

Herederas de Antígona. Mirada adolescente en el Nuevo Cine Argentino

MARÍA JOSÉ PUNTE
Universidad Católica Argentina

*“Es el lugar de la mirada el que define al cine,
la posibilidad de variarlo y exponerlo”
Laura Mulvey*

El cine argentino actual, que ya viene siendo decodificado desde una denominación tan delimitante como vaga, la de *Nuevo Cine Argentino*¹, presenta un espectro amplio, generoso y variado de propuestas estéticas y temáticas. Sin lugar a dudas llama la atención en cuanto a los niveles de visibilidad la fuerte presencia de directoras mujeres que han logrado hacerse un lugar relevante en la escena local, así como adquirido una merecida proyección internacional. La lista de directoras no es breve², aunque tal vez ya sea posible identificar varios nombres en términos de resonancia tanto para la crítica como para el público. Voy a tomar a tres de estas autoras por lo que percibo como un tópico recurrente y común, que creo tiene que ver con cuestiones que van más allá de la casualidad o de una posible sensibilidad de época. Esta temática es la que identifico con lo que llamo la “mirada adolescente”³. Me voy a referir a algunas películas de Lucrecia Martel, de Lucía Puenzo y de Albertina Carri. En todas ellas es posible rastrear una serie de personajes desde los que se configura una mirada ubicada en la adolescencia, cuya conformación responde a un patrón específico. Lo distintivo de la etapa, y la razón por la cual se elige esa instancia en particular, es el de ser un momento de tránsito y de pasaje que se caracteriza por la ambigüedad. Va a ser por lo tanto una mirada en sesgo la responsable de introducir al espectador en un universo desestabilizado, en pleno derrumbe y al cual se intenta voltear mediante este gesto.

Si abordamos primero la obra de Lucrecia Martel, encontramos que en sus dos películas iniciales “La ciénaga” (2000) y “La niña santa” (2004) las adolescentes sostienen gran parte de la tensión dramática e incluso adquieren un rol protagónico dentro del juego de conflictos. Su tercera película, “La mujer sin cabeza” (2007), a diferencia de las otras parecería revertir esta tendencia al centrar su línea argumental principal en el personaje de Verónica (María Onetto). Sin embargo no falta en un segundo plano la figura de un personaje adolescente, el de su sobrina Candita, papel a cargo de la siempre inquietante Inés Efrón. Sobre “La ciénaga” se ha mencionado ya el hecho de que son muchos los personajes que circulan y varias las tramas que al entrecruzarse ofrecen un panorama complejo de lo que sería la burguesía salteña en decadencia. Hay una imprecisión hábilmente trabajada en el trazado de las relaciones familiares, que produce un efecto de extrañamiento y de proliferación. Esto no impide reconocer un cierto protagonismo en el personaje de Momi, la adolescente que lleva en gran medida el peso de la mirada fílmica. Su segundo largometraje, “La niña santa”, si bien se organiza a partir del juego de simetrías, lo construye sobre la figura de Amalia (María Alché), como se deja ver en el título. En los tres casos llama la atención que uno de los rasgos definitorios para la configuración de los personajes sea el de la indefinición sexual. El ejemplo de Momi en “La ciénaga” resulta ser tal vez el más notorio, porque la transgresión a la norma heterosexual que implica el escaqueo homoerótico va acompañada de una infracción a los códigos de clase, ya que su objeto de deseo es la mucama Isabel (Andrea López). En parte esto puede deberse a que Isabel es la única persona que logra mantener algo

