

Louisiana State University

LSU Scholarly Repository

LSU Master's Theses

Graduate School

2014

Hacia una anatomía del textum: corporalidad y discurso en el cine contemporáneo argentino.

Guillermo Abel Severiche

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://repository.lsu.edu/gradschool_theses



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

Severiche, Guillermo Abel, "Hacia una anatomía del textum: corporalidad y discurso en el cine contemporáneo argentino." (2014). *LSU Master's Theses*. 323.

https://repository.lsu.edu/gradschool_theses/323

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Scholarly Repository. It has been accepted for inclusion in LSU Master's Theses by an authorized graduate school editor of LSU Scholarly Repository. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

HACIA UNA ANATOMÍA DEL *TEXTUM*: CORPORALIDAD Y
DISCURSO EN EL CINE CONTEMPORÁNEO ARGENTINO

A Thesis

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Masters of Arts

in

The Department of Foreign Languages and Literatures

by

Guillermo Abel Severiche

B. Ed., Universidad Nacional de Cuyo, 2009

B.A., Universidad Nacional de Cuyo, 2010

December 2014

Esta tesina está dedicada a mis padres, mis hermanos y mi hermana, quienes han colaborado conmigo a la distancia con afecto, curiosidad, empuje y sobre todo, respeto por la labor que llevo a cabo.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a mis padres quienes confiaron en mí desde el primer momento en que decidí viajar a este país para continuar con mis estudios. Reconozco la dificultad de su decisión y por ello respeto mucho su incondicional apoyo. Sin ellos este trabajo no podría haberse dado. Al mismo tiempo, quiero agradecer a mis hermanos y hermana quienes han sabido comprender la labor de quien se dedica al estudio del cine y a la literatura, siempre con amor, afecto y mutua admiración.

En segundo lugar quiero agradecer a la Dra. Laura Martins, quien me introdujo a los estudios del cuerpo y el cine. Desde que tomé su clase en la primavera del 2012 (mi segundo semestre en Estados Unidos) me sentí inspirado no solo por la novedad de los temas que ella presentaba, sino por su dedicación y talento para la enseñanza. Definitivamente el paso por LSU y por sus cursos significaron para mí un momento importante que definirá el modo en que entiendo la educación. Asimismo quiero agradecer a las Dras. Andrea Morris y Elena Castro, con quienes comencé a estudiar temas trascendentales que definieron gran parte de este trabajo. A su vez, todas ellas significaron un soporte emocional y profesional significativo para el desarrollo y conclusión de este trabajo de investigación.

Por último, quiero agradecer a mi grupo de amigos que hicieron de Luisiana un hogar. Pero en especial quiero agradecer a Mason, quien ha sido en este último año un apoyo emocional importante, por su dedicación, paciencia y permanente aliento para conmigo y mi relación con mi trabajo.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	iii
TABLA DE IMÁGENES	v
RESUMEN	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUCCIÓN	1
1.1. El cuerpo y la protesta política	1
1.2. La corporalidad y el arte	6
1.3. Saber a través del cuerpo: propósito, teoría y motivaciones del presente trabajo	11
1.4. Cuerpos enfermos, excitados, torturados. Estructura y premisa fundamental....	17
HACIA UNA ANATOMÍA DEL <i>TEXTUM</i> : LO CORPÓREO Y LA DISCURSIVIDAD	22
2.1. ¿Qué es discurso?	22
2.2. El poder del discurso, el discurso del poder: la discursividad del <i>textum</i>	28
2.3. De la corporalidad del texto a la discursividad del cuerpo	35
2.4. El <i>Corpus</i> de Jean-Luc Nancy	43
RUINA Y CORPORALIDAD EN EL FILM <i>LOS LABIOS</i> (2010) DE SANTIAGO LOZA E IVÁN FUND	47
3.1. Los cuerpos de la decadencia, los cuerpos-ruinas	48
3.2. La cámara se enferma: cámara en mano y primer plano	56
3.3. Cuerpos, ruinas y corporalidad en <i>Los labios</i>	67
LA CONSTRUCCIÓN DEL DESEO, LOS CUERPOS SUSPENDIDOS EN EL TIEMPO. <i>PLAN B</i> DE MARCO BERGER	69
4.1. Arquitectura de la sexualidad	71
4.2. Cuerpos suspendidos en el tiempo	77
EL PUNTO DE VISTA Y EL CUERPO DE LA TORTURA: <i>EL PREMIO</i> (2011) DE PAULA MARKOVITCH	85
5.1. Incomprensión, espacios vacíos y posición de cámara	88
5.2. El poder del Estado y el cuerpo de la tortura	94
CONCLUSIONES	105
BIBLIOGRAFÍA	110
VITA	118

