



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Ayala, Gabriel

La comedia y la perspectiva de género en el cine argentino realizado por mujeres



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Ayala, G. (2022). *La comedia y la perspectiva de género en el cine argentino realizado por mujeres. (Trabajo final integrador). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes*
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3595>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

La comedia y la perspectiva de género en el cine argentino realizado por mujeres

Trabajo final integrador

Gabriel Ayala

gabrielantonioayala67@gmail.com

Resumen

La teoría feminista en el discurso cinematográfico ha producido cambios en la construcción de un sujeto constituido en el género en el cine de comedia nacional romántica o dramática realizado por mujeres entre los años 2018 y 2019, modificando el proceso de representación de las mujeres en un cine de realizadoras. El análisis de estos cambios permite observar interdiscursividades, subjetividades y el patriarcado deconstruido en las obras *Margen de error* (2019) de Liliana Paolinelli, *Eso que llaman amor* (2018) de Victoria Chaya Miranda y *Cetáceos* (2018) de Florencia Percia.

Palabras clave: Feminismo, patriarcado, subjetividad, comedia, romanticismo.

Título: La comedia y la perspectiva de género en el cine argentino realizado por mujeres.

Nombre del alumno: Gabriel Ayala

Nombre de la directora: Carina Rodríguez

Modalidad de TFI elegido: Ensayo

Índice

1. Introducción.....	2
1.1. Material de análisis.....	4
1.2. Metodología de análisis.....	6
2. Análisis de <i>Margen de error</i> (2019).....	7
2.1. Puesta en escena	8
2.2. Puesta en cuadro... ..	9
2.3. Espacio cinematográfico	10
2.4. Tiempo cinematográfico.....	10
2.5. La narración.....	11
2.6. Estética	15
2.7. El romanticismo... ..	18

3. Análisis de <i>Cetáceos</i> (2018).....	20
3.1. Puesta en escena	21
3.2. Puesta en cuadro... ..	24
3.3. Espacio cinematográfico	24
3.4. Tiempo cinematográfico.....	25
3.5. La narración... ..	25
3.6. Estética	29
3.7. El romanticismo... ..	32
4. Análisis de <i>Eso que llaman amor</i> (2018)	33
4.1. Puesta en escena	34
4.2. Puesta en cuadro... ..	36
4.3. Espacio cinematográfico	37
4.4. Tiempo cinematográfico.....	38
4.5. La narración... ..	40
4.6. Estética	45
4.7. El romanticismo... ..	48
5. Conclusiones.....	49
6. Bibliografía.....	54
6.1. Filmografía	55
6.2. Videos.....	56

1. Introducción

Este ensayo propone determinar los cambios producidos por los aportes de la teoría feminista (cuál, de qué modo, qué perspectivas, en lo discursivo, en lo estético) en el discurso cinematográfico en el cine de comedia nacional realizado por mujeres entre el año 2018 y 2019. Conocer estos cambios permite profundizar a la comedia como producto de un proceso de representación donde percibimos las nuevas construcciones del género.

En este sentido, conocer cuáles son los aportes permiten observar la construcción del sujeto del feminismo (de Lauretis, 1989) en un sujeto que está en un continuo proceso de

cambio. La representación del género, en tanto como objeto en sí, y como objeto histórico, pero sobre todo como constructo teórico, que en el caso de una tecnología de género como lo constituye la comedia en el cine, posibilita observar al sujeto del feminismo no sólo en un constructo teórico que las realizadoras nos presentan en su producción, sino en su relación con la realidad vivencial del género. Es decir, en un proceso semiótico de construcción de sentido donde se aprecia de qué modo se ha producido el cambio.

Estas perspectivas se presentan en los filmes en lo discursivo, vislumbrando los cambios en el uso del lenguaje cinematográfico en la construcción del sujeto del feminismo. Así, las nuevas discursividades trascienden en una diversidad de estéticas, narrativas y subjetividades.

La diversidad estética participa con aportes importantes de la teoría feminista en la comedia (romántica o dramática), en especial en la construcción simbólica de sentidos y su relación con el denominado Nuevo Cine Argentino contemporáneo.

Discursividades, narrativas y subjetividades son también contribuciones significativas que corresponden ser analizados desde diferentes perspectivas.

Laura Mulvey (1975) realiza los primeros aportes transcendentales sobre la mirada en el cine comercial de Hollywood, su relación con el psicoanálisis y la escopofilia. En *Fetishism and curiosity* retoma el concepto de fetichismo y su influencia en diversos directores, analizando a Jean-Luc Godard y D.W. Griffith, entre otros. Mulvey (1996) ha insistido que el cine feminista debería evitar una política de emociones y tratar de problematizar la identificación del espectador femenino con la imagen en pantalla de la mujer.

En esta perspectiva, es necesario incluir también a Teresa de Lauretis (1989), quién en *Tecnologías de género* desarrolla una serie de ideas referidas al género, pero también al desarrollo del lenguaje y el género. Así, en una de las primeras ideas de diferencias sexuales, está orientada a la prisión del lenguaje, sus representaciones culturales, relaciones y contradicciones, construyendo un sujeto constituido en el género. La constitución de un género es una construcción que debe ser deconstruida, y en esta deconstrucción es posible construir un lenguaje nuevo, o por lo menos que represente al propio género.

Además, se incluirá la idea de Violi (Colaizzi, 1990) sobre la enunciación en la experiencia, es decir la construcción del relato, o el lenguaje de lo femenino a través de

la experiencia que posibilitará determinar los cambios de la estructura significativa, esquemas, y su relación con el contrato espectral.

1.1. Material de análisis

El ensayo tomará un cuerpo de obras cinematográficas realizadas por mujeres, que no han sido abordadas, y que en la comedia (romántica o dramática) permite vislumbrar los cambios en el uso del lenguaje cinematográfico a partir de la perspectiva de género y la construcción del sujeto del feminismo.

Las comedias *Eso que llaman amor* (2018) de Victoria Chaya Miranda, *Cetáceos* (2018) de Florencia Percia, y *Margen de error* (2019) de Liliana Paolinelli son las producciones elegidas para el presente trabajo.

La comedia de enredo matrimonial que se caracteriza por una visión anárquica sobre las relaciones de pareja y la vida doméstica, el género parte un conflicto entre los valores, actitudes y acciones de sus principales personajes y el entorno que habitan. Los conflictos son protagonizados por una pareja romántica cuyo noviazgo es complicado y, finalmente, ideológicamente resuelto. Este lenguaje forma parte híbrida de las comedias románticas o dramáticas en la contemporaneidad.

La sintaxis melodramática tiene una estructura de la trama en términos binarios. Como señala Laguarta (2011), sus elementos semánticos característicos son la exaltación de los sentimientos (amor, odio, celos, rivalidad, tristeza, etc.), el esquematismo de sus personajes de acuerdo con premisas morales ('malos'/'buenos', mujer recatada/mujer transgresora, víctima/protector), el dilema entre la pasión y la razón, el uso del montaje paralelo, el claroscuro y los primeros planos. Estos elementos de sintaxis se repiten en los filmes contemporáneos trasladados desde el cine de comedia clásicos, aunque su construcción de sentidos es diferente, como también los tópicos de valores transmitidos, como se observará más adelante.

Esta estructura tradicional es deconstruida por las directoras Paolinelli, Percia y Miranda, en una diversidad de estéticas, narrativas y subjetividades, develando la estructura del cine desde una perspectiva feminista y del género.

Las diferentes perspectivas teóricas permiten analizar los aportes del feminismo a las nuevas producciones cinematográficas realizadas por mujeres en el género de la comedia, observado contradicciones y representaciones de un sujeto femenino constituido en el género.

Los estudios realizados sobre perspectiva de género, dentro del contexto nacional, están generalmente centrados en el lenguaje del nuevo cine argentino, y en el cine clásico en su relación con los signos del patriarcado. Andrea Giunta (2018) y Julia Kratje (2017) han analizado al trabajo de María Luisa Bemberg no solo en su papel de militante feminista, sino como constructora de la figura de la mujer moderna como ser deseante.

En el nuevo cine argentino se observan diferentes trabajos referidos sobre el lenguaje como el desarrollado por David Oubiña (2007) o Mario Osvaldo Daicich (2016) sobre Lucrecia Martel. También existen diferentes referencias dentro de la historia del cine argentino en Peña (2012) sobre Bemberg, Martel, Carri, Chen, Katz, Solomornoff. Pero ninguno de ellos ahonda en los problemas de análisis de perspectiva de género.

En cambio, Adriana Jovanè Rodríguez (2016) analizó el nuevo cine argentino desde la técnica cinematográfica con mirada diferencial desde la perspectiva de género. Lo mismo podemos observar, pero limitado a la puesta en escena desde lo cotidiano, en el trabajo de Agustina Pérez Rial (2015). También se puede citar en el estudio de los actores cómicos del pasado a Paula Inés Laguarda (2011) y el concepto de performatividad de Butler aplicado la filmografía de Niní Marshall.

En el trabajo de Pardo Soledad y Alejandro Kelly Hopfenblatt (2016) sobre la actriz Zully Moreno, se produce un análisis de las nuevas feminidades de la década del 40 encarnadas por la actriz, con personajes de visiones claras y objetivos definidos para su vida, con aspiraciones que trascendían lo romántico. Se comienza a participar en una construcción de una mujer ajena a las construcciones burguesas de la época, desde la propia mirada del personaje. Un ejemplo es la comedia *Último piso* de Catrano Catrani (1943), donde Ana María (Zully Moreno) presenta en el relato su mirada con respecto a la modernidad de las jóvenes burguesas de la época.

Similar situación se puede apreciar en las comedias blancas, con la actriz Mirtha Legrand, como *Los martes, orquídeas* (1941) de Francisco Mugica. La comedia permitió históricamente, como señala Laguarda (2011), transgredir las relaciones de género, y las representaciones de la mujer. Sin embargo, estas obras del cine clásico no fueron realizadas por mujeres, son construcciones desde el patriarcado.

En el cine argentino no existen muchas obras que reúnan las condiciones de comedia, perspectiva de género y realizadoras mujeres. Un caso singular, es la filmografía de Liliana Paolinelli con sus obras *Lengua materna* (2010), *Amar es bendito* (2013), y *Margen de error* (2019). Ésta última nos permite vislumbrar el manejo de una serie de

elementos simbólicos más profundos en el lenguaje de género, a diferencia sus obras anteriores que responden a otro contexto histórico.

El mismo sentido lo hallamos en los filmes *Eso que llaman amor* (2018) de Victoria Chaya Miranda, y *Cetáceos* (2018) de Florencia Percia. El análisis de estos filmes y *Margen de error* (2019) nos permite acercarnos a este nuevo lenguaje en un cine argentino más contemporáneo.

Analizar estos filmes, desde una metodología que permita abrir los ojos a los cambios producidos por los aportes de la teoría feminista en el discurso cinematográfico en el cine de comedia nacional realizado por mujeres, posibilita profundizar las perspectivas en su discursividad y estética como producto de un proceso de representación donde percibimos las nuevas construcciones del género.

1.2. Metodología de análisis

Siguiendo a Mulvey (1975) se observarán las tres formas diferentes de miradas asociadas al cine: la de la cámara cuando graba los acontecimientos, la del público cuando contempla el producto acabado, y la de los personajes cuando se miran unos a otros dentro de la ficción de la pantalla. Cada mirada, puede ser comprendida dentro del esquema que propone Casetti (1991): el análisis de la representación (niveles de representación, puesta en escena, puesta en cuadro, espacio y tiempo cinematográfico), el análisis de la narración y el análisis de la comunicación. Este último análisis será integrado a las miradas de Mulvey. Estos estudios, permitirán acercarse a las nuevas enunciaciones de género, considerando al cine como una tecnología de género (de Lauretis 1989), y vinculando los aportes de la teoría feminista al cine de la comedia nacional.

Además, la idea de Violi (Colaizzi, 1990) sobre la enunciación en la experiencia, es decir la construcción del relato, o el lenguaje de lo femenino a través de la experiencia nos posibilitará determinar los cambios de la estructura significativa, esquemas, y su relación con el contrato espectadorial.

La construcción del género y las representaciones que observamos en el cine, por ejemplo, proceden de discursos institucionalizados, prácticas sociales, y que conforman una tecnología del género que tiende a perpetuarlo. El género que es construido por una tecnología social, como lo es el cine, puede ser deconstruido, y romper o desestabilizar las representaciones. Romper la prisión del lenguaje, como señala de Lauretis, permite nuevas representaciones que podemos apreciar en la nueva comedia nacional en filmes producidos por mujeres.

La experiencia individual es la forma de relación entre el sujeto, su cuerpo y su historia, y también el objeto, el mundo y el sistema de representaciones. La filmografía nacional, muchas veces parte de aquello que los creadores conocen o tienen contacto directo. Liliana Paolinelli es un ejemplo de ello, ya que desarrolla sus historias a partir de lo que conoce. Patrizia Violi (Colaizzi, 1990) sugiere retomar la idea de enunciación en la experiencia, es decir la construcción del relato, o el lenguaje de lo femenino a través de la experiencia. Estas construcciones y su deconstrucción permitirán observar las representaciones culturales, relaciones y contradicciones, en un sujeto constituido en el género.

Las fuentes de información para el desarrollo del ensayo serán: bibliográficas, ensayos de tesis, audiovisuales (entrevistas, filmes) y fuentes periodísticas (revistas de cine, publicaciones especializadas, entrevistas o críticas periodísticas).

También la representación estética de los filmes será analizada, observando su integración a las estéticas del cine nacional contemporáneo y su relación a las estructuras del género de la comedia. Así, la estructura fundada en el romanticismo (amor romántico), y sus concepciones del amor permitirán acercarse a las nuevas enunciaciones de género, considerando al cine como una tecnología de género (de Lauretis 1989), y vinculando los aportes de la teoría feminista al cine de la comedia nacional.

Así los puntos a analizar de cada filme se conformarán en los siguientes subtítulos: puesta en escena, puesta en cuadro, espacio cinematográfico, tiempo cinematográfico, la narración, estética, y el romanticismo¹ (amor romántico). El ensayo termina con las conclusiones. Cada uno de estos ítems responden a la profundización de las preguntas del comienzo del ensayo.

2. Análisis de *Margen de error* (2019)

Dirección y guion: Liliana Paolinelli

Directora de fotografía: Soledad Rodríguez

Sonido: Leandro de Loredó, José Caldararo

¹ El término romanticismo es tomado en el presente trabajo como amor romántico, en una expresión de carácter popular, no haciendo referencia al movimiento cultural del siglo XVIII.

Dirección de arte: Mariela Rípodas, Lorena Rubinstein

Montaje: Lorena Moriconi

Música: Murci Bouscayrol

Producción ejecutiva: Liliana Paolinelli

Protagonistas:

Iris: Susana Pampín

Maia: Camila Plaate

Jackie: Eva Bianco

Raquel: María Pessacq

2.1. Puesta en escena

Los personajes están claramente definidos a través de generaciones. Una de las generaciones, está representada por Iris, Jackie, Norma, Raquel, Sandra, María, Nilda, todas mayores de 50 años. La otra generación la representa Maia, de 18 años. Todos los protagonistas son femeninos, los personajes masculinos son escasos, y de carácter secundario. Los protagonistas son de carácter independiente, presentando un modelo femenino alejado del estereotipo patriarcal. Así, los personajes principales se muestran profesionales y lo percibimos por los lugares que transitan. Por ejemplo, a Iris se la observa trabajando en un laboratorio, y confirma su profesión el agradecimiento de un personaje la cederle el espacio en la circulación con un "gracias doctora", lo cual, no solo indica la profesión, sino una situación de respeto y superioridad jerárquica. De la misma forma, Jackie es expuesta trabajando en la veterinaria.

