

**El cuerpo y la sexualidad como *locus* de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino\***

Julia Kratje\*\*

**Resumen**

El objetivo de este artículo es presentar los resultados de una investigación acerca de las figuraciones fílmicas de la corporalidad y de la sexualidad de las mujeres en el cine argentino. El trabajo explora la narrativización del cuerpo como arena de conflictos de género, a partir del análisis de tres películas que constituyen momentos relevantes dentro de la filmografía argentina, con el propósito de indagar sobre los procesos de representación que organizan el sistema de la mirada: *La casa del ángel* (1957) de Leopoldo Torre Nilsson, *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg y *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel. Desde un cruce interdisciplinario entre los enfoques feministas sobre cine y los estudios cinematográficos, buscamos detectar indicios para comprender de qué manera las poéticas vinculadas al universo figurativo de la ficción cinematográfica ponen en escena diversas formas de representación del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres, a la vez que exhiben, en la producción de lo real, su conexión con rasgos del presente.

**Palabras clave:** Cine; Género; Sociología de la cultura; Cuerpo; Mujeres

**Abstract**

In this paper, we present the findings of an analysis of film representations of corporeality and sexuality of women in Argentine cinema. In order to study the representation processes which structure the system of power and gaze, the paper explores the narrativization of the body as an arena for gender conflict, based on the analysis of three milestones in Argentine cinema history: *End of Innocence* (1957) directed by Leopoldo Torre Nilsson, *Camila* (1984) directed by Maria Luisa Bemberg and *The holy Girl* (2004) directed by Lucrecia Martel. Resorting to an interdisciplinary approach combining feminist film studies and cinema studies, we attempt to identify the clues necessary to understand how the visual poetics linked to the representational universe of film fiction showcases various ways of representing women's bodies and sexuality, while manifesting, in its production of the real, its connection with aspects of the present.

**Keywords:** Cinema; Gender; Sociology of culture; Body; Women

---

\* La investigación que respalda este trabajo ha contado con el aporte de una Beca de Apoyo para la Finalización de Tesis de Maestría del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Quisiera expresar mi agradecimiento al IDAES, así como a las lecturas de mis directoras, Claudia Laudano y Ana Amado, y del jurado que integró el tribunal de la defensa, David Oubiña, Nora Domínguez y Karina Bidaseca.

\*\* Magister en Sociología de la Cultura por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Entre Ríos (FCE-UNER). Becaria de investigación del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (IIEGE-FFyL-UBA). Correo electrónico de contacto: [juliakratje@yahoo.com.ar](mailto:juliakratje@yahoo.com.ar)

## 1. Introducción

Este artículo explora un repertorio de figuraciones del cuerpo y de la sexualidad en el cine argentino, indagando sobre las condiciones de emergencia de las mujeres como sujetos deseantes<sup>1</sup>. Se analizan los films *La casa del ángel* (1957) de Leopoldo Torre Nilsson, *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg y *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel, con el objetivo de examinar los significantes específicamente cinematográficos, así como también los elementos de la estructura narrativa, los personajes y la trama<sup>2</sup>. Buscamos comprender de qué manera las poéticas vinculadas al universo figurativo ponen en escena diferentes formas de representación del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres, a la vez que exhiben, en la producción de lo real, su conexión con trazos del presente.

El cine –ya sea entendido como industria cultural, arte de masas o dispositivo socio-tecnológico– es un objeto ineludible a los fines de analizar la narrativización del cuerpo como arena de conflictos de género. Por esta razón, desde un cruce interdisciplinario entre los enfoques feministas y los estudios cinematográficos, atravesados por la perspectiva de la Sociología de la Cultura, nos interesa indagar el proceso de representación de diversas dimensiones del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres que ponen en tensión la división moderna de esferas en torno a la demarcación de lo público y lo privado. El propósito es examinar los alcances de la ficción cinematográfica en la elaboración de figuras que toman distancia de las representaciones tradicionales de la feminidad (basada en la pasividad, la indefensión, el papel de víctima) y buscar indicios que permiten vislumbrar rasgos de época referidos a los cuerpos en tanto sitio del deseo de las mujeres.

---

<sup>1</sup> Por «mujeres» entendemos el resultado precario de una multiplicidad de posiciones de sujeto que se intersectan de manera temporaria (Laudano, 2010). El feminismo, en tanto subversión o contrariedad de los modos habituales de posicionar la subjetividad, es objeto de discusión a lo largo del texto, dado que no puede ser definido *a priori* ni de manera unívoca y universal. Por «feminismo» aludimos a un término polisémico, históricamente variable, en torno a la participación de las mujeres en la vida pública y la esfera artística.

<sup>2</sup> Estos elementos permiten situar los films sobre un panorama sociocultural y discursivo con líneas que se comunican y que comparten, hasta cierto punto que en cada caso buscamos investigar, una incomodidad respecto al estatuto de la representación en relación con las mujeres como sujetos deseantes. Ahora bien, este trabajo no pretende describir el panorama estético de una época o agrupar obras que conllevan una determinada problemática generacional; en efecto, las películas elegidas pertenecen a diferentes tradiciones y lenguajes cinematográficos, y responden a condiciones de producción y circulación dispares, que a lo largo del artículo nos ocupamos de señalar.

Desde una concepción de la sexualidad que repara en la tensión entre peligro y placer –esto es: entre la violencia y la coacción, manifestadas en la violación, el incesto forzado y la explotación, además de las formas cotidianas de denigración, y la exploración de la sensualidad, la curiosidad y la intimidad (Vance, 1989)–, este artículo investiga los modos de emergencia de una sexualidad activa y diversa, bajo la premisa de que la denuncia de la violencia sexual en la representación no debería obturar el debate acerca de la sexualidad de las mujeres como un terreno de placer y actuación.

El horizonte del trabajo se recorta sobre las disquisiciones actuales acerca de la centralidad de la cultura visual y de los procesos de mediatización que posibilitan la expansión de imágenes a escala global (Didi-Huberman, 2008; Amado, 2009). En este contexto, siguiendo a Colaizzi (1995), desde una perspectiva feminista resulta fundamental estudiar cómo se construyen las relaciones entre las imágenes de y para las mujeres y los medios de comunicación, en tanto los estereotipos de feminidad se vuelven un bien de consumo y un medio para incrementarlo.

Con relación a ello, la noción de «género» presenta la capacidad de focalizar los procesos socioculturales que condicionan la posición de las mujeres en situaciones históricas concretas y de iluminar los intersticios en los que oponen resistencia. Buscamos comprender al cine desde una concepción que tiene en cuenta su capacidad de intervenir en la construcción social de sentidos con respecto al género. Esta perspectiva se distancia de dos modos extremos de definir al cine: por un lado, como aparato de manipulación y regulación de la identidad femenina o reflejo de una realidad exterior; por el otro, como reino de la libertad interpretativa y máquina del simulacro (Arfuch, 1996).

