide volver a disculparse y Roberto la invita a subir a su cuarto. Finalmente Roberto le cuenta abiertamente toda su historia en Buenos Aires. Su llegada, la visita a su padre, la muerte, el departamento, el piano. Como tira el piano desde la altura y su refugio en el auto de alma. Se van al *spa* del hotel donde se quedan conversando.

Al día siguiente Roberto esta desayunando y ve el auto de Alma, se acerca y la ve durmiendo. La invita a desayunar y Alma le cuenta su historia. Salen juntos, le compran un regalo a la hija de Roberto, luego miran un departamento. Y luego se quedan charlando pavadas mientras afuera sigue lloviendo. Hacen el amor en el auto. Llega el momento de la despedida, ella le dice que preferiría estar dormida cuando el parta, cosa que no logra aunque simula estarlo cuando el se va. Ya en el aeropuerto Roberto abre un libro que ella le regala para su hija y ella en el cuarto del hotel se hace el test para ver si está embarazada. Se puede pensar que lo está por su gesto entre resignada y contenta aunque es un dato ambiguo. Amanece, Alma toma su desayuno en el café de siempre mientras busca departamento para alquilar en los clasificados. Afuera sale el sol por primera vez.

### ***Un novio para mi mujer***

Esta película es una sencilla comedia de asuntos de pareja. El Tenso está casado hace un tiempo con la Tana. Trabaja en la ferretería que viene de familia, tiene amigos con los que juega al fútbol y participa de una vida social activa. Su esposa está sin trabajo, no encuentra ninguna ocupación que le interese, no tiene amigos y tampoco le interesan las relaciones sociales de su marido. La situación se vuelve insostenible para el Tenso, debido a que el carácter de ella se ha agriado completamente.

El joven esposo no sabe cómo enfrentar a su mujer para plantearle que se quiere separar, porque no soporta más vivir así, bajo la constante queja de ella por todo lo que pasa y por lo que no pasa, también. El límite fue la fiesta de uno de sus amigos en la que ella protagoniza un escándalo por las conversaciones banales que tiene que sostener con las mujeres que están allí.



Después de esta situación, Carlos, amigo del Tenso, le sugiere invertir el problema de tal manera que la Tana termine abandonándolo a él. La solución surge del encargado del vestuario de hombres del club donde juegan fútbol, un hombre mayor, con aspecto de avezado, le propone recurrir al Cuervo Flores, un viejo seductor irresistible que cortejará a su mujer hasta enamorarla para que, por fin, el Tenso quede liberado de ese matrimonio.

El Cuervo le dice al Tenso que para poder “operar” tiene que poner a “circular” a su mujer, sacarla de la casa, conseguirle un trabajo, una actividad. El Tenso le consigue un trabajo en una radio del barrio y él mismo se hace cargo del salario para que la radio la contrate. Ella comienza a tener éxito con su programa matutino, que comienza a tener una audiencia importante, todos los amigos del Tenso la escuchan. El Cuervo continúa con la labor encomendada y progresivamente la Tana se va transformando en una mujer activa, cuidadosa de su aspecto, más amable. Ante esta nueva situación, el Tenso se vuelve a enamorar de ella y le pide al Cuervo que no termine el trabajo, pero el Cuervo también se ha enamorado de la Tana.

A su vez, la Tana confiesa que está enamorada de alguien. El Tenso sospecha que es el Cuervo y le cuenta del pacto armado con él. Ella lo abandona y le dice que se había enamorado del dueño de la radio en la que trabaja. Hacen juicio de divorcio, pero, en definitiva, no asisten a la audiencia final porque han decidido darse una nueva oportunidad.

Una de las formas de desarrollar el análisis de las películas es la reconstrucción del sistema de tensiones y de relaciones de poder que se construye en ellas. Esta línea analítica se coliga con las corrientes teóricas que se han descrito y que trabajan en el cruce de los aspectos formales del relato audiovisual y su contexto socio-cultural.

En el análisis cinematográfico específico, se puede observar que las categorías de puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie se refieren a una realidad particular. Estas categorías remiten a una presencia de un mundo (re)presentado. Francesco Casetti y Federico Di Chio, en su texto *Cómo analizar un film* (1991), discuten acerca de un mundo que, si bien utiliza elementos tomados de la vida real, termina apropiándose de ellos. Este mundo ficcional puede referirse a asuntos que hayan sucedido efectivamente, pero su referencia se hace a partir de parámetros propios. En suma, si bien se construye un mundo de ficción con los datos empíricos que le pertenecen al texto, y es un mundo posible, siempre será un mundo representado (Casetti y Di Chio, p. 137).

### **Los tres niveles de la representación cinematográfica**

En la creación de un filme pueden establecerse tres fases: una primera etapa de preparación (pre-producción), relacionada con la labor de la puesta en escena; la segunda etapa es el rodaje o filmación (producción), que se vincula específicamente con el trabajo de puesta en cuadro y por último, la tercera etapa es la del montaje (o post-producción), relacionada con la puesta en serie. Señalan Casetti y Di Chio que estas tres etapas en la factura de una película, tienen sentido en la posibilidad que ofrecen de analizar un filme a partir del momento en que está terminado y no se establecen para estudiar la reconstrucción de la génesis de los mismos.

De esta manera, los tres niveles de representación en la ficción cinematográfica son: puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie. Estas categorías son el andamiaje que soporta el análisis de las cinco películas que se han seleccionado como objeto de análisis. En esta puesta al día del tema se ha elaborado un cuadro que permite visualizar un panorama general del análisis con estas categorías como fundamento y que se agrega como anexo.

## 1. Puesta en escena

### 1. 1. Determinación del contenido

Se refiere a todos aquellos elementos que formarán parte del mundo a representar. El presente análisis, en el nivel de puesta en escena, se focaliza en el contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, sicología, guiños, demandas, etc.

Aún en los filmes más llanos, estos universos se presentan con una gran riqueza y complejidad por lo que es imperioso ordenar el análisis en diferentes categorías para entender mejor su funcionamiento. Así, en este nivel de análisis (puesta en escena) se pueden reconocer un grado de generalidad y otro de ejemplaridad (Casetti y Di Chio, p. 126-27) que se pasan a describir a continuación.

#### a. Generalidad

Dentro de esta categoría se encuentran:

**a.1. Los informantes:** aquí se reúnen aquellos elementos que definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena: edad, constitución física, género, carácter de los protagonistas; así como el censo de los distintos personajes que los rodean, las distintas geografías, etc.

Los informantes que se destacan en *El niño pez* son: Lala, una estudiante adolescente de clase media acomodada; Ailín, la joven paraguaya que trabaja de empleada doméstica en la casa de Lala; también funciona como informante el padre de Lala, un juez de doble moral; la madre de Lala, de quien prácticamente lo único que se sabe que corre maratones, ya que es una figura ausente; el hermano de Lala, un joven que vive en una institución para la recuperación de adicciones a las drogas. Por otra parte, están los informantes vinculados a Ailín: su padre, paraguayo, actor retirado de telenovelas y el amigo de Ailín, un joven del conurbano bonaerense, con las connotaciones que acompañan a esta definición.

En el filme *Leonera*, se consideran informantes de mayor relevancia a: Julia, joven clase media, trabaja en una biblioteca, viven en departamento propio junto con su novio (Nahuel) y luego se incorpora Ramiro, la pareja de Nahuel. Nahuel también cumple la función de informante, es el novio de Julia, tiene un amante del mismo sexo y no trabaja. Ramiro, a su vez, es otro informante en esta película, además de ser el amante de Nahuel y de no trabajar, está sospechado del asesinato de Nahuel.

Otros informantes son: Marta, la compañera de Julia en la cárcel y madre de tres hijos. Sofía, la madre de Julia, de posición económica acomodada; el abogado defensor de Julia, contratado por la madre de ésta; la segunda abogada defensora, con interés genuino por las detenidas; las carceleras, en general usan pelo muy corto; los jueces, en representación del ente "justicia".

En *Música en espera*, se destacan en función de informantes: Ezequiel, músico honesto con su profesión Paula, joven profesional de éxito, subgerente de un banco, persona autosuficiente; la madre de Ezequiel, de profesión liberal, con éxito notorio, independiente, sin pareja. La madre de Paula también es informante en este filme, es *snob*, superficial, vive en Barcelona, firme en sus convicciones sociales. Otro informante destacado es el director de cine con quien trabaja Ezequiel, hombre joven y arrogante. Hay, también, un gerente de banco, jefe de Paula, hombre de mediana edad, inepto. Un remisero de clase media, el socio anterior de Ezequiel, de profesión músico, interesado más en ganar dinero que en la calidad de su producción; la secretaria de Paula, mujer muy joven, soñadora y los agentes de seguridad privada que controlan el banco donde trabaja Paula.

Se toman como informantes en la película *Lluvia*: Alma, joven, escritora de artículos de actualidad en revistas femeninas; Roberto, ingeniero de unos cuarenta años, argentino de nacimiento, radicado en España desde niño. También se considera informante al padre de Roberto, hombre solitario y músico.

La película *Un novio para mi mujer* cuenta con los siguientes informantes: Tenso, joven a cargo de un comercio familiar, de vida sencilla y con importante actividad social en su barrio y con sus amigos; la Tana, es una joven insatisfecha con la vida que lleva, sin motivaciones aparentes. El Cuervo Flores, hombre maduro, seductor, que usa sus dotes como actividad laboral.

Los personajes que intervienen en estos relatos son indispensables para marcar ciertos aspectos que van a ser importantes en el desarrollo del relato. En los cinco filmes los personajes protagonistas son mujeres jóvenes. Indican la presencia de dos generaciones definidas. En otro sentido, tanto en *Leonera* como en *El niño pez*, se presentan dos clases sociales diferenciadas que interactúan; además, se muestran profesionales vinculados a la justicia —como entelequia— representativos de un orden de cosas: los jueces, los abogados defensores de Julia (un hombre y una mujer más tarde en *Leonera*; en *El niño pez*, el padre de Lala que es juez), Las fuerzas del orden (las carceleras en *Leonera*, el comisario y las carceleras en *El niño pez* y el personal de seguridad en *Música en espera*).