En la construcción de las generaciones se observan varios indicios, como el tocadiscos de las primeras escenas, la comida, con el veganismo de Maia, las salidas constantes de Maia a fiestas, el juego de bochas de Iris y sus amigas, o los lugares de concurrencia de Iris (Teatro Colón, Hipódromo de Palermo, etc.).

La elección de las locaciones presenta arquetipos claves y figuras cinematográficas que nos permiten comprender no solo el lugar físico donde se desarrolla la historia, sino que lo carga de significados, algunos de ellos populares. Así, en las primeras escenas, en el

recorrido turístico por la ciudad, nos muestra diferentes lugares de la ciudad de Buenos Aires, desde la una imagen dirigida al turista. El recorrido sigue por el Teatro Colón, los bosques de Palermo, la imagen de Gardel en un mural del Hipódromo de Palermo, la zona de Recoleta, etc. Algunos de estos lugares se presentan, en estas primeras escenas, porque son los lugares donde se van a desarrollar las acciones siguientes. Esto, constituye también, un modo de representación fílmica del cine de comedia romántica, en filmes clásicos como *París, tu, y yo* (Richard Quine, 1964), *Medianoche en París* (Woody Allen, 2011) entre otras. En este sentido, sigue cierta tradición de la comedia romántica anclándola en una ciudad. La elección de estas locaciones también se inspira en la experiencia de la directora y su mirada en la llegada a Buenos Aires¹.

Si bien el tema principal de la trama es el equívoco que vive Iris en su relación con Maia, y los conflictos derivados de ello, también presenta una serie de indicios u motivos que se repiten constantemente, como los derivados de las concepciones feministas. En este sentido, existen una serie de imágenes que permiten un pequeño diálogo, o bien por pregnancy, que remiten a otros filmes de representación del feminismo, o por lo menos personalidades representantes del mismo.

En el casamiento, durante la cena, siguiendo una de las características de uso del sonido en el filme, escuchamos primero la canción *La llorona* interpretada por una cantante caracterizada como Frida Kahlo. La canción popular, cuya interpretación más famosa es la de Chavela Vargas, y que está en la película *Frida* (Julie Taymor, 2002), tiene al menos dos sentidos. El primero de ellos es remitir a la historia de amor entre Frida y Chavela en una época prohibida y tabú. Este sentido es de libertad femenina en la elección sexual. En un segundo sentido, la canción representada es símbolo de un feminismo temprano.

En una de las primeras escenas, en el cumpleaños de Iris donde Maia está eligiendo discos, escuchamos el tema musical *Corazón contento* de Palito Ortega en el baile de la fiesta. Para la filmografía nacional, Palito Ortega representa un modelo de familia que responde a la hetero norma, con los valores del catolicismo, dentro del cisgénero. Sin embargo, en la última década, existe una resignificación de su producción musical en diversos filmes nacionales, algunos en su relación al tiempo histórico, otros en directa resignificación de sus letras. En el filme *El ángel* (Luis Ortega, 2018) también utiliza el mismo tema musical, *Corazón contento*, sugiriendo una atracción entre los personajes masculinos. Esta relación, transforma un tema musical de claves cinematográficas en nuevos sentidos, que facilitan la lectura del texto fílmico en trabajos posteriores que

retoman estas interpretaciones. Además, en *Margen de error*, también es un indicio de la edad generacional que representa Iris y sus amigas.

2.2. Puesta en cuadro

La mirada de la cámara es la lectura de los personajes, mayormente a través de planos medios (cortos y largos) en un recorrido por medio de cámara fija, fijando el ritmo por medio del diálogo, donde el sonido de las voces muchas veces es previo a la imagen para observar las expresiones de la contraparte a quien va dirigido. Es de esta manera, el sonido es un enlace de sentidos. La mirada depende directamente de los contenidos, estable, repitiendo la secuencia de tomas en un lenguaje coherente, equilibrado, que facilita la interpretación del filme.

2.3. Espacio cinematográfico

En el filme de Paolinelli se observa un uso recurrente del sonido dentro y fuera del campo, en especial las voces, que permite observar la expresión de los personajes ante aquello que dicen. Percibimos la voz, que identifica los personajes antes que la imagen misma. Ya, en las primeras escenas, cuando Iris se acerca a su casa, antes de abrir la puerta, observa por la ventana y se escuchan los ruidos de personas en el interior, lo cual llevaría al cumpleaños del inicio, con la presentación de los personajes principales. En el mismo sentido, el sonido nos orienta a los intereses de los personajes, como la mirada de Maia hacia el cielo y las nubes, donde se escuchan los pájaros, que no se perciben visualmente en una apertura del espacio a lo no visible, mientras Iris está entusiasmada en el recorrido turístico. Es la descripción generacional a través del sonido, que también apreciamos en la música.

El espacio y el movimiento de la cámara recurre a un espacio estático móvil, la cámara no se mueve habitualmente, a excepción de ciertos recorridos de Iris, como la escena de inicio donde la cámara sigue al personaje, o la llegada al departamento cuando Raquel le pide a Iris que vea que ocurre con su hija ya que no se puede comunicar. La utilización de la profundidad de campo es habitual, cuando destaca un personaje en primer plano de otro en segundo en segundo plano. Por ejemplo, en la revelación de Maia a Iris de su relación con la profesora, cuando la madre se comunica con Iris, el enfoque recae sobre el Iris, dejando fuera de foco a Maia, pero cuando la involucra a ella, la profundidad de campo actúa, enfocando a Maia, siguiendo el recorrido de la trama.

2.4. Tiempo cinematográfico

La organización tradicional de una comedia romántica comienza con un origen que está en un aparente orden, surge algo que rompe el débil equilibrio y culmina con una vuelta la orden de origen. Estas estructuras, en donde la mayoría de los tiempos son lineales, pero que en la forma de la historia parece circular, ya que el conflicto es resuelto en una vuelta al equilibrio inicial.

Margen de error desarrolla un tiempo cíclico: comienza con la llegada de Iris a su casa con una fiesta sorpresa para su cumpleaños, donde a través de Norma, va a comenzar una serie de mal entendidos donde Iris cree que Maia está enamorada de ella. Hacia el final, Iris reconciliada con su pareja (con la cual había tenido una ruptura después de 23 años derivado de las sospechas de engaño y de las actitudes de Iris), envía por error un mail con un mensaje de amor a Maia. Así, el conflicto aparentemente concluido tiene posibilidad de reiniciarse, en un tiempo cíclico similar al tiempo del inicio. Sobre este final, comienza la historia independiente de Maia, con una mirada hacia un futuro que desconoce pero que percibe como propio.

Las duraciones de las escenas nos indican tiempos relativos, con predominio de planos medios, de tiempos más largos que los primeros planos y ausencia de frecuencias repetitivas, ya que es un tiempo lineal con una elipsis hacia el final, que es el tiempo entre la ruptura de Iris y Jackie y el llamado de Raquel pidiendo ayuda por la hija (15 días).

2.5. La narración

La narración sostiene un juego de errores de interpretación de Iris, a través una serie de acontecimientos, sugerencias de personajes, y palabras mal interpretadas pronunciadas por Maia.

El detonante son los comentarios que Norma realiza Iris donde hacen notar a Maia como objeto de deseo. A partir de esta situación, en Iris crecerá un enamoramiento hacia Maia, reforzado por diferentes equívocos:

- Las confesiones que le realiza sobre un amor no correspondido de una mujer mayor, que Iris cree ser ella misma, en el campo de bochas, cuyo resultado cómico es el tiro errado de Iris.
- Los comentarios de los amigos de Maia (¿es ella?) a la salida del departamento cuando se despiden, luego de ayudarla con un murciélago que ingresó al mismo.

- El accidente de tránsito provocado por Eliana, y los golpes de dados a Iris por ella durante la noche, al tratar de identificar el auto que la hizo chocar, con las amenazas de Eliana hacia Iris, acusándola de robarle su novia Maia.
- El posterior encuentro con Maia por una invitación de Iris, realizado a escondidas de Jackie, en un lugar nocturno. En este lugar se da una infidencia de Maia sobre el enamoramiento de una mujer mayor, que Iris cree ser ella. Luego los intentos de seducción de Iris que Maia rechaza.
- El mail que recibe Maia en la estancia donde se realiza el casamiento de María y Nilda, que interpreta como una confesión de amor y desata la crisis final de pareja entre Iris y Jackie.

Esta comedia romántica de equívocos recorre un ambiente rico de detalles que enriquece los personajes, y que en algunos casos son excusa para afirmaciones de sentido feminista.

Uno de los personajes relevantes es la protagonista Iris, una profesional universitaria, que suponemos por el ambiente del laboratorio bioquímico en donde trabaja. En el caso de Iris, solo la menciona una vez como doctora un personaje, pero si vemos su actividad donde podemos percibir su trabajo. Además, por el tamaño del edificio (en una de las escenas está almorzando en un piso alto con vistas al cielo), el trabajo corresponde a un lugar importante. Los lugares que transita, su casa, los lugares de diversión, el hipódromo, su biblioteca, los libros que lee, de los cuales nos llega una poesía que envía a Maia, y la música que escucha nos indica una persona de amplia cultura, que pertenece a una clase media alta, de formación académica, y melómana. Tiene un especial cuidado en su aspecto, en especial cuando se encuentra con Maia, como signo de seducción.

También nos indica una personalidad fuerte e independiente, derivada de su propio comentario:

- Tiene una pareja desde hace 23 años y viven en casas separadas
- No desea contraer matrimonio
- Realiza sus actividades sin necesidad de que la acompañe su pareja

El ambiente rico en elementos permite conocer otros aspectos de los personajes. Así, cuando Iris acompaña a Maia a instalarse en su departamento, encuentra colgado en el centro de la escena, un crucifijo. Esto desata un pequeño diálogo sobre el mal gusto de

dejar esto colgado, y la reacción de Maia al descolgarlo e intentar limpiar la huella del tiempo dejada en la pared. Este elemento simbólico, expresión de la represión llevada por la Iglesia sobre las sexualidades, y sobre todo sobre la mujer en diversos aspectos, permite vislumbrar aspectos simbólicos en el filme.

El segundo de los personajes importantes es la coprotagonista Maia, una joven tucumana, que viene a estudiar Ciencias Políticas a la Universidad de Buenos Aires. Estos dos aspectos son importantes, en especial, la carrera que eligió estudiar. Este sentido es reforzado en la primera intervención en el filme, en el diálogo con Norma en la fiesta de cumpleaños de Iris. Norma afirma que es importante participar, pero no menciona nada más. Una palabra es suficiente para indicar un universo, en el que la participación política de la mujer estuvo limitada por el patriarcado, hasta el cupo femenino (Ley 24.012 vigente entre 1992 y 2017), y la actual La Ley 27.412 de Paridad de Género en Ámbitos de Representación Política. La elección de la profesión o estudio marca también el cambio generacional, ya que Jackie (veterinaria) e Iris (Bioquímica) representaba una limitación cultural en la elección de la profesión universitaria.

El criterio de focalización de los personajes pasa por lo que siente Iris, y las relaciones que establece con Jackie y Maia. Percibimos su mundo a través de la mirada de lo que le ocurre a Iris, pero también vemos al principio la mirada de Maia sobre las amigas de Iris y el baile, dónde vemos lo que ella observa, es la mirada del personaje que menciona Mulvey. Algo similar ocurre en el casamiento, vemos la mirada de Jackie, aquello que ve por debajo de la mesa. Estas miradas, solo tienen por objeto el desarrollo de la narración desde el otro. Son las miradas subjetivas de los personajes.

En la construcción de la narración, los personajes juegan diferentes roles, aunque su participación sea única. Un ejemplo de ello es el personaje Norma Trelles (el único personaje que conocemos con nombre y apellido), cuyo rol es modificador de la perspectiva de Iris sobre Maia, y que desata toda la historia de equívocos de la comedia. Algo semejante ocurre con otros personajes que influyen repetidamente para hacer visible a Maia. Cada frase pronunciada sobre Maia dirigida a Iris produce un reforzamiento de los sentimientos de la protagonista. La misma situación se observa en la pregunta de Jackie a Iris: ¿tendrá novio? Esta pregunta es el enlace con la escena siguiente donde Maia le confiesa a la protagonista, ante los moretones que tienen le cuello, que tiene una novia posesiva. La misma situación se da en el juego de bochas,

cuando Betina (19:10) le hace notar el estado anímico de Maia, que desata posteriormente en el relato la idea de Iris que la chica está enamorada de ella.

Iris, como personaje actante, tiene como objeto el amor de Maia, o en todo caso a esta como objetivo. Sus acciones se van encaminando al objetivo, y los personajes antes mencionados (Norma, Betina, Jackie, los amigos de Maia, Eliana) refuerzan la idea que Iris cree correcta, y son adyuvantes para conseguir el objeto: Maia. Sin embargo, al moverse hacia su objeto de deseo, creyéndose enamorada de ella, tiene como final una sanción: la ruptura de la relación de pareja entre Iris y Jackie. Algo similar ocurre en el acto tabú de la relación entre Maia y su profesora, en los efectos en la vida de Maia de la ruptura de esta. Es el tabú de amor entre dos personas de diferentes generaciones, que observamos en las dos historias, que en realidad son una sola. Una de las historias la conocemos en imagen y palabra, la otra, solo en el relato de Maia. En la vivida por Iris, la sanción es la ruptura de la pareja, en la otra, que es la vivida por Maia, es la pérdida del sustento económico de la madre para los estudios, y el dolor por un amor no correspondido.

Ambas puniciones tienen también recompensas. En la protagonista, la madurez del reconocimiento del amor que siente por Jackie y la reconciliación. En cambio, en la coprotagonista, es la independencia y madurez como mujer en la búsqueda de su propio destino. Ambas recompensas, producen el crecimiento de los personajes, pero dejan un final abierto en Maia.

Los personajes también tienen asignados valores desde la contemporaneidad de las ideas feministas. Una de ellas es la construcción de la sexualidad a través de la propia elección en libertad, alejado de las pautas culturales del patriarcado. Maia es el ejemplo de las nuevas generaciones, que ante la pregunta de Iris si le gustaban las mujeres responde *estamos viendo* (13:10). No hay un prejuicio de la propia sexualidad, como tampoco lo tendrá respecto de la edad en su historia de amor. Los nuevos valores también están representados en este personaje, el veganismo, la idea de la participación política formada en el estudio de ciencias políticas, y la búsqueda de trabajo para la independencia económica. Emblema de la construcción de lo femenino son los elementos simbólicos y en palabra pronunciados por este personaje. Hay que mencionar diferentes ejemplos del filme, uno de ellos es el oso de peluche que la madre de Maia, Raquel, le da como obsequio a su hija. El oso representa la construcción de lo femenino, en especial la ternura maternal y el rol de la mujer, por medio del juego con muñecas durante la infancia. La

madre cree a su hija todavía niña e inmadura, y lo manifiesta también hacia el final. A su vez, podría señalarse al oso como simbólico de otro filme feminista: *Juguetes* (María Luisa Bemberg, 1978).

En el diálogo con otros personajes se encuentran nexos ideológicos: la no creencia sobre la institución del matrimonio (13:50), el descreimiento de los valores que representa la religión (18:21), en especial la Iglesia Católica, y la existencia de limitaciones en las actividades de las mujeres en lugares del país (1:12:40). Es necesario recalcar, que estas concepciones, tienen una profunda raíz con el patriarcado y el sometimiento de la mujer institucionalmente. Incluso, el matrimonio igualitario, es criticado como una aceptación de los valores de la hetero norma (Butler 2018). Estas ideas forman parte de los valores asignados a los personajes, pero constituyen a su vez el autor implícito. Son diferentes textos que constituyen el sujeto del feminismo.