TABLA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Nueva marcha en reclamo de Justicia por Luciana</i> . Diego Parés.....	2
Figura 2: <i>Fotograma del documental Joven y Gay en la Rusia de Putin</i> . Milene Lasson.....	4
Figura 3: <i>Andrés González como San Sebastián</i> . Andrés González.....	7
Figura 4: <i>Acomodándose en el hospital abandonado</i> . Iván Fund y Santiago Loza.....	52
Figura 5: <i>Demoliendo el hospital</i> . Iván Fund y Santiago Loza	53
Figura 6: <i>Habitar las ruinas</i> . Iván Fund y Santiago Loza	55
Figura 7: <i>Padre entrevistado</i> . Iván Fund y Santiago Loza	58
Figura 8: <i>Madre entrevistada</i> . Iván Fund y Santiago Loza	61
Figura 9: <i>Luchi no puede contener el llanto</i> . Iván Fund y Santiago Loza	64
Figura 10: <i>Luchi se siente mareada en el bar</i> . Iván Fund y Santiago Loza	65
Figura 11: <i>Noe se siente sofocada</i> . Iván Fund y Santiago Loza	66
Figura 12: <i>Las mujeres jugando con unos niños</i> . Iván Fund y Santiago Loza	68
Figura 13: <i>Uno de los tantos edificios del film</i> . Marco Berger	76
Figura 14: <i>Bruno y los edificios de fondo</i> . Marco Berger	76
Figura 15: <i>Pablo y Bruno durmiendo</i> . Marco Berger	80
Figura 16: <i>La cámara muestra el rostro de Cecilia</i> . Paula Markovitch	93
Figura 17: <i>La cámara observa desde la mirada de los niños</i> . Paula Markovitch.....	93
Figura 18: <i>La maestra y el soldado (las autoridades) son observados desde los pupitres</i> . Paula Markovitch	93
Figura 19: <i>Carmasotti les enseña a las niñas la herida</i> . Paula Markovitch	100
Figura 20: <i>La tortura en el patio de la escuela</i> . Paula Markovitch	101
Figura 21: <i>El llanto de Cecilia</i> . Paula Markovitch	103

RESUMEN

En la introducción de su libro *The Body in Pain*, Elaine Scarry afirma que “cuando uno escucha acerca del dolor físico de otra persona, los eventos que tienen lugar en el interior del cuerpo de esa persona parecen tener el carácter remoto de un hecho profundamente subterráneo” (3). Podríamos tomar este postulado y transportarlo a otras formas de la corporalidad: cuando el cuerpo se excita sexualmente, cuando el cuerpo se enferma.

En parcial oposición al pensamiento de Scarry, el propósito fundamental del presente estudio es comenzar a darle forma a un concepto que encapsule la dimensión interna del cuerpo junto con la materialidad del discurso en el arte cinematográfico. Se establece una caracterización del concepto de *textum*: la facultad de la obra artística de apelar a la dimensión interna del cuerpo (eso que sentimos y entendemos como dolor, excitación sexual o enfermedad, por ejemplo) a través de una materialidad discursiva (un lenguaje artístico determinado, en este caso, el cinematográfico) que conlleva un postulado político determinado (que por lo general consiste en presentar una crítica fehaciente a algún discurso de poder).