Con relación a las geografías —pertenecientes a la categoría informantes— se pueden detectar cuatro en *El niño pez*: una casa en un barrio clase alta de la provincia de Buenos Aires; el conurbano donde se distinguen, a su vez, cuatro espacios: el galpón abandonado donde vive el amigo de Ailín (con quien, a su vez mantiene una relación sexual); la cárcel en la que internan a Ailín y la casa quinta en la que el comisario hace las fiestas y prostituye a las internas. En el otro espacio, Paraguay, se destaca la casa paterna de Ailín y el lago o laguna que funciona como espacio mítico.

Los datos geográficos en *Leonera* son el conurbano bonaerense con la cárcel; el departamento de Julia, que es un departamento de la familia y al que se muda su madre mientras ella está detenida; así como Paraguay, el sitio donde Julia comienza una vida distinta.

Los indicios relativos a la geografía en *Música en espera* se desarrollan en la ciudad de Buenos Aires y pueden enumerarse como sigue: el departamento de Paula, la protagonista; el departamento de Sebastián; el departamento de la madre de Sebastián; el departamento del socio de éste y las oficinas del banco.

Por último, las geografías de *Lluvia*, película que también se limita a la ciudad de Buenos Aires, se demarcan con: el auto de Alma, el departamento vacío del padre de Roberto, el departamento de casada de Alma y el hotel de Roberto.

En cuanto a los escenarios, los lugares en los que se desarrolla la acción son determinantes. En *El niño pez* funcionan en conjunto la ciudad de Buenos Aires, el conurbano y el Paraguay que se presentan y organizan según el derrotero tanto de Lala como el de Ailín. En *Leonera*, el ochenta por ciento del relato transcurre en la cárcel que deviene hogar y barrio al mismo tiempo para la protagonista, es el espacio posible donde construir una familia. El departamento —que queda vacío cuando ocurre el crimen y Julia va detenida, como se señaló más arriba— será ocupado luego por su madre que viene de París. Cuando ésta le quita al niño a Julia y lo lleva a vivir con ella, este lugar de aparente libertad se resemantiza volviéndose cárcel para Tomás: desde la ventana enrejada mira la plaza exterior donde juegan los chicos de su edad. Un aspecto para tener en cuenta es la correspondencia del espacio con las personalidades de los personales.

Ezequiel: departamento desordenado Paula: impecable, moderno, aséptico; madre de Ezequiel: cálido, buen gusto, bibliotecas a la vista; ex-socio de Ezequiel: ostentoso, etc.

**a. 2. Los indicios:** se refieren a aquellos elementos implícitos relacionados con el significado de una atmósfera, la cara oculta de un carácter, los presupuestos de una acción, el subtexto. Los indicios son más difíciles de reconocer que los informantes pero son esenciales para poder acceder a aquellos aspectos menos visibles de la representación.

Para dar algunos ejemplos de indicios que tienen que ver con las películas que aquí se analizan, la leyenda del niño pez, contada reiteradamente por Ailín, es el indicio de la existencia de un secreto: su hijo muerto. El corte de pelo de Julia (*Leonera*) es un indicio de que está organizando su fuga. El corte de pelo de Lala (*El niño pez*) es un indicio de que ha tomado una decisión que el espectador se enterará más adelante. En términos generales, el proceder de lo que se hace y lo que se dice sobre la aplicación de justicia en Argentina, indican un mal funcionamiento que depende de la clase social a la que pertenecen los acusados. Así, las decisiones judiciales serán distintas para los integrantes de clase alta que para los inmigrantes pobres. Un ejemplo más: la familia nuclear de clase media alta es una apariencia sin sustento carente de lazos afectivos ya que, finalmente, se muestra como disfuncional. Para abundar con un ejemplo más, la casa de los padres de Lala se deviene en cárcel de la que la adolescente necesita escapar para poder cumplir su objetivo emocional de amar y ser amada.

**a.3. Los temas:** ocupan un lugar central ya que indican la unidad de contenido en torno al cual gira el filme o lo que pone, explícitamente, en evidencia. No existe focalización en el mundo representado o en sus aspectos escondidos sino en el núcleo principal de la trama.

El gran tema que subyace tanto en *Leonera*, *El niño pez*, *Lluvia*, *Música en espera* y *Un novio para mi mujer* se relaciona con jóvenes mujeres que conforman nuevos proyectos de familia, desafiando al statu quo. Son nuevos diseños de familia que se oponen a lo que el convencionalismo social mantiene en su falsedad. Estas familias ya no están constituidas por padre, madre, hijo/a, y tienen su origen en la determinación de las protagonistas mujeres, algunas de ellas por sostener un embarazo al principio no deseado (*Leonera*, *Lluvia*), por elegir una vida menos vacía (*Lluvia*, *Un novio para mi mujer*), por amor a otra mujer (*El niño pez*).

Al ser la maternidad uno de los vínculos semánticos entre estas cinco películas se presenta, por derivación, el tema de la niñez. Aunque tratado tangencialmente, pasa a ser núcleo temático no tanto en la retórica sino en los modos de ser presentado. La manera original en que *Leonera* pone el tema en escena llama la atención tanto por su sutileza, por su belleza estética como por el carácter universal que adquiere. La presentación de la película es una canción infantil que ubica el tema de la niñez desde lo particular, íntimo y privado (el niño en su casa) a lo universal (el niño en el mundo). La circularidad de la canción remite indefectiblemente a una problemática de la que no se sabe cuándo terminará ni cuándo comenzó<sup>11</sup>.

**a.4. Los motivos:** son aquellas situaciones o presencias que se reiteran y resultan emblemáticas en un filme. Su función es la de otorgarles mayor consistencia, la de efectuar aclaraciones y, muchas veces, de servir como refuerzo para el filme a través de una situación de subrayado y, otras veces, partir de juego de contrapuntos.

---

En *El niño pez*, un ejemplo de motivo es la referencia constante al agua que se aprecia en las distintas escenas con el lago, espacio en el que se ubica la leyenda del niño pez, que da título a este filme. Otro ejemplo es el baño de inmersión que comparten Ailín y Lala; también el baño de Lala cuando se corta el cabello y el cuadro que ambas roban de la casa de Lala, con la imagen de una cabeza de mujer en el agua.

El motivo del éxito económico es muy obvio en *Música en espera*: la protagonista, Paula, es una profesional que hace carrera en un banco. La idea de que la felicidad está vinculada al éxito económico se manifiesta en varios momentos: cuando su jefe trata de convencerla para que sea gerente, cuando su madre menciona que en otro país ganaría más dinero, y en caso de Ezequiel cuando su ex-socio le cuenta los trucos para componer sin esfuerzo y ganar mucho dinero.

En *Lluvia* el motivo por excelencia es la soledad y el anonimato en las grandes ciudades, dos situaciones que se presentan al comienzo de la película, en la escena en que Alma compra en un *shopping* de una estación de servicio. También puede verse cuando ella pasa la noche dentro de su auto en un estacionamiento sin que nadie se entere, o cuando Roberto se encuentra sólo en el departamento de su padre y recurre a tirar el piano por el balcón porque no hay nadie que pueda ayudarlo a resolver cómo sacarlo de allí.

La mentira funciona como motivo en *Leonera*: Ramiro, el amante de Nahuel logra salir de la cárcel mediante una declaración falsa mientras que Julia, quien dice la verdad, queda detenida. También por medio de la mentira, la madre de Julia le quita a su hijo para que no viva en la cárcel con ella. Asimismo, es mediante la mentira que Julia logra recuperarlo.

Del mismo modo que existen motivos particulares en cada filme, también hay motivos comunes como que las protagonistas son mujeres jóvenes y resueltas, que ponen el cuerpo y modifican su contexto. Excepto en la comedia *Un novio para mi mujer*, en las otras películas se exponen dos generaciones con características claramente diferenciadas. La generación mayor incluye a personas que tienen una mirada estereotipada del contexto en el que viven, se desenvuelven en una doble moral y nunca intentan comprender al otro. Se pueden citar como ejemplos: la madre de Paula cuando se refiere a las diferencias de nivel de vida entre España y Argentina, siempre a favor de la primera. El padre de Roberto que culpa a su hijo y esposa de su alejamiento del país por una situación de la que no son responsables. El padre de Lala hace un comentario sobre el estereotipo de las mujeres paraguayas como seductoras (lo ubica, como agravante, desde la época de la conquista de los españoles).

Uno de los puntos más destacados que *Leonera* y *El niño pez* tienen en común es la relación entre las clases sociales también, como se señaló, hay una clara diferenciación generacional. Las protagonistas, que son jóvenes, establecen una relación distinta entre las clases sociales que la que establecen sus padres. En *El niño pez*, Ailín es, para la madre de Lala, una de sus mucamas; para el padre, además, es alguien con quien tiene derecho a satisfacer sus deseos sexuales. En el caso de *Leonera*, Julia construye un único vínculo afectivo sólido y confiable con otra interna, Marta —una mujer de clase baja que se autodefine como “pobre” y afirma que ese es el motivo por el que está detenida—.

Poner orden en los aspectos temáticos de un filme es una tarea compleja, entre otros motivos, porque con frecuencia se puede confundir lo que, aparentemente, es el objeto del discurso con un simple pretexto narrativo. Por ello, más que diferenciar las distintas unidades de contenido se impone analizar el modo en que se organizan en un sistema coherente a lo largo de todo el filme: la estructura temática total que indica lo que está en el centro de la escena. Es necesario aclarar en este punto que la estructura temática total está compuesta de temas pero también de motivos que interactúan y la refuerzan desde

otros lugares, de informantes e indicios que definen las apariencias y los aspectos implícitos.