de iniciativa y sentido común en esa casa en estado de descomposición⁴. Pero lo cierto es que más allá de la permanente vaguedad percibida en cuanto a las diversas normatividades que competen a la sociabilidad, la distancia entre las clases sociales es la que parece constituirse para el resto de los personajes en un parámetro más allá de toda discusión. Isabel es el blanco favorito de los insultos del resto de la familia, sobre todo de la madre Mecha (Graciela Borges). En el caso de Amalia, la “niña santa”, ella es captada en el momento preciso de la transición fuera de la infancia y del surgimiento de una sexualidad, a la que todavía no termina de manejar. A diferencia de su amiga Josefina (Julieta Zylberberg), Amalia todavía se encuentra en el terreno de las fantasías. Aparte de los coqueteos con Josefina, que cruzan el deseo homoerótico con el incesto, como parece sugerirse en la escena final. Por último, el personaje de Candita en “La mujer sin cabeza” también identifica a la adolescencia con el deseo lésbico, ya que la joven parece sólo tener ojos para su tía Verónica. Lucía Puenzo salió al ruedo con dos largometrajes cuyos temas de por sí no se caracterizan por la sutileza, sino por lo contundente. El primero, “XXY” (2007), trata la temática de la intersexualidad. Su protagonista Alex lleva en su cuerpo las marcas de una ambivalencia que resulta insoportable para su entorno adulto (con la excepción de su padre tal vez). No parece en cambio ser un problema ni para el otro adolescente, su co-protagonista Álvaro (Martín Piroyanski), ni para su mejor amiga Roberta (Ailín Salas). En su segundo largometraje, “El niño pez” (2009), Puenzo retoma como aspecto central de la trama lo que Martel había esbozado, la relación homosexual entre dos jóvenes de distinta clase social, una de ellas en un rol de total subalternidad con respecto a la otra. “El niño pez” narra la historia de Lala, una adolescente de la elegante zona de San Isidro, y la Guayí, su mucama originaria de Paraguay. En tercer lugar incluimos “Géminis” (2005) de Albertina Carri, que tiene como acción principal la historia de amor incestuoso entre Meme (María Abadi) y Jeremías (Lucas Escariz), dos de los tres hijos de una familia burguesa de Buenos Aires.

En todos estos personajes parece delinear una actitud de enfrentamiento y desafío hacia la Ley, o lo que sería la autoridad de la estructura parental. En algunos casos es más evidente y virulenta que en otros. Pero en todos está presente la incursión en la transgresión de los límites establecidos. Momi (“La ciénaga”) es la única que logra poner en palabras aquello que circula pero que nadie se atreve a enunciar, y que es la situación de estancamiento y encierro que padecen todos los habitantes de la finca La Mandrágora. Amalia (“La niña santa”) acepta la iniciativa en el acto de seducir al doctor Jano y da vuelta la situación de modo tal que le quita al hombre su rol activo. A su vez demuestra mucha más capacidad de acción que su madre, con quien comienza a competir por ese hombre objeto de deseo. El intersexual Alex (“XXY”), a pesar de la situación conflictiva en la que está al tener que optar por una definición genérica, reacciona frente a los otros con energía y sin dejar avasallar su deseo en ninguna ocasión. También es quien toma la iniciativa en el acto de seducción de Álvaro. Al arrogarse la función masculina cuando tiene relaciones sexuales con el joven, contradice los mandatos sociales o los deseos paternos que intentan orientar al adolescente hacia una configuración femenina. En el caso de Lala (“El niño pez”), ella rompe con todos los condicionamientos que se esperan de su lugar en la estructura familiar, a contrapelo de su propia fragilidad. Roba y vende las posesiones de la familia, planea una fuga con la mucama, y termina envenenando a su padre, aún cuando en la versión fílmica se deja abierta la posibilidad de que el padre haya consentido en una forma de suicidio asistido. Finalmente también adopta un papel activo al llevar adelante el rescate de la Guayí, en lo que parece ser casi una parodia de un cuento de hadas infantil: el príncipe libera a la princesa del castillo del dragón.

Judith Butler, al analizar la figura trágica de Antígona, hace notar que ésta transgrede tanto las normas de género como las de parentesco⁵. La filósofa norteamericana discute con la interpretación tradicional que se refiere a la heroína hija de Edipo como representante de las leyes del parentesco. Por el contrario, dice, lo que Antígona pone en evidencia es el carácter socialmente contingente de estas leyes. En primer lugar su rol de desafío se encuadra dentro del ademán de asumir una cierta soberanía masculina, lo cual ya la coloca por fuera de la norma. Antígona adopta una “figura desafiante, masculina y verbal” (Butler 24), recalca Butler, que además menciona hasta qué punto el acto de Antígona se encuentra por afuera de toda “ley universal”. Su confrontación con Creonte no reviste el carácter de una discusión que intente poner en términos de igualdad a dos estamentos asimétricos. Butler ve más bien que lo que Antígona representa es la confusión de roles, la contingencia de una situación que se ubica en los límites de la inteligibilidad (41). El objetivo de Butler, como se verá en los capítulos dos y tres de su ensayo, es replantear el vínculo entre la posición simbólica y la norma social. Para esta filósofa, no se trata de revisar el tabú del incesto en sí mismo para liberarlo de sus restricciones. Ella más bien apunta a cuestionar las formas de relaciones de parentesco normativas que funcionan a partir del tabú como necesidades estructurales. La figura de Antígona obliga a hacer una lectura que ponga en duda esa estructura, porque coloca la aberración en el corazón mismo de la norma. Así como no se ajusta a la ley simbólica, tampoco prefigura un reestablecimiento final de la ley.

