



labrys, études féministes/ estudos feministas  
janvier/ juin / 2014 - janeiro/junho 2014

## Género, cuerpo e imagen en la cultura contemporánea. Consideraciones para el estudio de la identificación heteropática en *Las razones del corazón* (Arturo Ripstein, 2011)

Julia Kratje

**Resumen:** Desde una concepción del cine que tiene en cuenta su capacidad de performar sentidos con respecto al género, el propósito de este artículo es indagar sobre los Estudios cultural-visuales y filmicos en clave de género, con la premisa de que a partir de su interacción se perfilan las líneas más radicales para explorar la confluencia de visión y deseo. El trabajo se divide en tres partes: En primer lugar, realizamos una aproximación a los Estudios visuales, reparando en el delineamiento de una epistemología de la visualidad desde perspectivas de género. En la segunda parte examinamos ciertos conceptos claves desarrollados por los Estudios cinematográficos y, particularmente, la Teoría filmica feminista, con el foco puesto en las nociones de "identificación heteropática" y "mirada productiva", desarrolladas por K. Silverman (2009). La tercera parte está centrada en el análisis de la figura materna de *Las razones del corazón* (A. Ripstein, 2011), un film que permite investigar cómo se figuran, negocian y transforman las formas significantes tradicionales, tanto en el nivel de lo representado como en el del discurso cinematográfico.

**Palabras clave:** Estudios culturales y visuales - Cine contemporáneo - Teoría

## 1. Introducción

El horizonte de este artículo se recorta sobre las disquisiciones actuales acerca de la centralidad de la imagen, a la luz de los procesos de mediatización que posibilitan su expansión a escala global. En este contexto, siguiendo a Giulia Colajizzi (1995), desde una posición feminista resulta fundamental investigar cómo se construyen las relaciones entre las imágenes de y para las mujeres, y los medios de comunicación de masas, dado que la femineidad se vuelve un bien de consumo y un medio para promoverlo. Buscamos, en tal dirección, comprender al cine desde su capacidad de intervenir en la producción social de sentidos con respecto al género [\[1\]](#).

El trabajo se divide en tres partes. Teniendo en cuenta la crítica feminista a la reproducción del sexismo en las industrias culturales, en primer lugar realizamos una aproximación a los llamados Estudios visuales o *Visual Culture*, Teoría de la imagen o *Étude de l'image*, Comunicación visual o *Bildwissenschaft* [\[2\]](#), reparando en las disputas por la constitución interdisciplinaria del campo y el delineamiento de una epistemología de la visualidad desde perspectivas que no permanezcan neutrales con respecto al género. Sobre la base de las tesis más divulgadas por dicho campo de estudios cultural-visuales, en la segunda parte indagamos ciertos conceptos claves desarrollados por los estudios cinematográficos y, particularmente, la teoría fílmica feminista. A partir de los debates feministas acerca de la sexualidad y el cuerpo como *locus* de disputa y de producción de modos heterogéneos de subjetivación, nos interesa examinar los alcances de la ficción cinematográfica en la elaboración de posiciones de identificación de la experiencia más allá de la femineidad tradicional, doméstica y maternal (basada en la pasividad, la indefensión, el papel de víctima). Para ello, el recorrido que trazamos sintéticamente en la segunda sección tiene en

cuenta el derrotero de la crítica fílmica feminista, a los fines de explorar las nociones de "identificación heteropática" y "mirada productiva", desarrolladas por Kaja Silverman (2009). Por último, en conexión con lo anterior, la tercera parte está centrada en el análisis de la figura materna de *Las razones del corazón* (Arturo Ripstein, 2011), un film que permite indagar, desde el género del melodrama, ciertos cambios de las costumbres y de la vida cotidiana vinculados a los *espacios de la maternidad* (parafraseando la noción de "espacios de la feminidad" de Griselda Pollock, 2013).

## 2. La persuasión de las imágenes

*Visual Culture* refiere a un campo de estudios –que consiste en una táctica, más que en una disciplina, según Nicholas Mirzoeff (1998: 4)– que se viene constituyendo desde la década de 1980, con una variedad de métodos, objetivos y temas de investigación. Sus principales características son dos: el cuestionamiento de las fronteras disciplinares tradicionales y la crítica de las jerarquías culturales, a partir de la inclusión de objetos y experiencias que solían considerarse como marginales por la historiografía tradicional. Se trata de líneas de investigación que reconocen la influencia de la Historia del arte, en especial los trabajos sobre iconología de Warburg y Panofsky, de los ensayos sobre litografía, fotografía y cine de Benjamin, del vasto campo de estudios fílmicos, bajo la óptica marxista, psicoanalítica y semiótica de los Estudios Culturales, la investigación en Comunicación, la Teoría feminista, los Estudios *queer*, los Estudios poscoloniales. Para Susan Buck-Morss (2005), el carácter evasivo de los Estudios visuales puede traducirse en una condición de la elasticidad epistemológica que habilite transformar las estructuras de conocimiento existentes.

En el marco del creciente interés por las pesquisas que privilegian la categoría de lo visual, es preciso indagar las fuerzas de especialización y

separación que le dan forma; precisamente, según Jonathan Crary, porque “gran parte de lo que parece constituir el campo de lo visual es en realidad un efecto de otros tipos de fuerzas y relaciones de poder” (2008: 12). En el artículo titulado “No existen medios visuales” (2005), W. J. T. Mitchell señala que desde el plano de la modalidad sensorial todos los medios son mixtos; en todo caso, su apariencia de opticalidad pura o su carácter predominantemente visual responde a la fetichización de la percepción visual y a la sobrevaloración del ojo. Más allá de la visión, y aun del tacto y el oído, ¿qué modalidades sensoriales, necesariamente heterogéneas, se ponen en juego? [\[3\]](#)

Ahora bien, aunque la hibridez sea común a los medios, no todos presentan una proporción equivalente de sus elementos sensoriales, sino que exhiben rasgos de especificidad. Con esta reserva, se puede afirmar que “la Cultura visual es el campo de estudio que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo” (Mitchell, 2005: 24).

El análisis de la relación entre las imágenes y el poder –los poderes de excitación, atracción, seducción, fascinación, encantamiento de las imágenes, nuestra necesidad de representación y aun el miedo que las imágenes suscitan, el llamado animismo, la superstición o la magia, los poderes del realismo y la ilusión, y de la propaganda de masas– se inscribe en un curso que Mitchell denomina “giro pictorial”:

*“Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (pictures) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual” (2009: 21).*

Convergencia del espectáculo y la vigilancia, las afirmaciones –celebratorias o censoras– acerca de la proliferación del campo visual en

la cultura contemporánea deberían, no obstante, mitigarse a la luz de la importancia que las imágenes han tenido en otros períodos [\[4\]](#).