## **b. Ejemplaridad**

Una segunda manera de organizar los datos que brinda el texto fílmico es la de examinar hacia qué universos conducen al espectador. Estos datos ayudarán a reconstruir el tipo de cultura a la que se refiere el filme, a completar la obra del autor de la cual este filme puede ser una pieza o a recomponer el “sentimiento” del cine al que esta película contribuye. El primer caso se refiere al arquetipo, en el segundo a las claves, y en el tercero a las figuras.

**b.1. Arquetipos:** Las unidades de contenido poseen valor de arquetipo cuando hacen referencia a los grandes sistemas simbólicos en los que cada sociedad se reconoce y se reencuentra. A veces, estos arquetipos ubican una densidad particular y asumen un valor concreto en ciertos contextos históricos. Otros arquetipos pueden estar más relacionados con los géneros literarios que con una cultura: el nacimiento y el aprendizaje (romance); el sacrificio y la muerte (tragedia); el viaje y la búsqueda (novela), entre otras posibilidades.

Es posible reconocer en algunos de los filmes analizados que los arquetipos se enuncian para ser puestos en crisis. En *Música en espera* el arquetipo que refiere a la idea de que todo lo que proviene de Europa es superior a lo nacional —principalmente sostenida por la madre de Paula— se cuestiona en el desarrollo del relato. El mismo procedimiento se observa en *El niño pez* con la caracterización de la “mujer paraguaya” como seductora se desarma cuando se ve que en su adolescencia Ailín era abusado por su propio padre; no se niega a satisfacer los deseos sexuales de su patrón debido a su posición de debilidad.

**b.2. Claves:** Como se señaló anteriormente, en el caso de directores-autores la puesta en escena va a remitir a su propia obra: nos encontraremos entonces con temas y *leitmotiv*. Todo director-autor va a manifestar, inevitablemente, motivos y temas alrededor de los cuales desarrolla su producción ya sea de manera consciente o inconsciente.

Dado que algunos de los realizadores de los filmes seleccionados para este trabajo no tienen una gran producción cinematográfica, se hace difícil encontrar una clave en cada uno de ellos. El ejemplo paradigmático, para el caso, es el de Pablo Trapero director de *Leonera*: se puede reconocer una clave tal como la historia que transcurre en el territorio del conurbano bonaerense. Es el lugar de origen de Trapero, específicamente el partido de la Matanza, que aparece en varios de sus películas. Reforzando la situación, su productora se llama “Matanza Cine” y los protagonistas de sus películas son personajes marginales que se enfrentan a situaciones límite. En el caso de Lucía Puenzo si bien éste es su segundo largometraje, se puede observar que el tema de la sexualidad es iterativo en ambos.

**b.3. Figuras:** Por último, hay que destacar que lo que se pone en escena puede estar ligado a obsesiones propias del cine, es lo que algunos teóricos del cine —como Christian Metz en *Psicoanálisis y cine. El significado imaginario* (2011)— definen como “figura”. Tópicos como el espejo, el doble, el maquillaje, el adentro y el afuera, que están en la base de la construcción de un filme, pueden manifestarse de forma explícita al ser abordados de manera particular por una película específica.

Las categorías analíticas, explicadas hasta aquí de manera concisa, se pueden utilizar para el análisis de unidades de contenido según su generalidad y funcionalidad y sus grados de ejemplaridad y de pregnancia. Es importante aclarar que, en este trabajo, se recurre a aquellas categorías y planos que resulten pertinentes y que, por lo tanto, no van a ser utilizadas de manera uniforme en cada uno de los filmes.

## 2. Puesta en cuadro

La diferencia entre la puesta en escena y la puesta en cuadro algunas veces puede tener una apariencia forzada, ya que no hay contenidos que puedan expresarse mediante cierta modalidad ni modos que puedan prescindir del apoyo que le brinda el contenido. Por eso hay una interacción recíproca entre lo que da cuerpo al mundo representado (objetos, personajes, geografías, comportamientos, entre otros) y la forma en que este mundo se representa en la pantalla. Este es el motivo por el que se puede reconocer que ciertos rasgos, propios de la puesta en cuadro, aparecen en la puesta en escena y viceversa.

Puede resultar bastante natural pensar que algunos elementos del contenido conducen a ciertas modalidades de filmación. Por ejemplo, si los protagonistas de un filme gozan de un mayor número de encuadres cercanos. De la misma manera, ciertos modos de filmar pueden influir en la inclusión o no de determinada cantidad de objetos y personajes. Si para rodar un primer plano se ha utilizado una lente angular que tiene gran profundidad de campo tendrá un resultado diferente que si se elige una lente que trabaja con una profundidad de campo crítica o reducida<sup>12</sup>. En ambos casos se ve un rostro, pero en uno de ellos el rostro queda aislado del entorno, ya que todo lo que está a su alrededor va a quedar fuera de foco y en el otro caso, todo lo que aparezca en su entorno va a ser visible nítidamente. De modo que la elección de cierta forma de puesta en cuadro determina una particular forma de puesta en escena. Por ello esta idea de que para obtener una determinada representación se deben manipular los elementos de la realidad representada. Es así que conviene reconstruir ciertas situaciones de la vida más que retomarlas tal como son porque, obviamente, es imposible restituir su representación "fiel y evidente" es imposible. Cuando en un guión se detalla interior/exterior o noche/día, se está refiriendo a lo que aparece en la imagen más que a lo que se filma específicamente. Muchas veces en el cine, la noche se filma durante el día. Si la puesta en escena prepara un universo, la puesta en cuadro define el tipo de mirada que se va a echar sobre él.

En este nivel se trabajan temas analíticos como la elección del punto de vista, la definición de qué hay que incluir dentro de los bordes del cuadro y qué se debe dejar afuera, la elección de los recorridos y los movimientos de la cámara dentro de la escena, la determinación de la duración de los planos, entre otros. El análisis que se hace en este punto no se focaliza en todos los detalles de estas categorías sino que tiene relación con categorías más generales. Por ejemplo, esto ocurre si la puesta en cuadro es dependiente o independiente de los contenidos; es así en el primer caso cuando la imagen pone de relieve lo que se intenta representar sin poner atención a la acción misma de la representación. En el segundo caso, la imagen subrayará el acto en el que los contenidos se hacen evidentes, con el resultado de poner en consideración la propia naturaleza de las imágenes.

Otro aspecto que se analiza en cuanto a la modalidad es si ésta es variable o estable. En el primer caso, la asunción de los contenidos y su presentación se definen de una sola vez y se mantiene de esa forma a lo largo de toda la película. En el segundo caso, la forma dominante estará ligada a la variedad de tomas y la heterogeneidad de soluciones. La pluralidad y uniformidad de puntos de vistas tienen relación con esta modalidad, así como también la idea de lo clásico y lo moderno.

Por ejemplo, anteriormente se indicó que una de las características de la generación de estos jóvenes directores y los equipos de técnicos y profesionales que los acompañan es la posibilidad de acceder a una educación audiovisual formal. Esta característica se ve plenamente reflejada en este punto del análisis: se observa una gran pericia en los planteos de la cámara. Por ejemplo. El largometraje *Leonera* transcurre un ochenta por

<sup>12</sup> Profundidad de campo se refiere al espacio en el cual un objeto del cuadro permanece en foco.

ciento dentro de la cárcel. Dado que este ambiente es una locación recurrente en el cine, por lo que Pablo Trapero debió recurrir al ingenio y, junto a su equipo de fotografía, logró desarrollar una estética útil al relato y, a su vez, atractiva al espectador. Hay una gran cantidad de planos que sirven de ejemplo de este planteo. Con el paneo de la cárcel —que remite indefectiblemente al panóptico de Foucault—, se toma asistencia a las presas, pero la cámara no muestra las caras, sólo se escucha la voz en off de la guardia gritando los nombres mientras el desplazamiento de la cámara muestra a los niños y a los abdómenes de las mujeres embarazadas.

Toda la película *Lluvia* exhibe una enorme destreza en la composición del cuadro, no sólo en el aspecto técnico, ya que fotografiar un filme enteramente bajo la lluvia es complicado, sino porque hay un gran cuidado en la elección de los puntos de vista, de los movimientos de cámara y de la composición del cuadro.

Lo mismo podría decirse de *El niño pez* que hace una utilización estética de la cámara en función de la situación dramática. De esta manera, se pasa de la cámara estática en los momentos de tranquilidad e intimidad de Lala y Ailín a la cámara en mano en aquellas situaciones de acción, tal como es el momento del penal cuando Lala visita a Ailín, como así también en las escenas en que las dos bailan en el salón del barrio. En todos los casos mencionados hay una adhesión por parte de los directores a un planteo de puesta en cuadro independiente y variable.

### 3. Puesta en serie

Hasta este punto se ha descrito el análisis de las imágenes en forma aislada. La puesta en serie analiza cómo se disponen esas imágenes en una a línea de continuación. En esta sucesión de imágenes, cada una de ellas recibe algo de la anterior y, a su vez, permanece algo: recibe y queda una herencia; recibe y deja testimonios. En el momento mismo en que se montan físicamente dos imágenes, entre dos parámetros representativos, así como entre sus mundos representados, se inauguran relaciones que se entrelazan y se multiplican por todo el filme.

Tales nexos definen diferentes modalidades de disposición y organización de estos “fragmentos del universo” que representan los encuadres por separado. Cuando dominan las asociaciones por identidad, por proximidad o por transitividad aparece un mundo compacto, homogéneo y fácilmente reconocible, que se denomina “condensación”. Cuando dominan las asociaciones por analogía y contraste se está en presencia de mundos agitados, heterogéneos, y son los nexos que se definen como “articulación”. Cuando domina una asociación nexos que se neutraliza entre sí, se presentan universos fragmentarios, inconexos o dispersos, es decir que hay un no nexo que se explica por la fragmentación.