Las teorizaciones sobre cine que realizan algunas pensadoras feministas desarrollan por su parte ciertos cuestionamientos con respecto al papel que cumple el psicoanálisis como ciencia normativa en lo relativo al establecimiento de las estructuras de género. Laura Mulvey en un texto ya clásico analiza el cine porque considera que este medio audiovisual propone cuestiones acerca de cómo el inconsciente estructura las maneras de ver y el placer de mirar. Su punto de partida es la constatación de la dificultad de salir del orden patriarcal, ya que el inconsciente se encuentra estructurado como un lenguaje que es el del mismo patriarcado. En la construcción de la mirada que se realiza mediante el cine pueden verse tres niveles, dice Mulvey. Por un lado está la mirada de la cámara (en el habla cotidiana se suele hablar metafóricamente del “ojo de la cámara”). Dentro de la ilusión fílmica tenemos la mirada de los caracteres. Para el tema que a ella le interesa, se detiene en estudiar el comportamiento de la mirada de la audiencia. Es la que se relaciona con el tema de la “escopofilia”, el placer de mirar o de ser mirado. Las convenciones del cine obnubilan tanto la mirada de la cámara como la del espectador, que quedan subordinadas a la ficción de la mirada de los caracteres. Con respecto a la “escopofilia”, la posición del espectador en el cine tiene que ver con la represión de su exhibicionismo y la proyección del deseo reprimido sobre el que realiza la acción o *performer*. En este juego de mirar para mirarse o reconstruirse, es decir en la constitución del ego, el cine funcionaría a manera de espejo. Mediante ese acto de pérdida temporaria del ego que permite el cine, se produce un refuerzo simultáneo del mismo en virtud de las fuertes estructuras de fascinación que ofrece este medio. Tanto Laura Mulvey como la crítica Ann Kaplan, denuncian la manera en que el cine de narración tradicional sirve a los fines de reforzar la división de roles entre hombre y mujer. Mulvey recurre a la cuestión del placer escópico que se esconde tras la ilusión narrativa. La construcción de la mirada a ambos lados de la pantalla ha establecido a lo largo del siglo XX una forma de mirar que responde claramente a un orden patriarcal. Los roles aparecen distribuidos según la convención de otorgar al hombre el carácter de activo mientras que a la mujer le compete ser estructurante del deseo erótico. Esto funciona en la creación de la mujer como fetiche visual. Pero también en la pasividad que implica reducir su papel al de mirada deseante. Por su parte

Ann Kaplan centra su análisis en el cine comercial, bajo su forma de género melodramático, que es el que suele ser identificado con lo femenino y opuesto a otros géneros asociados con lo masculino (policial, cine de aventuras, etc.). Kaplan opina que en la modelización de la psique femenina, también ha jugado su papel el psicoanálisis. El melodrama asumió su forma para satisfacer los deseos y las necesidades creados por la organización familiar decimonónica, que en sí tiende a producir traumas edípicos. Frente a la pregunta de si la mirada es masculina, Kaplan saca como conclusión que en principio no lo es. Pero que en nuestro lenguaje, y dada la estructura del subconsciente, poseer y ejercer la mirada es estar en la posición masculina. La mirada del hombre no se limita a mirar, sino que transmite el poder de acción y de posesión, ambos elementos que no estarían en la mirada femenina. Tanto la sexualización como la cosificación tienen que ver con el deseo de controlar y dominar, lo cual conduce al fetichismo que el cine comercial tiende a reproducir de modo acrítico.