Se analizan tres filmes contemporáneos argentinos: *Los labios* (Santiago Loza e Iván Fund, 2010), *Plan B* (Marco Berger, 2009) y *El premio* (Paula Markovitch, 2011). Al analizar el lenguaje cinematográfico y los planteamientos filosóficos postulados en las tres obras es posible observar un tratamiento de la corporalidad (un cuerpo enfermo, un cuerpo excitado o un cuerpo torturado) como modo privilegiado de referir al espectador y de postular una crítica a un discurso de poder determinado.

El *textum* resume la condición corporal del discurso manifiesto en los filmes y surge como modo híbrido (cuerpo y discurso) de saber. El *textum* se constituye como tejido de

códigos lingüístico, pero también, como tejido de fibras, de piel sensible. El *textum* es la condición de algunas obras ficticias de apelar a la corporalidad a través de un código lingüístico consciente de su incapacidad de representar la totalidad de la experiencia interna de los cuerpos; un código lingüístico que se aproxima a su ruptura para alcanzar una dimensión aparentemente inaprensible: la de la interioridad de los cuerpos.

ABSTRACT

In the introduction of *The Body in Pain*, Elaine Scarry affirms: “When one hears about another person's physical pain, the events happening within the interior of that person's body may seem to have the remote character of some deep subterranean fact” (3). We could apply this postulate to other forms of corporeality, other forms of feeling: the aroused body, the sick body, etc.

In partial opposition to Scarry's idea, the main purpose of this research is to shape a concept that encapsulates the internal dimension of the body with the materiality of cinematographic discourse. This thesis presents a characterization of the concept of *textum*: the artwork's faculty of appealing to the internal dimension of the body (pain, sickness, sexual arousal, for example) through a discursive materiality (a determinate artistic language—in this case, the cinematographic) that entails a political postulate (that, in general, consists of a strong criticism to some discourse of power).

This thesis analyzes three contemporary Argentine films: *The Lips* (Santiago Loza and Iván Fund, 2010), *Plan B* (Marco Berger, 2009) and *The Prize* (Paula Markovitch, 2011). By analyzing the cinematographic language and the philosophical postulates in these three works of art, it is possible to observe a common treatment of corporeality (a sick body, an aroused body, a tortured body) as a privileged modus to refer to the spectator and to formulate a criticism toward a certain discourse of power.

Textum summarizes the corporeal condition evident in films and it arises as a hybrid modus (body and discourse) of knowledge. *Textum* constitutes a texture of linguistic codes, but also, a texture of fibers, of sensitive skin.

INTRODUCCIÓN

1.1. El cuerpo y la protesta política

El 7 de enero de 2014, Luciana Rodríguez fue declarada muerta en una clínica en la ciudad de Mendoza (Argentina), luego de que su padrastro la entregara envuelta en una sábana. Posteriormente se confirmó que la niña de tan solo tres años murió a causa de golpes en todo su cuerpo, y que además presentaba quemaduras de cigarrillos. Los intentos para reanimarla fueron inútiles y cuando una de las pediatras fue en busca del hombre para informarle, este se había ido. Al saberse la noticia, toda la provincia quedó conmocionada. Luciana vivía con su madre, su padrastro y dos hermanas menores en una casa usurpada, sin agua ni luz. El padrastro, Jorge Gabriel Orellano Carriz, se convirtió en el principal acusado por el asesinato de la niña dado que existían ya otras denuncias que lo inculpaban. A su vez, su madre, Rita Evelin Estefanía Rodríguez Ríos, fue también acusada e imputada por la muerte de la pequeña por homicidio agravado por el vínculo. La noticia causó una indignación a nivel social que no solo exigió el encarcelamiento de los padres, sino también la renuncia y castigo a todos los funcionarios públicos responsables por la muerte de Luciana. En una larga y tensa conferencia de prensa, los encargados de diferentes organismos del gobierno confirmaron la existencia de varias denuncias previas que por algún u otro motivo, no fueron suficientes o fueron incompletas para prevenir el asesinato de Luciana. Los medios siguieron de cerca el accionar ejercido sobre las secretarías de Maltrato Infantil, Protección Infantil, Relaciones con la Comunidad y la DINAF (Dirección de Niñez, Adolescencia y Familia), todas dependientes de los Ministerios de Desarrollo Social, Salud y Seguridad. Días después, los familiares de Luciana organizaron una serie de marchas para exigir que todos los responsables fueran encarcelados. En medio del microcentro de Mendoza, podía verse a un grupo de personas con pancartas que decían “Queremos los responsables directos que ayudaron a matarla”, sosteniendo también dos imágenes de Luciana:

una de cuerpo entero, en vida, mirando a la cámara y otra de su cadáver, con el rostro herido y envuelta en una sábana. En pocos días, el cuerpo de Luciana había pasado de ser el resultado de la violencia familiar, la pobreza, la desigualdad social y la inoperancia del Estado, a ser un elemento potente de denuncia. En pocos días, el cuerpo de Luciana (su cadáver) había adquirido una dimensión política capaz de encabezar un movimiento social en busca de reformas en el funcionamiento de los organismos estatales. En este caso, el dolor corporal, resignificado a través de la imagen del rostro moreteado y sin vida de Luciana, se convirtió en el vehículo más impactante para comunicar algo que al parecer las palabras no conseguían (ver Figura 1).



Figura 1: Nueva marcha en reclamo de Justicia por Luciana. Diego Parés (Los Andes Online) [15.01.2014]

En febrero de 2014, los Juegos Olímpicos de Invierno en Sochi dieron la oportunidad a los activistas LGBT a denunciar la opresión por parte del gobierno ruso de Vladimir Putin sobre su comunidad. El principal objetivo fue dar a saber la existencia de una persecución, violencia e indiferencia por parte del Estado y toda la sociedad hacia los jóvenes pertenecientes a la comunidad LGBT. Los medios de diferentes partes del mundo dedicaron columnas y videos para explicar las razones de esta situación. En junio de 2013, el gobierno había aprobado la ley de

anti-propaganda gay, la cual multa y penaliza cualquier tipo de manifestación ante menores que indique que la homosexualidad es algo aceptable. El sitio de internet *Vice News* realizó un documental dedicado a explicar las razones y consecuencias de esta ley. Allí se muestra, por un lado, los modos operativos de un grupo neonazi denominado *Occupy Pedofilyha*, el cual engaña a hombres gay, los convoca a un encuentro y los sorprende para torturarlos (de forma física y moral). Estas torturas son grabadas y posteriormente subidas a la web con el objetivo de “combatir pedófilos”. Los medios reportaron el caso de un joven que murió asesinado por este grupo y el video, en donde puede verse la tortura, fue difundido en internet. El documental de *Vice News* refiere a este caso y a otros tantos, al consecuente temor instaurado en toda la comunidad y al incremento de suicidios entre los jóvenes. Asimismo, en julio de 2013, en Moscú, activistas realizaron una manifestación en contra del aumento de estos suicidios. Esta protesta consistió en tres personas recostadas en el piso y bañadas en sangre artificial, mientras que, junto a ellas, un hombre sujetaba una pancarta que declaraba abiertamente el rechazo a la ley y el incremento de muertes por suicidio (ver Figura 2). La manifestación fue interrumpida cuando la policía forzó a todos los participantes a entrar en un camión enrejado. Los jóvenes que simulaban ser cadáveres, tuvieron que ser levantados y llevados como si realmente se trataran de cadáveres. Los cuerpos sangrantes o torturados son el factor común entre estas dos formas de manifestación política y social. Tanto el grupo neonazi como los activistas LGBT encontraron efectiva la utilización del dolor, del cuerpo herido y su visibilidad como elemento clave para impulsar sus objetivos ulteriores.