Las imágenes fílmicas que introducen la mediatización cultural de la experiencia constituyen uno de los aspectos más significativos de la producción imaginaria contemporánea. Realizamos el estudio de los materiales fílmicos en términos de una “política de la imagen” (Deleuze, 1985) que la vincula a las actitudes y posturas del cuerpo, dado que 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 artículo toma como punto de partida la observación de que la polaridad masculino/femenino, en intersección con identidades de clase, de raza y posiciones de

género, atraviesa los espacios significativos de la modernidad, es decir, aquellos relacionados con el ocio, el consumo de medios masivos, la esfera artística y la industria del espectáculo. En este marco, el orden histórico de relaciones sociales sexo-políticas produce efectos sobre el cuerpo de las mujeres cuando son percibidas como receptoras de miradas intrusas, balbuceos humillantes o ataques explícitos, sea en la vía pública, el ámbito privado, la esfera laboral o la intimidad. Los cuerpos femeninos expresan no sólo el límite de lo público y lo privado, sino también el de los contornos espaciales de la feminidad (Pollock, 1988). De manera creciente desde la segunda mitad del siglo XX, la incursión de las mujeres en esferas sociales ocupadas por varones ha transformado los modos de pensar, las formas de sensibilidad y la distribución de bienes y poderes materiales, simbólicos y eróticos (Fernández, 2010).

A partir de esta focalización, que permite trazar un mapa sexualizado de las esferas sociales, la ficción cinematográfica como espacio moderno de inscripción de la mirada constituye un material de estudio cultural-visual valioso para la crítica interpretativa, ya que a diferencia de los límites del mundo real el cine puede abrir un territorio de experimentación formal capaz de cuestionar normas sociales. Teniendo en cuenta que el cine no se limita a una dimensión mimética, sino que significa el epítome de un cambio histórico del arte (el de la reproductibilidad técnica), al distanciarse de la supuesta plenitud del acto contemplativo constituye un material de transformación también para el espectador (Benjamin, 1989). Asimismo, el cine participa del conflicto por la producción de órdenes hegemónicos de significación y de órdenes simbólicos compartidos, en los que se plasman desigualdades sociales y diferenciaciones culturales. En este sentido, nos preguntamos: ¿Es imaginable una inscripción de la mirada que no se confine a la forma de degradación por el voyeurismo de los personajes fílmicos, de la cámara que los enfoca y del espectador inmerso en la sala de cine?

A la luz de una perspectiva histórica y sociocultural que enfoca las relaciones, a veces obvias, otras intrincadas, entre «cine y género», en primer lugar efectuamos una lectura inicial de las películas, teniendo en cuenta sus procedimientos expresivos y su repertorio tópico. En segundo lugar, a partir del análisis comparativo de las figuraciones del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres desplegadas por los films, señalamos ciertos aspectos referidos al tratamiento de lo público y lo privado, a la emergencia de un tipo de mujer moderna y a los conflictos engendrados por la experiencia sexual de

las protagonistas. En tercer lugar, realizamos el estudio de las dimensiones formales y presentamos la discusión planteada por la teoría fílmica feminista acerca de la posibilidad de construir puntos de vista alternativos. Por último, indicamos las conclusiones generales de la indagación.

## **2. Trayectos cinematográficos. Primera aproximación al análisis de los films**

### **2.1. La perturbación del modelo sentimental**

*La casa del ángel* (1957) de Leopoldo Torre Nilsson, con guión de Beatriz Guido, narra la historia de Ana, una joven porteña de clase alta, que vive hacia mediados de la década de 1920 en una residencia del barrio de Belgrano, conocida como “la casa del ángel” por una escultura de yeso ubicada en la terraza. El despertar adolescente de su curiosidad sexual, obturado por las convenciones morales de una familia acaudalada; el estricto puritanismo religioso que encarna la madre y la actividad política del padre, representante de las fuerzas conservadoras nacionales, trazan las condiciones que la arrastran hacia una situación traumática que, llevada como un estigma, le provoca el confinamiento definitivo: Ana conoce a Pablo Aguirre, un político correligionario del padre, y se enamora de él. Aguirre, tras haber sido objeto de una ofensa ad hominem en el parlamento, decide invocar –extemporáneamente– el código de caballeros y desafiar a duelo a su oponente. Rompiendo el juramento que le había hecho a la madre de Ana, el padre ofrece al diputado Aguirre el jardín de su casa para que éste obre en defensa de su honor y del partido. La noche previa, Aguirre viola a Ana bajo el virtual consentimiento del padre, que lo estimula a descansar en la buhardilla. Muchos años después, ella continúa viviendo con su padre y recibe, cada viernes, la visita de Aguirre.

Considerado como un fenómeno inaugural del nexo entre la mirada femenina en el ámbito cinematográfico nacional y la emergencia de un cine moderno, el film habilita reflexionar acerca de la visibilización del cuerpo de las mujeres como centro de una lucha con las instancias de control, genéricamente diferenciadas. Mediante una poética de vanguardia inédita para el cine argentino, la película delinea los preanuncios del modelo de mujer moderna a partir de su periférica ubicación en el universo de una familia conservadora de una moral católica tradicional.

*La casa del ángel* permite entrever ciertos preludios a las transformaciones contemporáneas del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres, así como realizar una

indagación sobre los procedimientos fílmicos que perturban el modelo hegemónico de representación, presente en el cine realista clásico con su apuesta a la ilusión narrativa y al género del melodrama. En este sentido, un rasgo distintivo del film es la dislocación estética y temática con respecto al “modelo tradicional”, “modelo del sentimiento” o “modelo optimista” (España, 2005; Berardi, 2006)<sup>3</sup>.

Entre los componentes que indican una puesta en escena vanguardista podemos mencionar los encuadres geométricos, los gestos y los registros lingüísticos que se distancian de los rasgos de teatralización que habían perfilado los estilos actorales desde los orígenes del cine sonoro, los planos cerrados y los movimientos de cámara que subrayan la fragmentación de los cuerpos. La música dodecafónica, compuesta por Juan Carlos Paz, constituye un elemento ineludible para perfilar la atmósfera turbulenta del film. Si en la narración clásica del cine la música está presente a modo de hilo conductor del drama en un nivel no plenamente consciente para el espectador, procurando pasar desapercibida con el fin de privilegiar la cohesión de la historia, en *La casa del ángel*, en cambio, se acentúa el distanciamiento entre la imagen y el sonido, y se introduce una ruptura mediante la discontinuidad de la música y su carácter atonal.

## 2.2. La irrupción cinematográfica feminista

La adaptación del guión de *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg refiere a la tragedia histórica de Camila O’Gorman, en tiempos del gobierno de la denominada “Santa Federación” de Juan Manuel de Rosas. Camila nace en 1828 en el seno de una familia de ascendencia irlandesa y francesa; su padre, Adolfo O’Gorman y Périchon de Vandeuil, y su madre, Juaquina Ximénez y Pinto, son de adscripción política federales y se cuentan entre las estirpes acomodadas de Buenos Aires. Camila se enamora de Uladislao Gutiérrez<sup>4</sup>, un jesuita de veintitrés años, cuando en 1846 llega a Buenos Aires tras haber sido designado párroco en la iglesia Nuestra Señora del Socorro. Uladislao y

---

<sup>3</sup> Se trata de un modelo que, desde finales de la década de 1940, consolida en el cine argentino un paradigma figurativo al servicio de una visión del mundo coherente, sin fisuras y tranquilizadora, caracterizada por el optimismo sentimental, el triunfo de la familia y del trabajo, y la ausencia de ambigüedades, dado que los factores expresivos confluyen en la transparencia y la coherencia del mundo expresado. La matriz del melodrama es una insignia de esta etapa cinematográfica de la Argentina. Pero hacia la segunda mitad de la década de 1950 una visión del mundo problematizada y oscura introduce una dislocación. El malestar prorrumpo como síntoma de la desintegración de los paradigmas costumbristas con su correlato figurativo de la vida familiar en descomposición.