Es preciso reconocer, sin embargo, siguiendo a John Berger, que

*“En ningún otro tipo de sociedad de la historia ha habido tal concentración de imágenes, tal densidad de mensajes visuales. Uno puede recordar u olvidar estos mensajes, pero los capta por breves momentos, y durante un instante estimulan la imaginación, sea por medio del recuerdo o de la expectación” (2000: 143).*

Ante el imperio de las imágenes en la sociedad del espectáculo, que conduce a la mistificación de la vida cotidiana y al dominio de las relaciones sociales por la forma visible de la mercancía, ¿hay una resistencia del ojo a los discursos que procuran dominarlo y regularlo? Dado el hechizo de la ilusión y la naturalización de las implicaciones ideológicas de la imagen, ¿podemos imaginar una visión transformadora?

En su carta a Serge Daney, Gilles Deleuze identifica las diversas funciones de la imagen cinematográfica que el crítico de los *Cahiers du Cinéma* había periodizado en *La Rampa* (1970-1982) [\[5\]](#). Una primera función, una primera época, radica en el deseo de ver más, de un algo más que ver, un suplemento de visibilidad, que se expresaría en la pregunta: “¿qué es lo que hay que ver *tras* la imagen?” (Deleuze, 1996: 98, subrayado nuestro). Después de la segunda guerra mundial, el interrogante no se dirige al deseo de ver lo que hay del otro lado, sino a lo que hay que ver *en* la imagen: “¿cómo ver la imagen en cuanto tal?” (Deleuze, 1996: 102). El montaje y la profundidad de campo se convierten en operaciones secundarias, a favor del plano-secuencia y de nuevas formas de composición, como las que definen las cualidades del cine de arte y ensayo sumariamente descritas por David Bordwell (1996) en tanto alternativa al dominio hollywoodense. Una tercera etapa y función de la imagen surge en la era de

la televisión:

*"[...]la pantalla ya no es una puerta o una ventana (tras la cual...), no es un cuadro o un plano (en el cual...) sino un tablero de información por el que se desplazan las imágenes como 'datos'" (Deleuze, 1996: 110).*

Es un estado de convulsión o de crispación, denominado por Daney como "manierista", en el que el cine se apoya para volverse contra el sistema que pretende controlarlo o suplantarle: la función estética del cine contra la sociotécnica de la televisión, que rechaza toda aventura perceptiva.

En la época de la "imaginación desgarrada", la información ejerce una doble coacción: "pretende alienarnos en la alternativa de *no ver nada o ver sólo clichés*", indica Georges Didi-Huberman (2008: 42, 39). Los tiempos mediatizados, de saturación, masificación, televisación y digitalización, introducen una relación con las imágenes distinta a la de otras épocas. Como señala Pollock,

*"[...]si el sufrimiento es el tema principal de nuestra cultura mediatizada, cabe preguntarse por qué lo es, y, más aún, por qué se ha transformado en la condición de la vida humana en un mundo cuyos recursos políticos y económicos lo hacen capaz de imaginar y conseguir algo mejor que la vida desnuda, y muchas veces frágil o brutalmente breve" (2008: 102).*

¿Es posible pensar al cine como un acto de resistencia, un "arte de la contra-información", de acuerdo con la perspectiva de Deleuze (1987), que contrapone obra de arte a información? La capacidad del cine – entendido como práctica artística – de dislocar la visión, implicando la afcción, el *pathos* del sujeto en la mirada, pone en cuestión la evidencia, hace hablar a los cuerpos silenciados. De acuerdo con Jacques Rancière,

*"No es un asunto de sustracción [no se trata de suprimir un*

*supuesto exceso de imágenes], sino de redistribución de qué es lo que se toma en cuenta. No se trata de una borrada de lo sensible, sino de la multiplicación y del cruce de los poderes de producción de lo sensible” (2008: 78).*

Desde esta perspectiva, el problema no se agota en la crítica del sistema visual dominante, ni en la elección de fórmulas adecuadas que procuren embellecer realidades sordidas; consiste, más bien, en una cuestión de intensidades, a partir de la creación de otros dispositivos espacio-temporales de visión, que comprometan una experiencia sensorial diferente.

En el marco de las investigaciones acerca de la producción de significado cultural a través de la visualidad, se ha puesto de relieve la condición política y la fuerza performativa de los actos de ver respecto a la construcción de imaginarios, a partir de la identificación de dos escenarios de análisis: por un lado, el estudio de los procesos de subjetivación con relación a la mirada y los registros escópicos; por otro, el de los procesos de socialización sobre la base del carácter intersubjetivo de las imágenes, que despliegan “formaciones de comunidad” (Brea, 2005: 11). En los próximos apartados nos ocupamos de dichas dimensiones desde la perspectiva de los estudios feministas sobre cine (Colajizzi, 2007; de Lauretis, 1984, 1987, 1989; Doanne, 1991; Flitterman Lewis, 2003; Jacobs, 1981; Kaplan, 1983; Kuhn, 1991; Mulvey, 1975, 1989; Silverman, 1988, 2009; Williams, 1993), a los fines de indicar sus aportes para una epistemología de la representación visual que integre perspectivas de género.

Como sostiene Amelia Jones en *Feminism and Visual Culture* (2003):

*“Ambas formas de pensamiento –el feminismo y la cultura visual– están impulsadas por preocupaciones políticas y se centran, sobre todo, en las formas culturales que definen la experiencia subjetiva. Mientras que el feminismo es una iniciativa amplia que abarca todos los niveles de la experiencia*



*cultural, sus ideas se han vuelto tan importantes para nuestra comprensión del mundo que en este momento repercuten en la mayoría de los modelos de análisis de la cultura visual. A la vez, el feminismo ha reconocido desde hace tiempo que la visualidad (las condiciones de cómo vemos y producimos sentido a partir de lo que vemos) es uno de los modos principales por los que el género se inscribe culturalmente. Así pues, el feminismo y la cultura visual están profundamente interconectados” (Jones, 2003: 1, traducción nuestra).*

### 3. Problemas de género en la cultura visual: Aportes de la crítica feminista a los estudios sobre cine

Con el fin de pensar y debatir de qué forma las tramas de sentido – discursos, mandatos, representaciones– inscriben la desigual distribución de poder entre los sexos, así como también pueden dislocar las identidades de género, desde la década de 1970 la crítica feminista estudia la economía simbólica de las ficciones populares, con énfasis en el abordaje del campo cinematográfico. Ya desde épocas tempranas, el movimiento feminista ha subrayado la importancia política de la cultura ante la necesidad de articular una oposición a la economía sexista de la representación dominante, que excluía de las tradiciones artísticas a las mujeres como creadoras y contempladoras activas en lugar de meras portadoras de significado.

La teoría fílmica feminista<sup>61</sup> presenta dos modalidades retóricas y enunciativas: por un lado, la tendencia ilusionista –también llamada “la teoría del papel/imagen” (Kuhn, 1991: 21)–, con la expresa voluntad activista de cambiar el contenido de la representación cinematográfica para la concienciación y la elaboración de imágenes *positivas* de mujeres, que apela a la documentación directa e inmediata; por otro lado, la tendencia formalista, con el interés por explorar el lenguaje del cine y sus principios estéticos, que busca desentrañar los códigos ideológicos de la



representación.