La mayor o menor condensación de cada uno de estos nexos da lugar a diferentes tipos de organización de los fragmentos que componen ese universo completando lo ya efectuado en los dos niveles anteriores.

En la mayoría de las películas estudiadas predomina la condensación, es decir que en el montaje de las imágenes del mundo representado prevalecen las asociaciones fuertemente relacionadas entre sí. Esto genera la idea de un universo compacto y homogéneo. En *Leonera*, su director, que necesariamente aborda el tema del adentro y del afuera, dado el argumento de la historia que se narra, no lo resuelve recurriendo tanto al montaje como a la puesta de cámara. A lo largo del filme se pueden encontrar cantidad de planos donde esto queda reflejado: el plano donde sobresalen las manos de las mujeres a través de la reja; el plano en el que Julia juega con su hijo pegando calcomanías en el vidrio; el plano donde ella se enoja con su madre porque no le devuelven a su hijo.



En *El niño pez*, en cambio, se apela en varios momentos del filme a un montaje por contraste, un ejemplo de ello son las escenas que remiten a la leyenda del niño pez en la que la articulación entre los dos mundos representados se presenta necesariamente en lo narrativo. Los pasos del mundo cotidiano al mundo de las dos protagonistas se hacen evidentes por el tipo de ritmo que se le imprime al montaje.

### **La representación del espacio**

Si bien hay muchas variantes para trabajar la problemática del espacio y la representación se propone, en este ensayo, el tipo de análisis que plantean Casetti y Di Chio, quienes toman en consideración “el espacio del filme (el espacio construido y presentado en pantalla)” (p. 139).

Para el análisis del espacio se establecen tres ejes:

- a. El primer eje se define por la oposición *in/off*, aquella que se pone en juego a partir del hecho de ser parte del interior de los bordes de lo que capta la cámara en contraposición a estar afuera de ese registro.
- b. El segundo eje se define por la oposición espacio estático/espacio dinámico, es decir si el espacio permanece inmutable o en evolución.
- c. El tercer eje, por último, está definido por la oposición orgánico/inorgánico. Lo orgánico se relaciona con lo conexo y lo unitario; lo inorgánico, por su parte, con lo desconectado y lo disperso.

### ***El campo y el fuera de campo cinematográficos***

Es inevitable que en el momento mismo de establecer un encuadre a través de la cámara, se está, de hecho, recortando el espacio. En ese recorte se define qué es lo que se incluye y qué es lo que queda excluido del campo cinematográfico. Sin embargo, aquello que queda fuera de los márgenes, según las distintas situaciones, puede manifestarse de variadas formas y modalidades. Esta dimensión *off* puede analizarse de acuerdo a dos aspectos muy diferentes: la de su colocación y la de su determinabilidad.

Con relación a la colocación, siempre que la cámara encuadra una porción del espacio deja de mostrar o esconde otras seis porciones. Cuatro de ellas son adyacentes a los lados de ese recuadro: izquierda, derecha, arriba y abajo. Una quinta porción es aquella que se oculta detrás de la escenografía o de un elemento situado en el campo visual y, por último, aquella porción que se sitúa detrás de la cámara. De esta manera, se puede establecer que con el campo (*in* —dentro del cuadro) se relacionan necesariamente seis segmentos del fuera de campo (*out* —fuera del cuadro).

En cuanto a la determinabilidad, se distinguen tres condiciones del espacio *off*, que es el espacio no percibido, es decir aquel que no es evocado y que, por lo tanto, no presenta una causa para ser reclamado: el espacio imaginable que, a pesar de no ser visible, es recuperado o evocado en su propia ausencia. Si en un primer plano se ve la cara de un personaje, se sabe que ese rostro es parte de un personaje que tiene un cuerpo. Por último, el espacio definido, aquél que si bien en el momento del encuadre no se ve, ya ha sido mostrado con anterioridad o está a punto de ser mostrado.

La dimensión del fuera de campo no se define solamente por lo visual sino también por el sonido que interviene de manera determinante en este aspecto. Ya sea extradiegético, — es decir que no forma parte de lo narrado— o diegético *off*, es decir que forma parte de lo

narrado pero del que no se ve la fuente del mismo, ponen en juego una riqueza perceptiva allí donde la mirada no llega.

Este tipo de uso del fuera de campo, utilizado en este caso para reforzar el espíritu de comedia del filme, se puede apreciar en *Música en espera*, en la escena en que se ve a Ezequiel recostado en un sillón hablando con alguien y se escucha una voz fuera de cuadro dialogando con él, lo que induce al espectador a pensar que está hablando con su psicóloga cuando en realidad habla con su madre quien es, a su vez, psicóloga. En *Lluvia*, comienza la película con la imagen nocturna de la ciudad, la lluvia cayendo sin parar sobre el parabrisas y el limpiaparabrisas funcionando. El espectador sabe que alguien conduce ese auto y que quien lo conduce está, obviamente, fuera de cuadro. También sabe que lo que la cámara muestra no es una subjetiva del conductor (es decir que no está viendo a través de los ojos del conductor) por la posición de la cámara dentro del auto. En la segunda toma se conserva el mismo punto de vista, aunque se nota que el auto se detiene y un ruido indica que el conductor se ha bajado del mismo. A través del parabrisas mojado por la lluvia y empañado por el vapor se ve alejarse, corriendo, a una silueta humana, es decir que aparece la persona que conduce el auto pero de manera borrosa y, recién en el tercer plano, va a presentarse claramente a la protagonista. Esta presentación, que utiliza el fuera de cuadro como recurso, permite, por un lado, generar una pequeña intriga con el personaje y, por otro lado, introducir la lluvia que no abandonará al espectador hasta el final de la película.

Por último, es importante destacar que en el uso del espacio off, tanto la colocación como la determinabilidad están sujetos a distintos grados de exposición que, a su vez, ponen en juego distintos grados de tensión.

Cuando Roberto tira el piano desde el balcón hacia la calle, en *Lluvia*, se produce un alto grado de tensión. La cámara solo lo muestra a él de espaldas que apenas atina a mirar hacia abajo, donde tiró el piano, pero el espectador nunca ve donde cayó o si lastimó a alguien.

En *Música en espera* se trabaja el fuera de cuadro más dramático en la escena en que la madre de Paula entra al baño y Ezequiel está escondido en la bañera: él no ve pero escucha todo lo que hace la señora, mientras tanto, el pico mayor de tensión se da cuando se escucha el sonido del teléfono celular sonando en la habitación.

Por último la escena de *Leonera* que se mencionó anteriormente, en la que un *travelling* a media altura muestra los rostros de los niños o los vientres de las mujeres embarazadas mientras las carceleras toman lista, está cargada de dramatismo por lo que muestra y, sobre todo, por lo que no muestra.

### ***El espacio y el movimiento***

La articulación del espacio cinematográfico mediante la dialéctica entre el campo y el fuera de campo no se resuelve en la determinación del cuadro sino que involucra todo el encuadre que va de un corte a otro del montaje. Cuando algo se anima, cuando algo comienza a moverse dentro del cuadro, el espacio comienza a modelarse y a presentarse no como algo estático, sino como algo plástico. La organización de lo que sucede dentro del cuadro depende, en gran medida, del movimiento: el punto de vista se modifica constantemente, el escenario se transforma, los objetos y personajes se disponen siempre de distinta manera y la iluminación se compone diferentemente. De esta manera, el movimiento de la cámara y de los objetos, el movimiento en el interior del cuadro y el de sus márgenes conducen de un espacio estático y cerrado a un espacio abierto y dinámico. Hay cuatro modalidades que definen la articulación del espacio cinematográfico en función del eje estatismo/dinamismo:

**a. Espacio estático fijo:** nos ofrece una imagen fija sin movimientos o desplazamientos internos.

**b. Espacio estático móvil:** hay un encuadre fijo pero en el interior del cuadro hay cambios, ya sea por movimientos de los personajes u objetos, ya sea porque se enciende una luz permitiendo que el espectador vea algo de lo que estaba oculto.

**c. Espacio dinámico descriptivo:** cuando la cámara se desplaza para acompañar el movimiento interno de personajes u objetos. Estos desplazamientos pueden ser notorios como cuando se emplea un *dolly* o una grúa o se utiliza un carrito para hacer un *travelling* y, también, pueden ser imperceptibles como cuando se hacen pequeños reencuadres sobre los personajes. Lo importante aquí es que siempre están efectuados en función de los objetos, los personajes o las situaciones.

**d. Espacio dinámico expresivo:** esta modalidad se da cuando la cámara es la que decide qué se debe ver con sus desplazamientos. Esta cualidad de ir más allá de la utilización de los movimientos con un fin descriptivo sirve, muchas veces, para dar una clave dramática específica a una película.

Reforzando esta idea de la destreza en el encuadre y en el tratamiento de la cámara que caracteriza a esta nueva generación de directores, se puede apreciar en la mayoría de los filmes, un uso variado de las distintas modalidades de *travelling*. En el inicio de *Lluvia* está el mencionado *travelling* desde el auto que nos muestra la ciudad de noche y con lluvia incesante. También en la primera parte del filme hay un *travelling* circular alrededor del auto detenido en un embotellamiento bajo la lluvia. Estos *travelling* se conjugan con una puesta de cámara muy creativa para ofrecer múltiples puntos de vista al espectador.

En *Leonera* se establece un contrapunto en el tratamiento del espacio cinematográfico a través de la puesta de cámara. Según Casetti y Di Chio, “la cámara, aún limitándose a descomponer el movimiento y a registrar simples gestos, actúa en la práctica como un mecanismo capaz de registrar la continuidad dinámica de lo real y además a manipular sus apariencias, acelerando o desacelerando el flujo” (p. 143). Por un lado, Pablo Trapero apela al uso de la cámara y sus movimientos de una manera descriptiva que remite a una estética narrativa cinematográfica cercana al relato documental, como por ejemplo cuando la cámara sigue a la protagonista a través de los pasillos de la cárcel, o en el momento en que se escapa de la casa de su madre con su hijo. En estas situaciones observamos que el movimiento de la cámara en relación directa con el del personaje define el espacio dinámico descriptivo. “El espacio es el de los personajes y los objetos, y la cámara lo corta a la medida de éstos: acción productiva, pero siempre de alguna forma subordinada . . . En otras palabras, es la cámara, y no el personaje con su desplazamiento o el eje de su mirada, quien decide lo que se debe ver” (Casetti y Di Chio, p. 145-46).