<sup>4</sup> Utilizamos “Uladislao” para la figura históricamente documentada y “Ladislao” para el personaje del film, de acuerdo con la grafía más extendida.

Camila mantienen un secreto romance, hasta que el 11 de diciembre de 1847 deciden huir a Goya, provincia de Corrientes. La noche del 16 de junio de 1848 son delatados. Rosas resuelve dar un “castigo ejemplar”: Camila y Uladislao resultan capturados, apresados en Santos Lugares y fusilados el 18 de agosto de 1848. Como Camila está embarazada, se le hace beber un litro de agua bendita momentos antes de la ejecución, a modo de bautismo anticipado. Por orden del coronel a cargo de la cárcel, son enterrados juntos en un cajón donde se guardaba el armamento. Según los documentos de la época, la sentencia adquirió perfiles dramáticos debido a que era la primera vez en la Argentina que una mujer sufría la pena de muerte.

El film representa un momento clave en la configuración del vínculo entre cine y feminismo en la Argentina de la primavera democrática, a partir de un tratamiento de la historia apoyado por el contrapunto entre la forma de la alegoría y el género del melodrama<sup>5</sup>. Desde una concepción del cine como espacio alternativo para la articulación de disidencias, la película ofrece pistas para explorar el contexto de aparición de la “segunda ola” del proceso de emancipación de las mujeres y sus repercusiones locales<sup>6</sup>. *Camila* pone en primer plano la figura feminista de la transgresión de los condicionamientos represivos del patriarcado, manifestados en el Padre, la Familia, la Religión, las Costumbres y la Ley, por parte de un tipo anacrónico de mujer moderna. En esta línea, a partir de un posicionamiento feminista<sup>7</sup> que sitúa la

---

<sup>5</sup> La forma alegórica (el régimen rosista como alegoría de la última dictadura militar argentina, 1976-1983) aparece en el film como principal movimiento que articula la estructura melodramática de la ficción.

<sup>6</sup> El fenómeno de la “segunda ola” o “Nuevo Feminismo”, que se remonta a fines de la Segunda Guerra Mundial, se destaca por el incremento de la autonomía sexual para las mujeres y la reducción de la “protección” masculina, en el marco de una crítica de grandes alcances a la violencia sexual en complicidad con las instituciones estatales y las ideologías que la habilitan. De acuerdo con los estudios de género y la historiografía de la familia (Felitti, 2010; Cosse, 2010), los años sesenta han cuestionado la moral familiar y sexual vigente. Las pautas de comportamiento consideradas normales y correctas con relación al sexo fueron puestas en discusión, al tiempo que se procuró desnaturalizar su asociación con lo pecaminoso y lo prohibido.

<sup>7</sup> El término “feminista” en lugar de “femenino” es utilizado para indicar, siguiendo a Nancy Hartsock (en de Lauretis, 2000: 118), tanto un punto de vista que debe conquistarse como una posición potencialmente liberadora. Teniendo en cuenta que Bemberg realizó su carrera cinematográfica en una época marcada por el predominio de cineastas varones, lo político cinematográfico considera dos direcciones: por un lado, el hecho excepcional de su condición de cineasta mujer (restringiendo esta observación al cine industrial o comercial); por el otro, la elección de un modo narrativo convencional que, no obstante, presenta giros relevantes para el estudio de la construcción de la mirada y sus alcances feministas. Bemberg, en contraste con el desarrollo de los acontecimientos que se han documentado, recrea de manera deliberada – en tal sentido, *feminista*– el vínculo entre Camila y Ladislao, colocándolos en un plano de igualdad, y caracteriza a la protagonista de manera sexualmente activa, deseante y pasional.

rebelión en el terreno de la sexualidad, Rich interpreta la película en términos de una “lucha sexual” que presenta a las mujeres como heroínas y libertadoras:

Para Bemberg, el cambio radical en el área de cuestionamiento no fue acompañado por un cambio paralelo en el aspecto formal, sino más bien de la creación de un cine de arte impecable (exquisito, transparente, de perfecta periodicidad) al servicio de una nueva idea. (Rich, 1992: 313)

El tema central de *Camila* es el amor impedido por obstáculos religiosos y por las “buenas costumbres” de la época: la muerte, el fatal desenlace de los amantes, representa el clímax del film. La música es expresiva a la vez que descriptiva, y tiene una función, sobre todo, emocional. Crucial para el melodrama, la música subraya los momentos de intensidad sentimental y acentúa el deseo de la protagonista. Por medio de un motivo recurrente de la composición, el *leit motiv*, se resalta en su conjunto el esfuerzo efectista a los fines de que las emociones del/a espectador/a se proyecten e identifiquen con los acontecimientos narrados.

### 2.3. Dialéctica de la sensualidad

*La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel comienza con las disquisiciones de las primas Amalia y Josefina sobre el catolicismo y su misión dentro del plan divino, cuando después de los ensayos de coro las jóvenes se reúnen en la iglesia para discutir temas doctrinarios. Amalia vive con su madre Helena y su tío Freddy en el hotel Termas, de Salta, sede de un congreso de otorrinolaringología. Entre una multitud que colma la calle, la protagonista asiste a una demostración musical de *thereminvox*<sup>8</sup>. Uno de los médicos del congreso, el doctor Jano, se acerca por detrás a Amalia y apoya sus genitales sobre ella; al darse vuelta, luego de algunos segundos de desconcierto, la joven alcanza a divisar el rostro del personaje e interpreta dicho episodio de abuso como un arrebató místico, una señal divina. Durante días, Amalia se dedica a espiar a Jano, sin que éste pueda advertir su presencia, aunque sí la de Helena, a quien en su adolescencia había admirado por ser una gran nadadora. Recién cerca del final de la película, Jano se entera de que Amalia vive en el hotel y es la hija de Helena, con quien había entablado una relación de mutua seducción. Hacia el desenlace, el mundo del médico de provincia,

---

<sup>8</sup> El *thereminvox* es un instrumento electrónico, de vocación vanguardista, inventado por Lev Sergeivitch en 1919. Consiste en una caja con dos antenas de radio que emiten sonidos cuando el intérprete mueve sus manos en torno a ellas. La intervención del *thereminvox*, que mezcla tacto y oído, pone en escena los sentidos privilegiados por el cine *proxémico* de Martel.

casado y con hijos, parecería desplomarse, luego de quedar atrapado por la búsqueda vocacional de Amalia.