La acción como función de los personajes se transforman en un viaje a la maduración psicológica atravesando procesos para comprenderse a sí mismos. Los mismos necesariamente pasan por el dolor y sirven para mejorar a cada uno de ellos. La transformación que se produce en el filme responde en parte, a la estructura de la comedia americana mediante la saturación de los hechos y las diferentes acciones lleva al estadio inicial: volver a estar en pareja con Jackie. En este sentido, sería el final feliz de la comedia romántica, pero su ruta no es la búsqueda de la pareja final, sino que la acción se centró en otro amor más joven. Pero la estructura es más compleja, el final feliz de la pareja de Iris y Jackie, y la culminación del amor entre Maia y su profesora, muestran el fin del amor romántico como símbolo de la comedia, reemplazándolo por un amor maduro alejado de construcciones culturales, que constituye una de las críticas del feminismo al amor romántico, sus concepciones y su la relación con el desarrollo de la mujer.

El espectador participa de un saber infradieгético en la visión de Iris, y en una singularidad en lo que observa Jackie. Es la actitud de la protagonista que observamos en la comedia la que permite vislumbrar el equívoco. En este sentido, la comedia devela las construcciones sociales sobre el amor, en especial el amor romántico, pero sobre todo la construcción cultural de la mujer.

Este punto de vista indica una focalización en ciertos temas, pero que también se visualiza en la elección de los personajes. La selección pone de relieve también las exclusiones: los personajes masculinos están solo ubicados en pequeños roles de servicio.

2.6. Estética

La estética del filme devela una construcción de sistemas de referencia, pero también los hábitos del pensamiento. En este sentido, el cine feminista parte de la noción de un cine que contribuye a la configuración de la realidad y que moldea el devenir.

El cine, situado en un realismo, utiliza escenarios naturales, siguiendo ciertas consignas estéticas del nuevo cine nacional, pero a diferencia de otros autores, posee una elección cuidada del manejo del color en la elección fotográfica, escenográfica y de vestuario. Estas elecciones permiten comprender una estetización de la realidad, escapando en parte, a los nuevos cánones del nuevo cine nacional.

El uso del color, en la fotografía, la escenografía y el vestuario es un elemento preponderante en la estética del filme. Existe un predominio de los ocre en el manejo fotográfico de posproducción, que unifica la estética de *Margen de error*. Es una elección de los colores naturales, que posibilitan una mirada natural de la película. El uso del tiempo permite que la luz y las texturas de los climas aumenten la intimidad de los personajes. Un ejemplo de ello es la lluvia dentro de un espacio cerrado, donde su visualización por medio de la ventana imprime un fondo de textura visual y sonora, que aumenta el clima de la escena. Esto es observable en las escenas de los interiores de los automóviles, pero también en diferentes escenas nocturnas.

Estos climas son determinantes en la percepción de los personajes en la luz nocturna, tanto de interiores como exteriores, pero también en las tomas exteriores tanto de sol, como de lluvia.

El color del vestuario produce interconexión entre las escenas, unificando la lectura visual, pero también unir el relato. En la cancha de bochas donde Maia manifiesta su problema sentimental, todas las mujeres jugadoras están vestidas de blanco. Luego se une por el mismo color con la escena siguiente, con el objeto de laboratorio que manipula Iris de color blanco. En esta escena, Iris cree confirmar sus sospechas que la persona de la que está enamorada Maia es ella.

El vestuario es el otro elemento unificador de la estética, repitiendo colores en los diversos personajes, incluso en los extras. Así, el manejo de la elección cromática es limitado, ayudando a una estética armoniosa.



En la imagen se puede percibir un manejo estético repetitivo, con el predominio de ocre y marrones, el uso del azul en el vestuario de personajes y objetos, incluso como se observa en la imagen, los actores extras contribuyen a la estética homogénea. El gris y el negro son neutros que no modifican la estética reinante.

La elección del color no es un hecho meramente estético, tiene un componente simbólico: en la ideología patriarcal el azul, los grises y negros son colores que representan la masculinidad. Deconstruir sentidos a partir del feminismo es un contenido estético en el filme.



En el interior de la casa de Iris también se aprecia el mismo criterio en el uso del color, aunque según la escena le predominio es mayor o menor, variando por la luminosidad de esta, donde incluso el blanco posee las marcas de la estética del color. La elección cromática tiene que ver con un predominio de lo natural sobre la estética de lo artificial.

En la construcción de la estética juega un rol especial la cita fílmica, o el homenaje de personaje símbolos del feminismo y las nuevas significaciones de las estéticas del pasado.

En las significaciones visuales se observa, como se mencionó anteriormente, a la intérprete de la canción *La llorona* caracterizada como Frida Kahlo, en referencia al biopic de la artista, con los sentidos mencionados con anterioridad.

En otro sentido, y siguiendo los cánones clásicos de la estética visual, hallamos lo que se denomina acentos visuales, como el auto Chevy de color verde manzana de Eliana. La elección no es casual, remarca el sentido popular de ciertos elementos escenográficos de la película, que son símbolos populares de la masculinidad argentina.

Otra de las formas de lo popular que se aprecia en las primeras escenas, muestran reconocidos lugares turísticos de la ciudad de Buenos Aires, como el Teatro Colón, la Universidad de Buenos Aires, el Hipódromo de Palermo, la Plaza Francia, o el recorrido por el barrio de la Boca entre otros. Incluso el mural que reúne a Gardel y su canción con el hipódromo, construyen este conocimiento popular identificable, y que también lo ubica en la tradición de la comedia romántica situada en grandes ciudades con una imagen

reconocible. Lo popular permite un contrato de lectura simple para el espectador, aunque no deja de estar cargado de sentidos.

2.7. El romanticismo (amor romántico)

El romanticismo como marca temática, está presente a través no solo del relato, sino por medio de la música y de la elección poética. El primer acercamiento a la música, como se mencionó con anterioridad, es la canción Corazón contento de Palito Ortega. La resignificación que se realiza de la letra nos permite deconstruir el romanticismo de la década del 70 del cine nacional en nuevas posibilidades, sin dejar de mencionar, como se dijo con anterioridad, la conexión con el nuevo cine nacional comercial como *El ángel* (Luis Ortega, 2018). Así, el sonido, en especial la música, subraya las escenas, guiando al espectador, generando empatía mediante un recurso muy codificado.

La música de Ortega es un recurso de diferentes significaciones utilizado en la cinematografía nacional desde tiempo lejano. En el filme *El ciclo* (1963) de Raymundo Gleyzer, el cineasta utiliza su música para representar algún tipo de alienación (Peña 2012) o también en *Argentina, mayo de 1969: el camino de la liberación* (1970) de Eliseo Subiela.

La construcción del romanticismo como forma de sentido de la pareja, de época relativamente reciente, posee una historia dentro la cinematografía que posibilitó una construcción del amor romántico servil a los fines del patriarcado.

Esta historia reciente del romanticismo, en la letra de la canción de Palito Ortega, permite comprender ciertas ideas que encierran el amor romántico: la “media naranja” o predestinación, el enamoramiento a primera vista, la violencia como producto de los celos como prueba de amor verdadero, entre otras ideas. Esta concepción, nos muestra diferentes estadios en el proceso del amor romántico, donde el sufrimiento es una parte esencial.

El amor romántico establece la idea de conformación de una unidad de la pareja que no funciona sin el otro, es decir deja al individuo por fuera de la relación, produciendo una dependencia que altera el propio yo como menciona la letra:

Tú eres lo más lindo de mi vida,

aunque no te lo diga, aunque no te lo diga,

si no estas yo no tengo alegría
te extraño de noche, te extraño de día
yo quisiera que sepas que nunca quise así
que mi vida comienza, cuando te conocí,
tu eres el sol de la mañana que entró por mi ventana,
que entra por mi ventana,
tú eres de mi vida la alegría,
el sueño de la noche,
sos la luz de mi vida.

La letra confirma el romanticismo más sencillo, pero no es la única canción que lo confirma. La idea de sufrimiento es confirmada por el canto popular *La llorona*, pero también en la elección de la ópera, no solo como lugar de encuentro de Iris con Maia, sino por el mensaje de la obra de Giuseppe Verdi *La traviata*.

Verdi es representante de la ópera romántica del siglo XIX. *La traviata* es un drama psicológico, una tragedia burguesa con ropa de época, en donde el autor reformula el protagonismo de Violetta de la novela de Alejandro Dumas.

La letra está íntimamente relacionada con el romanticismo vivido por Iris, y que a través de la letra lo confirma. Durante su recorrido de los bosques de Palermo hacia su domicilio, cuando la amante celosa de Maia le hace realizar una maniobra que produce un accidente a Iris, se escucha parte de la ópera *La traviata* llamada *El brindis*. La estrofa previa al famoso brindis dice: “*escuchemos al poeta*”. La poesía forma parte importante del romanticismo.

La letra dice:

Bebamos alegremente de este de resplandeciente de belleza y que la hora efímera se embriague de deleite. Bebamos con el dulce estremecimiento que el amor despierta puesto que estos bellos nos atraviesan el corazón. Bebamos porque el vino avivará los besos del amor.

Es el amor romántico en su máxima expresión, y que tendrá como consecuencias inmediatas el accidente y los golpes de Eliana en la escena de celos. Iris está visiblemente enamorada y la ópera es signo de ello.

En su sentido poético, el romanticismo está enmarcado a través de la obra de Gloria Fuertes, en la poesía *Si sabes lo que quieres*. Por otra parte, la cita puede interpretarse como la libertad en una relación, ajena a los límites de una pareja heteronormativa.

El manejo de simbolismos, el romanticismo deconstruido, y el uso de la música como un constructo cultural indica al cine como una forma histórica e ideológica, donde la crítica feminista es una crítica a la cultura que desnuda un modelo de formación de las concepciones del amor y de lo femenino.

3. Análisis de *Cetáceos* (2018)

Dirección y Guion: Florencia Percia

Dirección de fotografía: Lucio Bonelli

Música: Matteo Carbone

Sonido: Adriano Salgado

Montaje: Andrés Quaranta

Arte: Ana Cambre

Producción ejecutiva: Valeria Forster, Mercedes Córdova

Protagonistas:

Clara: Elisa Carricajo

Alejandro: Rafael Spregelburd

Teresa: Susana Pampin

Martín: Esteban Bigliardi

3.1. Puesta en escena

Los personajes están bien definidos, similar a *Margen de error*, pero cada personaje tiene una influencia en el desarrollo de la protagonista Clara.

Clara se presenta como una docente universitaria, pero que no muestra lo que realmente piensa, y que a través de invitaciones azarosas la irán haciendo crecer en su individualidad como persona.

En Clara observamos un personaje que miente para no contradecir a la otra parte. Posee una relación con su pareja Alejandro de sumisión a sus intereses.

Alejandro y Clara se despiden al principio del filme, ya que él va a realizar una ponencia en Italia, dejándole todo el trabajo de la mudanza reciente. Simbólicamente Alejandro coloca solo un jarrón sobre una mesa indicándole todo lo que tiene que hacer con sus libros. Esta idea de centralidad del egocentrismo de Alejandro, y de servilismo centrado en Clara, presenta una de las variables del patriarcado. Así en cada intervención de Alejandro vía Skype, refuerza la idea de patriarcado y centralismo de la relación desigual, además del control que ejerce sobre Clara a través de las llamadas. Este control incluye en decisiones que deben ser hechas juntos, desde las más simples como la compra de un colchón o las complejas como viajar juntos a Italia

En un sentido inverso, la intervención de Alejandro produce en Clara una actitud contraria por medio de la búsqueda y descubrimiento de sus propios intereses, desarrollándolos alejados de su pareja.

Así, Clara actúa mintiendo, en un principio inocentemente, pero luego consciente de ello, adelantando llamadas, o pidiendo favores con mentiras, alejándose de obligaciones ajenas a su interés. En esa construcción de una nueva Clara, núcleo principal de la trama, los diferentes personajes que se encuentra le van dando la posibilidad de descubrirse y de conocer otras realidades.

La realidad de Clara es solo la universitaria, y gira entorno a las clases, la edición de libros, y las becas de posdoctorado. Es un mundo académico frío, cuyo comportamiento y personalidad lo demuestra. Ese vacío es cortado por el primer encuentro con un personaje: Carolina. Este personaje invita a Clara a salir con unos amigos, que en principio no acepta y luego cede fácilmente. En esta salida conoce a Mat, al que besa y con quién luego compartirá otro encuentro. Esta escena constituye la primera mentira, y muestra la búsqueda del propio ser, alejada de la influencia de Alejandro. Cada personaje, encontrado al azar, permite esta construcción de una nueva Clara como individuo que la cambiará al final del filme con una felicidad verdadera.

Carolina representa la libertad de la mujer. Ella vive libremente y sigue sus intereses: viajar, salir con personas nuevas, comprar plantas impulsivamente, participar activamente en las iniciativas del consorcio, etc. Es la representación de un nuevo sujeto de lo femenino.

Otros personajes representan el futuro de la relación de pareja, anclados en el pasado, como Héctor, Felisa y Julio. En cambio, Martín, Gregorio, Eugenio y Teresa servirán como elementos de búsqueda o apoyo sin saberlo.

Gregorio y Eugenio representan el sometimiento a las reglas universitarias, es el tedio de la rutina, cuya máxima expresión es su pareja Alejandro. Además, representan un control sobre Clara por parte de Alejandro.

Héctor, Felisa y Julio son la simbología del matrimonio y las relaciones desiguales en el mismo. Existe un sometimiento a la voluntad del otro en sus parejas, como en Héctor la escena de la terraza (5:46) donde fuma a escondidas de su mujer que se lo prohíbe. Lo mismo sucede con la pareja de Felisa y Julio (26:40), donde se la ve a ella sirviendo a su marido.

El sometimiento a la voluntad de la pareja, y la ausencia del desarrollo de la propia voluntad es lo que observa Clara, incluso el control a distancia, como ocurre en su relación con Alejandro. Un ejemplo de ello es el rechazo que hace Clara del ofrecimiento de Héctor para fumar, cuando previamente sabe que conoce a su marido. Este control, al cual escapa Julio, permite a Clara fumar libremente cuando este le ofrece cigarrillos.

En el mismo sentido, el acceso a diferentes modos de vida, y sobre todo la libertad de actuar por su propio interés, tiene en diferentes personajes la llave para su autonomía y libertad de acción.

La primera llave se la da Carolina, una mujer de alrededor de 30 años, que, con sus amigos, permite a Clara divertirse y conocer a Mat con otras búsquedas, en un universo cultural distinto. Es también Carolina, en su pedido de miel, que le abre otro universo y la posibilidad de escapar de las obligaciones universitarias.

En esa búsqueda del propio yo, haya entre las cajas de la mudanza el comienzo de una novela que había abandonado en la rutina de las obligaciones. La escapada al campo, producto de la invitación de Teresa, abre a Clara la posibilidad de escribir su novela en el silencio, ajena a la actividad académica.

Teresa representa a una persona de alrededor de 50 años, con otros valores, dentro de la naturaleza, en la búsqueda de una paz interior mediante ejercicios orientales, ubicada en el new age, una corriente que mezcla ejercicios espirituales y sentidos naturistas de la vida. Estos personajes que acompañan a Clara en el retiro espiritual están también en busca de otro universo, para construir un nuevo yo que pueda alcanzar una felicidad individual. En esa indagación interior se encuentran los personajes, y Clara se halla con ellos. Cada uno de ellos son los indicios de la búsqueda de la protagonista.