¿Por qué? ¿Cómo se constituye la corporalidad en armamento efectivo para la denuncia política? Sigue existiendo en la actualidad una permanente apelación al cuerpo en todas sus formas para impulsar argumentos. La muerte de Luciana Rodríguez se convirtió en pocos días en



Figura 2: *Fotograma del documental Joven y Gay en la Rusia de Putin. Milene Lasson (Vice News) [29.01.2014]*

un asunto de Estado, de preocupación social, porque su caso confirmó la falla como conjunto social. La imagen del cadáver de Luciana logró resumir lo inexplicable, aquello que la razón ni el lenguaje logran abarcar. La imagen del cuerpo herido remite al dolor físico, a un modo de sentir que las palabras fracasan en representar. Es decir que la imagen del cuerpo herido se constituye en un modo de comunicar a través de una dimensión que flota en un intersticio: un lenguaje (la imagen) y un sentir (el dolor). ¿Pero cómo se materializa este intersticio, esta cualidad ambivalente entre un código lingüístico y un modo de remitir a lo intraducible de la corporalidad, un algo que ciertamente se conoce a través del cuerpo y no del lenguaje?

Asimismo, el grupo neonazi de Rusia encontró que el mejor modo de efectivizar su *modus operandi* era registrar cada ataque y difundirlo. La tortura física (golpes, cortadas, quemaduras) y moral (humillación pública, llamadas telefónicas a parientes, baño de orina) no parecen ser suficientes si no existe además una difusión masiva. El dolor, real, infundado sin consentimiento de las víctimas, se convierte en una representación de un postulado político totalitario que pretende instaurar el miedo en una comunidad particular y legitimar la pérdida de

condición humana a aquellos que manifiesten una sexualidad diversa. Salvando grandes diferencias, los activistas LGBT que organizaron la protesta contra el aumento de suicidios recurrieron a un modo similar de manifestación política. Los cuerpos sangrantes, ficticios, parte de una performance llevada a cabo con consentimiento de sus participantes, representan no solo el efecto de una ley opresiva sino también un modo legítimar la condición humana de aquellos que manifiesten una sexualidad diferente o que, en este caso, teman hacerlo. Resulta interesante observar que dos grupos políticos completamente opuestos recurren de diferentes maneras a un mismo método de manifestación ideológica. Es decir que pareciera existir en la corporalidad en sí una cualidad política que es apelada por diferentes posiciones y a través de diferentes medios.

Tanto en la imagen fotográfica del rostro moreteado de Luciana Rodríguez, los videos de las torturas llevadas a cabo por el grupo *Occupy Pedofilyha* o la performance de los activistas LGBT de Rusia, el dolor corporal encuentra en la visibilidad (la imagen fija o móvil o la escena teatral) un modo de materializarse. ¿Qué sucede con otras formas de la corporalidad que son también apeladas en obras artísticas o manifestaciones políticas, como el cuerpo enfermo o el cuerpo excitado? ¿Qué sucede con la palabra escrita, con la literatura y la imagen cinematográfica? ¿De qué modo el arte incurre en esta dimensión intersticial que reúne un código particular y una forma de la corporalidad? ¿De qué modo entender, entonces, la discursividad de los cuerpos o la corporalidad del discurso, sus límites y potencialidades, sus alcances y sus fronteras en el quehacer artístico? La presente tesina tiene como tema esta suerte de intersticio que se manifiesta de maneras diferentes en el cine de la Argentina de comienzos del siglo XXI; y que acarrea postulados políticos diversos, amalgamados en una corporalidad materializada también de diversas maneras.

1.2. La corporalidad y el arte

Cuando uno dice que lo que estudia es el cuerpo en el cine, su representación, lo que “se quiere decir” con él, si esconde algún fin ulterior que se revela en el visionado, siempre queda flotando en el aire una incógnita: ¿cómo es posible que el cuerpo aparezca en un filme, si lo que se tiene delante no es más que una imagen en la pantalla? Cuando se dice que el cuerpo se ha convertido en un elemento decisivo y altamente político, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX y en especial durante los '90, la misma incógnita surge: ¿cómo es posible que el cuerpo aparezca en un código (textual o visual) tan diferente a lo que uno entiende por cuerpo? Esto, esta carne, esto que siento ahora, en este momento, cuando me despierto o tengo sueño, cuando me lastimo, cuando corre viento. ¿De qué modo la corporalidad traspasa las fronteras de la piel para inscribirse en otras fórmulas y llegar a tener “presencia” en una película u otro tipo de obra artística?