### 3.1 Crítica del imaginario sexista

El enfoque sociológico e historiográfico de los primeros trabajos feministas sobre cine procuraba conjugar la conciencia y la práctica política del movimiento de mujeres con la reflexión sobre el discurso fílmico<sup>[7]</sup>.

Como señala Colaizzi,

*"[...] se trata de textos que se enmarcan en el proceso de politización de la sexualidad que caracteriza el movimiento de mujeres en esta época a partir del reconocimiento de que las relaciones de poder en un orden social dado configuran tanto la producción cultural cuanto la dimensión más íntima y personal de los sujetos históricos" (2007: 11).*

En este sentido, según Renate Möhrmann,

*"El cine se convirtió en el medio principal por el que las mujeres articulaban su descontento. Es fácil entender que éste fuese a menudo destemplado y carente de la habitual 'envolutura' estética si recordamos la ira que inspiraba a estas mujeres al distanciarse de los hombres. Aquí resulta esencial la conexión entre el movimiento de las mujeres y las cineastas. Las preocupaciones del movimiento de las mujeres eran el tema de las primeras películas de las mujeres" (1986: 209-210)<sup>[8]</sup>.*

De la mano de la crítica marxista de la ideología, las feministas de esta línea se dedicaron a desmitificar la representación de las mujeres como cuerpos para ser mirados, como *locus* de la sexualidad y como objetos del deseo. Sus detecciones, dirigidas al plano del contenido, se orientaban en función de una valoración de los papeles sexuales representados por las mujeres, evaluados en términos positivos o negativos de acuerdo con

criterios elaborados externamente a las películas, que servían para definir el tipo ideal de mujer independiente y autónoma.

La convención, aceptada por esta primera vertiente crítica, de que el lenguaje cinematográfico como forma no debía eclipsar el flujo de la trama, a los fines de poner en primer plano el contenido, desbaratar el sexismo de la narrativa y la explotación de las mujeres como imágenes, constituyó una polémica necesaria para el movimiento feminista, que en términos generales fue políticamente similar a las campañas en contra de la publicidad sexista[9].

Pero a medida que se fueron reconociendo las limitaciones a dicho enfoque –su dificultad para dar cuenta de *cómo* se produce el significado en el film, sumada a la falta de distinciones entre experiencia vivida y formación social, y entre el plano de las imágenes y la representación–, el desarrollo teórico se ha ido desplazando del énfasis puesto en la visibilización de lo invisible hacia el análisis del Dispositivo[10], en busca de deconstruir la mirada y la estructura narrativa.

### 3.2 El drama de la visión

Hacia la década de 1980, se profundizó el discurso semiótico y psicoanalítico del ensayo precursor de Laura Mulvey (1975), haciendo foco en el análisis de las estrategias de identificación de los/as espectadores/as con las imágenes de la pantalla. En “El placer visual y el cine narrativo”, Mulvey buscaba demostrar la manera en que el inconsciente de la sociedad patriarcal estructura la forma del cine e introducir el interrogante por la posibilidad de concebir un nuevo lenguaje del deseo[11].

Las producciones teóricas, académicas y analíticas de este período circularon sobre todo en dos revistas: *Camera obscura* y *Screen*[12]. Ésta había publicado en 1976 el influyente artículo “*Narrative Space*” de Stephen Heath,

donde se afirma:

*"Esa realidad, la equiparación del film y el mundo, es un asunto de representación, y la representación es, a su vez, un asunto de discurso, de la organización de las imágenes, la definición de las 'vistas', su construcción. Son las operaciones discursivas las que deciden el funcionamiento de un film y finalmente determinan el alcance de la incidencia analógica de las imágenes; en este sentido al menos, el film es una serie de lenguajes, una historia de códigos" (Heath, 1981: 11).*

Según esta corriente, el cine funda las estructuras de la mirada, que dependen de los códigos de figuración heredados del sistema del *Quattrocento*: perspectiva monocular y espacio escenográfico, que posicionan al espectador en relación de identificación con la cámara como el punto de vista central. En un film, siguiendo a Heath, la movilidad en el espacio presenta la doble posibilidad de ser *cómplice* –cuando se sostiene dentro de la visión estructurante– y *radical* –cuando puede perturbar dicha visión, respecto a la que se encuentra, no obstante, ideológica, histórica e industrialmente involucrada. "En muchos sentidos, cada film es un verdadero drama de visión", sostiene Heath (1981: 25), que plantea un interrogante clave: "¿Cómo generar sentido en el cine sino a través de la visión, cine con su ideología fundante de visión como verdad?" (Heath, 1981: 26).

La teoría del cine de inspiración feminista ha tenido, en esta segunda etapa, dos patrones conceptuales fundamentales: un *modelo lingüístico-estructural* que tendía a dejar de lado las reflexiones sobre el destinatario y la diferenciación social de los espectadores, y por lo tanto a excluir el problema de la ideología y su papel en la construcción del sujeto; y un *modelo psicoanalítico dinámico* que, por el contrario, reconocía la constitución de la subjetividad por el lenguaje, aunque ésta permanecía dentro del complejo freudiano de la castración, cuya formulación de los procesos del instinto, el deseo y la simbolización quedaba restringida al

modelo de sujeto masculino<sup>[13]</sup>. Respecto a la problematización de la experiencia cinematográfica para la subjetividad de las mujeres, resultan ejemplares los trabajos de Kaja Silverman sobre la dimensión acústica del cine como una forma de escapar a la primacía de la mirada, de Mary Ann Doane sobre la noción de "mascarada de la feminidad" y el travestismo inherente a las espectadoras, y de Teresa de Lauretis, quien en *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* retoma, aun con divergencias, y profundiza en sus consecuencias epistémicas la estructura teórica iniciada por Mulvey, estudiando especialmente el concepto generizado de "espectadora", la narratividad y las figuras del deseo.

### 3.3 Confluencias críticas

Las teorizaciones actuales examinan las posibilidades de modificar los códigos de la representación dominante. En este marco, el programa de un "contra-cine" feminista, con el horizonte de interrogar los procesos de producción de sentidos, implica "una reorientación de la visión, una 'dispersión' de la mirada patriarcal", según Sandy Flitterman Lewis (2003: 31). Siguiendo las estrategias deconstructivas perfiladas por Mulvey, dicha búsqueda expone una doble reformulación de las relaciones de deseo: la de las modalidades de la *mirada* cinematográfica (cámara, personajes, espectador) y la de las construcciones del *objeto* (la exacerbación del cuerpo expuesto, la feminidad). El desafío consiste en la creación de una visión alternativa sin evocar la omnipotencia de la visión (falocéntrica), sino mediante momentos de distanciamiento crítico y de placer visual, capaces de transgredir la categorización sexual binaria<sup>[14]</sup>.

Como indicamos párrafos atrás, la corriente sociológica e histórica, que estudia la imagen de las mujeres en diversos materiales de la cultura, se basa en el concepto de *reflejo* y la correspondencia entre las representaciones y la realidad. Paralelamente, desde la óptica semiótica y

psicoanalítica que permite explorar los placeres ligados a la mirada, resulta clave el concepto de *represión*: “las maneras a menudo tortuosas con la que los textos que son dirigidos a representar a las mujeres de hecho las reprimen”, señala Linda Williams (1993: 8).