Por otro lado, se aprecia una cámara mucho más expresiva cuando se recurre a los *travellings* para describir el espacio y las situaciones dentro de la cárcel sin que medie una justificación a partir de la acción, lo que no deja dudas al espectador de que está asistiendo a una construcción ficcional. Es en este contrapunto de la puesta de cámara donde se percibe la gran riqueza expresiva de *Leonera* que brinda la sensación al espectador de estar ante un relato de tipo documental sin llegar a serlo. Este tipo de estética, este tratamiento sobre lo real que hace el director, Pablo Trapero, se relaciona con una forma contemporánea audiovisual dada principalmente por la influencia que el discurso televisivo ejerce en las nuevas generaciones, tanto de espectadores como de realizadores. De allí que el espectador medio, formado en esa cultura desde su nacimiento pueda identificarse con este tipo de relato y lo “sienta” tan actual.

### ***La organicidad y la inorganicidad del espacio***

El grado de organicidad del espacio fílmico está directamente relacionado con el grado de conexión y unidad del espacio representado. Se pueden determinar los siguientes:

a. Espacio plano y espacio profundo: se refiere a la profundidad de campo que se elige para describir el espacio. La profundidad de campo que se articula a través del uso de los lentes y la luz. En este punto en particular es necesario aclarar que una y otra alternativa no define, por sí sola, el grado de organicidad.

b. Espacio unitario y espacio fragmentado: se define por el grado de acceso que presenta un plano. Los distintos componentes que aparecen en cuadro pueden estar dispuestos de manera armónica entre sí, lo que permite una lectura más accesible. o pueden estar presentados con una serie de barreras internas que constituyen una serie de lugares distintos.

c. Espacio centrado y excéntrico, espacio cerrado y abierto: hay modalidades que hacen que la imagen pierda su característica de sistema bien organizado. Son dos las formas esenciales de distorsión del cuadro: el cuadro *arbitrario* (que procede de un punto de vista no justificado) y el cuadro *nómada* (que se mantiene inseguro aunque remita a un contracampo que lo integre). Ambas formas rompen la continuidad espacial ya sea anteponiendo a la fluidez y a lo natural la ruptura de un punto de vista anómalo o ya sea llenando el espacio encuadrado de una tensión que rompe los bordes.

En una muy bella escena de *Lluvia* se establece un diálogo de mucha importancia entre Ezequiel y Alma, es un momento de gran tensión ya que van a confesarse cosas importantes. La realizadora resuelve esta escena recurriendo a un original plano y contraplano de los personajes pero saltando el campo, en cada una de las tomas con lo que logra generar la tensión y la zozobra suficientes para otorgar el peso dramático que requería ese momento.

Además de la puesta en cuadro, hay ciertas modalidades que alteran la organización "armónica de la misma", la ponen en tensión más allá de la imagen misma. Son definidas teóricamente como *décadrage* o desencuadre, concepto sobre el que trabajó mucho Pascal Bonitzer (1985), como la afirman Casetti y Di Chio (165). Una de estas modalidades es el "cuadro arbitrario", que procede de un punto de vista no justificado y el "cuadro nómada", aquel que, aún remitiendo al contracampo que lo integre se mantiene aislado del conjunto como si no perteneciera allí. En ambos casos, el cuadro deja de ser el marco organizador de lo que debe ser visto para pasar a ser recorte, una porción cerrada de lo visible que revela una parte de la realidad para escamotear el resto.

Todo lo expuesto hasta aquí en relación a la representación del espacio está esencialmente ligado a la puesta en escena y a la puesta en cuadro. Sin embargo, estas categorías pueden desarrollarse en las distintas relaciones que los encuadres establecen unos con otros para establecer parámetros ligados a la puesta en serie.

Tanto en *Leonera*, como en *Lluvia* y en *Música en espera* hay una gran riqueza en la variedad del tratamiento del espacio. Además de lo mencionado más arriba, en *Leonera* se recurre al uso de la fragmentación en el plano, por ejemplo, en la escena en que Julia está en el departamento de la madre y la cámara está en la calle, allí utiliza el vidrio para componer distintos planos dentro del mismo cuadro: un plano es la plaza, otro es la cara de ella, etc. Otro tanto se puede decir cuando recurre a la puesta de cámara excéntrica, es decir que antepone al punto de vista natural la ruptura de un punto de vista artificioso. Esto es evidente en la escena en que Julia sale de la cárcel y la cámara, ubicada cenitalmente, rompe con la continuidad natural.

En el tratamiento espacial en *Música en espera* se aprecia la variedad en la secuencia en que Ezequiel ingresa por primera vez al edificio del banco: planos fragmentados mediante el recurso de las cámaras de vigilancia, también mediante la escenografía del edificio que, al ser vidrios, permiten la reflexión multiplicada. Hay, además, un uso dramático muy importante del sonido, tanto del *in* como del *off*. Por ejemplo, el *ring tone* de un teléfono celular sirve para definir las características de un personaje, en este caso, el director de cine. En los momentos en que Ezequiel realiza a escondidas las llamadas telefónicas desde los distintos teléfonos internos del edificio y la utilización de las variadas melodías de cada interno sirven para hacer crecer en intensidad dramática a la historia, o en la escena en que la madre de Paula entra al baño y Ezequiel está escondido en la bañera: él no ve pero escucha todo lo que hace la señora, mientras tanto el sonido del teléfono celular suena en la habitación y adquiere un sentido dramático.

En *Lluvia*, la riqueza en el tratamiento del espacio se percibe en el uso de distintos planos: estáticos fijos, hay varios ejemplos como en el momento en hacen el amor y hay un plano general con el auto detenido y como cuando están en el spa dentro del hotel; estáticos móviles: escenas en que Roberto mira a través de la ventana del departamento de su padre los autos que pasan por la autopista; dinámicos descriptivos: los *travellings* en que la cámara acompaña a los protagonistas cuando, por ejemplo, caminan bajo la lluvia. También se recurre, en esta película, a planos fragmentados (algunas escenas del café donde desayunan, o cuando ella lo llama por teléfono y está del lado de afuera de la ventana del hotel y Roberto del lado de adentro).

### **La representación del tiempo**

Hay dos aspectos relacionados con el tiempo: uno tiene que ver con el momento del acontecimiento y el otro tiene relación con el tiempo como devenir, el tiempo como flujo constante. En este último, los acontecimientos se disponen según un orden, se muestran a través de una duración y se presentan según una frecuencia. Es el tiempo que se desarrolla en este ensayo para analizar sus modalidades de representación.

#### ***El orden***

Se refiere a la disposición de los elementos en el flujo temporal, cómo se van a ir sucediendo. Aquí se pueden distinguir cuatro formas de temporalidad: el tiempo circular, el tiempo cíclico, el tiempo lineal y el tiempo acrónico.

***El tiempo circular:*** Se define por una sucesión de acontecimientos ordenados de manera que el punto de llegada de una serie coincide con el punto de salida.

***El tiempo cíclico:*** Está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de manera tal que el punto de llegada de una serie es análogo al punto de salida pero no idéntico. Estos ciclos pueden ser breves o pueden ser períodos muy extendidos.

***El tiempo lineal:*** Está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de manera tal que el punto de llegada de una serie siempre es distinto al punto de salida. Dentro de esta modalidad se distinguen dos variantes: el vectorial, cuando sigue progresión u orden continuo, la cual, a su vez puede ser inversa o progresiva; la progresión no vectorial, por su lado, se caracteriza por un orden fragmentado, discontinuo.

***El tiempo acrónico:*** Se presenta cuando se pierde por completo el orden en el hilo del relato y la representación se presenta en una secuencia acrónica, en un “desorden”.

Tanto en *Leonera* como en *Música en espera* y en *Un novio para mi mujer*, el tiempo es lineal, hay continuidad narrativa, pero en *Lluvia* y en *El niño pez*, el tiempo está trabajado de manera acrónica. Esto quiere decir que el espectador va recibiendo la información de manera parcial, fragmentada y sin orden cronológico.

*El niño pez* comienza con una imagen del perro lamiendo a Lala que despierta y mira el vaso de leche vacío de la noche anterior, y se da cuenta que de que ella no ha muerto. Al darse cuenta de la situación huye de su casa. Esta escena pertenece al segundo tercio del relato. De allí en mas va a haber *flashbacks* y *flashforwards*, es decir saltos hacia atrás y hacia adelante en el tiempo de manera continua durante el relato. Se suma a esto el tratamiento que la directora lleva adelante con el discurrir del tiempo para generar, en el espectador, esta sensación de que la narración transcurre en dos mundos como se podrá apreciar mas adelante. En *Lluvia* el relato comienza en el momento en que Alma y Roberto se encuentran, cuando Roberto ya ha arrojado el piano de su padre por el balcón y Alma ya ha abandonado su hogar. A partir de la profundización de la relación que ambos entablan, el espectador irá enterándose, junto con los protagonistas, del pasado de cada uno de ellos. En este caso este tipo de narración ayuda a que el espectador sienta la misma intriga que siente cada uno de los personajes por ese otro personaje desconocido que tiene enfrente.

### **La duración**

Define la extensión sensible del tiempo representado. Se debe establecer una diferenciación entre la duración real (extensión efectiva del tiempo) y duración aparente (sensación perceptiva de esa sensación. Hay ciertos aspectos que se deben tener en cuenta: un plano parecerá más largo cuando más pequeño sea el encuadre que se realiza. Lo mismo sucede con la cantidad de elementos o personajes que aparecen dentro de un cuadro, mientras mayor sea la cantidad personajes, más breve parecerá el plano, debido a que la mente humana tarda más tiempo en "leer" todos los elementos presentes en el plano.