El arte y el cuerpo han encontrado variadas maneras de congeniar. Si el presente trabajo lidia con la ficción, el cine argentino contemporáneo más particularmente, quizás quepa tener en cuenta el espectro artístico que se deja de lado para entender el marco del que surge la selección de filmes a analizar.

En primer lugar, tomaremos como ejemplo la obra de Andrés González, quien presentó en 2009 en la ciudad de Mendoza una serie de cuadros llamada *Ofrendas*¹, que consistía en imágenes de martirio y descuartización de su propio cuerpo. La serie cuenta con cuatro imágenes: tres que se enfocan en determinadas partes de su cuerpo (las manos, los pies, la cabeza) y uno de cuerpo entero que establece una referencia clara a la figura de San Sebastián: el

¹ Las obras se expusieron en primer lugar en el bar “Ficciones” (Mendoza, 2009) y posteriormente en la “Casa de la Cultura” (Buenos Aires, 2012), junto al trabajo de otros artistas provenientes de la provincia de San Luis. El título de la muestra es “Giros internos. Un medio lejano”. La selección de las obras estuvo a cargo de curadores profesionales del Fondo Nacional de las Artes (FNA).

artista aparece asaeteado y abriéndose la camisa para descubrir un corazón rojo y brillante. El cuerpo funciona como otro lienzo más en donde todo parece colapsar, en donde se entrecruzan y chocan diferentes técnicas, se superponen las imágenes y se remite al pasado histórico desde un presente muy vivo. Es un cuadro que reúne el dolor físico del cuerpo herido con el erotismo de lo que parece ser un cuerpo también excitado (ver Figura 3). Este lienzo es al mismo tiempo una fuente poderosa de refracción: lo que le pasa a este cuerpo, el del artista (mi cuerpo), es lo que puede pasarle también al que observa².



Figura 3: *Andrés González como San Sebastián*. Andrés González (The Postcolonialist) [18.11.2013]

Así como sucede en los cuadros de González, la corporalidad violentada que roza con el erotismo también tiene cabida en otra forma artística como la poesía de Néstor Perlongher. En su obra resulta casi imposible disociar el dolor del deseo. Sin embargo, el modo en que el poeta

² Para un análisis más extensivo de estas obras, ver: Severiche, Guillermo. "Poética de un yo mutilado: Identidad y cuerpo en la serie "Ofrendas" de Andrés González". *The Postcolonialist*. 1.1. (2013) Web.

argentino recorre las diferentes posibilidades de un cuerpo no solo dañado, sino también desnudo, putrefacto, son varias y permiten ver que el mismo significaba para él una superficie de inscripción y de significación primordial. La asunción del cuerpo como elemento político por parte de Perlongher responde a una intención reaccionaria frente a un sistema opresor / “disciplinante” que lo subyuga. En el poema “Herida pierna”, de su primer libro *Austria-Hungría*, el lenguaje colapsa, se agita, se quiebra y arroja imágenes, diálogos en su intento de comunicar el dolor padecido. Pero el quiebre mismo del lenguaje se erige como medio de comunicación dañado por la experiencia misma, donde el cuerpo se fragmenta, donde las sensaciones se mezclan:

Debo chupar? mamar? de ese otro seno herido
 desangrado con la pierna cortada con la daga
 en la nalga ah caminar así, rauda cual ráfaga
 montañas de basuras mágicas y luminosas (Perlongher 48).

La herida se fragmenta, el cuerpo se aborda por partes. Primero la pierna, luego la nalga. El dolor se mezcla aquí con un seno que no solo da de “mamar”, sino que también se puede “chupar”, otorgándole a la idea un matiz más ‘burdo’. Perlongher plantea una idea y la pervierte de modo tal que en ese quiebre nazca una inquietud frente al cuerpo herido, que nos lleva a preguntarnos: ¿por qué? Las imágenes de Perlongher que nos remiten indudablemente a un intento de comprender el dolor, no dejan de lado la idea del deseo. Aún dolido, aún muriente, el cuerpo en sí tiene algo de atractivo, de bello en esa naturaleza cruda compuesta por fluidos y carnes, tejidos y babas.