El film de Martel, perteneciente al fenómeno de renovación estética y temática llamado Nuevo Cine Argentino<sup>9</sup>, pone en escena una crítica de la percepción que permite examinar el conflicto entre deseo y creencia, misticismo y sexualidad. Las características enunciativas, estéticas y temáticas del film cancelan la posibilidad de realizar lecturas moralizantes o alegóricas. De este modo, se multiplica el juego de las interpretaciones alrededor de la sexualidad de la protagonista, que se coloca en los márgenes de los tabúes socioculturales.

La composición de los espacios en los que se desarrolla el film problematiza el anclaje del sentido en un escenario específico<sup>10</sup>, si bien podemos apreciar ciertos aires de decadencia de una ciudad periférica. Lejos de presentar una sociedad tradicional utópica, con el “interior” en tanto arcadia idílica, la atmósfera asfixiante, lograda por la estrechez de los planos cerrados que formalmente recrea el tópico de la respiración dificultosa, transcurre en el interior del interior.

En *La niña santa* el sonido cobra autonomía al constituirse en materia significativa, dejando de ir tras las imágenes para incluso llegar a invertir la fórmula: los murmullos, las oraciones, los rezos, las melodías tarareadas y los diálogos crean una dimensión sonora que se independiza del significado de las palabras y que no marcha en paralelo a lo que las imágenes se ocupan de mostrar, sino que hilvana una tonalidad o un ruido que atraviesa las historias.

---

<sup>9</sup> La aparición de óperas primas dirigidas por mujeres menores de 35 años se enmarca dentro del “Nuevo Cine Argentino (Independiente)”, denominación que refiere a una generación de cineastas que desde comienzos de la década de 1990 comenzaron a producir materiales audiovisuales en diversos formatos (cortos y largometrajes, videos y video-clips). Si bien no consiste en un movimiento monolítico ni homogéneo –no tiene manifiesto, programa estético común o estatuto consensuados–, los films que se incluyen bajo la designación “Nuevo Cine Argentino”, más allá de sus disparidades, se encuentran atravesados por un clima de época común, a la vez que comparten una voluntad de ruptura con el cine argentino de las décadas precedentes (Aguilar, 2006).

<sup>10</sup> Puesto que son escasos los planos generales que facilitan la orientación, y que al interior de las escenas los desplazamientos de la cámara son rápidos y el encuadre movedizo, la abundancia de planos cortos y cercanos obstaculiza la comprensión de las relaciones que los personajes mantienen entre sí y con el decorado, dando además la impresión de que éstos no pueden ser contenidos por el encuadre. En efecto, no se muestra en *La niña santa* ningún plano largo del hotel en el que se desarrolla casi todo el film. Hay, en este sentido, una apuesta bressoniana a expresar las sensaciones de confinamiento y de desorientación, reforzadas por la presencia de espejos, marcos de puertas y ventanas que estructuran el campo fílmico en términos de un encierro físico y psicológico.

### 3. Figuraciones del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres

A partir del análisis de los films es posible identificar la producción cinematográfica de subjetividades femeninas o feministas, según cada caso, que redefinen aquellos posicionamientos socioculturales y psíquicos que otorgan un marco sexual pactado a las desigualdades entre varones y mujeres. Este aspecto se manifiesta en dos niveles: por un lado, el de las figuraciones del cuerpo y de la sexualidad; por otro, el de las formas cinematográficas.

Comencemos por el nivel de las figuraciones. ¿Qué vincula a *La casa del ángel*, *Camila* y *La niña santa*, y en qué aspectos se diferencian, atendiendo a sus procedimientos cinematográficos y a sus posiciones ideológicas en contextos distintos? En este apartado, analizamos comparativamente el corpus fílmico, haciendo foco en tres aspectos de las figuraciones de las mujeres: a) la relación entre lo público y lo privado, tomando por eje la casa y la familia; b) la emergencia de un tipo de mujer moderna en tensión con la moral conservadora tradicional; c) la construcción de los conflictos engendrados por la experiencia sexual de las protagonistas.

#### 3.1 La división de esferas socioculturales

Durante las últimas décadas del siglo XIX, en sintonía con las transformaciones que en los países occidentales dieron lugar a la Modernidad, la constitución de la Nación argentina instaló la delimitación de las esferas pública y privada. Si bien la vida doméstica se suele identificar como el ámbito propio de las mujeres, los varones eran quienes disponían a su voluntad del espacio de la intimidad en tanto instancia probatoria del gobierno (Barrancos, 2010). Es así que, regulados por la norma patriarcal, lo público y los intereses privados nunca han operado de manera absolutamente separada en los hechos. En este marco, la topografía a la vez concreta y simbólica de la casa constituye una unidad narrativa empleada por el realismo para reenviar al imaginario de la vida cotidiana en familia. Veamos sumariamente cómo opera esta tónica en cada film.

El ámbito doméstico delimitado por la casa de la película de Torre Nilsson aparece como el terreno del poder represivo, como un mundo que no puede escindirse de los hechos históricos y políticos: el duelo es, en efecto, la resolución en el ámbito privado del debate público. En *Camila*, lo social se vuelve condición de posibilidad de la transgresión, cuya clandestinidad se alinea con el plano literario. La tertulia es un

espacio social en el ámbito privado, que contrasta tanto con el género epistolar como con la confesión. Se trata de un lugar en el que la rebelión emerge en las grietas del control. No hay, por cierto, esfera pública propiamente dicha, sino que lo público circula a través de los ámbitos de la sociabilidad y aparece reducido a la idea de un dominio absoluto de la autoridad masculina. En el film de Martel, el hotel funciona como contrapunto de la casa: el primero está asociado a la idea de movilidad, nomadismo, viaje, aventura, tránsito, ajenidad, relaciones instrumentales y fugaces; la casa, en cambio, se caracteriza por la fijeza, lo familiar, lo propio. Así, la casa como espacio subjetivado se vuelve *locus* de una claustrofobia apremiante en el film de Torre Nilsson, de una prisión capaz de ser transgredida en la película de Bemberg y del residuo imaginario de una ausencia en la contracara simbolizada por el hotel del film de Martel.

Es posible observar, además, la progresiva retirada del padre como figura ordenadora de los espacios sociales. Siguiendo la cronología intradiegética, el padre es en *Camila* la encarnación doméstica del poder absoluto de Rosas, en *La casa del ángel* es la marca de un desplazamiento histórico que lo circunscribe a la gestión de la imagen pública parlamentaria y a la de ciertos espacios domésticos designados exclusivamente para las actividades masculinas, y en *La niña santa* se trata, para Amalia, de un padre ausente o desalojado, mientras que los demás personajes que son padres aparecen desmitificados o ridiculizados (el doctor Jano, el doctor Vesalio, el tío Freddy).

Por su parte, la madre, en *La casa del ángel*, representa la autoridad máxima de la casa, mientras que la injerencia del padre en el hogar se limita a la administración de ciertas esferas vinculadas al imaginario de la masculinidad tradicional, que no compete a sus tres hijas ni a su esposa. No hay, en el relevante pasaje del inicio, planos generales de la figura paterna, como sí los hay en *Camila*, donde la figura de la madre es más indulgente y contrasta con un padre omnipresente. La madre de Amalia está muy presente en *La niña santa*, no obstante encarna un personaje con rasgos que oscilan entre lo infantil y lo sensual, que se contraponen a la figura abnegada y retraída de la madre de Josefina, la amiga de Amalia.