Los personajes cinematográficos antes citados son en gran medida figuras frágiles, dubitativas, trazadas por conflictos irresueltos. Sin embargo logran mediante sus acciones rasgar el tejido de lo social, a través del cuestionamiento de la estructura familiar. Continúan por lo tanto con el linaje abierto por la heroína trágica de Sófocles, en una serie de Antígonas en la era de los “post”. Lucrecia Martel trabaja de modo particular sobre la cuestión de la visión. En “La ciénaga” se desplegaba alrededor de la anécdota de las apariciones de la Virgen que mantienen en vilo tanto a la comunidad como a los integrantes de las dos familias que deambulan por la finca. Reaparece en las conversaciones, atraviesa los estratos sociales, y encuentra una forma de resolución en el personaje de Momi. En una de las primeras escenas, Momi aparece repitiendo una letanía en la que agradece a la Virgen por haberle dado a Isabel⁶. Lo que en principio puede ser interpretado como gratitud hacia la única persona que le ofrece contención en ese ámbito desarticulado, va a ir revelándose como otra cosa. Se trata de un lazo no del todo correspondido, que puede pasar por trato fraterno entre dos adolescentes conviviendo bajo el mismo techo o como una amistad atípica. Extraña porque se da entre dos personas de distinta clase en un sistema que considera esto como impensable. De todos modos, la intención y el deseo de Momi no dejan lugar a dudas para la mirada del espectador: está enamorada de Isabel. En la última escena se muestra a Momi de regreso con un mensaje que da pie para comprender el periplo que viene de hacer. Luego de ir a constatar con sus propios ojos la aparición de la Virgen, concluye que no vio nada. Este resultado, que parece reflejar un fracaso y transmite desazón, implica en realidad un acto de liberación por parte de la protagonista. Momi es la única de todo el conjunto de personajes que exhibe un rasgo de lucidez y que resuelve este conflicto entre el ver y el no ver. “El niño pez” presenta una cuestión similar mediante el personaje de Lala. Aquí el sistema familiar más acotado que en el mundo de Martel, también se encuentra desmantelado. El padre vive obsesionado por su éxito profesional y coquetea con el suicidio. La madre existe sólo encerrada en su particular universo esotérico. El hermano se encuentra internado por consumo de drogas. Ninguno de ellos es capaz de ver lo que sucede dentro de la propia casa. Se repite la matriz de culpar a los subalternos, en este caso la mucama Guayi. La ambigüedad de género planteado en la androginia de Antígona, aparece en ambos casos a partir del deseo lésbico tanto de Momi como de Lala. Si bien en Momi apenas se esboza su intención de adoptar un rol activo, en Lala está presente de manera hipertrofiada, de acuerdo con los lineamientos del género filmico con el que se resuelve la trama, que es el del policial.

La mirada retorna en la película de Martel “La niña santa” como uno de los elementos estructurantes del relato. El crítico Gonzalo Aguilar ya había hecho notar que la mirada en Martel tiene que ver con el tema de que el deseo no puede ser representado en esa

sociedad (100). Que es la visión la que le impone órdenes y jerarquías, siguiendo los dictámenes del dominio ocular masculino. Afirma que es Amalia la única en la cual el deseo se expresa sin ser sometido. Mientras que su madre Helena se mantiene atrapada en la mirada masculina (aparece siempre reflejándose en espejos y pendiente de lo que los demás opinan de ella), Amalia está más atenta a un mundo de sonidos, de sensaciones táctiles y olfativas. Es decir, no se halla atrapada por lo visual. También es definitorio su gesto de darse vuelta para mirar (lo que lleva a Aguilar a compararla con el mito de Orfeo) por el cual ella asume un rol plenamente activo frente a la invasión sexual perpetrada por parte del Dr. Jano. Y de esa manera resuelve la situación a su favor en el juego de la seducción.

En cuanto al otro tema anudado con el mito de Antígona, el tabú del incesto, está tanto en el universo marteliano como en las películas de Albertina Carri, quien lo trabaja de modo explícito en “Géminis”. Los dos adolescentes Meme y Jeremías ponen en jaque el universo ordenado de la familia burguesa, dejando al desnudo un sistema que fue vaciado de contenido y perdido por completo su funcionalidad. El título, que como ya ha sido acotado remite el mito de Cástor y Polux⁷, remite de alguna manera al tema de la androginia y de los opuestos complementarios, también presente en “XXY”.

Lucrecia Martel da una definición sobre el cine que sintetiza de modo magistral también su efectividad. Dice que la voluntad de narrar apunta a lograr “poner al otro en el cuerpo de uno” (Oubiña 68), para superar de ese modo la soledad absoluta que supone la geografía del cuerpo. Al narrar, dice, la intención radica en “volver a armar el mundo de otra forma” (Oubiña 58). Y esa operación para Martel es tanto reveladora como sanadora⁸. El truco de recrear una mirada adolescente, con su fuerte carácter de transitivo y ambivalente, sirve a mi manera de ver como un recurso para hacer comunicable aquello que resulta socialmente irrepresentable. Y eso finalmente concuerda con lo que Judith Butler considera una apertura de la posibilidad política. En este punto existe una sintonía con lo que opina el crítico David Oubiña, quien se refiere a “La ciénaga” con el término de “cine quirúrgico” (51). Él afirma que si éste film funciona como intervención política, no lo es tanto por sustentar una ideología particular, sino por fundar “una nueva comunidad de lo visible” (52). Estas cineastas argentinas producen mediante el efecto de variar la mirada una desestabilización de las definiciones estáticas de los géneros lo que permite en última instancia imaginar nuevas constelaciones de parentesco.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

- AGUILAR, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- AMADO, Ana y Nora Domínguez (comp.) (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós.
- AMÍCOLA, José (2008). “Las huellas del presente y el mundo *queer* en XXY” (ponencia en panel). En *Actas de las IX Jornadas de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Rosario, julio-agosto.
- BUTLER, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure Editorial.
- DONOSO PINTO, Catalina (2007). *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.
- KAPLAN, E. Ann (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Cátedra, Madrid. Primera edición de 1983.
- MULVEY, Laura (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en: *Screen* 16.3, autumn. 6-

18.