Así, la teoría feminista del cine de orientación psicoanalítica y semiótica, y la sociología y la historia feministas poseen diferentes finalidades y métodos. Entre la tradición feminista de los estudios cinematográficos y el enfoque socio-historiográfico, Williams parte del principio de su mutuo enriquecimiento: no se trata de verificar las formas eternas de represión de lo femenino, ni de constatar su reflejo realista, sino de indagar sus manifestaciones históricas específicas. En este sentido, las propuestas de desbiologización y desesencialización del género, el auge de los estudios sobre las masculinidades y el punto de vista de las mujeres negras y lesbianas, bajo la redefinición de las posiciones de sujeto que contemplen la interacción de las categorías de etnia, raza, clase, religión, etc., han sido incorporados a los estudios feministas de la teoría fílmica y el campo de estudios cultural-visuales.

En el próximo apartado, nos interesa focalizar ciertas nociones relevantes del planteo de Silverman, situado en la corriente psicoanalítica de los estudios feministas sobre cine y visualidad, para indagar el problema de la identificación desde una perspectiva crítica respecto a la experiencia falocéntrica del placer visual. Sobre la base de dichos debates, en la última parte de este artículo buscamos ofrecer una aproximación al film de Ripstein, atendiendo a las estrategias textuales y la elaboración de marcos de representación que, según nuestra hipótesis de lectura, habilitarían entrever nuevas coordenadas de identificación.

#### 4. Identificación, cuerpo y mirada

En *El umbral del mundo visible*, Silverman indaga sobre la noción de identificación, desde lo que denomina una ética del campo de visión y una política psicoanalítica de la representación visual.

Según este planteo, la actividad involucrada en la mirada, que vincula percepciones e imágenes dentro de una matriz cambiante de recuerdos inconscientes, puede producir transformaciones del ego sensorial (al mismo tiempo psíquico y corpóreo) aún más radicales que la revisión consciente. En este punto, es preciso señalar la distinción lacaniana entre *gaze*, *look* y *pantalla*: mientras que la segunda refiere a la mirada del sujeto (cómo nos vemos o nos gustaría vernos), *gaze* alude a la *mirada* "cultural". La pantalla, que también excede al cuerpo que en ella se plasma, configura el repertorio de representaciones de las diferencias culturales (sexo, clase, raza, etnia, etc.) que se interpone entre la *mirada* y el sujeto, inscribiendo la identidad social. "Estas tres opciones implican un reconocimiento preliminar de la exterioridad y del carácter culturalmente construido de las imágenes a través de las cuales el sujeto asume una identidad visual", sostiene Silverman (2009: 28) siguiendo el modelo visual elaborado en *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.

Ahora bien, según Silverman, en el ensayo sobre el estadio del espejo Lacan no distingue situaciones de identificación que no se limiten a la producción de gratificación narcisista, aunque señale que es imposible sostener indefinidamente la identificación con el ideal. La cancelación de tal alineamiento imaginario o atribución idealizadora de una imagen (cuya coherencia compositiva evoca los valores de la unidad y la totalidad) conduce, según el autor de "Algunas reflexiones sobre el ego", a la experiencia de la fragmentación o a la fantasía de la desintegración corporal, que a menudo aflora en los sueños. Silverman (2009: 29-30), a este respecto, efectúa tres puntualizaciones: en primer lugar, observa que la identificación del sujeto con una representación visual se debe a la integración temporal de la *imago* con el ego, más que con el espejo (sea real

o metafórico); en segundo lugar, que la integración se sostiene cuando la *imago* visual es percibida como irradiando idealidad, es decir que la integración no depende únicamente de la *mirada* (*gaze*); en tercer lugar, que la fantasía del ego en pedazos, ligada a la aspiración de un ego coherente, no es más que un modo de aprehender la multiplicidad y la heterogeneidad.

Hemos apuntado este recorrido sucinto por ciertas nociones del psicoanálisis para indicar los trayectos desandados por la crítica feminista de la cultura visual, que conducen a las cuestiones centrales planteadas por Silverman. La *mirada* cultural (*gaze*) proyecta ciertas imágenes sobre los cuerpos. Dicho de otro modo, el sujeto no puede acceder de forma voluntaria a una imagen de sí, sino que las identificaciones deben ser socialmente ratificadas. El cuerpo no precede a su construcción cultural.

Siguiendo a Fanon, Silverman señala que el acceso a una imagen favorecedora de sí mismos es prerrogativa de sólo algunos sujetos:

*“La colonización de la idealización por la pantalla no sólo restringe la idealidad a ciertos sujetos, mientras hace a otros indignos del amor, sino que también naturaliza a los primeros como esencialmente ideales. Necesitamos aprender a idealizar oposicional y provisoriamente. (...) Puesto que la idealización es claramente una operación cuyas raíces llegan hasta muy hondo en el inconsciente, no puede simplemente decretarse mediante un edicto consciente. Requerimos por consiguiente ayuda textual para llevar a cabo el proyecto que acabo de describir. Necesitamos textos visuales que activen en nosotros la capacidad de idealizar cuerpos que divergen al máximo de nosotros y de nuestra norma cultural. Esas representaciones tampoco deberían, al mismo tiempo, tratar de naturalizar el resultado final de esa actividad psíquica de una manera que pudiera en último término ser productora simplemente de nuevos, reificados ideales. Las representaciones corporales que estoy imaginando aquí no*



*tanto encarnarían la idealidad como se vestirían con ella, como si fuera una capa de quita y pon" (Silverman, 2009: 47).*

Asimismo, la representación visual es condición para la aproximación al otro: no hay subjetividad sin imagen, dado que la imagen precipita el deseo. Silverman enfatiza la necesidad de que la idealización se produzca a distancia del *moi*, confiriendo idealidad a imágenes que no se formen sobre el cuerpo de cada uno (imágenes propias o autoidealizadas). No se trata de discutir la relación indisoluble entre idealización e identificación, formulada en "Sobre el narcisismo" y *Psicología de las masas y análisis del yo*: todas las imágenes ideales remiten a la *imago* especular. Sin embargo, según Silverman, la identificación puede reconocer la separación del objeto idealizado o intentar abolirla. En el primer caso, condición del amor, que implica identificación a distancia de sí, el objeto es idealizado *activamente*. En cambio, la idealización *pasiva* ocurre más acá de los parámetros propios, con base en la aprehensión de un espectáculo pre-dado.

El problema de la identificación, particularmente en sus formas secundarias o diegéticas, ha sido tratado con hostilidad por el modelo brechtiano de cine político y alternativo, que con algunas diferencias es compartido por Heath, Peter Wollen y Claire Johnston, bajo la premisa de que el espectador debe ser liberado de la fascinación que lo mantendría esclavizado. Ahora bien, a comienzos de la segunda década del siglo XXI, ¿toda identificación es necesariamente ideológica, en el sentido de falsa conciencia y alienación del espectador? ¿Es preciso que el cine frustré cualquier identificación para resultar transformador?