Algunos de los personajes, que constituyen informantes de la puesta en escena, repiten motivos que los coloca en un mismo grupo, como los del retiro espiritual, la idea de lo natural, la búsqueda de la paz interior, etc.

Así, los arquetipos son claros: el grupo new age y el de la universidad.

El mundo universitario está representado en distintos niveles, desde el interior de la editorial y sus decisiones, a las búsquedas de la permanencia en lo académico mediante becas y la ponencia internacional.

3.2. Puesta en cuadro

La mirada de la protagonista está en el centro de las elecciones de las modalidades de las tomas. Dependiente de los contenidos, observamos sus reacciones, generalmente a través de planos medios largos y cortos, planos americanos, planos generales, donde observamos las acciones de Clara, que culminan en un primer plano sobre su mirada y una sonrisa enigmática similar a la Gioconda. Este enigma, se va dilucidando de a poco, estable, en una misma serie de tomas, en una continuidad temporal de la puesta en serie.

3.3. Espacio cinematográfico

El manejo del espacio estático móvil es simple, la existencia de un personaje fuera del protagonista primero en la escena es solo para el ingreso de Clara en la misma, permitiendo la continuidad del relato.

La organicidad de las imágenes da una unicidad de máxima conexión entre las partes del relato, solo el devenir de los hechos nos hace comprender el sentido de la historia.

El sonido tampoco escapa al campo de la imagen, solo en una escena, cuando en el cuarto Clara escucha el sonido fuerte de canto de las ballenas que proviene de la habitación de Martín (41:45), el fuera del campo nos anuncia la escena siguiente. Este sonido de fuera

del campo también es el ingreso simbólico de la propia búsqueda de Clara. Es fuera del campo donde se ubica el destino buscado por Clara, y el final también lo revela como un comienzo de su búsqueda, que también queda fuera del campo.

La economía de recursos responde a las nuevas estéticas del nuevo cine argentino, escapando a formas no realistas, sin búsquedas esteticistas de la mirada. Esa búsqueda de una nueva estética, hacen participar a la lentitud, la angustia y la serenidad para lograr la autorreflexión. Igual que *Margen de error* combina el escenario rural con el urbano desde ópticas diversas.

Sin embargo, el tránsito por los espacios es diferente, ya que la circulación del espacio muchas veces es compartida con otros personajes además de Clara. Se podría decir que la lentitud del espacio rural se traslada y se asocia a la lentitud del relato, y las expresiones serenas de Clara.

3.4. Tiempo cinematográfico

El filme tiene un tiempo lineal, el final es diferente en su tiempo de inicio. Pero es similar en la forma, comienzo y final por el que transitan sus imágenes solo con música de fondo, y la expresión de los personajes. La diferencia es el lugar, en la escena inicial aparece como una escena romántica, con Alejandro y Clara abrazados, en un taxi (duración 30 segundos). La escena final, es solo la protagonista observando las ballenas, sola y al aire libre.

Siguiendo la idea de lentitud del nuevo cine argentino, tiene escenas largas, como el plano secuencia de principio del filme, en los preparativos del viaje de Alejandro, con instrucciones sobre la mudanza y una absurda colaboración en ordenar la misma acomodando un jarrón (1m.30s.). Continúa con la despedida(52s.) y el final con Clara sentándose en el sillón (13s.). Así da como resultado un total de 2 m. 40s. de despedida que van construyendo el ritmo del filme.

Estos tiempos de escenas, permiten acercarse a una Clara que casi no habla, y solo asiente a sus interlocutores. Este inicio, que parece indicar tristeza por el viaje de su pareja, cambia con la salida junto a Carolina, donde comienzan las mentiras a Alejandro.

Los tiempos no varían en las siguientes escenas, salvo aquellas que se transforman en conectores, secuencias de escenas como el encuentro de Clara con los amigos de Carolina

y la fiesta suman 4m. 40s., estableciendo un ritmo lento que permite conocer a Clara poco a poco y despertando la curiosidad del espectador en lo enigmática de sus actitudes.

Los tiempos son una aproximación a una duración natural relativa, pero también es un acercamiento a lo que siente la protagonista. El agobio del tiempo, la rutina que no termina, es la sensación que transmite los tiempos pausados de la película.

Estos tiempos pausados de Clara, son interrumpidos rítmicamente por las intervenciones por teléfono o Skype de Alejandro, en un casi monólogo apresurado. La misma situación se da en las preguntas o los llamados sobre la beca de posdoctorado, que constituyen cortes del relato, que afirman el desinterés de Clara por sus actuales actividades académicas.

3.5. La narración

La narración transcurre en una serie de sucesos o encuentros con diversos personajes que poco a poco van transformando la vida de Clara, donde está focalizada la narración. Cada uno de ellos aporta algo que posibilita encontrarse a sí misma a la protagonista.

La protagonista es Clara, docente universitaria, que participa en una editorial de la unidad académica, pero que no está feliz con su actual vida. Esta relación es agobiante, y gira en torno a la carrera universitaria y la beca de posgrado. Padece la existencia de un control de su pareja, y también a través de sus compañeros de trabajo, Gregorio y Eugenio, de estrecho contacto con Alejandro. Clara es el único personaje dinámico, cuyo cambio es el propósito del filme.

La película se mueve en dos ambientes bien definidos, el primero la ciudad y el agobio de la rutina, tanto en lo académico, como en su propio hogar rodeada de las cajas de la mudanza que Alejandro le dejó como tarea. Este agobio primero intenta ser superado a través de la ciudad y Mat, pero luego solo logra escapar al mismo por el ingreso a otro ambiente: el campo y la naturaleza.

Esto es claro, en la elección que hace Clara hacia el final, de viajar la sur a avistar las ballenas, y rechazar el ofrecimiento de viajar Italia que le hace Alejandro.

La narración posee un diseño centrípeto, en donde todo recae sobre la protagonista, haciendo de esta focalización un elemento fundamental para comprender los aportes de cada personaje a sus decisiones.

Los personajes van otorgando a Clara distintos modos de vida, pero fundamentalmente un nuevo sentido. Los mismos son representativos en cada personaje, y algunos de los sentidos son incluso contrarios de sus intereses. Un ejemplo de ello es Alejandro, que, ante la insistencia de acomodar los objetos de la mudanza, produce el hallazgo por parte de Clara de una novela que había escrito y parecía olvidada. El descubrimiento le permite encontrar su propio ser, continuando la escritura que tiempo atrás había dejado, comenzando la reconstrucción de sus intereses y produciendo una personalidad más fuerte, que desemboca en la discusión con su pareja sobre el viaje a Italia. La pasividad de Clara se transforma lentamente en resoluciones bien definidas.

Estos sucesos que afectan a Clara son reconocibles por la participación de diferentes personajes que influyen sobre ella, y que constituyen una cadena de acontecimientos:

Carolina: es la mujer joven que saca de la lentitud a Clara y le hace conocer otro mundo. Es una mujer que vive su vida con total independencia e iniciativa. Posibilitó que Clara se divierta, en una de las pocas escenas que se la ve alegre y espontánea. Pero también, a través de un pedido de compra de miel, el ingreso al mundo del new age, que la sacará definitivamente del agobio de la rutina.

Vendedor: la acerca a los productos naturales y la posibilidad de experimentar nuevos gustos o costumbres como el hidromiel, primer signo de libertad. En su negocio conocerá a Teresa.

Teresa: la profesora es la que la invitará a una clase gratis de Tai Chi, que desembocará en un retiro espiritual en el campo y la conexión con diversas personas sin relación con su pareja. Estos personajes irán definiendo las posibilidades de Clara en libertad.

Héctor y su esposa: será el primer encuentro con el futuro de su relación con Alejandro, mostrando lo opresivo que puede ser en situaciones tan simples como fumar. No sabremos sino más adelante, que Clara se reprime de fumar por su pareja.

Felisa y Juan: también son un ejemplo de una pareja de muchos años, y los efectos que se ven en su relación. La sumisión de Felisa a Juan en sus pedidos, y la atención, son el reflejo de su futuro en su relación con Alejandro. Además, Juan al ofrecer cigarrillos a Clara, produce otro acto de independencia con la protagonista fumando.

La idea de fumar y su correspondencia con la independencia femenina posee una larga historia dentro de la publicidad, pero su trato en el filme es diferente, pasando por su relación con Alejandro y las propias decisiones.

Martín: es la persona con la que tiene un diálogo más sincero, le permite expresar que está escribiendo una novela. Es biólogo marino, y trabaja en documentales propios. A través de él conoce su destino y aquello que le da sentido final a su principio de independencia. También, es la voz de la narradora, donde explica el sentido del título del filme. Es la expresión del feminismo expresada a través de un hombre. Martín que explica el comportamiento de los cetáceos sostiene que la hembra es quien elige al macho, y que luego los otros machos ayudan a que concrete la cópula con la hembra. Esta explicación tiene por objeto desmitificar el patriarcado como algo natural, siendo un constructo cultural. También es indicador de la independencia de la mujer en sus elecciones. Por otro lado, da la solución para que Clara pueda pensar con claridad que es lo que desea: a Martín el mar le ayuda a concentrarse.

Alejandro: la pareja de Clara es un docente universitario, que está de viaje en Italia realizando una ponencia, y que llama frecuentemente a la protagonista, en un control a la distancia. También toma decisiones que son propias de Clara o que debían acordar en pareja, dejándola de lado. Dichas decisiones son las que fortalecerán la independencia de Clara, primero tímidamente con la mentira y luego enfrentándolo decididamente.

Gregorio y Eugenio: docentes universitarios y compañeros de trabajo de Clara y Alejandro. Son los que influyen en la rutina y agobio de la protagonista, determinantes de su decisión de ir al retiro del campo. La reiteración de ciertos temas con frecuencia, y la presión sobre Clara por sus clases producen el cerco que dispara su reacción final: su búsqueda individual.

Los personajes que acompañan en su búsqueda a Clara son unidimensionales, encerrados en sus obsesiones, en una metáfora de las construcciones ideológicas y culturales a las que pertenecen. Estas limitaciones a sus propias vidas toman diferentes formas: la vida académica, la vida natural, la diversión permanente, el ejercicio físico, etc. En los personajes masculinos estas limitaciones muchas veces llegan al absurdo, como Martín en la imitación del canto de las ballenas.

El ambiente en que transitan los personajes es también simbólico de las búsquedas de la protagonista. Un ejemplo de ello es el encierro que siente Clara en su agobio por la rutina

y el sometimiento a las ideas de los otros. Así, su departamento es un laberinto de cajas, que representan obligaciones, en un encierro permanente. Cada caja es una obligación futura, que parece no terminar, pero que también es una pared y la construcción de un patriarcado que se evidencia en la burocracia universitaria. Tal es el absurdo de ese mundo alejado de la realidad misma de la vida, incluso en las mentiras de Clara aceptadas por Alejandro con un disparatado trabajo pseudointelectual, como el cine ruso sobre Moby Dick. Cada caja también es una posibilidad, como en la que halla su antiguo manuscrito de un proyecto de novela y que constituye la primera propia afirmación de su búsqueda.

El segundo ambiente, el de la diversión nocturna, es el más colorido, y que permite al personaje de Clara mostrar una faceta que no se repite en todo el filme: la diversión plena de la protagonista y su espontaneidad. Los otros posibles actos lúdicos son forzados, como la del tanque australiano en el campo (59m. 39s.), la clase de Tai Chi (29m 53s), o la cena con Mat (33m. 25s.) y presentan a Clara incómoda en estas situaciones.

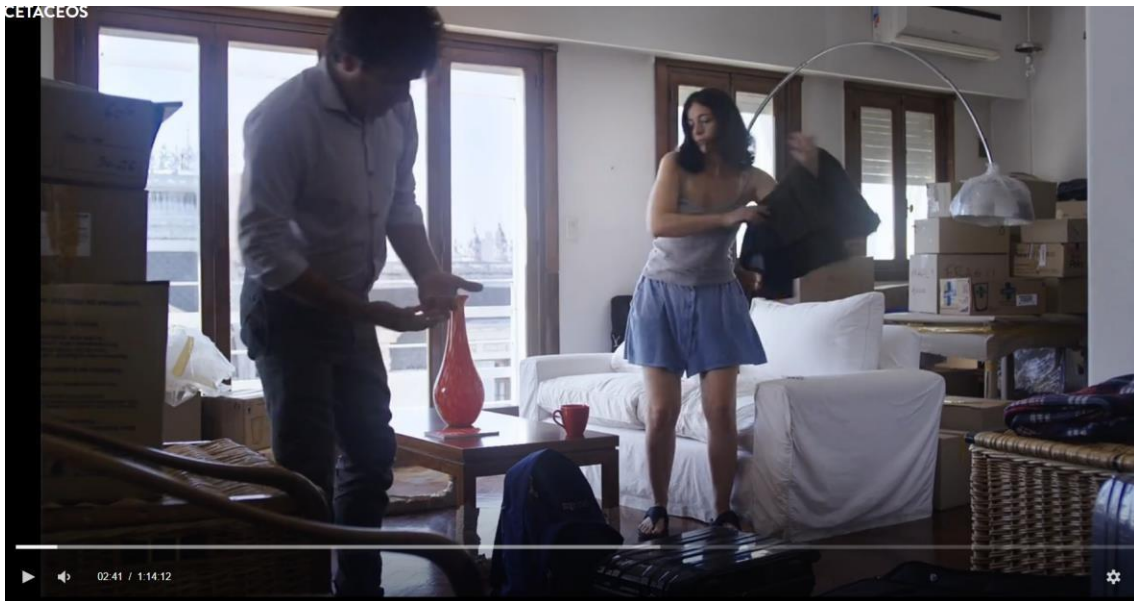
Por último, el campo es el lugar donde se va a resolver el conflicto de Clara, pero llegará a través de Martín. A diferencia del filme *Margen de error*, el campo que presenta es más agreste que el destinado a un turismo privilegiado, presentando características realistas: el arroyo contaminado, el ganado al lado del cerco, el tanque australiano. Esta elección de la locación responde a los criterios estéticos del nuevo cine argentino de realidad en la construcción del relato.

Los personajes como actantes presentan características particulares como Alejandro. Sus intervenciones, a través del teléfono y Skype, lo transforman lentamente en un antagonista de Clara. Tiene el valor simbólico del amor romántico, y opuesto a los comentarios de Martín de la función masculina. Estos valores asignados, permiten conocer a través de los personajes, en la propia percepción del espectador, el sentimiento de Clara.

En este sentido, Clara parece ser un espectador en muchas escenas del filme. Esto se observa claramente en las clases de Tai chi, el trabajo en la universidad, sus caminatas o la escena de la terraza. La evolución del personaje, en la búsqueda de un nuevo horizonte, va desnudando los lazos invisibles de las construcciones culturales, y en un sentido más estricto, la estructura del amor romántico.

3.6. La estética

La elección de los espacios de locación está relacionada con significados dentro de la cultura urbana: el campo como simbología de la vuelta a la naturaleza y la ciudad como ejemplo de la diversión, la actividad permanente y la cultura.



La elección cromática es simple: un predominio de colores grises, vestuarios en variación de gris, blanco y azul. Siguiendo la armonía clásica existe un acento de color rojo en diferentes escenas. La elección, que responde a un uso de colores naturales en su percepción, no posee variaciones incluso en escenas en el campo.