### 3.2 El lugar de la mujer moderna

En el film de Torre Nilsson, el prototipo de la mujer moderna apenas está delineado como un emergente de la metamorfosis de la vida cotidiana de los sexos, plasmada en mutaciones que se oponen al universo de la familia tradicional. Se observa un contraste entre el espíritu de los “años locos” (Allen, 1964) y la castidad que procura conservar la madre, para quien la influencia de Europa representa la pérdida de la moral: la fuerza de los modales se ve enfrentada a un estallido de pasión juvenil manifestada en danzas que se consideran “indecentes”, vestimentas “inmodestas”, prácticas renovadas por la experiencia del cigarrillo, el alcohol, los paseos nocturnos en automóvil, que no son más que los comienzos de una transformación radical de las costumbres por la ruptura de los tabúes tradicionales, acelerada por la creciente independencia de las mujeres<sup>11</sup>. En *La casa del ángel* es factible identificar, por vía paterna, una filiación a la Patria, el Estado y el Partido, mientras que por vía materna se traza una línea entre Dios, la Iglesia y el decoro al interior del hogar familiar. El cambio de época, fenómeno latente a lo largo del film, produce un desajuste entre la idea de un tiempo cíclico y un tiempo de la progresión irrefrenable.

Con respecto a la película de Bemberg, la transposición fílmica implica una modificación sustancial de la figura de la protagonista, tanto con relación a los documentos que testimonian el hecho histórico, en los que *Camila* es presentada como víctima de Uladislao, como al modelo del melodrama clásico: el sacerdote no es figurado como el caballero responsable de seducir a la joven doncella inocente y desdichada, sino que Camila desempeña la instancia más activa de la relación erótica, subvirtiendo el celibato y las reglas matrimoniales, y liberando la sexualidad de su rol reproductivo. La emancipación de los modelos convencionales no resulta, sin embargo, completa: la mujer moderna que *Camila*, anacrónicamente, convoca se circunscribe al orden heteronormativo fundamentado en el edípico interés por su padre litúrgico. *Camila* encarna figuraciones de la Virgen y de la prostituta (en la tradición de los Evangelios, la Virgen María y María Magdalena son las dos mujeres presentes en la

---

<sup>11</sup> El juvenilismo es, en este sentido, un tópico recurrente en los tres films que se conecta con la figura de la mujer moderna. Desde el Romanticismo, los jóvenes son considerados como representantes del progreso, en discrepancia con las viejas generaciones. En los films que analizamos, se trata de un juvenilismo de signo femenino, dado que son las mujeres quienes ejercen la capacidad de transgredir el orden imperante.

vida de Jesús). Se puede, en este sentido, interpretar como un personaje bifronte, que viene a triangular el vínculo entre Dios y Jesucristo con respecto a Ladislao.

En *La niña santa* se escenifica la circulación de una sexualidad oscilante. El deseo sexual, que supone la experiencia genuinamente humana de la transgresión y de la prohibición, dada la complicidad que existe entre la Ley y su infracción (Bataille, 2009), no deja de acechar al film desde sus bordes. El conocimiento de la religión, como el del erotismo, requiere la experiencia personal de lo ilícito y de la clandestinidad. Mientras que el despertar sexual es percibido por los adultos como una amenaza desestabilizadora de cierto orden moral, o aun como la expulsión del paraíso de la infancia, para Amalia la experiencia del pecado no está internalizada, sino que se presenta como un tanteo motivado por la curiosidad a la luz de inquietudes místicas. La transición de la infancia a la adolescencia se distancia de las representaciones tradicionales respecto al imaginario de una inocencia inmutable, y desenmascara la idealización de la infancia en tanto experiencia que puede permanecer ajena al desencanto y la ansiedad, de un modo que, como señala Page (2007), aproxima el film de Martel a la atmósfera fantástica de algunos cuentos de Silvina Ocampo. El ámbito doméstico no aparece, en este sentido, exento de ribetes siniestros; allí niños y niñas no pueden refugiarse al amparo de los accidentes y violencias que atraviesan las demás esferas sociales.

### **3.3 Escenas de iniciación sexual**

La construcción de las protagonistas de los films analizados pone el acento en el despertar del deseo sexual y en los conflictos a los que conduce su represión, dentro de una suerte de paréntesis sexualizado de las vacaciones y la hora de la siesta, que se presenta como un cronotopo<sup>12</sup> privilegiado para la emergencia de la imaginación y de la transgresión lúdica en ausencia de los adultos. En las películas, el tópico del despertar sexual está ligado a diferentes cuestiones –la lectura, la caída moral y la iniciación– que señalamos a continuación.

Los films actualizan la concepción de la lectura como acto corporal iniciático. La experiencia de la lectura con relación a la sensibilidad puede ser pensada a partir de tres innovaciones tecnológicas que redefinen la relación de las sociedades occidentales con la palabra escrita (Littau, 2008). Resulta interesante observar la presencia de dichos

---

<sup>12</sup> Por «cronotopo» nos referimos a la conexión de relaciones temporales y espaciales que instaura un relato (Bajtín, 1989).

procesos en el corpus que indagamos desde el foco puesto en las políticas sexuales de la lectura y el tratamiento que los films realizan en cuanto al deseo de ficción: los ecos de la invención de la imprenta a mediados del siglo XV resuenan a lo largo de *Camila*; la invención del cinematógrafo a fines del siglo XIX repercute en la configuración de la subjetividad de las mujeres en *La casa del ángel*; la invención de la computadora y de la fotocopiadora en el siglo XX y, sobre todo, la expansión global de Internet tiene efectos en el vínculo de las protagonistas de *La niña santa* con los relatos que leen y escuchan durante las clases de catequesis. En los tres casos, las ráfagas de entretenimiento brindadas por la circulación de ficciones se relacionan con la sobreestimulación sensorial asociada a los procesos de la modernización. Tanto Ana como Amalia encarnan una figura de lectora afectada por los elementos espeluznantes que emanan de historias oscuras de supersticiones, inmoralidad, engaño, corrupción y transgresión, que extreman los sentimientos irracionales de terror. Camila, en cambio, es una lectora apasionada, que obtiene gratificaciones inmediatas del acto de leer y, de esta manera, puede soñar entre líneas. La lectura vinculada con la subversión está presente en los tres films y progresivamente parece inscribirse en cierta construcción enunciativa que supone una relación particular entre lo privado y lo público, poniendo en tensión la mirada.

La caída moral, planteada en términos de una larga agonía de la religión, es otro tópico actualizado por los films, que tiene ligaduras con la esfera de lo sagrado, aunque se muestra de diferentes modos: en la misa, Ana<sup>13</sup> decide no comulgar, mientras que Camila es excomulgada por el padre Ladislao. Amalia, en cambio, tiene una conexión en cierto modo profana y a la vez mística con lo religioso, que se supedita a la expresión de un éxtasis encarnado por el descubrimiento del deseo sexual. El deseo no forma parte, para la protagonista, de un sistema jerárquico de prohibiciones, sino que fluye, como una energía, sin culpa, al margen de los tabúes. La niña-adolescente encarna la posición de sujeto deseante. “Amalia vence: es niña y es santa, está más allá de la representación en un mundo en el que la representación frustra toda posibilidad de deseo”, señala Aguilar (2006: 105).