Ahora bien, si una de las preguntas que funcionan como eje de esta tesina es cómo el arte encuentra un modo de manifestar la corporalidad a través de un código singular, cabría preguntarnos de qué arte se habla, de qué códigos se habla y de qué modos de corporalidad. El

presente trabajo es una exploración sobre el cine, particularmente el largometraje, producido en Argentina durante estos primeros años del siglo XXI. Este recorte deja de lado otras formas artísticas que recurren a la corporalidad y que buscan revelar un modo de conocer a través del cuerpo, así como se vio en González y Perlongher. Entonces, ¿cuáles son las posibilidades y limitaciones del arte en general para con la corporalidad? En la introducción de su libro *The Body in Pain*, Elaine Scarry afirma que existe una dimensión inexplicable del dolor humano. Va más a fondo:

cuando uno escucha acerca del dolor físico de otra persona, los eventos que tienen lugar en el interior del cuerpo de esa persona parecen tener el carácter remoto de un hecho profundamente subterráneo, perteneciente a una geografía invisible que, si bien portentosa, no tiene una realidad porque no se ha manifestado en una superficie visible en la tierra (3, mi traducción).

Podríamos tomar este postulado y transportarlo a otras formas de la corporalidad³, a otros modos de sentir: cuando el cuerpo se excita sexualmente, cuando el cuerpo se enferma y es medicado, por ejemplo. Si hablamos aquí de un sentir interno incapaz de ser real a menos de que salga a la superficie, ¿es el arte el modo más exacto para representar dicho surgimiento?

Uno de los primeros postulados de Scarry es que todo lenguaje es insuficiente para representar el dolor. Es más, ella explica: “El dolor físico no solo resiste el lenguaje sino que lo destruye activamente, ocasionando una reversión inmediata a un estado anterior del lenguaje, a los sonidos y llantos que el ser humano hace antes de aprender el lenguaje” (4, mi traducción). ¿Pero qué sucede con el arte entonces? Scarry, citando a Virginia Woolf, declara la casi ausencia de representaciones literarias del dolor: “Alarmado y abatido por su propia falla ante el lenguaje, la persona con dolor puede encontrar reconfortante saber que incluso el artista – cuya vida y

³ Hay que tener en cuenta que la misma Scarry afirma que el dolor tiene un carácter excepcional cuando se lo compara con otras formas de la interioridad del cuerpo (5). Justamente su libro dedicado a la tortura y el dolor manifiestan un modo particular de hacer y deshacer el mundo, la identidad, la persona, algo que otras formas de interioridad no presentan.

hábito cotidiano están dedicados a refinar y extender los reflejos del discurso – ordinariamente se rinden silenciosos ante el dolor” (10, mi traducción).

La misma Scarry dice que existen obras, pocas, aisladas, en que esto no ocurre y que ofrecen, por tanto, una forma convincente, útil, de retratar al dolor (10). ¿Cuáles son esos casos y qué revelan de esta corporalidad interna incapaz de encontrar un modo fidedigno de emerger? Tanto González como Perlongher supieron encontrar en su arte un modo particular de congeniar el código visual o lingüístico con la dimensión interna del cuerpo. En el caso de González, la identidad, su construcción y deconstrucción, son las tangentes que atraviesan sus obras y que pretenden generar en los espectadores una sensación de incomodidad. ¿Hasta qué punto es la identidad algo que no se hiere, que no se arma sobre heridas, que no vuelve constantemente a ellas? Las obras de González parecen preguntar: ¿cuál es papel que debemos otorgarle al cuerpo como entidad avasallante y transformadora, arma eficaz para contrarrestar los moldes invisibles de una sociedad opresora? En el caso de Perlongher, el recorrido metafórico e ideológico que éste propuso a lo largo de su obra consiste en entender la corporalidad desde su carácter más poderoso. Ya sea como superficie de inscripción, como entidad receptora, el cuerpo es siempre un elemento activo, de gran poder de lucha. La poesía perlonghiana hizo uso de este carácter para indicar algunos puntos importantes a los que debíamos prestarles atención: el cuerpo que se corrompía bajo la sujeción de tendencias mercantilistas, las luchas políticas que se teñían bajo estas influencias o desarrollaban sus argumentos a partir de contradicciones difíciles de revertir. Sus poemas, que se asemejan a gritos sofocados, llantos ahogados, buscan aferrarse a lo corpóreo de forma tal que sintamos ese llamamiento aún más claramente. El lenguaje “colapsa” en este intento de representar el dolor, la impotencia, el legado que los gobiernos dictatoriales dejaron⁴.