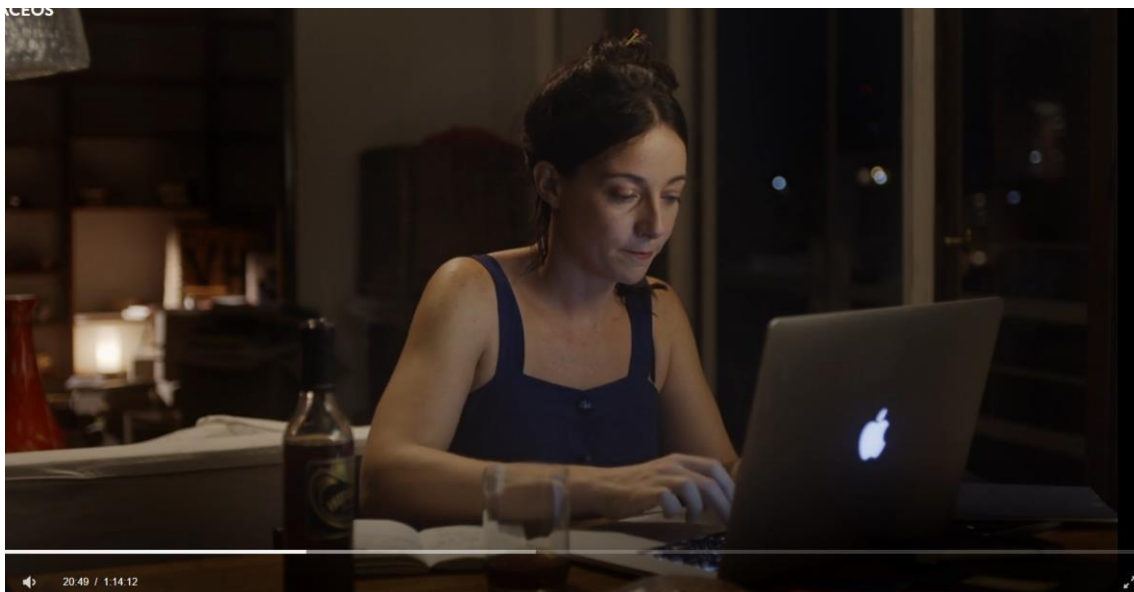


Solo la variación lumínica no impide el mismo manejo del color, y puede naturalmente colocar el color rojo de acento en su equilibrio visual en objetos simples como las luces

del vehículo. El azul también está presente. Lo mismo ocurre con el marrón u ocre. Incluso la elección de un cielo gris posee un valor lumínico y color es similar a la ciudad.



Incluso en una escena donde el verde es predominante, el blanco, el rojo, gris, negro y azul se encuentran en la elección estética del filme.



Los vestuarios también respetan la misma pauta. Por ejemplo, en el caso de Clara los colores son azul, negro, blanco, gris, con predominio del uso del negro y el azul. Esta elección del color no sólo responde a una pauta estética cromática, sino a un color alejado de construcciones culturales de asignación del color por género, siguiendo a las pautas de *Margen de error*.

La elección de los planos responde a la centralidad de las expresiones de Clara, por lo cual el personaje y su expresión ocupará la intencionalidad del filme. En el caso de las escenas interiores nocturnas, la expresividad de los personajes es notoria, en especial, el manejo de una iluminación intimista.

La iluminación sigue la inspiración del naturalismo, que en las escenas nocturnas tiende a los ocre y marrones, cercanos al color de la piel. Si se observa la imagen anterior, las pautas del color se mantienen con diferentes predominios en la toma nocturna, pero respetando un realismo naturalista.

Estas variaciones en el predominio del color, en el desarrollo estético, no implica una diferenciación en la elección estética, sino una armonía lograda por la misma elección repetitiva con diversificaciones de hegemonías cromáticas y lumínicas.

3.7. El romanticismo (amor romántico)

El amor romántico en *Cetáceos* comienza en una primera escena nocturna en un taxi con una construcción estereotipada de la pareja, donde los gestos y el abrazo final, acompañada por el sonido musical, nos inician en el recorrido de deconstrucción del romanticismo.

En la segunda escena, con la despedida de Alejandro, se comienza a desarrollar la deconstrucción del amor romántico. En esta escena se vislumbran dos de las consecuencias del amor romántico: la división del trabajo por el género y la toma de decisiones sobre las actividades de la pareja.

El capitalismo plantea la división sexual del trabajo, pero en el caso de las mujeres también se sostiene en su trabajo gratuito. La mayoría de las mujeres tiene tres jornadas laborales: como profesionales, como trabajadoras de hogar, como madres y educadoras. En el caso de Clara, transita las primeras dos jornadas, mientras Alejandro sólo se concentra en la primera. La segunda jornada, del cual está exento Alejandro, y le permite al hombre gozar más tiempo libre. Clara revierte este tiempo, obviando realizar las tareas hogareñas, posibilitando su desarrollo personal sin el control de su pareja. Alejarse de la actividad profesional como docente, controlada también por el género masculino y que forma parte de la actividad designada al género femenino, le permitirá en su tiempo libre escribir su novela y pensar en su destino.

La construcción romántica del amor también encuentra diversas llaves para desarmarla. Una de ellas es la concepción libre del amor de Carolina y su invitación a salir con amigos. Existe aquí, una primera aproximación al disfrute del amor sin sufrimiento.

La organización del amor romántico también incluye el control de Alejandro sobre Clara, a través de las llamadas telefónicas y los contactos por Skype. Forma parte del proceso de control los compañeros de Alejandro: Gregorio y Eugenio. Pero también los vecinos, como es Héctor. Este control es incluso derivado a la propia Clara, como cuando le dice a la protagonista que avise al consorcio que él está de viaje.

En un segundo plano, existe también un mensaje en la construcción del conocimiento académico, con un predominio de hombres en la decisión y su producción. Son ejemplo de esto las ponencias en Italia de Alejandro, las decisiones editoriales de Eugenio y Gregorio, o el trabajo de Martín. No es casual que la construcción de la cultura romántica mediada, y la construcción de la cultura académica es denunciada por el feminismo como una producción del hombre. Este sistema requiere de una organización, como uno de los aparatos ideológicos del estado, que constituye la producción académica, y que en el filme está representada por la Universidad, y el tan mencionado posdoctorado.

El amor romántico también va acompañado de la necesidad de la belleza para mantener al amor de su vida a su lado. El vendedor de productos naturales forma parte de esta concepción cultural de la belleza femenina y le ofrece una crema natural para el rostro a Clara. La misma situación se aprecia en el entrenador personal y la obsesión por el cuerpo perfecto, reiterada en los medios de comunicación y en la filmografía comercial. Este cuerpo perfecto es producto de la cosificación de la mujer. Sin embargo, la elección de los actores en *Cetáceos* no responde a los modelos canónicos de belleza del cine comercial, acercando la imagen a una realidad visual reconocible.

El amor romántico es reemplazado por otra concepción del amor, que desmitifica aquellas ideas relacionadas con el patriarcado donde las mujeres son objeto de los hombres. Su reemplazo es una conformación del amor ayudando en las elecciones femeninas, y que en la película se convierte en la metáfora del comportamiento de los cetáceos.

4. Análisis de *Eso que llaman amor* (2018)

Dirección y guion: Victoria Chaya Miranda

Dirección de fotografía: Ariel Contini, Pablo Parra.

Sonido: Santiago Rodríguez

Música: David Bensimon, Mauro Cambarieri

Dirección de fotografía: Ariel Contini, Pablo Parra.

Música: David Bensimon, Mauro Cambarieri

Montaje: Nicolás Fedor Sulcic

Arte: Mariana Ravioli

Productor: Victoria Chaya Miranda

Protagonistas:

Zara: Diana Lamas

Mora: Laura Cymer

Francisco: Roberto Vallejos

Verónica: Verónica Intile

Coordinador: Carlos Portaluppi

Alberto: Gustavo Pardi

4.1. Puesta en escena

A través de diversas concepciones del amor, se van desarrollando tres historias diferentes, que se entrecruzan en nodos trabajando una concepción del tiempo circular.

Los personajes están bien definidos, siguiendo a diferentes parejas heterosexuales y las relaciones de amor que representan. En el caso de los personajes se entrecruzan en las historias, lo que unifica el relato de apariencia segmentada.

Las tres historias de amor parten de protagonistas jóvenes, los personajes mayores tienen escasa intervención, y la misma en muchos casos es crítica para las intérpretes.

Las locaciones elegidas son urbanas, desplazándose entre la noche y el día, siendo la noche muchas veces el tiempo de los conflictos. Esta elección está atravesada por diferentes lenguajes que atraviesan a las artes como la danza, la fotografía, las artes plásticas, y la música con particularidades características asociadas al narrador.

Las tres historias encuentran dos nexos geográficos de encuentro: la galería de arte del comienzo del filme, lugar al que se vuelve en reiteradas oportunidades, y el bar. Este último, centro del mayor conflicto y enredo de historias, además es depositario de parte de la voz del narrador hacia el espectador o los personajes. Es la música su voz principal, aunque también lo encontramos irónicamente en un personaje masculino (Alberto).

Otra de las formas reiteradas utilizadas es la analogía de las ideas feministas con una de las artes, como ocurre con la danza. Aquí el lugar, metáfora del conflicto emocional de Verónica, transforma la violencia de género en una alegoría por intermedio de la danza de la obra Barba azul. Así el espacio visual es una performance en el espacio, lo teatral domina este ejemplo.

Los personajes femeninos y algunos de los personajes masculinos están también definidos por las actividades que desarrollan. Los lugares que habitan o transitan define algunos de los personajes, e indican ciertas peculiaridades. En primer término, en el desarrollo de la historia de Zara y Francisco se produce en el taller de pintura de Zara. El lugar está lleno de objetos que remiten a la actividad, como la pintura, pinceles, bastidores, papeles, el desorden, etc. La forma de vestirse de Zara es otro indicio de su profesión, de manera informal, y relativa a la edad del personaje, cerca de los 40 años, siendo la protagonista de mayor edad con respecto a los otros personajes femeninos de las diferentes historias de amor. El departamento que habita con Francisco es de escasa decoración, limitada por la actividad que desarrolla (docente), por lo cual sus ingresos no permitirían un lugar mejor.

Francisco es mostrado a través de sus acciones, y otros objetos que lo describen: su agenda, las botellas de cerveza, su desorden y no contribución a la limpieza del departamento, etc. Elementos como el deseo de ser madre de Zara, como la pintura del niño, sirven como detonantes de las acciones.

En cambio, Verónica, se encuentra en una situación más acomodada, perteneciente a una clase media alta. Vive todavía en la casa de su padre. Su vestuario responde a los estereotipos femeninos del cine comercial: vestidos, zapatos de tacón. Además, la elección física de la actriz responde al modelo nórdico (rubia, de ojos claros, de rasgos nórdicos, etc.).

El lugar de su profesión de bailarina es el teatro, donde se encuentran los elementos típicos del mismo, junto a los bailarines, la directora, etc. Este lugar, como símbolo de su

expresión interior, va a tomar diversas formas desde su encuentro con Alberto, como la crisis de pareja en donde vemos su más profundo pensamiento simbolizado en la obra de Barba Azul (41m. 47s.). Estas construcciones del subconsciente presentan las formas de un sueño, es decir limitando las referencias espaciales de un lugar cierto.

La imagen de la feminidad, que representa Verónica, también es una de las productoras de situaciones de comedia, como cuando busca el encuentro de Alberto y se tropieza en el parque (30m.46s.).

El personaje transita dos períodos bien definidos: el de la crisis de su pareja actual Nacho y su relación con su padre, símbolos del patriarcado, y la relación de enamoramiento y conflicto con Alberto.

La tercera protagonista femenina es Mora. A diferencia de los otros personajes se lo presenta como inseguro, inmaduro. Sufre de asma producto de sus crisis nerviosas, aunque las mismas pueden tener otras derivaciones además de las pulmonares, como se ve en el filme. Su lugar, donde se producen las crisis y conflictos es su dormitorio. Su casa es antigua, a diferencia de los otros lugares que habitan los personajes.

Indicio de su inmadurez es su juego con muñecos, el uso de osos de peluche o su mochila. Aquí, quien contribuye a la inmadurez es la relación con su madre, que no deja de controlar o influenciar sobre ella.

Diferentes indicios nos muestran ciertas características de los personajes, como el departamento de Alberto, simple, de escasa decoración, donde se ve una guitarra eléctrica, su cámara de fotos, es decir sus intereses propios, construyendo un personaje desde la individualidad, pero también de cierta inmadurez permanente, libre de compromisos.

Todos los personajes protagonistas, a excepción de Zara y Francisco son de 30 años. En cambio, los personajes de la madurez superan los 50 años o más, como la madre de Mora, el padre de Verónica, o el coordinador. Estos personajes son arquetipos que refieren a signos del patriarcado, como se analizará posteriormente.

4.2. Puesta en cuadro

Con una mirada centrada en los personajes, no deja fuera del cuadro la narrativa que está desarrollando. Las modalidades son estables, dependiente de los contenidos, utilizando el movimiento de la cámara para generar el dinamismo o dramatismo de la escena, siguiendo

el personaje o dinamizando la escena como por ejemplo la mirada subconsciente de Verónica (41m. 47s.).

Partiendo de planos generales para ubicar en espacio algunos personajes, se centra en planos medios largos y cortos, con primeros planos para la expresión del rostro. También el uso de planos detalles para los informantes de la escena siguiente, como notas u otros elementos, permiten ir desarrollando la narración.

Otras tomas acentúan el dramatismo, como la escena de la rotura de la relación de Alberto y Mora, a través de un video en picado. Misma mirada de la cámara en picado se da en una de las primeras escenas de Zara trabajando en el taller, vista previa a la discusión dramática con Francisco sobre el tema de tener un hijo.

Así como en Verónica y su crisis percibimos una mirada subjetiva, desde el sentir de la protagonista, también es un recurso que se utiliza en la crisis final de Mora (1h. 10m. 30s.). Su deambular por la calle, con la ropa rota, mientras la cámara la sigue en su movimiento, y donde posteriormente se observa la mirada de los invitados a la fiesta, cuando ingresa, compartiendo al espectador la visión de los invitados de Mora, como así también tenemos la contemplación de Mora de cómo ve a los invitados. Es la mirada subjetiva de la cámara. Esta heterogeneidad del uso de la cámara es estable, y sirve para comprender más profundamente el sentir de los protagonistas. El uso de la luz también es intimista, en especial su uso en las escenas nocturnas.

4.3. Espacio cinematográfico

No existe un escape de fuera del campo, a excepción de los indicadores de recorridos, como la dirección que va Zara a sorprender a Francisco en su engaño amoroso con su mejor amiga. El movimiento de la cámara crea un espacio dinámico creativo, como en la ya mencionada escena del subconsciente de Verónica, o las crisis de Mora. El primero de los ejemplos contiene un nivel expresivo similar a un video de performance artística. Igualmente, el comienzo del filme, en el recorrido de las obras plásticas es dinámico, con una cámara en movimiento ante un objeto estático, que irá avanzando en su complejidad hasta la crisis final mencionada de Mora. El sonido acompaña, en especial el uso de la música, alertando los sentidos de las escenas.

Algunos de los lugares funcionan como nexos de contacto entre las historias, el primero de ellos es la galería de exposición de inicio de la película. El otro lugar es el bar, donde

las crisis se producen. Cada uno de estos lugares son también anclajes temporales que permiten comprender los motivos de cada uno de los personajes y sus reacciones.

Otro espacio dinámico creativo es el encuentro de Zara con Francisco en la galería hacia el final (1h.33m.27s.). En una organización teatral, el sonido ambiente se interrumpe, los protagonistas quedan solos, los personajes circundantes se detienen, el fondo se oscurece y solo se ilumina los rostros de ambos que dialogan. Es un tiempo dentro del tiempo, pero que escapa a un cine realista. Así se construye un nuevo espacio dentro del espacio, con un recurso teatral. En este sentido, el espacio cinematográfico se transforma en una dinámica creativa ajustada a los sentidos comunicativos de la narración.