A modo de respuestas tentativas, Silverman retoma la noción de "identificación excorporativa o heteropática", en oposición a la noción de "identificación incorporativa o ideopática", a partir de la lectura de teóricos tempranos del cine, como Balázs, Wallon, Kraquer y Eisenstein, que

conceptualizan la experiencia de ir al cine como un transporte o abducción, que arrastra y proyecta al espectador hacia el interior del espectáculo. Este tipo de identificación no resulta de una persuasión racional, sino de mecanismos inconscientes que invitan al espectador a extraviarse durante algunas horas.

*"La idealidad de la imagen y el cisma entre la pantalla y la sala abren juntos, pues, un espacio para placeres visuales que son al menos potencialmente enemigos del ego coherente y el principio del cuerpo igual-a-sí", indica Silverman (2009: 113).*

En lugar de deplorar la identificación, el cine debería, siguiendo esta perspectiva, conducir al espectador a un viaje por lugares desconocidos, que idealicen coordenadas corporales inusuales, a través de estrategias textuales (en el nivel de la imagen, el sonido, la narración, las figuras) que provean otros marcos representacionales.

Con relación a la noción de identificación heteropática, a distancia de la *mirada* (*gaze*) y de la mirada (*look*), pero sin renunciar a los umbrales psicoanalíticos, Silverman elabora la noción de "mirada productiva", positiva, creativa, conectada con la de agente, en tanto "necesidad ética" de

*"[...] mirar nuevamente, de manera diferente" (2009: 181), entre el sitio precario de la conciencia y el deseo inconsciente, "en la difícil tarea de vivir a distancia del espejo" (2009: 182): "(...) el mirar productivo requiere necesariamente una constante reelaboración consciente de los términos bajo los cuales inconscientemente miramos los objetos que pueblan nuestro paisaje visual. (...) implica asimismo la apertura del inconsciente a la otredad" (Silverman, 2009: 193).*

De este modo, se puede percibir una distancia de las explicaciones totalizadoras de la *mirada*, sin dejar de reconocer la fuerza de la representación normativa. La capacidad de mirar productivamente muchas

veces ocurre mediante una acción diferida:

*"Cada acto de expectación está sujeto a una compleja serie de 'vicisitudes' conscientes o inconscientes que pueden transformar por completo el valor de lo que se ve originalmente y que no son fáciles de predecir con antelación" (Silverman, 2009: 230).*

¿Cómo podemos investigar dichas vicisitudes, que se escapan de la lente positivista y no aparecen encerradas en los confines de la subjetividad? Una tentativa posible es presentada, pasajeramente, hacia el final del análisis que Silverman realiza de las *Instantáneas filmicas sin título*, de Cindy Sherman: "nos identificamos con las protagonistas (...) 'porque' se las muestra como muy lejos de aproximarse a sus *imágenes* ideales" (2009: 232).

## 5. Análisis del film: *Las razones del corazón* (2011) de Arturo Ripstein

Con el postulado de que la figura materna exhibe modos de disposición de los espacios y territorios de un entramado sociocultural determinado y destaca bajo una óptica singular las relaciones entre el discurso del poder y el discurso del amor (Domínguez, 2007), en este apartado buscamos explorar el film *Las razones del corazón* (2011) del cineasta mexicano Arturo Ripstein [\[15\]](#). Nos interesa analizar la topografía del cuerpo implicada en la figura protagónica, atendiendo a su devenir monstruoso, cuyos excesos se registran también en el género textual del melodrama.

### 5.1 Maternidades heterogéneas

Desde los inicios de la industria cinematográfica, la madre como guardiana del orden familiar ha sido una figura recurrente. Es un rasgo típico del llamado "cine de mujeres" y del subgénero "melodrama de madres" santificar la institución de la maternidad a partir del culto a la madre feliz, realizada en la procreación y la crianza de los hijos. Si el lugar preestablecido

de la mujer se disuelve en el rol que le confiere la maternidad, el destino del deseo femenino se polariza en dos figuras contrapuestas: la esposa casta o abnegada, cuerpo fecundo pero desexuado, y la prostituta o mujer "indecente". Este modelo, según nuestra lectura, es trastocado por el film de Ripstein.

Teniendo en cuenta los planteos teóricos preliminares, nos preguntamos: ¿cómo podemos pensar el carácter heteropático de la relación de identificación inscrita en *Las razones del corazón*, un film que se articula alrededor de la turbulenta subjetividad de la protagonista, que involucra el dominio de la sexualidad a través de la puesta en escena de zonas fronterizas, ambivalentes, de reinención del deseo?

*Las razones del corazón* está basado en los recuerdos de la guionista del film, Paz Alicia García Diego, acerca de *Madame Bovary* (1857) de Flaubert. La película narra las derivas del adulterio de una mujer afectada por un *amour fou* arrasador, que a lo largo de dos días la llevan de una victimización humillante a la depredación implacable: Emilia encarna a un ama de casa que se siente frustrada por los fracasos de su marido, por el abandono de su amante, por la maternidad angustiosa expresada en la relación con su hija y con su madre, por la mediocridad aplastante de su vida, que transcurre en un departamento sucio y desangelado, de una clase media deteriorada, donde decide suicidarse ingiriendo un raticida [\[16\]](#).

El film abre con la conocida leyenda de Blaise Pascal: "El corazón tiene razones que la razón no entiende". Filmado en blanco y negro, cuyos contrastes de claroscuro favorecen un clima de intimidad visceral, *Las razones del corazón* se desarrolla a partir de un ritmo lento pero con una tensión que se mantiene constante hasta el desenlace. Los largos planos-secuencias y los diálogos pasionales y aun solemnes incrementan la atmósfera melodramática descarnada y "claustrofílica", para decirlo con el término propuesto por el director. La locación del rodaje se circunscribe a

los departamentos, escaleras, pasillos, azoteas de un edificio desolador, ubicado en el centro histórico de la ciudad de México (que se constituye como fuera de campo).

## 5.2 El lado oscuro del melodrama

El film tiene una estructura de círculos concéntricos: el comienzo y el cierre presentan a la protagonista en el centro del encuadre y a los demás personajes (la portera, el marido, el amante, la vecina aliada, el vecino acosador, la hija, la madre) como satélites. El énfasis puesto en el sufrimiento de Emilia por su insatisfacción con respecto a las normas sociales da cuenta de la presencia de temas y motivos recurrentes del melodrama, como la atención colocada en la vida cotidiana de las mujeres, el nexo indisoluble entre la familia y la Ley, el amor y el despertar del deseo sexual.

La estructura del melodrama se funda en el conflicto expresado en una serie de dualidades que se remontan a la tradición judeo-cristiana, de raíces platónicas: Bien/Mal, Deber/Pasión, Felicidad/Desgracia, Lujos/Miseria, Triunfo/Fracaso, Conformismo/Transgresión, Pecado/Virtud, Culpa/Inocencia, Amor/Odio, Esperanza/Fatalismo, etc. No se puede, debido a estas confrontaciones, identificar sentimientos puros, sino una constante ambigüedad (Monterde, 1994).