---

<sup>13</sup> Resulta significativo el paralelo entre la figura del ángel y la de Ana, que de manera paulatina se va modificando y es definitivamente suprimido luego de la escena de la violación: acto que desbarata el entramado de sutiles tácticas de transgresión motivadas por el deseo y la curiosidad de la protagonista.

En esta dirección, podemos observar que el tema de la iniciación es presentado como un aspecto problemático en las tres películas: tanto Nana, la criada, como la prima de Ana aparecen como las responsables de aventurarla en lo desconocido; como la abuela para Camila y como Josefina para Amalia, se trata de personajes femeninos que actualizan, en el plano de la vida cotidiana y con diversos matices, la dimensión ética, política y práctica de la alianza entre las mujeres denominada «sororidad»<sup>14</sup>. Esta expresión alude a una relación paritaria, en ausencia de jerarquías, que se conecta con la noción de «*affidamento*» en tanto constituye una experiencia subjetiva de las mujeres, orientada hacia la búsqueda de relaciones existenciales positivas sobre la base del apoyo mutuo y el empoderamiento.

Con respecto a la sexualidad de las figuras protagónicas, los films ponen en escena tres dimensiones: a) el desplazamiento de la maternidad como eje rector de la vida de las mujeres; b) el pasaje de la heteronomía a la autonomía, tanto económica como erótica, que propicia una nueva dilucidación de las instancias de actividad y pasividad, así como de los objetos y sujetos del deseo; c) la puesta en crisis de los contratos explícitos e implícitos que definen aquello que se percibe como parte de la norma o convención. Así, *Camila* es un ejemplo elocuente del tránsito del matrimonio por alianza al matrimonio por amor, que pone en primer plano el placer y el erotismo. La crisis de dicho pacto atraviesa *La niña santa*, que cuestiona los parámetros de regulación de lo normal, lo permitido o lo transgresor. No pretendemos, con ello, afirmar una línea progresivamente encaminada hacia la emancipación, en el sentido de la conquista de la igualdad de género que acabaría con los mecanismos de subordinación de las mujeres. Como se puede observar a partir del análisis de *La casa del ángel*, las condiciones históricas para la liberación de las formas de tutelaje y del control de las subjetividades no se presentan sin tensiones, e involucran cuestiones de género pero también de clase, generación, religiosidad. Más allá de la pasividad que se asocia a la femineidad, los personajes centrales de los films permiten focalizar las posibilidades de afirmación de las mujeres como sujetos deseantes. Tanto en el caso de Ana como en el de *Camila*, la rebeldía no es viable sino a costa de su subjetividad

---

<sup>14</sup> “La sororidad es la conciencia crítica sobre la misoginia, sus fundamentos, prejuicios y estigmas, y es el esfuerzo personal y colectivo de desmontarla en la subjetividad, las mentalidades y la cultura, de manera paralela a la transformación solidaria de las relaciones con las mujeres, las prácticas sociales y las normas jurídico-políticas”, señala Lagarde (2009: 306).

deseante o de su propia vida. La protagonista de *La niña santa*, en cambio, deja entrever figuraciones que se escapan de los parámetros del castigo y de la culpa<sup>15</sup>.

A partir de lo reseñado, la puesta en escena de las figuras del cuerpo y de la sexualidad da cuenta de un proceso en el cual las industrias culturales cumplen un rol insoslayable en la elaboración del imaginario sociosexual contemporáneo (Sabsay, 2009), que reconoce el deseo de las mujeres y no sólo los peligros asociados a la sexualidad.

#### **4. Interludios cinematográficos**

El control de las representaciones es un ejercicio clave del poder. No obstante, no hay creencia sin resquicios. El análisis de los films permite mostrar, contra todo espectáculo, la existencia de un ver y oír más allá del encuadre, que propicia, entre otras cuestiones, la problematización del espacio cotidiano vinculado a los modos de construir la feminidad, en un doble movimiento que busca focalizar detalles significativos y volver sobre ellos una mirada que inquieta su mero carácter anecdótico, teniendo en cuenta la orientación de las elecciones estéticas generadas en cada contexto específico.

Esta sección se divide en dos partes: la primera traza un recorrido sucinto a través de las políticas de la mirada que comienza por el problema de “hacer visible lo invisible” (central para la teoría feminista del cine) y se entrelaza con el enfoque propuesto por Laura Mulvey en “El placer visual y el cine narrativo” (1975). En dicho ensayo pionero se busca 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. Tomamos además como referencia la noción, formulada por Teresa de Lauretis (2000), del cine como «tecnología de género», es decir, como conjunto de efectos producidos sobre los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. En segundo lugar, consideramos algunos planteos claves de la teoría feminista contemporánea a los fines de abrir un camino de exploración de las

---

<sup>15</sup> La figura a su vez aniñada, aventurera y desobediente de Ana guarda coincidencias con la protagonista del segundo largometraje de Martel y con *Camila*. Pero en cuanto a la sexualidad, el trabajo sobre la trama de las imágenes es menos explícito en *La casa del ángel* y *La niña santa* que en las escenas eróticas de *Camila*, en las que el acto sexual es mostrado sin rodeos.

subjetividades cinematográficas de las mujeres que problematice las dicotomías que rigen las instancias activas y pasivas de la percepción.

#### **4.1 Mutaciones de la mirada**

En la mayoría de los materiales fílmicos de circulación masiva la exposición de las mujeres funciona en tres niveles: como objeto erótico para los personajes dentro de la historia en la pantalla, como objeto erótico capturado por la cámara y como objeto erótico para el espectador dentro del auditorio.

Mulvey sostiene que la posición del espectador, activa y voyeurista, se inscribe como “masculina” y que, por medio de ciertos dispositivos narrativos y cinematográficos, el cuerpo de la mujer aparece como el “otro” erótico, espectacular y exhibicionista, destinado a que el protagonista en la pantalla pueda ocupar el rol activo de hacer avanzar la trama. El espectáculo, de esta manera, es ofrecido a la mirada del espectador, al mismo tiempo que se divide en elementos activos y pasivos de acuerdo con las connotaciones referidas a la masculinidad y la femineidad socialmente establecidas.

Si volvemos sobre la pregunta acerca de la intersección de la mirada con diversas posiciones de sujeto (Mulvey, 2007; Kaplan, 1998; de Lauretis, 1992), es posible percibir, a partir del corpus fílmico, una complejización de la dicotomía mirar/ser mirado. La dimensión interpelante de las imágenes, su posibilidad de suscitar identificaciones cruzadas, da cuenta de un juego de refracciones propiciado por las modulaciones del cuerpo de las mujeres como sujetos deseantes.