4.4. Tiempo cinematográfico

El tiempo cinematográfico es el punto más importante en la construcción de la narración. A través de un tiempo circular, el relato comienza y termina en el mismo tiempo cronológico: la exposición de pinturas de Zara en la galería. A partir de este inicio se presentan todos los personajes principales desde donde se contarán las historias de amor. Luego cada historia tendrá diferentes tiempos de retroceso y avance, para poder comprender cada una de las reacciones. No comprendemos toda la historia hasta tanto no se observen todos los momentos vividos, y el motivo de cada reacción. En el ejemplo de la historia de Zara y Francisco es un recurso que se percibe fácilmente. El comienzo es por parte del final, cuando encuentra la dirección donde Francisco le es infiel. Posteriormente se observan las diferentes infidelidades de Francisco, discusiones y reconciliaciones. Este ir del presente al pasado es habitual en todas las historias, y solo se resuelve hacia el final.

El tiempo es incluso es parte de la voz del narrador que se expresa por medio de las letras de las canciones. Así, en el recuerdo de una reconciliación, luego de una de las infidelidades, mediante la imagen de la Zara llorando en una escena intimista frente al bastidor, la canción *Un minuto* describe su relación entre el tiempo y el amor.

Un minuto (Laura Casarino)

Solo un minuto de amor, solo un minuto de amor,
si cada vez que estoy mirando el reloj,
sé que va a amanecer, y el tiempo pasó

vos tenés miedo del sol, yo tengo miedo de vos,
y cada vez que estoy mirando el reloj
sé que va a amanecer y el tiempo murió.

La letra de la canción establece una estrecha relación entre el tiempo de amor, que tiene carácter pasional, y una definición del amor que vive con su pareja. El narrador formula un juicio pero que la protagonista la hace propia.

En la narración, el juego con la detención del tiempo circundante, como la escena antes mencionada del encuentro hacia el final de Francisco y Zara, forma parte de una organización creativa del relato.

El nodo de tiempo se da en el bar, donde se encuentran todos los protagonistas. Este punto de encuentro también coincide con el tiempo final y de comienzo de la película. En este sentido, el bar sirve como tiempo de conflicto final de dos de las historias: Zara y Verónica. En el caso de Mora es sólo uno de los conflictos, pero no el definitivo.

En la conformación de un tiempo cíclico, Mora vuelve repetir la escena de la crisis final entre ella y su pareja, en el diálogo en el banco del jardín de la casa. La repetición de la misma escena con variaciones, en el mismo tiempo del relato, solo es observable por el cambio de vestuario que indican tiempos distintos. Es la frecuencia repetitiva uno de los recursos habituales, como las diferentes parejas de Mora, o la escena antes mencionada. Este uso del tiempo se combina con un tiempo cíclico. Así la construcción del tiempo es compleja.

También el bar es el lugar de expresión de la narradora, y utiliza otra de las canciones para orientar al espectador en la organización del tiempo cinematográfico de las narraciones de cada personaje.

A mí (Gilda Guichenduc)

Sin ver crees, yo voy a decir algo que estabas esperando,
Tal vez, no ves, un mundo tan inmenso y estás pensando en limitarlo,
la historia da la misma vuelta, pero hay algo que no se repite,
será que ya entiendo mientras canto las palabras que te dije
(reflexiona la autora mientras canta)

sin ver creer, yo voy a decir algo que estaba esperando,
Tal vez no ves el mundo tan inmenso y estás pensando en limitarlo,
la historia da la misma vuelta, pero hay algo que no se repite.

La narradora vuelve a dar pistas como interpretar la historia a través de la canción, es el juego de la búsqueda, es decir el hallazgo de la diferencia no solo en la historia sino en su interpretación. La canción es la voz de la autora, planteando una respuesta al espectador. En este juego del narrador explícito, la interpretación de la idea de amor en un tiempo aparentemente circular está equivocada y hay otras formas de amor, por lo cual manifiesta no limitarlo. Así, la reflexión sobre el tiempo de la historia, y aquello que no se repite, es la búsqueda de la respuesta en un tiempo cíclico, a las preguntas del espectador. Es la voz de la narradora en la definición del amor, pero también en la construcción de un tiempo cinematográfico y de la metáfora de la palabra.

4.5. La narración

La narración trabaja sobre el amor romántico, en tres historias que representan diferentes experiencias de este amor. Transcurriendo en un ambiente urbano, los diferentes personajes como actantes, van confrontando las diferentes concepciones del amor.

Zara es la protagonista de la primera historia, es una artista plástica que trabaja como docente, supervisada por un coordinador. Posee una noción tradicional del amor de pareja, donde la fidelidad y la consolidación de la pareja a través de un hijo es importante. Siguiendo valores patriarcales se conforma con ser la mujer a la cual regresa Francisco después de sus numerosas infidelidades. El sufrimiento por esta situación conflictiva es constante, donde incluso su coordinador la llama la reflexión, manifestándole que ella es una artista. Este concepto, que la rescata como un individuo creativo superior a otros, indica una de las posibilidades de desarrollo de la mujer que no la limitan a formar una familia tradicional, sino a una vida más enriquecedora.

La pareja de Zara es Francisco, un hombre de más de 40 años, del que no sabemos su profesión, pero es el estereotipo del hombre mujeriego, signo del patriarcado. A través de sus defectos se va construyendo el personaje: desordenado, bebedor, mujeriego. Toma a las mujeres como objetos, sin interés por construir una familia. Francisco reclama tener una relación más libre con Zara, sin un compromiso, lo cual logra hacia el final con otra mujer, con la cual tiene un hijo. Este personaje establece una de las concepciones del

amor: el sexual. En este sentido, desmitifica el amor romántico reemplazándolo por una sexualidad libre.

La segunda historia trata sobre Verónica, su conflictiva relación con Nacho, su padre y luego con Alberto. La protagonista de la segunda historia es una bailarina, quien responde al modelo femenino tradicional, vestida generalmente con vestidos y zapatos, rubia y de ojos claros. En su relación con Nacho y su padre, vive otro de los signos del patriarcado: la obediencia al padre y su reemplazo por su pareja. Ella ve a Nacho como una prolongación del control del padre. Esta relación tóxica (con un control constante sobre sus actividades) le hace intentar un suicidio, que Alberto logra detener.

Con Alberto surge el enamoramiento de Verónica, pero en los términos de una pareja para constituir una familia tradicional, algo que Alberto no le interesa. Es él, quien empieza a señalar otra de las formas del amor: el disfrute. Ajeno al amor romántico, la presentación del personaje a Verónica se da en el ámbito del teatro, donde la música otra vez tiene un papel relevante.

Es a través del tango *Confesión*ⁱⁱ donde se resume las intenciones de la narradora para incluir este personaje. Alberto está cantando esta letra cuando llama la atención de Verónica.

Confesión (parte de la letra cantada por Alberto)

Fue a conciencia pura,

que perdí tu amor,

nada más que por salvarte;

hoy me odiás y yo feliz,

me arrinconó pa'llorarte.

El recuerdo que tendrás de mí,

será horroroso,

me verás siempre golpeándote,

como a un malva'o;

y si supieras bien, que generoso,

fue que pagase así,

tu gran amor.

La letra, evidentemente patriarcal y machista, tiene una resignificación en la historia de Verónica. Es premonitorio en cuanto a que la relación terminará, pero a conciencia dice la letra, nada más para salvarte. Esta salvación es una nueva concepción del amor que le enseña Alberto: el simple disfrute en una libertad plena, fuera de la construcción social del amor romántico cuyo fin en la mujer es ser esposa y madre. Alberto señala, cuando rompe la relación con Verónica, que esa concepción del amor es creer en cuentos de hadas (1h. 18m. 20s.). El amor, en los términos de Alberto, es aceptar la realidad tal cual es, sin intentar cambiar a su pareja.

Alberto se presenta como un personaje libre de ataduras, inmaduro, egocéntrico, pero también cruel en la forma que rompe las relaciones, o el desprecio por los intereses de su pareja, como ocurre con Mora.

Mora es la protagonista de la tercera historia, quien tiene una relación conflictiva con Alberto, previa a la de éste con Verónica. El comienzo de la relación es cuando Alberto le hace una serie de preguntas a Mora en la calle, en una falsa confusión con una prostituta. En este diálogo se despliega en forma cómica cuestiones como que la ropa y el lugar de la mujer en la noche, todos estereotipos machistas.

Mora se presenta como un personaje complejo, que tiene crisis periódicas producto de sus elecciones de parejas y de su relación con su madre controladora. Ella intenta imponer a Mora que sea sumisa al hombre, en cuestiones como la ropa y el comportamiento. Para escapar de los conflictos se refugia en diferentes juguetes y en gustos infantiles.

Las diferentes parejas de Mora definen las diversas versiones del amor romántico y los conflictos que generan. En el placar, cuando Mora busca elegir ropa para ir la fiesta de su pareja Daniel, cada vestuario elegido tiene una simbología de las parejas pasadas, como la ropa que usaba con Alberto, con su pareja recicladora, o el hippie. En este último encontramos una de las características del amor romántico: la formación de una pareja de iguales, sin diferenciar uno del otro, aceptando en este caso los gustos e intereses de su pareja, pero a su vez, la sumisión de la mujer al hombre.

La pareja de Mora, Daniel, es un médico y representa una nueva manera de presentar el amor romántico, no ya como sumisión, sino como aceptación de la pareja tal cual es, sin

buscar cambiarla y escuchándola permanentemente. Acepta las diferencias y se sostiene en ellas.

Los diferentes niveles de violencia contra la mujer están representados en modos distintos: por medio de personajes y por construcciones estéticas.

La primera de ellas se encuentra en Alberto, Francisco, Nacho, el padre de Verónica a través de Nacho, las diferentes parejas anteriores de Mora, y su madre. Todos comparten la violencia psicológica, y en algunos casos llegan a un comienzo de violencia física, como el novio reciclador de Mora. Esta violencia pasa no solo por el control sobre la mujer, sino por la forma de vestir o el desprecio por las elecciones que realiza, como el estudio. En el caso de la madre de Mora, el sentido patriarcal de su adoctrinamiento es la búsqueda de un marido de buena situación social y económica, incluso la elección de la profesión con relación a la pareja (1h. 4m. 7s.). La sumisión a la voluntad del hombre es también una forma de violencia, que se ve en Francisco, Alberto y Nacho. La voluntad de ellos, y la toma de decisiones sin apreciar las consecuencias sobre sus parejas es habitual.

La otra violencia es una construcción estética, y se produce en las representaciones de la obra de danza Barba Azul. El personaje del cuento es un femicida, y su violencia es reflejada tanto en la representación del subconsciente de Verónica, como en los ensayos de la obra. Esta representación también es una denuncia sobre los productos culturales con los que se educa a las niñas en los valores del patriarcado.

La construcción estética de Barba Azul es un relato dentro de otro relato, con valores estéticos distintos, no en la estética del filme, pero si en su estructura interna, similar a un acto estético performativo. Estos valores estéticos, tomados del teatro o las artes escénicas en general, son repetidos en diferentes escenas, como las conversaciones de Francisco y Zara hacia el final del filme, o cuando se separan como pareja.

Los personajes femeninos protagonistas poseen un estereotipo que las sitúa como emocionales, sensibles e irracionales, donde el sufrimiento forma parte del amor romántico. La irracionalidad está en no comprender lo tóxica de la relación y repetir las mismas fórmulas en cada pareja. Es Mora la que mejor representa esta situación. La voz de la razón es el coordinador de Zara, pero que podría ser concebido también como la voz de un padre.

Las profesiones de las protagonistas y en general de las mujeres del filme siguen estereotipos de género: bailarina, docente, secretarias, ama de casa, coreógrafa, o moza en un bar. Son los roles de servicio o actividades que siempre ha desarrollado la mujer, diferenciándolo de *Margen de error* y *Cetáceos* con profesionales universitarios, y donde el hombre cumple funciones de servicio.

Los ambientes son urbanos, con numerosas escenas interiores. Los ambientes nocturnos utilizan la iluminación para aumentar la expresión de los personajes. Algunos ambientes son ricos en detalles, generalmente aquellos que define a los personajes. En el caso de Zara es el atelier donde se ve esto, el resto del departamento es simple, siguiendo las posibilidades de su profesión de docente. En cambio, aquellos personajes que tiene una situación económica mejor, como el departamento del padre de Verónica donde ella vive, o la casa de Daniel, es rico en detalles que enuncian su posición.

También en la casa de Alberto se observan los detalles de su profesión de fotógrafo, con todos los elementos de la profesión. En otro sentido, Mora agrupa en su dormitorio los detalles de su vida, como la ropa del placar y su simbología, o los muñecos en los que se refugia.

La ropa de Mora es la máscara que utiliza para ocultarse y obtener el amor de su pareja mimetizando sus valores. A lo igual que las máscaras del teatro, la vestimenta representa un reflejo de un amor romántico, donde Mora se refleja en su amor, pero debe adaptar su reflejo a la imagen del otro. Solo con Daniel, no hay reflejo, es ella misma y no debe satisfacer el deseo del otro. Tal deseo, es una construcción social del dominio del hombre sobre la mujer, y que la madre de Mora utiliza como regla de vida.

En la crisis final de Mora (1h. 10m. 18s), cuando deambula por la calle, una canción también describe a la narradora, pero esta vez en una voz masculina. La canción es descriptiva de lo que siente Mora.

Nuestra fe (David Bensimon)

Despertar, como endurecer la piel,
caracol tatuado hasta la sien, si pudiera moverte,
Corazón tajeado, donde te vas a esconder,
si al volver, te escucho en tu rincón.

Dios no alcanzo a entenderte.

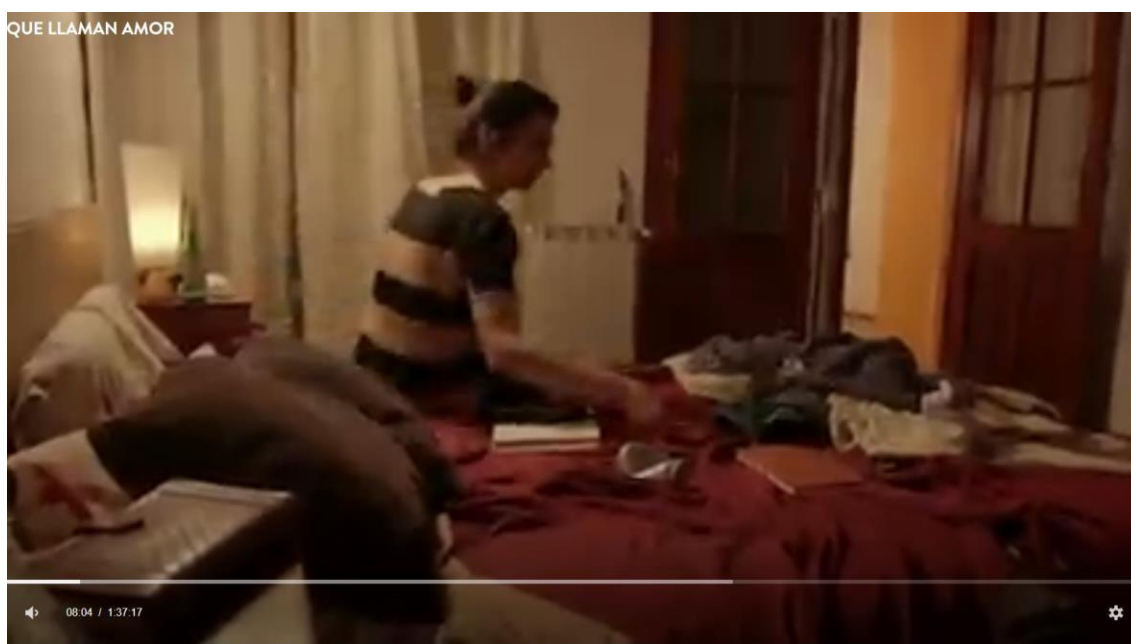
Los rincones de Mora son su dormitorio, pero también el banco del jardín de Daniel donde la escucha intentando entenderla. Este último lugar es el único donde se la escucha, aunque no la entienda. Solo la verdad develada a Daniel le permite comprenderla verdaderamente, significando la transparencia de la relación. En un segundo nivel de interpretación, es la narradora que no comprende por qué sufre con el amor, que como señala a través de la voz de otra interprete *no ves el mundo tan inmenso y estás pensando en limitarlo*. Es la limitación del amor romántico.