La materia prima del melodrama son los sentimientos (tanto los de los personajes como los del director hacia ellos y su proyección a la instancia de expectación) y el dramatismo intensificado, a través de la iluminación, los movimientos de cámara, la composición, los ángulos de toma, el tamaño relativo de los planos, el encuadre, el decorado, las variaciones rítmicas, las elipsis, los encadenados y, con especial énfasis, la banda musical. Teniendo en cuenta estos parámetros, se podría vislumbrar una tensión entre, por un lado, la pertenencia genérica del film al melodrama y, por otro, el hartazgo, el desasosiego y el suicidio como

estrategia extrema de 'resistencia', por parte de la protagonista, frente a los moldes y las prohibiciones que impone la cultura patriarcal [17].

El retrato del adulterio, la sexualidad compulsiva, el sórdido final, subvierten las convenciones del melodrama del cine mexicano de la época de oro (apoyado en la figura de la mujer como heroína maternal, sufrida y virtuosa). En esta línea, *Las razones del corazón* se acerca a los extremismos y las desmesuras del melodrama "romántico" (Thomasseau, 1989), en el que la expresión de la sensibilidad por la pasión amorosa (en este caso, frustrada) hace a un lado la discreción de la ética melodramática "clásica" [18]. En efecto, el film interpela mediante la acentuación del patetismo de las situaciones dramáticas y del contrapunto entre la exhibición del sufrimiento y el placer que suscita la contemplación del deseo al enfrentarse con la Ley [19].

En la obra de Ripstein, el devenir-monstruo de Emilia se intensifica con la irrupción de la autoridad paterna. Su marido recién aparece hacia la mitad del film, que dura casi dos horas: en ese momento, nos damos cuenta de que la focalización (es decir, la relación cognitiva entre el personaje focal, Emilia, y el espectador) venía siendo externa: no sabíamos que la protagonista tiene un matrimonio 'convencional', que su esposo trabaja fuera de la casa, que la tibieza y aun pasividad que transmite contrastan con la masculinidad dominante del (ex) amante de Emilia, un saxofonista cubano que tiene su dormitorio/sala de ensayos en un cuartito precario de la azotea. La confusión deriva de la disparidad entre esta relación desigual de saber y la ocularización y la auricularización internas, filtradas por la subjetividad desbordada de la protagonista.

El desplome de la economía del hogar, representado a través de las deudas que conducen al embargo de los bienes más preciados de la familia (los muebles y el plasma), coinciden con el derrumbamiento de la subjetividad de Emilia, de su deseo y sus ansias de reconstrucción o

escape. La colisión se desencadena en diferentes planos: desde el enamoramiento apasionado por el saxofonista a la obsesión humillante y el abandono despechado de sí misma, que la llevan a mantener relaciones sexuales con un vecino que la acosa, hasta el fatal desenlace. El abismo al que se arroja la protagonista aparece reforzado por una puesta en escena abismal, sobre todo a través de los espejos que suplantán la necesidad de recurrir a contraplanos. En el film, los espejos encuadran y recortan el espacio, relativizan la perspectiva, subrayan la subjetividad del punto de vista y enlazan las miradas entre los personajes, incluyendo también la del espectador, ya que lo que vemos y oímos está mediado por la percepción de Emilia.

En *Las razones del corazón*, la inscripción de la autoridad de la madre en el espacio realiza, en el declive de la subjetividad, un quiebre de las representaciones convencionales en torno a la figura materna: la madre le dice a Emilia, en tono de reproche, que parece haberse criado en “la escuelita de Libertad Lamarque”; la protagonista le suplica a su hija desatendida que la odie por el resto de su vida: “Mírame y huye, como quien huye de la peste”, le exclama; la hija tampoco se priva de desafiar rencorosamente a su madre; la abuela termina llevándose a la nieta, para resguardarla del abandono, ya que comprende que no hay otra salida: “[...]es una suerte de eutanasia indirecta”, afirma Garcíadiego (2013). Como dice Roland Barthes: “es en el exceso donde un gesto revela su esencia” (2005: 148).

A lo largo del film, el género del melodrama aparece subrayado por la exageración y la audacia retórica propias de la hipérbole, que busca trascender lo verosímil [\[20\]](#).

## 6. Palabras finales

Las primeras secciones de este artículo responden a la búsqueda teórica de conceptualizar relaciones de identificación con cuerpos que histórica y culturalmente han sido repudiados. En efecto, en el film que



analizamos la figura de Emilia provoca reacciones afectivas de repulsión y atracción; sus características primordiales son la desmesura, el delirio y la locura.

Desde la sanción moral externa, se codifica como ama de casa irresponsable, como amiga desleal, como amante rechazada, como mala madre, como prostituta, como esposa infiel, como hija caprichosa e ingrata; mientras que, desde la perspectiva de Emilia, que el film recorta desde el plano narrativo y enunciativo, su subjetividad deseante es inasimilable por la mecánica de la cotidianidad.

De esta manera, la sexualidad femenina no se reduce al ejercicio de la maternidad, sino que su condición inexorable es puesta en tensión desde el interior mismo de la domesticidad heterosexual familiar. Así, *Las razones del corazón* pone el acento no sólo en los límites impuestos por la ideología maternal de la feminidad, sino en la posibilidad de interrogar desde el cine cómo se figuran, negocian y transforman determinadas formas significantes tradicionales, tanto en el nivel de lo representado como en el del discurso.

Realizamos la lectura del film en términos de una política de la imagen cinematográfica, que la vincula a las actitudes y posturas del cuerpo, dado que, como indicamos al comienzo del trabajo, la imagen no involucra solamente relaciones de correspondencia o referencia, sino también dimensiones plásticas y sensuales que intervienen en la configuración de la sensibilidad.

*"El arte es constitutivo de la ideología, no su mera ilustración", dice Pollock (2013: 75).*

Las imágenes fílmicas que participan de la mediatización cultural de la experiencia constituyen uno de los aspectos más significativos de la producción imaginaria contemporánea. Y es precisamente por medio de la producción y circulación de imágenes alternativas que se vuelve posible

idealizar otros parámetros corporales a través de nuevas coordenadas de identificación.

Para terminar, en este trabajo buscamos sostener que de la interacción entre feminismo, enfoques de género y estudios visuales y cinematográficos asoman las líneas más radicales en torno a la exploración de la confluencia de visión y deseo, a partir de la crítica a la experiencia falocéntrica del placer visual y de las provocadoras tentativas de deconstruirlo.

Como dice Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada*,

*"Las imágenes del deseo no liberan directamente a la humanidad. Pero son vitales para ese proceso"* (2001: 138).

Las imágenes son percepciones congeladas, mediadoras entre las cosas del mundo y el pensamiento. Esta dialéctica en reposo de las imágenes, aun con el riesgo de cristalizarse, no provee visiones previas de una utopía cuya realización pueda advertirse, sino provisiones del deseo alumbradas por luces errantes.