Ahora bien, ¿en qué plano de la significación reside la condición feminista de una obra: en las características de su autoría, en las cualidades internas al film o en el modo de apreciarlo? Estudios acerca del discurso cinematográfico (Kuhn, 1991) han puesto de relieve la relación entre el cierre de una obra y su carácter tendencioso, dado por la restricción de la variedad de interpretaciones posibles, entendiendo por dicho acto interpretativo una práctica comprometida y activa.

La teoría feminista del cine concibe al espectador como un concepto generizado. Tanto en los textos críticos como en las películas, la exploración de la condición de espectadora permite analizar la articulación de diversas modalidades de ver cine. Así, el espacio simbólico y visual de un film está organizado de manera tal de dirigirse a su

espectador/a como mujer, sin importar quiénes efectivamente miran el film, cuando los puntos de identificación (las acciones, los gestos, el cuerpo, la mirada, el espacio, la temporalidad y los ritmos de la percepción) que definen el horizonte de significados disponibles se conciben en tanto identificadores de las mujeres, de lo femenino o de una posición feminista.

La hipótesis de una instancia feminista de expectación radicaría en la posibilidad de que los/as espectadores/as puedan experimentar placer visual a partir de su identificación con posiciones de autoafirmación del deseo de las mujeres. Efectivamente, las películas que analizamos comparten un tipo de discurso que permite cierto posicionamiento de la diferencia sexual en el vínculo entre espectador/a y film. Al privilegiar una voz femenina o feminista, según los casos, habilitan nuevas formas de placer cinematográfico.

Más allá de la lógica que subraya el predominio de una colocación masculina de la mirada, el análisis de los procesos de identificación reviste una crítica de la rigidez de los dualismos, debido a que las imágenes fílmicas se vinculan con valores semánticos, sociales, afectos y fantasías. El sistema binario que subyace a las políticas sexuales de la mirada manifiesta desajustes cuando se introduce el problema del deseo sexual de las mujeres como huella de una subjetividad femenina o feminista.

En este sentido, los films que indagamos presentan un desafío a la identificación con una posición masculina en el discurso cinematográfico, al tiempo que incomodan, con diversos matices, la coherencia lineal de la representación y la continuidad narrativa. Podemos percibir en el plano de las imágenes una fuerza de resistencia a englobar la experiencia corporal y sexual de las mujeres en el Modo de Representación Institucional<sup>16</sup> (Burch, 2008). En efecto, aquella serie de normas estandarizadas y adoptadas por el lenguaje clásico del cine son trastocadas por las películas, que mantienen relaciones problemáticas respecto al sistema convencional de la mirada.

Corresponde, pues, puntualizar un contraste determinante de la disparidad del corpus, recurriendo a una clave de lectura sociocultural acerca del momento de recepción. La dimensión narrativa de *La casa del ángel* y de *La niña santa* se distancia

---

<sup>16</sup> A diferencia del Modo de Representación Institucional que caracteriza al cine-espectáculo, el cine moderno constituye un escenario de lucha, que se sitúa entre las imágenes proyectadas y las construidas en la instancia de expectación. Burch indica, hacia 1970, que “la revolución que estamos viviendo está esencialmente contenida en esta simple idea: un argumento puede engendrar una forma y por tanto la elección de un argumento es una elección esencialmente estética” (2008: 172-173).

de los cánones convencionales, debido a que no se concluyen resolutivamente los problemas planteados en el transcurso de la trama de las acciones. En *Camila*, en cambio, se acentúan los efectos del melodrama y la tendencia a transparentar aquello que se proyecta sobre la pantalla como si fuera parte del mundo “real”. Ahora bien, no se puede leer el film de Bemberg al margen de la pregunta por la potencia del melodrama para vehicular ideologías políticas y afectos con relación a las formas de sensibilidad que el público, heterogéneo y diversificado, exigía a finales de 1983. A diferencia de *La casa del ángel* y de *La niña santa*, la temporalidad de *Camila* tiene como meta el desenlace del conflicto narrativo, impulsado por el motor ideológico del imperativo categórico del “Nunca más” y secundado por un giro feminista de la estética melodramática. Ello garantiza un bajo nivel de indeterminación acerca del origen de los problemas y las formas de resolverlos. El final trágico de *Camila* conmueve el universo de expectativas del público por su anacronismo expresado tanto en la reavivación del corolario de indignación social de la post-dictadura como en el modelo de mujer moderna que encarna la protagonista. De comienzo a fin, *Camila* es un melodrama; su virtuosismo reside en que esta forma es una elección estética antes que un hecho accidental (Pauls, 2000): explora el terreno del género cinematográfico, trabaja sus convenciones y su retórica a partir de la puesta en escena de la figuración de la subjetividad de la protagonista como *locus* del deseo.

Dichas observaciones plantean diferentes respuestas a las reflexiones sobre los regímenes de opacidad y transparencia del dispositivo<sup>17</sup>, así como a las discusiones acerca de los condicionamientos genéricos que formulan la distribución de los espacios sociales, incluyendo los debates en torno a las formas de representación de la subjetividad deseante de las mujeres desde el universo figurativo y los géneros y estilos de la ficción.

---

<sup>17</sup> Como señala Comolli, “desde el origen, el cine se presenta como una especie de monstruo dividido, desgarrado, en el que se enfrentan la *voluntad de control* y la *exigencia de libertad*” (2010: 120). Se trata, en otras palabras, del enfrentamiento entre dos concepciones estéticas: por un lado, la que reposa en la borradora de las huellas de las condiciones de producción de la obra, perfilando la magia de la puesta en escena a favor de un mayor efecto naturalista e ilusionista; por otro, la que deja entrever algún aspecto del proceso de elaboración del film, dando lugar a la adquisición de un distanciamiento crítico mediante operaciones de opacidad (Xavier, 2008).

#### **4.2 Hacia una figuración de la curiosidad**

Para Irigaray (1977) las mujeres han tenido siempre una relación problemática con lo visible y con las estructuras de la mirada. Sin embargo, según expone Mulvey (1995), el deseo de ver se conecta con la curiosidad como un deseo de conocer. Ello puede vincularse con el placer, si bien se trata de un placer que desplazaría lo visual tal como se ha asentado en la oposición diáfana entre la mirada masculina, activa y voyeurista, y la femenina, pasiva y exhibicionista.

La curiosidad, al contrario del fetichismo que rechaza la aceptación de la diferencia simbolizada por el cuerpo femenino, es el deseo de ver y de conocer, de investigar lo que es secreto y revelar los contenidos de un espacio oculto. Las figuras protagónicas de los films que analizamos actualizan los tres motivos del mito que resultan fundamentales para la iconografía de Pandora (Mulvey, 1995): en primer lugar, la femineidad como enigma; en segundo lugar, la condición transgresora y peligrosa de la curiosidad femenina; en tercer lugar, la división topográfica entre superficie y secreto en el cuerpo de las mujeres.