Este conjunto de situaciones bien diseñadas utiliza un ambiente que estimula la narración, y una estructura del tiempo compleja que inicia y termina en el mismo contexto, pero en una nueva lectura del final con el que comienza el filme.

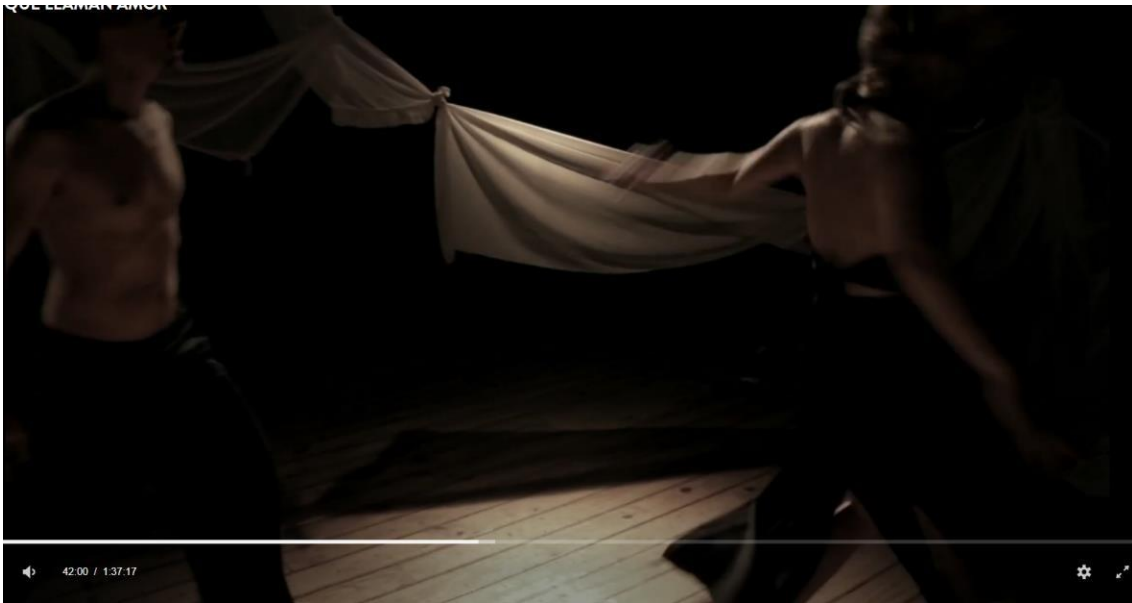
4.6. La estética

El manejo estético de la película responde a la elección de una cantidad de colores limitada y el manejo de una iluminación intimista en las escenas nocturnas, llegando en determinadas tomas al uso de una iluminación teatral para subrayar un tiempo espacial de reflexión cierta.

Los colores tienen un predominio de gamas naturales, donde los ocre y marrones que son predominantes, junto con el uso de valores de grises, negros y blancos. El acento está dado por el color rojo, que señala ciertos elementos en la escenografía o el vestuario.



La construcción teatral de la imagen tiene su sentido en la representación de la obra Barba Azul en el inconsciente de Verónica, pero también en los encuentros de despedida de Zara y Francisco. En esas escenas, el uso de la luz sigue un orden teatral o performático, pero nunca deja de estar en los valores de todo el filme, es decir no hay variación lumínica, sino de enfoque luminoso, siguiendo la expresión de los personajes, que es el sentido del análisis del amor romántico.



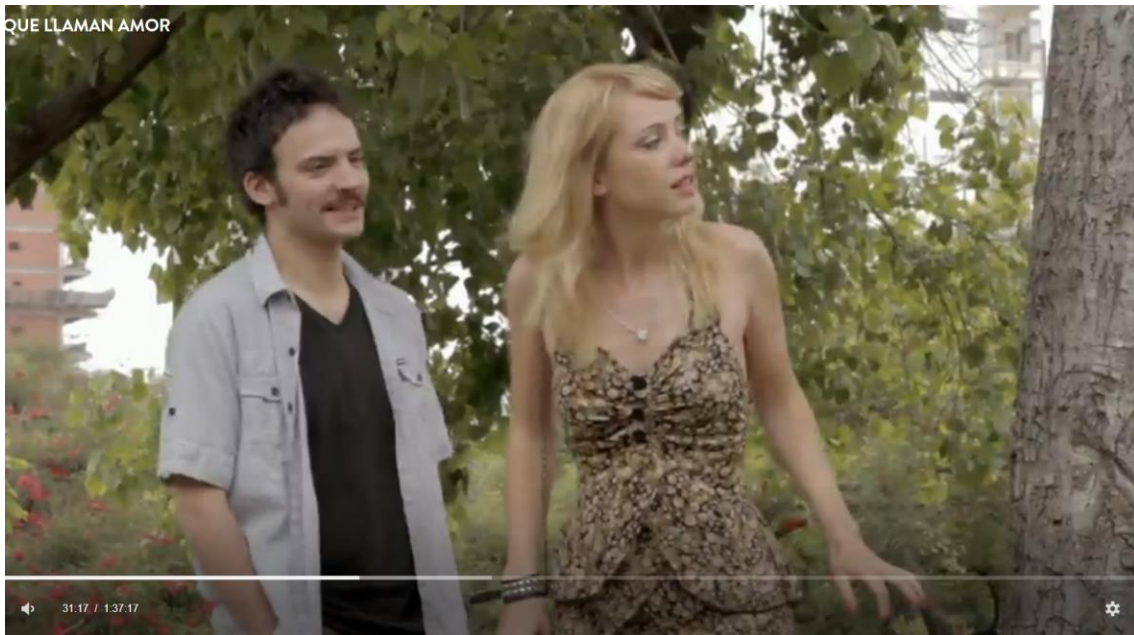
En la expresión de la performance del inconsciente, se aprecia un foco lumínico bien definido, pero el uso del color sigue en las variaciones predecibles: variaciones de ocre, blanco y negro. La iluminación sigue siendo expresiva. El sonido rítmico acompaña la escena de violencia de Barba Azul.

La performance es una herramienta del feminismo en su propósito activista de denuncia, muy utilizado en las manifestaciones, que permite la llegada de una idea a las grandes masas, y que tiene una historia dentro del movimiento. Esta escena es un homenaje a una de las formas de expresión del feminismo que surge en la década del 60.

Esta iluminación teatral se repite en las otras escenas mencionadas, como los encuentros entre Zara y Francisco. El tiempo de la narración se detiene, que como se mencionó con anterioridad, permitiendo la reflexión del espectador.

La música es otro elemento importante en la cimentación estética. También en formato expresivo, las canciones relatan la voz de la narradora y las vivencias de los protagonistas. De sonido simple, a veces solo rítmico, cada intervención acompaña a la narración.

El sonido, también natural, mayoritariamente de instrumentos con caja de resonancia, indican una elección que acompaña a la imagen.



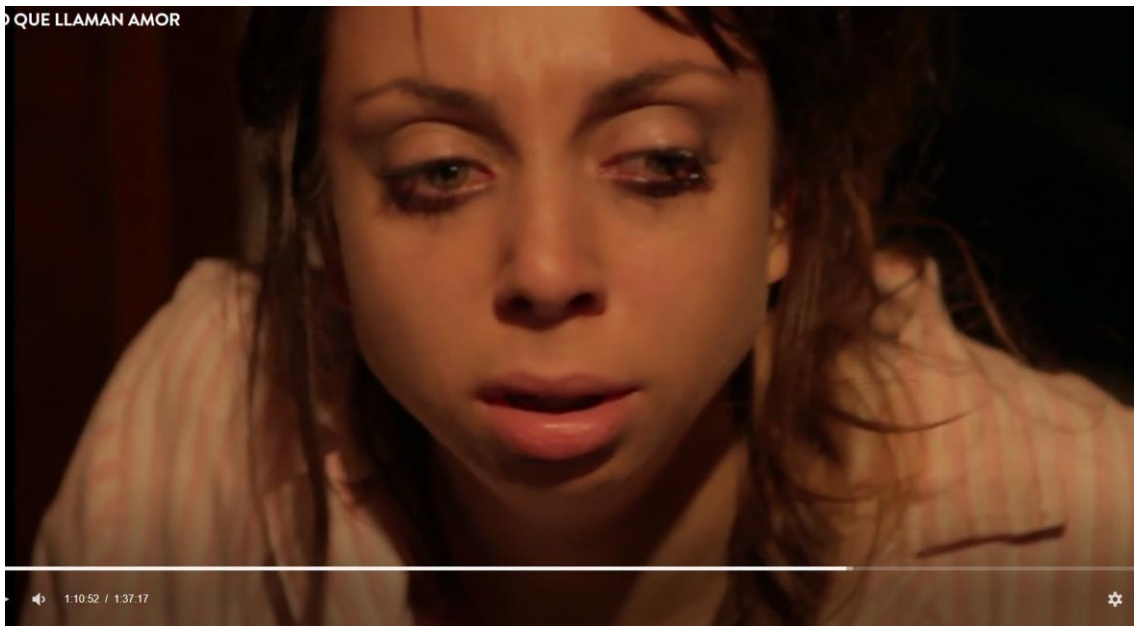
En las escenas de luz diurna, el predominio de los colores naturales sigue las pautas del nuevo cine nacional. No hay variación cromática, la variación lumínica no cambia la elección estética.

Los personajes en su vestuario también siguen la misma pauta, combinado los colores de manera diversa, pero siguiendo las limitaciones de estos en una armonía clásica.

La elección de los planos sigue la expresión de los personajes o la narración. La decisión sobre los vestuarios también permite, en su cambio, ordenar los tiempos de la narración de cada personaje, sino la historia entraría en un caos del tiempo narrativo.

En la imagen siguiente se observa el uso de la expresión del personaje, pero también la mirada subjetiva, aquello que ven los participantes en la fiesta al ver a Mora. El uso de la mirada subjetiva es importante, así cada protagonista nos participa de su mirada, como en el bar, donde todos los protagonistas se encuentran y observan al otro desde diferentes miradas. Esa diversidad de miradas es la diversidad del amor y de las relaciones, pero también es crítico de las máscaras que nos ocultan.

La cámara sigue al personaje en un dinamismo de la escena que posibilita cambios en los tiempos percibidos.



4.7. El romanticismo (amor romántico)

El amor romántico es el centro de la narración, pero es una narración de deconstrucción de este. Este contrato de lectura deconstructivo con el espectador posibilita diferentes recursos en su recorrido: la voz de la narradora en las canciones, las miradas subjetivas de los personajes, el uso de la representación teatral y el uso de un tiempo circular.

El tiempo circular tiene doble significado en el amor romántico, el primero simbólico está relacionado con la repetición de una construcción cultural y social ajena a una idea del amor más compleja, limitándola a la formación de una pareja con fines reproductivos.

En los fracasos de esta construcción romántica, los personajes repiten circularmente el tiempo la misma fórmula, llevándolos a la frustración. El ejemplo más notorio es la historia de Mora. El filme comienza a donde termina, pero su final arroja un aprendizaje en los tres personajes femeninos.

La mirada subjetiva de los protagonistas, nos acercan a la mirada del sufrimiento, viviendo el romance por encima de su bienestar emocional y mental. Los desconsuelos de los personajes femeninos contrastan con la indiferencia de los personajes masculinos que siguen su propio deseo: los hombres siempre han gozado de una libertad sexual y amorosa siguiendo una doble moral.

El uso de la representación teatral ayuda a la comprensión de los defectos del amor romántico, cada intervención muestra la realidad de los amores vividos por los personajes y su confusión. En Zara, el amor sexual es vivido como un amor romántico. En cambio, en Mora, el amor es vivido como una resignación a la voluntad de su pareja, una sustitución de la autoridad de la madre. En un circuito carente de libertad, donde el tiempo circular reina.

La performance es otra de las formas teatrales utilizadas, símbolo de la lucha feminista y de las artes utilizadas para realizar denuncias en las diferentes manifestaciones. Su utilización tiene varios sentidos: como reflejo de una cultura construida desde cuentos infantiles de ideología patriarcal, como símbolo de la violencia de género y los femicidios en la representación de la obra Barba Azul como metáfora de la violencia.

Esta organización compleja de sentidos y consecuencias del romanticismo tiene a la voz de la narradora como organizadora de la mirada. Es a través de las canciones que la narradora se expresa sobre las concepciones del amor, pero también en la evolución de los personajes. Unir la mirada subjetiva a un constructo de sentidos en un tiempo circular provoca una deconstrucción del amor romántico en la mirada final de los personajes.

5. Conclusiones

Un género cinematográfico presenta una estructura o esquema básico que supone un contrato de lectura con el espectador, pero también los géneros tienen una relación con la industria cinematográfica. Así los géneros son compartidos por el público y certificados por la industria cinematográfica. Además, los significados que transmiten las películas circulan entre el mismo filme, la ideología social y el espectador.

Esta formación del género cinematográfico, como señala Teresa De Lauretis en *Alicia ya no* (1984), tiene en su estructura efectos en el lenguaje y en la representación de la mujer en su construcción como seres sociales. Así, la mujer se instala en el cine dominante de la industria cinematográfica en un particular orden social, con una cierta identificación y significado, asociándolo a un orden natural.

Teresa De Lauretis se pregunta por el discurso feminista y que significa hacer una película como mujer, considerando al cine como una forma histórica e ideológica. También hace referencia la subjetividad y la construcción de la diferencia sexual. Así, las representaciones interpelan a las espectadoras directamente. Estas construcciones, como

indicaba Laura Mulvey, presentaba la imagen de la mujer al varón como un espectáculo-fetiche, o como imagen especular.

La producción discursiva que construyó el género desde lo fílmico ha transformado el género con una apariencia natural, en estructuras y procesos de dominación simbólica patriarcales. Como afirma De Lauretis, la deconstrucción fílmica de los discursos patriarcales, permiten un nuevo espacio narrativo desde el feminismo, y cuyas decisiones estéticas producen una nueva imagen del cine, como se manifiesta en las películas analizadas.

Las nuevas representaciones del cine feminista, debe interpelar a las espectadoras, comprometiendo sus deseos, sacando a la luz su placer, enmarcando su identificación. Esta interpelación, o lo que Mulvey afirma como la mirada del público al contemplar el filme, son constantes en los filmes analizados. En algunos casos, la interpelación que es expresión de la directora se transforma en evidente, como en las canciones de *Eso que llaman amor*.