### Bibliografía

AA.VV. 1996. "Arturo Ripstein", en: *Nosferatu, Revista de cine*, 22.

Barthes, Roland .2005. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Berger, John. 2000. *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.

Beristáin, Helena. 1995. "Hipérbole", en *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa.

Bordwell, David. 1996. "La narración de arte y ensayo", en *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós.

Brea, José Luis .2005. "Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad", en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (ed.), Madrid: Akal.

Bryson, Norman; Holey, Michael Ann & Moxey, Keith (ed.).1994. *Visual Culture. Images and Representation*, United States: Wesleyan University.

Buck-Morss .2001. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: La balsa de la Medusa.

Buck-Morss, Susan .2005 "Estudios visuales e imaginación global", en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (ed.), Madrid: Akal.

Chodorow, Nancy .1984. "Capítulo 9. Freud: ideología y evidencias", en *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*, Barcelona: Gedisa.

Colaizzi, Giulia .1995. "Introducción. Feminismo y teoría fílmica", en Giulia Colaizzi (ed.) *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia: Episteme.

Colaizzi, Giulia .2007. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Crary, Jonathan .1999. (2008): *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid: Akal.

Daney, Serge .2004. *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

de Lauretis, Teresa .1984. (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid: Cátedra.

de Lauretis, Teresa .1987. (1993): "Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista", en *Feminaria*, IV, 10, Buenos Aires.

de Lauretis, Teresa .1989. (1996): "La tecnología del género", en *Mora*, 2, Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Deleuze, Gilles .1987. "¿Qué es el acto de creación?" Conferencia dada por

Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. Disponible en: <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>

Deleuze, Gilles .1996. "Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney)", en *Conversaciones 1972-1990*, Valencia: Pre-textos.

Didi-Huberman .2008. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética", en *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados.

Doane, Mary Ann .1991. *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Londres: Routledge.

Domínguez, Nora .2007. *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Flitterman Lewis, Sandy . 2003. "Sin techo ni ley: El 'retrato imposible' de la feminidad", en *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, en *CinémAction*, 67, Traducción de Elena Goity y Ana Amado, Ficha de cátedra: Análisis de películas y crítica cinematográfica, Universidad de Buenos Aires.

Freedberg, David .1989. (2009). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra.

GarcíaDiego, Paz Alicia .2013. "Detesto a Emma Bovary, me parece una imbécil", Entrevista de Horacio Bernades. Página/12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/5-29797-2013-09-05.html>

Heath, Stephen. 1981. "Narrative Space", en *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press. Publicado previamente en *Screen*, 17, 3, Otoño de 1976, Traducción: Elena Goity, Ficha de cátedra: Análisis de películas y crítica cinematográfica, Universidad de Buenos Aires.

Hershfield, Joanne. 2001. "La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro", en *El cine mexicano a través de la crítica*, Gustavo García y David R. Maciel (comp.), Universidad Autónoma de México/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de

Ciudad Juárez.

Jacobs, Lea. 1981. "*La extraña pasajera: Algunos problemas de enunciación y diferencia sexual*", Traducción: Elena Goity, Ficha de cátedra: Análisis de películas y crítica cinematográfica, Universidad de Buenos Aires.

Jay, Martin .1993. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal.

Jenks, Chris .1995. *Visual Culture*, London & New York: Routledge.

Jones, Amelia (ed.) .2003. *Feminism and Visual Culture*, London: Routledge.

Kaplan, Ann .1983. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid: Cátedra.

Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid: Cátedra.

Ledesma, María .2012. "Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente", en *Cuaderno 41*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

Ludmer, Josefina .1985. "Las tetas del débil", en *La sartén por el mango*, Puerto Rico: El Huracán.

Mirzoeff, Nicholas (ed.) .1998. *The Visual Culture Reader*, London & New York: Routledge.

Mitchell, W. J. T. .2005. "No existen medios visuales", en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (ed.), Madrid: Akal.

Mitchell, W. J. T. .2009. *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, Madrid: Akal.

Möhrmann, Renate. 1986. "Profesión: artista. Sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producción artística", en *Estética feminista*, Gisela Ecker

(ed.), Barcelona: Icaria.

Monterde, José Enrique .1994. "El melodrama cinematográfico", en *Dirigido. Revista de Cine*, 223.

Mulvey, Laura .1975, (2007). "El placer visual y el cine narrativo", en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero Reiman e India Sãenz (comp.), México: Universidad Iberoamericana.

Mulvey, Laura .1978. "Cine, feminismo y vanguardia", Ponencia presentada en el Ciclo "Mujeres y literatura", organizado por Oxford Women's Studies Committee. Disponible en: <http://www.youkali.net/youkali11-a-LMulvey.pdf>

Mulvey, Laura .1989, (2000). "Cambios: pensamientos sobre el mito, la narrativa y la experiencia histórica", en *Mora*, 6, Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Paranaguã, Paulo Antonio .1997. *Arturo Ripstein*, Madrid: Cátedra.

Pollock, Griselda .2008. "Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar", en *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados.

Pollock, Griselda .1988, (2013). "Visión, voz y poder. Historias feministas del arte y marxismo", en *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires: Fiordo.

Rancière, Jacques .2008. "El teatro de imágenes", en *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados.

Sellier, Geneviève .2002. "A contribuição dos *gender studies* aos estudos fílmicos", en *Labrys*, 1-2, julho/desembro 2002.

Silverman, Kaja .1988. *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

Silverman, Kaja .1996, (2009). *El umbral del mundo visible*, Madrid: Akal.

Thomasseau, Jean-Marie .1989. *El melodrama*, México: Fondo de Cultura Económica.

Williams, Linda. 1984. "‘Something Else Besides a Mother’: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama", en *Cinema Journal*, 24.

Williams, Linda .1993. " *Mildred Pierce* ( *El suplicio de una madre* ), la Segunda Guerra Mundial y la teoría feminista del cine", en *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, *CinémAction*, 67, Traducción de Elena Goity y Ana Amado, Ficha de cátedra: Análisis de películas y crítica cinematográfica, Universidad de Buenos Aires.

Xavier, Ismail .2005, (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Manantial.

### Biografía:

**Julia Kratje** es Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES, UNSAM), doctoranda en Ciencias Sociales (FSoc, UBA), becaria de investigación del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE, FFyL, UBA), docente de la Cátedra Comunicación II - Ledesma (FADU-UBA). Correo electrónico: [juliakratje@yahoo.com.ar](mailto:juliakratje@yahoo.com.ar)

### notas

[1] La noción de "género" presenta la capacidad de focalizar los procesos socioculturales que condicionan la posición de las mujeres en situaciones históricas concretas e iluminar los intersticios en los que oponen resistencia. Tomamos como referencia la noción, propuesta por de Lauretis (1996), del cine como "tecnología de género", es decir, como conjunto de efectos producidos sobre los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, que comprende una trama de actividades específicas atravesadas por



relaciones de poder y de placer entre individuos o grupos cuyas posiciones son variables.