Asimismo, los films involucran los tres niveles de la diferencia postulados por Braidotti (2000). La subjetividad falocéntrica, sobre la base de una noción universal del sujeto, coincidente con la conciencia autorreguladora y la acción racional, capaz de trascendencia y negadora de los orígenes corporales, se opone, en el primer nivel, a la mujer como falta o exceso en tanto “otro diferente” y desvalorizado del sujeto, no consciente ni controlada, irracional, confinada a la inmanencia e identificada como objeto-corporalidad explotado y reducido al silencio. Este punto de partida permite avanzar hacia la legitimación de una visión sexual de la subjetividad femenina. Así, el segundo nivel, desde una “política de localización”, plantea el hiato irreductible entre “la mujer” como institución y representación (imago cultural) y “las mujeres” con su experiencia, corporalidad, saberes situados y multiplicidad de diferencias. Luego, el tercer nivel de análisis expone que cada mujer es una multiplicidad escindida y fracturada, una red de niveles de experiencia, una memoria viva y una genealogía corporizada, un sujeto con conciencia e identidad así como sujeto del inconsciente y de las identificaciones, que se encuentra en una relación imaginaria con variables como la clase, la raza, la edad, las elecciones sexuales, etc.

## 5. Palabras finales. La puesta en escena del deseo

En estas páginas hemos buscado ponderar los aportes feministas para restituir el cuerpo al escenario teórico y a los análisis cinematográficos, que de múltiples modos y con perspectivas diversas desestabilizan las relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo.

Hemos examinado algunas dimensiones de la transformación de la sensibilidad desde el espacio contradictorio del deseo de las mujeres, que implica una relación crítica respecto al placer visual y narrativo, sin que por ello resulte irrevocable su deconstrucción. La organización del imaginario de las películas, que define el horizonte de significados disponibles, moviliza puntos de identificación femeninos o feministas que involucran cambios en la percepción, apelando a los/as espectadores desde un nuevo lenguaje del deseo.

A lo largo del artículo identificamos dislocaciones desde el punto de vista de las poéticas cinematográficas y de los temas: *La casa del ángel* introduce una estética moderna y vanguardista, inscripta en la tendencia del cine de autor, cuyo foco está colocado en la problematización de la mirada femenina; *Camila*, una desestabilización de la representación de las mujeres como subordinadas y víctimas a partir de una autoafirmación feminista que recurre a una modalidad cinematográfica convencional; *La niña santa*, una puesta en primer plano del entramado de la percepción, desde una narrativa elíptica que se orienta al tratamiento de la ambivalencia referida a la sexualidad fluctuante de la joven protagonista.

En el corpus que trabajamos hay *algo* que se resiste a ser representado, pero precisamente por ello habilita seguir el camino de la interpretación, sin olvidar que, como dice Oubiña, “describir la percepción es sospechar de lo que se percibe” (2011: 82). Hemos explorado formas cinematográficas feministas o con personajes femeninos articulados en torno a la subjetividad deseante de las mujeres. Las narraciones de las relaciones de género, que conjugan poder y placer, difícilmente pueden encasillarse en los horizontes representacionales del cine predominante. Se trata, en este punto, de reparar en una dimensión que siempre está latente pero tiende a ser soslayada en la representación canónica: la de los conflictos comprometidos en la transformación de la esfera de la sensibilidad a partir de los procesos de figuración de las mujeres como sujetos sociales deseantes.

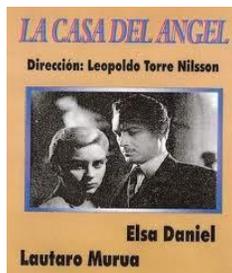
## 6. Referencias

- AGUILAR, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- ALLEN, Frederick Lewis [1931] (1964): “Capítulo V. La revolución en las costumbres y en la moral”, en: *Apenas Ayer. Historia informal de la década del 20*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- AMADO, Ana (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.
- ARFUCH, Leonor (1996): “Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios”, en: *Mora 2*, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- BAJTÍN, Mijail (1989): “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”, en: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BARRANCOS, Dora (2010): *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- BATAILLE, Georges [1957] (2009): *El Erotismo*, Buenos Aires, Tusquets.
- BENJAMIN, Walter [1936] (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- BERARDI, Mario (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, Del Jilguero.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.
- BURCH, Noël (2008): *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos.
- COLAIZZI, Giulia (1995): “Introducción. Feminismo y teoría fílmica”, en: Giulia Colaizzi (ed.) *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme.
- COMOLLI, Jean-Louis (2010): “Cine contra espectáculo”, en: *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*, Buenos Aires, Manantial.
- COSSE, Isabella (2010): *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- DE LAURETIS, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra.
- (2000): “La tecnología del género” y “Sujetos excéntricos”, en: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, horas y HORAS.
- DELEUZE, Gilles (1985): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008): “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en: *La Política de las Imágenes*, Santiago de Chile, Metales pesados.
- ESPAÑA, Claudio (2000): *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933/1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- FELITTI, Karina (2010): “Sexualidad y reproducción en la agenda feminista de la segunda ola en la Argentina (1970-1986)”, en: *Estudios Sociológicos*, 84, México, El Colegio de México.
- FERNÁNDEZ, Ana María (2010): *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires, Paidós.
- IRIGARAY, Luce (1977): “Women’s Exile”, in: *Ideology and Consciousness*, vol. 1.
- KAPLAN, Ann (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.

Julia Kratje. El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino.  
*Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 12, 2° semestre de 2013, pp. 248-271.

- LAGARDE, Marcela (2009): “Sororidad”, en: Susana Beatriz Gamba (coord.) *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Biblos.
- LAUDANO, Claudia (2010): “Mujeres y medios de comunicación: reflexiones feministas en torno a diferentes paradigmas de investigación”, en: Sonia Santoro y Sandra Chaher (comp.) *Las palabras tienen sexo II. Herramientas para un periodismo de género*, Buenos Aires, Artemisa Comunicación.
- LITTAU, Karin (2008): *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*, Buenos Aires, Manantial.
- MULVEY, Laura [1975] (2007): “El placer visual y el cine narrativo”, en: Karen Cordero Reiman e India Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana.
- (1995): “Capítulo 2. Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad”, en: Giulia Colaizzi (ed.) *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme.
- OUBIÑA, David (2011): *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PAGE, Joanna (2007): “Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel”, en: Viviana Rengil (ed.) *El cine argentino de hoy, entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.
- PAULS, Alan (2000): “On Camila: the red, the black, and the white”, in: John King, Sheila Whitaker y Rosa Bosch (comp.) *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her Films*, Londres, Verso.
- POLLOCK, Griselda (2007): “Modernidad y espacios de la feminidad”, en: Karen Cordero Reiman e India Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana.
- RICH, Ruby (1992): “Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano”, en: *Debate Feminista*, año 3, vol. 5.
- SABSAY, Leticia (2009): *Las normas del deseo. Imaginario sexual y comunicación*, Madrid, Cátedra.
- VANCE, Carole S. (1989): “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad” y “Epílogo”, en: Carole S. Vance (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Talasa.
- XAVIER, Ismaíl (2008): *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial.

## 7. Fichas técnicas



Título: *La casa del ángel* / Dirección: Leopoldo Torre Nilsson / Producción: Argentina Sono Film / Dirección artística: Emilio Rodríguez Mentasti / Guión: Beatriz Guido / Música: Juan Carlos Paz, Juan Ehlert / Sonido: Mario Fezia / Fotografía: Aníbal