El cine argentino contemporáneo feminista cuestiona simultáneamente dos modalidades de representación: el sistema del cine clásico y el sistema patriarcal de representación fílmica de lo femenino. El nuevo sistema de representación construye nuevas subjetividades de mujeres, múltiples, singulares y heterogéneas. Estas subjetividades singulares se hacen evidentes en un filme coral como *Eso que llaman amor*, pero también en el personaje de Clara y su autodescubrimiento en *Cetáceos*. Otra de las formas de las subjetividades, pero desde las generaciones se observa en *Margen de error*.

En estas nuevas subjetividades, la representación está construida desde lo femenino, pero recurre a la interdiscursividad, ya que todo discurso está habitado por los discursos de otros y se construye en función de enunciados producidos anteriormente en la cadena discursiva. La interdiscursividad resignificada es una de las formas de la representación fílmica feminista. Paolinelli en su producción trabaja en el manejo de resignificaciones de la imagen y la música. En la música resignifica en un uso interdiscursivo en sus dos vertientes, la clásica ópera o el pop de Ortega, a través de sus relaciones con el patriarcado y el romanticismo. También en la imagen la resignificación es obvia: la imagen de la cruz, el automóvil Chevy, o la intérprete que representa a Frida, síntesis de significados pregnantes sonoros y visuales que cuestionan o afirman lenguajes cinematográficos.

La interdiscursividad es una de las formas también de recuperar los discursos de la lucha feminista, integrándolos a las nuevas representaciones, ya no sólo provenientes de la historia de la imagen fílmica, sino de las otras artes que precedieron al cine como la plástica, la danza y el teatro. Estas forman parte de las diferentes manifestaciones feministas, pero también constituyen lenguajes que se incorporan a las representaciones fílmicas, como es en la producción de la cineasta Victoria Miranda. Esta utiliza una de las formas de resistencia y denuncia feminista en su obra *Eso que llaman amor* a través de la representación teatral y la performance. Ambas formas de resistencia y denuncia están incorporadas a su filme, en una interdiscursividad que resignifica desde la cita. No es una forma nueva de construcción de lo fílmico, el cine clásico es ejemplo de ello, pero su uso en nuevos sentidos si es el resultado de una historia de luchas y conflictos: su simbolismo es marca de sentidos.

Pero la interdiscursividad no está anclada en la imagen o el sonido, sino también en la palabra. Es así como Paolinelli recurre a la poesía feminista, o a frases con significado en la historia del feminismo, también Florencia Percia trabaja con la palabra recurriendo a un texto biologicista para afirmar una verdad feminista: el patriarcado no es natural. Esta interdiscursividad es más compleja donde transforma una realidad biológica, como los cetáceos, en una metáfora de las denuncias del feminismo.

Existe también un dialoguismo entre las diferentes subjetividades, la verdad no es única, sino producto de procesos de las subjetividades. Esta polifonía de entrecruzamiento de voces, indica a la diversidad como sustento del enunciado feminista de una heterogeneidad constitutiva. La construcción de las subjetividades desde lo visual está sustentada en un sistema de representación cinematográfica construido sobre el establecimiento de un punto de vista, sobre la posición central del ojo. Esta idea de imagen centrada y encuadrada plantea al espectador como punto central en las relaciones espaciales. Pero este artificio cinematográfico también es develado en la multiplicidad de subjetividades. No es un solo ojo aquí, sino que es la visión del espectador, la visión de la protagonista, y la visión de los otros personajes del filme. Estas visiones, que Mulvey plantea como las tres formas de la mirada, son claramente observables en el filme *Eso que llaman amor*, en el personaje de Mora en su crisis final. Así la mirada del espectador por medio de los planos subjetivos se identifica con esta multiplicidad de subjetividades.

Este complejo juego de subjetividades, donde intervienen múltiples sujetos de enunciación, representados en los personajes y revelando en algunos casos como el sujeto

se crea a sí mismo, también se produce en *Cetáceos*, donde Clara se transforma de un sujeto subyugado en una persona nueva, producto de sus elecciones en libertad, y utilizando estrategias de des subyugación, autoformándose y transfigurando el yo.

En otros casos, la multiplicidad de sujetos de enunciación se transforma en un laberinto de relatos, donde el tiempo es constitutivo del mismo, y la voz del creador cinematográfico es iluminador de los tabúes del pensamiento, interrogando al espectador como en el filme *Eso que llaman amor*. Las historias se superponen, en discursos yuxtapuestos, que se interceptan y superponen, afirmando una cultura heterogénea.

El cine feminista debe desvelar las contradicciones del cine clásico, produciendo rupturas en andamiaje de la representación abriendo un espacio crítico al discurso narrativo patriarcal dominante. La respuesta en las nuevas narrativas es sencilla poniendo en evidencia las construcciones históricas de la narración y su estructura fundamental del cine de género, como es la comedia.

La elección del género de comedia romántica permite observar estas contradicciones, pero fundamentalmente exponer los sentidos narrativos. Cada realizadora ha producido estas revelaciones desde las subjetividades, las estructuras narrativas, los sentidos visuales y sonoros, pero fundamentalmente desde la interpelación al espectador.

Paolinelli devela estas narrativas de la comedia romántica del cine clásico, utilizando su lenguaje, pero resignificando su construcción narrativa. Su comedia sigue la idea primigenia del conflicto inicial y luego un largo recorrido para llegar a un final feliz de reunión de la pareja. Pero las acciones no van en busca del equilibrio inicial, sino en busca de un nuevo amor, en un romanticismo sincero, que encuentra a la realidad como límite final. Rompiendo al cine como tecnología de reproducción de la institución familiar, la cineasta interpela al espectador en la formación de una familia que escapa a las pautas heteronormativas. En esta develación, la institución del matrimonio es observada como un contrato de intencionalidades privadas y económicas que salen del romanticismo. Su final no es la felicidad de la fórmula de la comedia romántica, sino una felicidad real llena de secretos.

Diferente es cuando el andamiaje representativo desde las subjetividades puede aparentar una estructura errática incomprensible, en donde la subjetividad de la protagonista interpela al espectador, y la observación nos permite ir construyendo sentidos narrativos desde la lentitud. Es un giro en donde la subjetividad es puesta en primer plano, como en

el filme *Cetáceos*. La lentitud es una de las formas de la observación detenida. No es sino en la observación detenida donde podemos discernir el conflicto de Clara, que no se expresa en palabras hasta el final, pero que la imagen y las acciones nos anuncian. Estas subjetividades observadas interpelan al espectador descifrando subyugación en la construcción de la pareja heterosexual. En la observación detenida, los personajes desentrañan diferentes conflictos producto de relaciones desiguales de pareja, sus rupturas o continuidades, y la formación de un nuevo sujeto de lo femenino como es el personaje de Carolina. Así la observación detenida, produce una deconstrucción de las ideas dominantes fruto del patriarcado.

Las subjetividades, las diferentes narraciones, y las interpelaciones van edificando un nuevo contrato espectadorial, en una búsqueda de la expresión desde el feminismo.

Algunas de las representaciones surgen de la propia experiencia, o de lo vivido como señala Liliana Paolinelli en sus entrevistas, además de un trabajo colaborativo en la construcción de las subjetividades como menciona Perciaⁱⁱⁱ en diferentes diálogos con periodistas. Estas manifestaciones de las realizadoras es lo que señala Violi como la enunciación de la experiencia. Esta enunciación, que toma del nuevo cine argentino los diálogos realistas, el uso de escenarios llenos de texturas con fuerte impronta referencial, y una nueva estructura significativa viabilizan una relación diferente en su contrato espectadorial.

La comedia permitió históricamente, como señala Laguarda (2011), transgredir las relaciones de género, y las representaciones de la mujer. Pero las representaciones cinematográficas desde la mujer, y el feminismo en particular, lograron cambiar las estructuras del género provocando la reflexión de los espectadores. Victoria Chaya Miranda^{iv} afirmaba en varias entrevistas que había una respuesta del público después de la proyección del filme. No es extraño que esto se produzca en los filmes analizados, pero sí no es habitual en la comedia en general.

Posibilitar la reflexión es poner en evidencia las representaciones culturales de las tecnologías del género, pero también experimentar otras formas del lenguaje en una búsqueda en donde el proceso de representación escapa a las prisiones culturales de la construcción de sentidos del pasado. Así la interdiscursividad, o las formas artísticas históricas de denuncia del feminismo, como la performance, la danza o el teatro, integran la construcción del sujeto del feminismo en el cine. Estas nuevas construcciones que

interpelan al espectador permiten apreciar un cambio profundo en las narraciones del género, y reflejan la evolución de la sociedad en la última década. El recorrido de los diferentes filmes en el circuito internacional, los numerosos premios recibidos, y su producción de manera independiente les da un mayor valor. Sin embargo, este valor es poco feliz cuando los fundamentales elementos de la difusión, la proyección o el financiamiento no son prioritarios en las políticas cinematográficas nacionales. Una industria como es el cine debe permitir las nuevas expresiones del feminismo sin los filtros del lenguaje norteamericano producido solo con sentidos económicos. La comedia históricamente ha sido uno de los géneros cinematográficos que más público ha atraído a las salas cinematográficas, pero el suceso depende una integración de los costos de producción al financiamiento de la publicidad, que en el caso de producciones independientes se transforma en utópico.

El objetivo de este ensayo fue determinar los cambios producidos por los aportes de la teoría feminista en el discurso cinematográfico en el cine de comedia nacional realizado por mujeres entre el año 2018 y 2019. En base a lo expuesto, podemos concluir que los aportes a través de la enunciación de la experiencia, la interpelación al espectador a través de la mirada del público al contemplar el filme como una tecnología del género, y la deconstrucción fílmica de los discursos patriarcales, han producido cambios en el lenguaje, como así también modificaciones en la construcción de los personajes femeninos desde la heterogeneidad, las subjetividades y la interdiscursividad que han transformado la cinematografía realizada por mujeres en una expresión propia de sentidos en el cual el espectador participa de un nuevo contrato espectadorial donde deja de ser sujeto de una cultura patriarcal.

6. Bibliografía

- Altman R. (2000) *Los géneros cinematográficos*: Paidós.
- Butler J. (2018) *Deshacer el género*: Paidós.
- Casetti F. Di Chio F. (1991) *Cómo analizar un film*: Paidós.
- Cavell S. (1999) *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*: Paidós.
- Chappuzeau B. Von Tschilschke C. Eds. (2016) *Cine argentino contemporáneo: visiones y discurso*: Ediciones de Iberoamericana.

- Colaizzi G. (1990) *Feminismo y teoría del discurso*: Cátedra.
- Daicich O. (2016) *El nuevo cine argentino (1995-2010)*: Editorial universitaria Villa María.
- De Lauretis T. (1984) *Alicia ya no, feminismo, semiótica, cine*: Ediciones cátedra.
- De Lauretis T. (1989) La tecnología del género. Tomado de Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, London, Macmillan Press, 1989, págs. 1-30.
- Giunta A. (2018) *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*: Siglo veintiuno editores.
- Jovanè Rodríguez A. (2016) *La mujer y el cine. La perspectiva de género en la nueva generación del cine argentino*: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
- Kratje J. (2017) El cine como transgresión. En la Trama de la comunicación, Volumen 21 Número 1, enero a junio de 2017. Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Laguarda, P. I. (2011). *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall* (Tesis de posgrado): Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/92>
- Mulvey, L. (1975) *Placer visual y cine narrativo*: Revista Screen.
- Mulvey, L. (1996) *FETISHISM AND CURIOSITY*: British Film Institute. London.
- Oubiña, D. (2007) *Estudio crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*: Picnic editorial.
- Pardo, S., & Kelly Hopfenblatt, A. (2016) *Los orígenes de una estrella: las comedias iniciales de Zully Moreno*; Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual; Revista Rebeca, 3; 2; 7-2016; 364-393.
- Peña F. (2012) *Cien años de cine argentino*: Editorial Biblos.
- Pérez Rial, A. (2015) *La puesta en escena de lo cotidiano familiar en el cine argentino de ficción hecho por mujeres (2000-2010)*: Filosofía y letras. UBA.
- Rodríguez, A. J. (2016): *La mujer y el cine La perspectiva de género en la nueva generación del cine argentino*: Universidad Nacional de Palermo.

6.1. Filmografía

- Allen, W. (Director). (2011). *Medianoche en París*. [Filme]. Sony Pictures Classics.
- Bemberg, M. (Directora). (1978). *Juguete*. [Filme]. María Luisa Bemberg.

Catrani, C. (Director). (1943). *En el último piso*. [Filme]. Estudios San Miguel.

Gleyzer, R. (Director). (1963). *El ciclo*. [Filme]. Grupo Retaguardia.

Kuhn, R., Ríos H., Subiela, E., Juárez, N., Szir, P., Solanas, P., Martín, J., Getino, O., Cedrón, J. & Juárez, E. (Directores). (1970). Argentina, mayo de 1969: el camino de la liberación. [Filme]. Realizadores de Mayo.

Miranda, V. (Directora). (2018). *Eso que llaman amor*. [Filme]. Inocencia Cero.

Mugica, F. (Director). (1941). *Los martes, orquídeas*. [Filme]. Lumiton.

Ortega, L. (Director). (2018). *El ángel*. [Filme]. K&S Films, Underground Contenidos, El Deseo, Telefe, & Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Paolinelli, L. (Directora). (2013). *Amar es bendito*. [Filme]. Mandrágora Producciones.

Paolinelli, L. (Directora). (2019). *Margen de error*. [Filme]. Mandrágora Producciones, & Liliana Paolinelli.

Paolinelli, L. (Directora). (2010). *Lengua materna*. [Filme]. Mandrágora Producciones SRL, & Magnética SRL.

Percia, F. (Directora). (2018). *Cetáceos*. [Filme]. Brava cine, 39 Films, & MG Films.

Quine, R. (Director). (1964). *Paris, tú y yo*. [Filme]. Paramount International.

Taymor, J. (Directora). (2002). *Frida*. [Filme]. Miramax.

6.2. Videos

Directores AV. (19 de marzo de 2018). *Entrevista a Florencia Percia*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BGvaGxqiyp0>

Directores AV. (26 de agosto de 2019). *Entrevista a Liliana Paolinelli*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-rZQxnTejZo>

Directores AV. (25 de enero de 2017). *Entrevista a Victoria Miranda*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=s1UN0oKWQGc>

Firemostra. (19 de agosto de 2020). *Entrevista con Liliana Paolinelli, directora del largometraje "Margen de error"*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QPoe3S8kPW8&t=1s>

Globovisión videos. (11 de septiembre de 2016). *C de Cine con Victoria Chaya Miranda, directora de "Eso que llaman amor" (Parte 1)*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mhTkYKIELTk>

Inocencia Cero. (30 de septiembre de 2015). *Vivo en Argentina Eso que llaman amor*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=edY8B8jh8tM>

Mujeres Audiovisuales Argentina. (20 de febrero de 2018). *Entrevistas MUA | "Cetáceos" con Elisa Carricajo (Actriz) y Mercedes Córdova (Productora)*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YyovIsnL-vU>

Pablo Mc Fly. (15 de marzo de 2018). *VideoEntrevista Florencia Percia - Directora de "Cetáceos"*. [Archivo de Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=5pvpek1uPIA>

i Ver las entrevistas a Liliana Paolinelli citadas en la bibliografía.

ii Tango Confesión (1931) **Letra de** Luis César Amadori **Música de** Enrique Santos Discépolo. La música da título a una película de 1940 siendo las primeras figuras: Hugo del Carril; Alberto Vila y Alita Román. iii Ver las entrevistas mencionadas en la bibliografía.

iv Ver entrevistas citadas en la bibliografía. En los diferentes reportajes la cineasta mencionaba las reacciones del público al final del filme producto de los temas que aborda.