[2] Nicholas Mirzoeff, Amelia Jones, Mieke Bal, Norman Bryson, Barbara Maria Stafford, W. J. T. Mitchell, Jim Elkins, Rosalind Krauss, John Walker, Sarah Chaplin son sólo algunos de los/as autores/as que en los ámbitos anglosajón, francés y alemán han intervenido desde diferentes ángulos al dinamismo crítico del heteróclito campo de estudios sobre la visualidad, atendiendo tanto a la construcción social de lo visual como a la construcción visual de lo social. Algunas publicaciones destacadas son: *Visual Culture* (1994); *Visual Culture* (1995); *The Visual Culture Reader* (1998).

[3] El problema del cuerpo (de la imagen, así como del carácter visual de la escritura) involucra los dos regímenes complementarios, desarrollados por María Ledesma en "Enunciación de la letra": el de la dominancia de la imagen icónica y el de la verdad del logos. Véase Ledesma (2012).

[4] Véase Jay (2007) y Freedberg (2009).

[5] Véase Daney (2004).

[6] Denominación del conjunto de prácticas y discursos críticos que se desarrollan dentro del contexto general de crítica sociocultural, articulada en torno a la reflexión sobre los modos de representación de la imagen cinematográfica y sus implicaciones económico-sociales, políticas y culturales.

[7] Fueron muy influyentes, en aquel momento, *La mística femenina* (1963) de Betty Friedan, *Política sexual* (1970) de Kate Millet, *Más allá de dios padre* (1973) de Mary Daly y *Nacemos de mujer* (1976) de Adrienne Rich.

[8] *Liberar la píldora* (1973) de Helke Sander, fundadora del periódico *Frauen und Film*, es un exponente de este proceso de politización del movimiento de las mujeres en conjunción con el cine.

[9] "El cine se usaba para rodar a mujeres hablando y así dirigir la discusión, de modo que las mujeres en la película podían interactuar con las

experiencias e ideas de las mujeres en una reunión. Estas películas producían un entusiasmo particular. Por primera vez, había películas hechas exclusivamente por mujeres, acerca de las mujeres y de la política feminista, para otras mujeres”, describe Mulvey hacia 1978.

[10] Acerca de la relación entre los estudios fílmicos feministas y la teoría del Dispositivo, véase Xavier, 2005.

[11] Como indica Geneviève Sellier (2002), la perspectiva de Mulvey sobre el trayecto edípico respecto al cine de Hollywood es retomada por Raymond Bellour hacia 1979.

[12] Ambas revistas indagaron los sistemas textuales del cine clásico hollywoodense. *Camera obscura* ha publicado las lecturas angloamericanas de la teoría francesa del cine –que combina marxismo, psicoanálisis y semiótica, y tiene como referente central a Christian Metz– y los análisis de la representación de la diferencia sexual en términos de fetichización de la imagen corporal de la mujer: “cuando se muestra a una mujer como deseante, el discurso funciona para mostrarla como deseable” (Jacobs, 1981: 6). Asimismo, se ha ocupado de la indagación de modelos de escritura feminista y de otros modelos de deseo (femenino). Por su parte, durante la década de 1970, *Screen* publicó textos que se han vuelto clásicos de la teoría psicoanalítica del cine, como “Placer visual y cine narrativo”, de Laura Mulvey; “El significante imaginario”, de Christian Metz; “La paranoia y el sistema cinematográfico”, de Jacqueline Rose; “Anata Mo”, de Stephen Heath.

[13] Desde la teoría psicoanalítica feminista se han efectuado lecturas críticas y revisiones del complejo de castración freudiano. Véase Chodorow (1984).

[14] “La visión del espectador no ejerce su poder sobre el personaje femenino, es decir una mujer construida como objeto de deseo, sino sobre todas las imágenes y las relaciones que estas mantienen entre ellas; es el poder de interrogarse más que el de poseer”, señala Flitterman Lewis (2003: 34) con respecto al film *Sin techo ni ley* (1985) de Agnès Varda, que interpreta como hito de la creación de una visión alternativa.

[15] Según diversos estudios sobre cine mexicano (Paranaguá, 1997; Hershfield, 2001; AA.VV., 1996), Risptein es uno de los directores con

mayor trayectoria y reconocimiento internacional. Entre las figuras de estilo y preocupaciones recurrentes a lo largo de su obra, nos interesa destacar los siguientes puntos: la familia como núcleo dramático central; la oposición entre el adentro y el afuera; el narcisismo y los juegos de espejos; el encierro espacial y psicológico; la presencia material y simbólica del dinero; el incesto, el adulterio, la homosexualidad; el suicidio; la mediocridad conyugal.

[16] El suicidio ocurre en el baño, lugar moderno del confort sanitario, del culto a la limpieza y del hedonismo contemporáneo. "El baño [en *Principio y fin* (1993)] es el refugio de una última soledad (...). En el baño, el agua y la defecación, tan indispensables la una como la otra, la intimidad de lo líquido y lo sólido, nos recuerdan imperceptiblemente nuestra naturaleza animal, nuestra condición mortal. A la decadencia del cuerpo social corresponde la decrepitud inexorable de la carne", afirma Paranaquã (1997: 255).

[17] Nos referimos a una táctica de resistencia que combina sumisión y antagonismo, al modo de las "tretas del débil" que no se sustraen de las cadenas de contradicciones identificadas por Josefina Ludmer (1985).

[18] "En la ética melodramática, el amor pasión es una falta contra la razón y el buen sentido, un factor de desequilibrio personal y social, que afecta fundamentalmente a los malvados y a los tiranos. (...) En la escala de valores melodramáticos, el amor se halla situado muy por debajo del sentido del honor, la devoción patriótica y el amor filial y maternal", postula Jean-Marie Thomasseau (1989: 40-41).

[19] Como indica Williams: "Aunque el impulso del melodrama hacia el *happy ending* por lo general coloca a la mujer en una posición final de subordinación, la 'lección' para el público femenino no conduce precisamente a erradicarse a sí mismas de manera similar. A pesar de su masoquismo, a pesar de su frecuente devaluación de la figura individual de la madre (en oposición al ideal abstracto de la maternidad), el melodrama materno presenta una imagen reconocible de la posición ambivalente de las mujeres bajo el patriarcado, que ha sido una importante fuente de reflejos realistas de vida de las mujeres. Esto se puede deber a que las películas feministas más eficaces de los últimos años han sido aquellos trabajos –

como *Thriller* de Sally Potter, *Daughter Rite* de Michelle Citron, *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman..., e inclusive *Celine and Julie Go Boating* de Jacques Rivette– situados al interior y en contra de las expectativas relacionadas con la experiencia femenina de auto-sacrificio y abnegación propios del melodrama maternal” (Williams, 1984: s/n, traducción nuestra).

[\[20\]](#) Véase Beristáin (1995).



labrys, études féministes/ estudos feministas  
janvier/ juin / 2014 -janeiro/junho 2014