Desde este punto de vista, la representación fílmica parece trabajar de dos maneras: por un lado tiene que encontrar una duración adecuada para que cada plano sea legible y, por otro lado, puede jugar con los grados de facilidad y de dificultad de legibilidad para crear una sensación distinta de la representación del tiempo en el espectador. Así podemos distinguir una duración normal, cuando la extensión temporal de la representación coincide, aproximadamente, con la extensión real del mismo. La duración anormal se da en los casos en que la amplitud temporal de la representación no coincide con la del acontecimiento en sí. En cuanto a la duración anormal, hay cuatro situaciones que se observan en esta modalidad:

**Resumen:** cuando se brinda una recapitulación a modo de resumen mediante procedimientos de montaje que abrevien el tiempo y que intervienen en el flujo cronológico.

**Elipsis:** es un salto de continuidad en el flujo temporal por corte directo y se da cuando el relato pasa de una situación espaciotemporal a otra.

**Pausa:** cuando el tiempo se detiene. No es un recurso común aunque fue muy utilizado en los años 70, cuando se recurría a congelar la imagen con un fotograma que quedara fijo.

**Extensión:** se presenta cuando la representación ofrece una duración mayor de tiempo que la que debería tener una determinada situación o acontecimiento en tiempo "real". Se vale de múltiples recursos técnicos para lograrlo.

## **La Frecuencia**

Por último, la frecuencia se refiere a aquella capacidad del cine de representar una sola vez o gran cantidad de veces lo que ha ocurrido una sola vez; o por el contrario, varias veces lo que ha sucedido varias veces o una sola vez. Es decir que, mediante la modificación de la frecuencia, se puede utilizar dramáticamente la repetición o no de un acontecimiento. Sus modalidades más utilizadas son la frecuencia simple, múltiple y repetitiva.

En varias escenas de *El niño pez* se utiliza cámara subjetiva que refuerza la mirada de Lala, la protagonista. Afirman Francesco Casetti y Federico Di Chio que “en al mirada subjetiva, todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina” y que los espectadores necesariamente tenemos que mirar a través de sus ojos, “pasar por su mente, por sus opiniones o creencias”. La imagen, entonces “presenta una instancia de emisión, pero sobre todo una instancia de recepción y su figurativización concreta . . . Esta configuración se denomina subjetiva por la importancia que tiene la subjetividad del personaje” (p. 250-51).

A lo largo de todo el film hay un tratamiento diferenciado del paso del tiempo. Esto se refiere al tiempo como devenir, más específicamente, a la duración de los momentos que lo constituyen. Para los autores Casetti y Di Chio, esta duración cumple la función de definir “la extensión sensible del tiempo representado” (p. 155). Es necesario distinguir entre la duración real o efectiva y la duración aparente del tiempo para ver cómo se percibe esa extensión. Este efecto se puede lograr de diversas maneras. Como explican los autores,

[u]n encuadre parecerá tanto mas largo cuanto mas restringido sea el cuadro (una toma muy cercana, un detalle) y uniforme y estático el contenido (un escorzo, un ángulo un objeto inmóvil); y por el contrario parecerá mas breve cuanto mas amplio sea el cuadro (tomas a distancia, totales) y complejo y dinámico el contenido (un paisaje muy variado, un escenario de gran riqueza, una acción agitada)” (p. 155).

En *El niño pez*, en los momentos de intimidad entre Lala y Ailín se apela al uso de planos medios con la cámara estática y hay una duración superior a la media de todo el film mientras los personajes, por ejemplo, conversan tranquilamente, para generar la sensación en el espectador de que el tiempo está suspendido en esos momentos.

El tratamiento que reciben estos dos aspectos, el paso del tiempo y el punto de vista, son coherentes con el planteo de que el film exhibe una construcción de un mundo personal, diferenciado del mundo de los otros.

A diferencia de lo que sucede en *El niño pez*, en *Leonera* no se vislumbra un tratamiento diferenciado en el paso del tiempo. En esta película las elipsis y las pausas utilizadas en la narración, de importante presencia, son funcionales al mantenimiento *raccord* o continuidad narrativa. Aún en aquellas instancias de sentimientos más expuestos, en las que Julia, la protagonista, se desespera porque su madre se llevó a su hijo de la cárcel y no se lo quiere devolver, el paso del tiempo está tratado con coherencia narrativa y dramática por lo que la percepción que tiene el espectador en relación al devenir es el de “tiempo real”.

## **Los cuerpos y las voces**

En este apartado se comenzarán a señalar características específicas de las películas analizadas tomando como base las categorías detalladas más arriba.

En varias escenas de *El niño pez* se utiliza cámara subjetiva que refuerza la mirada de Lala, la protagonista. Afirman Francesco Casetti y Federico Di Chio que “en al mirada subjetiva, todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina” y que los espectadores necesariamente tenemos que mirar a través de sus ojos, “pasar por su mente, por sus opiniones o creencias”. La imagen, entonces “presenta una instancia de emisión, pero sobre todo una instancia de recepción y su figurativización concreta . . . Esta configuración se denomina subjetiva por la importancia que tiene la subjetividad del personaje” (p. 250-51).

A lo largo de todo el filme hay un tratamiento diferenciado del paso del tiempo. Esto se refiere al tiempo como devenir, más específicamente, a la duración de los momentos que lo constituyen. Para los autores Casetti y Di Chio, esta duración cumple la función de definir “la extensión sensible del tiempo representado” (p. 155). Es necesario distinguir entre la duración real o efectiva y la duración aparente del tiempo para ver cómo se percibe esa extensión. Este efecto se puede lograr de diversas maneras. Como explican los autores,

[u]n encuadre parecerá tanto mas largo cuanto mas restringido sea el cuadro (una toma muy cercana, un detalle) y uniforme y estático el contenido (un escorzo, un ángulo un objeto inmóvil); y por el contrario parecerá mas breve cuanto mas amplio sea el cuadro (tomas a distancia, totales) y complejo y dinámico el contenido (un paisaje muy variado, un escenario de gran riqueza, una acción agitada)” (p. 155).

En *El niño pez*, en los momentos de intimidad entre Lala y Ailín se apela al uso de planos medios con la cámara estática y hay una duración superior a la media de todo el filme mientras los personajes, por ejemplo, conversan tranquilamente, para generar la sensación en el espectador de que el tiempo está suspendido en esos momentos.

El tratamiento que reciben estos dos aspectos, el paso del tiempo y el punto de vista, son coherentes con el planteo de que el filme exhibe una construcción de un mundo personal, diferenciado del mundo de los otros.

A diferencia de lo que sucede en *El niño pez*, en *Leonera* no se vislumbra un tratamiento diferenciado en el paso del tiempo. En esta película las elipsis y las pausas utilizadas en la narración, de importante presencia, son funcionales al mantenimiento *raccord* o continuidad narrativa. Aún en aquellas instancias de sentimientos más expuestos, en las que Julia, la protagonista, se desespera porque su madre se llevó a su hijo de la cárcel y no se lo quiere devolver, el paso del tiempo está tratado con coherencia narrativa y dramática por lo que la percepción que tiene el espectador en relación al devenir es de “normalidad”.

Por otro lado, se aprecia una cámara mucho más expresiva cuando se recurre a los *travellings* para describir el espacio y las situaciones dentro de la cárcel sin que medie una justificación a partir de la acción, lo que no deja dudas al espectador de que está asistiendo a una construcción ficcional. En este contrapunto en la puesta de cámara se percibe la gran riqueza expresiva de *Leonera* que brinda la sensación al espectador de estar ante un relato de tipo realista aunque sus procedimientos son completamente contemporáneos. Este tratamiento sobre lo real que hace el director, Pablo Trapero, no es el mismo que se hacía, por ejemplo, en los años setenta.

Tanto en *Leonera*, como en *Lluvia* y en *Música en espera* hay una gran riqueza en la variedad del tratamiento del espacio. Además de lo mencionado más arriba, en *Leonera* se recurre al uso de la fragmentación en el plano, por ejemplo, en la escena en que Julia está en el departamento de la madre y la cámara está en la calle, allí utiliza el vidrio para componer distintos planos dentro del mismo cuadro: un plano es la plaza, otro es la cara



de ella, etc. Otro tanto se puede decir cuando recurre a la puesta de cámara excéntrica, es decir que antepone al punto de vista natural la ruptura de un punto de vista artificioso. Esto es evidente en la escena en que Julia sale de la cárcel y la cámara, ubicada cenitalmente, rompe con la continuidad natural.

En el tratamiento espacial en *Música en espera* se aprecia la variedad en la secuencia en que Ezequiel ingresa por primera vez al edificio del banco: planos fragmentados mediante el recurso de las cámaras de vigilancia, también mediante la escenografía del edificio que, al ser vidrios, permiten la reflexión multiplicada. Hay, además, un uso dramático muy importante del sonido, tanto del *in* como del *off*. Por ejemplo, el *ring tone* de un teléfono celular sirve para definir las características de un personaje, en este caso, el director de cine. En los momentos en que Ezequiel realiza a escondidas las llamadas telefónicas desde los distintos teléfonos internos del edificio y la utilización de las variadas melodías de cada interno sirven para hacer crecer en intensidad dramática a la historia, o en la escena en que la madre de Paula entra al baño y Ezequiel está escondido en la bañera: él no ve pero escucha todo lo que hace la señora, mientras tanto el sonido del teléfono celular suena en la habitación y adquiere un sentido dramático.