- NORIEGA, Gustavo (2009). *Estudio crítico sobre Los Rubios. Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires, Picnic Editorial.
- OUBIÑA, David (2007). *Estudio Crítico sobre La Ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires, Picnic Editorial.
- PUENZO, Lucía (2008). *El niño pez*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- RANGIL, Viviana (ed.) (2007). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

-
- 1 Gonzalo Aguilar opina que se puede hablar de “nuevo cine argentino” porque de hecho se produce una ruptura en los años 90 con respecto a la producción anterior. No tanto como programa estético común o deliberado, pero no se puede dejar de notar la renovación y el corte que implica esta nueva corriente. Lo que avala hablar de un “*nuevo cine argentino*” es la existencia de un “*nuevo régimen creativo*” (14). Algunas de las características de este *corpus* serían las siguientes: “ *finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes más ambiguos, rechazo al cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes zombies inmersos en lo que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo de la demanda identitaria y la demanda política*” (27).
 - 2 Una lista por cierto no exhaustiva de realizadoras incluiría a Anahí Berneri, Albertina Carri, Lucía Cedrón, Verónica Chen, Sabrina Farji, Vera Fogwill, Daniela Goggi, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Ana Katz, Lucrecia Martel, María Victoria Menis, Lorena Muñoz, Celina Murga, Lucía Puenzo, Julia Solomonoff.
 - 3 Una primera aproximación al tema fue desarrollada en una ponencia presentada en las IX Jornadas de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Rosario, julio-agosto 2008. Su título es “Listen to the girl: *Kitsch* y mirada adolescente en la filmografía de Lucrecia Martel y Sofía Coppola” y puede verse en www.punte.org/Conferencias
 - 4 Donoso Pinto opina que el personaje de Isabel combina los factores de género y etnia de manera novedosa, al distender los estereotipos sobre marginación, sea positiva o negativa. Mediante su relación con Momi se rompe el “arquetipo de marginalidad” con el que la literatura trabajó la figura del subalterno. Isabel invierte el modelo tradicional de la “china” seducida por el hijo del patrón. Además es presentada como una persona consciente de su dignidad y capaz de hacer su propio proyecto de vida, como se ve al final (34-35).
 - 5 Butler da la siguiente definición: “El parentesco, entendido como una serie de acuerdos socialmente alterables que no tienen características estructurales transculturales que puedan ser totalmente extraídas de sus funciones sociales, significa cualquier conjunto de acuerdos sociales que organiza la reproducción de la vida material, que puede incluir la ritualización del nacimiento y la muerte, que proporciona lazos de alianza íntima, duradera o vulnerable y que regula la sexualidad a través de la sanción y del tabú” (99).
 - 6 El gesto de repetir una letanía también está en “La niña santa”. Amalia se entretiene con este ritual que tiene que ver por un lado con su formación religiosa y las clases de catequesis que sirven de alimento para sus obsesiones. Por el otro, es expresión de un universo conformado por sonidos y susurros, sensaciones que junto con las táctiles y las olfativas son los tres sentidos con los que ella se dedica a experimentar.
 - 7 Cástor y Pólux, llamados también Dioscurios, eran dos semidioses de la mitología griega. Según una versión nacieron como hijos gemelos de Leda, engendrados mediante un engaño por el dios Zeus. Los gemelos son por cierto símbolo general de la dualidad tanto en lo relativo a la semejanza como a la identidad. Según el diccionario de símbolos, son la imagen de todas las oposiciones que se resuelven en una tensión creativa (*Dictionnaire des Symboles de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant*, Paris, Édition Roberto Lafont, 1982).
 - 8 La cita completa dice: “El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar en donde nadie más puede estar. Es imposible que alguien se ponga en el lugar de uno. Pero existen estos pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno. Permiten compartir lo imposible, permiten salvar esa soledad a la que uno está condenado de principio a fin” (Oubiña 68).