En *Lluvia*, la riqueza en el tratamiento del espacio se percibe en el uso de distintos planos: estáticos fijos, hay varios ejemplos como en el momento en hacen el amor y hay un plano general con el auto detenido y como cuando están en el spa dentro del hotel; estáticos móviles: escenas en que Roberto mira a través de la ventana del departamento de su padre los autos que pasan por la autopista; dinámicos descriptivos: los *travellings* en que la cámara acompaña a los protagonistas cuando, por ejemplo, caminan bajo la lluvia. También se recurre, en esta película, a planos fragmentados (algunas escenas del café donde desayunan, o cuando ella lo llama por teléfono y está del lado de afuera de la ventana del hotel y Roberto del lado de adentro).

Con relación a la construcción de los diálogos, se observa que en *El niño pez*, el hecho de que, la mayoría de las veces, no sean diálogos directos ni explícitos y de que aportan información en muy pequeñas dosis sirve para involucrar al espectador en el avance de la historia. En esta película, la leyenda que le da el nombre —contada una y otra vez por una de las protagonistas— es una leyenda apócrifa y la resignificación de ésta permite dar cuenta de la actualidad del filme.

Uno de los puntos más sobresalientes en los que las películas *Leonera* y *El niño pez* se tocan es la relación entre las clases sociales. Se nota claramente aquí una diferenciación generacional. Las protagonistas que son jóvenes establecen una relación distinta entre las clases sociales que la que establecen sus padres. En *El niño pez* Ailín, para la madre de Lala, es una de sus mucamas; para el padre, además, es alguien con quien tiene el derecho de satisfacer sus deseos sexuales. En el caso de *Leonera* Julia construye un único vínculo afectivo sólido y confiable con otra interna, Marta, una mujer de clase baja, quien se autodefine como “pobre” y afirma que ese es el motivo por el que está presa.

Otro aspecto novedoso es el tratamiento de la homosexualidad femenina como un vínculo afectivo, de contención, de compañerismo. En ninguna de las dos películas se muestran escenas del acto sexual entre mujeres, pero sí las hay de las relaciones heterosexuales. Las escenas de las mujeres en actitud de intimidad tienen mucho más que ver con el afecto, la mostración de la necesidad del contacto del cuerpo en las situaciones límites del encierro de la cárcel y del encierro de la casa que deviene cárcel. De ambas, las cuatro mujeres, huyen.

En el material contextual, esta mirada de aceptación y naturalización de la homosexualidad se vincula con un momento político-social cambiante, de mayor inclusión y tolerancia en el que se ha podido, por ejemplo, aprobar por amplia mayoría la ley del matrimonio igualitario

en Argentina, hecho que no habría sido posible si no hubieran existido condiciones sociales propicias, que fueron evolucionando a lo largo de muchos años.

Las relaciones familiares tradicionales se deterioran y distorsionan en las películas para reformular el vínculo de familia en ensambles no convencionales. Las protagonistas de *El niño pez* y de *Leonera* son dos desamparadas y excluidas familiares por igual, a pesar de que pertenecen a dos clases sociales diferentes y a dos contextos económicos y culturales distintos. Alma, la protagonista de *Lluvia* está en una relación matrimonial aparentemente muy bien armada según los valores tradicionales, pero la inconformidad le hace abandonar la casa (otra vez funciona como cárcel), el marido, sus pertenencias para irse a vivir a su automóvil. Alma es un personaje inconforme, como lo es —en otro registro— la Tana de *Un novio para mi mujer*.

Tanto en *El niño pez* como en *Leonera* las figuras paternas se presentan degradadas. En el caso de la primera película, el padre de Ailín mantenía con ella relaciones sexuales desde cuando era una niña. A los trece años Ailín tuvo un hijo de él, que muere siendo bebé y dispara la leyenda en el lago. El padre de Lala fuerza a su empedada doméstica (Ailín) a tener relaciones con él. Los otros hombres presentados son adictos a las drogas o al alcohol, u homosexuales que obtienen provecho de la mujer como en el caso de Julia y su novio asesinado.

Los padres de ambas protagonistas son personajes ausentes (uno está muerto y el otro no participa de la vida de sus hijos), lo mismo pasa con sus madres. Pero lo interesante es que en la formación de la identidad femenina, la maternidad tiene una presencia muy fuerte: en *Leonera*, Marta, la pareja de Julia, entre otras funciones cumple la de madre: le enseña a Julia a cuidar a su hijo, la protege de las demás internas y le ayuda a escapar, mientras que la madre biológica de Julia, que se muestra como mujer educada y adinerada, sólo estaba interesada en sacarle el hijo que vivía ella en la cárcel.

El tópico *casa* concentra significados positivos en ambas. En *El niño pez* tracciona gran parte de la película, se convierte en el motor de viaje-huida-construcción utópica. Lala y Ailín sueñan con formar una familia en una casa junto al lago. Importante para Ailín quien afirma que, a diferencia de Lala, nunca tuvo una casa. Pero para Lala su casa familiar emula una cárcel de la que necesita huir. Lo mismo le ocurre a Alma, que huye de su casa y su marido sin explicación aparente y, a pesar de que todos los indicios conducen a que está embarazada, decide seguir buscando un departamento para vivir por su cuenta. Julia busca formar una familia con su hijo, pero rechaza hacerlo con el hombre que se lo propone y queda sola con el niño. En *Música en espera*, Paula eligió seguir adelante con el embarazo y ser madre soltera.

Otro aspecto a destacar es que el cuerpo femenino no está tratado como una objetivación del deseo masculino. Son cuerpos nutricios, se muestran los cuerpos en embarazo (en cuatro de las cinco películas las protagonistas esperan o han tenido su hijo), no son cuerpos erotizados, ni siquiera cuando las mujeres detenidas de *El niño pez* están obligadas a trabajar de prostitutas para los policías de alto rango jerárquico.

Las protagonistas de las cinco películas son mujeres fuertes que toman las decisiones, tanto sobre su vida como sobre su cuerpo. No dependen económicamente de un hombre porque tienen recursos, dentro de sus posibilidades, para hacerse cargo de sí mismas y de sus hijos. En tres de los cinco filmes quedan madres solteras porque los padres se presentan degradados en su rol o en su propia masculinidad. Los hombres de *Un novio para mi mujer*, con sus sesgos machistas, su corporativismo, su convicción sobre el poder de su seducción en la mujer, terminan llorando por la pérdida de la "chica" y se muestran débiles frente a la toma de decisiones.

Hay, por supuesto, planteamientos de la cuestión tradicional del poder masculino. En *Leonera* le dan la libertad al hombre que entró en la cárcel al mismo tiempo que Julia sospechoso del mismo crimen, sin quedar en claro por qué creen la versión de él y no la de ella. El poder de los hombres se sostiene en las instituciones burguesas: policías (*El niño pez*), carceleros hombres (*El niño pez* —las carceleras mujeres participan, de alguna manera, en la vida de las internas, incluso se muestran relaciones homosexuales entre unas y otras) jueces (*El niño pez* y *El niño pez*) actores del *establishment* (*El niño pez*).

Finalmente, tanto en *Leonera*, *Un novio para mi mujer*, *Lluvia* y *El niño pez* se persigue la búsqueda de la libertad, que implica la felicidad y que se resuelve de distintas maneras: en unas, es escapar del matrimonio, en otras es la materialidad misma como las protagonistas de *Leonera* y *El niño pez* que transitan hacia su libertad en Paraguay. Esto no es casual ya que habla claramente de una nueva situación política latinoamericanista donde el lugar-otro, el lugar de la utopía hoy ya no se piensa en los países centrales de Europa o en los Estados Unidos sino que puede estar en un país vecino de Latinoamérica.

En estos últimos años, la producción cinematográfica empuja a la superficie debates del presente que se vinculan sobre todo con la cuestión de género: la violencia contra la mujer, la falta de responsabilidad sobre la paternidad, el machismo. La mujer toma decisiones sobre su embarazo, hay otras estructuras de familia, ya no es la familia nuclear: padre, madre, hijos. Son mujeres determinadas y solas que siguen con el embarazo: *Música en espera*, *Leonera*, de alguna manera, en *El niño pez*, la madre-niña tiene sola a su hijo y lo cuida hasta que muere. En *Lluvia*, a pesar de la ambigüedad del final, la posibilidad casi segura es que la protagonista está embarazada y seguirá adelante sola con la gestación y crianza del hijo. En *Un novio para mi mujer* la separación es una decisión de la Tana y es quien se va de la casa familiar.

La representación de mujer que vehiculizan estas películas muestran una imagen fuerte, que decide sobre su sexualidad y sobre su cuerpo y que se afirman en su maternidad. En general, a pesar de ser mujeres castigadas por las instancias de poder manejadas por hombres (familia, justicia, instituciones) llevan adelante sus embarazos y cuidan y aman a sus hijos que, hasta en algún caso, parecieran ser producto del abuso (*El niño pez*, quizás también *Leonera*). En el período 2008-2010, las películas producidas por directoras y directores que no atravesaron el terrorismo de estado, que fueron niños durante la reconstrucción democrática ya no son los de los años setenta: ni los crímenes de estado, ni el camino ripioso de la redemocratización; sus temas son crímenes personales, privados, o historias sencillas que empujan a la superficie los problemas sociales. Los directores y directoras (y los guionistas) se enfocan hacia la subjetividad, hacia las historias íntimas más que a las grandes epopeyas y proponen una búsqueda de identidad en la voz de protagonistas femeninas de distintas clases sociales, distintos niveles de educación, distintos intereses, pero que se sostienen —todas— en su propia condición de mujer.

## Conclusiones

La investigación que aquí se presenta es una puesta al día de conceptualizaciones teóricas para ser trabajadas en la producción simbólica. Se orienta a complementar de un modo diferente el tema de las “representaciones” ya que se integra con el de los “imaginarios sociales”. Son dos cuestiones que los teóricos sociales han debatido desde hace muchos años y que son revisitadas permanentemente. Las representaciones, empleadas como instrumento, fueron útiles para demarcar el examen de la producción simbólica —fílmica, en este proyecto de investigación— con el objeto de inquirir en torno a las iteraciones y reelaboraciones en la formación de subjetividades, en una porción del cine argentino de la década pasada, estudio del que no conocemos antecedentes.

En el estado de la cuestión también se consigna que las representaciones sociales coexisten con otras que no devienen nunca en sociales, que son propias de los individuos o de grupos minoritarios. Así, “la sociedad subsiste en un estado de permanente tensión entre las representaciones dominantes y las que son sostenidas por pequeños grupos” (Raiter, 2003)

Se ha dicho que los imaginarios sociales tienen un impacto variable sobre las conductas y la mentalidad de los individuos en una sociedad. Aquí se han explicado sus funciones y características y se han definido representaciones colectivas como símbolos para visualizar la propia identidad y proyectarse en la sociedad que construyen. Legitiman poder y elaboran modelos con los que los ciudadanos se identifican y en los que se forman por adhesión o rechazo.

Se puso en discusión el concepto de subjetividad como lo desarrolla Esther Cohen: una experiencia vital de creación de sentidos para la interiorización de una exterioridad que se procura explicitar; “Cada época tiene una determinada forma de hacer interior lo exterior, y esa forma de plegar el afuera es lo que llamamos proceso de subjetivación” (Cohen, (1998, p. 108). Esto se articula con la idea de Leonor Afruch en la que lo vivencial, la “propia” experiencia constituye un valor privilegiado para lo cual analiza el espacio biográfico como operador en la identificación especular, en la puesta en orden de prácticas constitutivas de lo social. Afruch lee en lo biográfico y su notable expansión un fenómeno de la reconfiguración de la subjetividad contemporánea. Lo coloca en el cruce entre lo público y lo privado donde se construyen los relatos identitarios.

Ante la falta de un debate profundo y reflexivo, en el ámbito académico argentino, sobre la cuestión de género que subyace a la categoría analítica de “representación”, obligó a desarrollar el marco teórico existente para ir perfilando líneas hacia futuro.

El corpus analizado permitió el estudio de las representaciones acerca del acontecer histórico, sobre todo, y su articulación con las figuras que permiten la pregunta sobre la identidad, visitar historias personales sin abandonar la dimensión pública y política. El análisis de los relatos fílmicos ha permitido reflexionar sobre las maneras en que se proyectan y perpetúan las prácticas sociales y su incidencia en las prácticas discursivas.

## Notas:

3- Véase para ampliar este punto los trabajos clásicos de Hobsbawm, *Naciones y Nacionalismos desde 1780*; Gellner, *Naciones y Nacionalismos* y Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*.

4- Está citado por Fernández, p. 18: Castoriadis, C. (1988). *Los dominios del Hombre: Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.

5- Hay un tratamiento más extenso en la relación representación-política en “La palabra nómada. Representación y exterminio en la Patagonia Sur” en *Representaciones y sujet\*s. Discursos estéticos y expresiones estéticas*. Alción (en prensa).

6- Para ampliar en el tema, dice Raiter en *Lenguaje y sentido común*: “Cuando determinados signos producidos por determinado grupo se repiten constantemente en la sociedad, podemos hablar de signo ideológico propio de ese grupo. En realidad, todos los signos son ideológicos, ya que en las emociones concretas en las que un hablante real los utiliza les otorga valor, que puede ser el mismo que le otorga la comunidad o un grupo social dentro de ésta, o puede estar cambiado y modificado. Este otorgar valor se realiza lingüísticamente en cada sintagma, de acuerdo con las combinaciones con otros signos que el que estamos analizando adquiere” (p. 170).

7- Es imprescindible consultar los trabajos de Pierre Bourdieu como *Campo intelectual y proyecto creador* (1969) y *Las reglas del arte* (2001).

8- Véase, por ejemplo, Altamirano y Sarlo en *Literatura/Sociedad* (p. 81 y ss.), citado por Laura Ruiz (2005) en *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*.

9- Ver especialmente “Estudios de la Mujer: Historia, caracterización y su incidencia en la ciencia” de Gloria Bonder, citado por Fernández, pp. 28-32.

10- Hay que aclarar que existe un lenguaje femenino y uno feminista. Véase Kuhn, A. *Cine de mujeres*, especialmente capítulo VII.

11- La canción que presenta la película con ilustraciones infantiles es la siguiente:

Oy oy oy

mira aquella bola que rebota en la cabeza de ese niño

¿quién es ese niño?

ese niño es mi vecino

¿dónde vive? en aquella casa

¿dónde está la casa? la casa está en la calle

¿dónde está la calle? en la ciudad

¿dónde es la ciudad? en las montañas montañas de los Andes

¿y dónde están los Andes?

En America del Sur, continente americano,

bañado por los mares,

en tierras del centro de todo el planeta

¿y cómo es el planeta?

un planeta es una bola que rebota en el cielo

oy oy oy

mira aquella bola que rebota en la cabeza de ese niño...

## ANEXO

| LA REPRESENTACION EN EL FILME |              |                               |              |                        |                            |                      |                      |                         |       |
|-------------------------------|--------------|-------------------------------|--------------|------------------------|----------------------------|----------------------|----------------------|-------------------------|-------|
| NIVELES DE REPRESENTACION     |              |                               |              |                        | REPRESENTACION DEL ESPACIO |                      |                      | REPRES                  |       |
| NIVEL                         |              |                               |              |                        | EJES                       |                      |                      |                         |       |
| PUESTA EN ESCENA              |              | PUESTA EN CUADRO              |              | PUESTA EN SERIE        |                            | IN / OFF             | ESTATICO/ DINAMICO   | ORGANICO/<br>INORGANICO | ORDEN |
| determinación del CONTENIDO   |              | determinación de la MODALIDAD |              | determinación del NEXO |                            | CATEGORIAS           |                      |                         |       |
| GENERALIDAD                   | EJEMPLARIDAD |                               | NEXO         | NO NEXO                |                            |                      |                      |                         |       |
| INFORMANTES                   | ARQUETIPOS   | DEPENDENCIA/INDEPENDENCIA     | CONDENSACION | FRAGMENTACION          | IN                         | ESTATICO FIJO        | PLANO/PROFUNDO       | CIRCULAR                |       |
| INDICIOS                      | CLAVES       | ESTABILIDAD/VARIABILIDAD      | ARTICULACION |                        | OFF no percibido           | ESTATICO MOVIL       | UNITARIO/FRAGMENTADO | CICLICO                 |       |
| TEMAS                         | FIGURAS      |                               |              |                        | OFF imaginable             | DINAMICO DESCRIPTIVO | CENTRADO/EXCENTRICO  | LINEAL                  |       |
| MOTIVOS                       |              |                               |              |                        | OFF definido               | DINAMICO EXPRESIVO   | CERRADO/ABIERTO      | ACRONICO                |       |

## Bibliografía:

- Afruch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2006). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Barthes, R. (2002). "El efecto de lo real". En *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* (75 – 82). Buenos Aires: Lunaria.
- Bellucci, M. (1993). "De los Estudios de la Mujer a los Estudios de Género: han recorrido un largo camino" en Fernández, Ana María (comp.) (1993) *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*. Buenos Aires: Paidós.
- Bonitzer, P. (1985). *Décadrages, Peinture et cinema*. París: Cahiers du Cinéma.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castoriadis, Cornelius. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquets.
- Castro Gómez, S. (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Colombia: Instituto Pensar, Universidad Javeriana.
- Choi, D. (2009). *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Cohen, E. (1998). "Genealogía del concepto de subjetividad". En Percia, Marcelo (comp). *Ensayo y subjetividad*. (101-111). Buenos Aires: Eudeba.
- Culler, J. (1997). Chapter 8: Identity, Identification, and the Subject. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- De Laurentis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Valencia: Cátedra.
- Fernández, Ana María (comp.) (1991). *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica*. México: Siglo XXI.
- Gellner, E. (1983). *Naciones y nacionalismo*. Buenos Aires: Alianza Universidad.

- Giberti, E. (1997) Mujeres en televisión. *Revista Seminaria*. Recuperado el 20 de junio de 2011, <http://www.evagiberti.com/articulos/genero06.shtml>.
- González Díaz, I (mayo-agosto 2009). Mujeres que interrumpen procesos: Las primeras antologías feministas en los Estudios Culturales. *Estudos Feministas*, Florianópolis 17 (2): 344, 417-443.
- Lawrence, G. (1996). Identity and Cultural Studies: Is That All There is?. *Questions of Cultural Identity*. Edited by Stuart Hall and Paul Du Gay. Londres: Sage, pp. 87-107.
- Lawrence, G. (1996). Identity and Cultural Studies: Is That All There is?. *Questions of Cultural Identity*. Edited by Stuart Hall and Paul Du Gay. Londres: Sage, pp. 87-107.
- Hobsbawm, E. (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Buenos Aires: Crítica.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Laguarda, P. (2006). "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico". *Revista La aljaba* v, (10) ISSN 1669-5704, Recuperado el 20 de junio de 2011. [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-57042006000100009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-57042006000100009&script=sci_arttext).
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual* Buenos Aires: Perfil.
- Metz, C. (2011). *Psicoanálisis y cine. El significado imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Miranda, M. E. (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*. Tesina de grado. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.artemisanoticias.com.ar/images/FotosNotas/Tesis%20cine.pdf>
- Narayan, U. (1997) "Consenting Cultures. 'Westernization,' Respect for Culture, and Third-World Feminists" in *Dislocating Cultures: Identities, Traditions and Third World Feminisms*. En Kolmar, Wendy K. y Bartkowski, Frances (comp.) (2005) *Feminist Theory*. Boston: Mc Graw Hill.
- Raiter, A. y otros. (2001). *Representaciones sociales*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2003). *Lenguaje y sentido común. Las bases para la formación del discurso dominante*. Buenos Aires: Biblos.
- Rangil, V. (2005) *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Rowe, William. (1996). *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Said, E. W. (2004). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Willimas, R. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.