⁴ Un punto personal importante que me ha motivado a desarrollar esta tesina y que se relaciona con los procesos dictatoriales vividos en Argentina entre 1976 y 1983 son resumidos por Raúl García de la siguiente manera: “Los

Sangrante, muerto o excitado, todos los cuerpos de su poesía son móviles válidos a la hora de erigirse como herramientas políticas eficaces que impulsen tanto una resistencia a la amenaza neoliberal y al pasado opresor de la dictadura.

¿Pero qué sucede con el cine? El film se constituye como un artefacto cultural capaz de reflexionar sobre la condición interna de la corporalidad y encuentra maneras específicas de hacerla surgir. Es imposible abarcar todos los modos artísticos en que la corporalidad se manifiesta, de los que tanto Perlongher como González son ejemplos, por ende esta tesina solo analizará tres filmes: *Los labios* (2010) de Santiago Loza e Iván Fund, *El premio* (2011) de Paula Markovitch y *Plan B* (2009) de Marco Berger. Este conjunto de obras sirve de muestra de todo un marco artístico que lo contiene, que presenta artistas visuales como Andrés González y poetas como Néstor Perlongher, y que sirve de referencia para entender los modos particulares en que los filmes a analizar plantean una corporalidad resignificada en el texto.

1.3. Saber a través del cuerpo: propósito, teoría y motivaciones del presente trabajo

El propósito fundamental del presente estudio es comenzar a darle forma a un concepto que encapsule la dimensión interna del cuerpo junto con la materialidad del discurso en el arte cinematográfico. Esta investigación es el inicio de lo que denomino una anatomía del concepto de *textum*: la facultad de la obra artística de apelar a la dimensión interna del cuerpo (eso que sentimos y entendemos como dolor, excitación sexual o enfermedad, por ejemplo) a través de una materialidad discursiva (un lenguaje artístico determinado, en este caso, el cinematográfico) que conlleva un postulado político determinado (que por lo general consiste en presentar una

militares retomaron esa política corporal y la transformaron absolutamente. Hicieron de ella una herramienta terrorífica de dominio social. Tanto es así que aun hoy en la Argentina es necesario hablar e investigar sobre cuerpos torturados, cuerpos ausentes, desaparecidos, recuperados, etc. Esa operación tuvo una dimensión que es necesario precisar, puesto que la sociedad en su totalidad fue afectada por esa modalidad de poder que trabajó en los cuerpos. Si bien se descargó activamente en una minoría de la población, lo que esa minoría sufría se inscribía en la corporalidad del resto de los ciudadanos. Y este es un punto muy importante para tener en cuenta” (170-171).

crítica fehaciente a algún discurso de poder). Sin embargo, para poder desarrollar este propósito es importante delimitar un marco teórico que explique qué entendemos por cuerpo y corporalidad, por un lado, y discurso, por el otro. Este delineamiento teórico se efectuará con mayor detalle en el primer apartado de la presente tesina.

Ahora bien, uno de los cuestionamientos que me impulsó a desarrollar el concepto de *textum* se resume en la siguiente pregunta: si el lenguaje es insuficiente para representar la dimensión interna del cuerpo (y por ende, todo lo que aprehendemos del mundo a través de él) ¿es posible ‘saber’ mediante el cuerpo? Esta pregunta requiere un rápido repaso por la filosofía del cuerpo que revisa la dualidad cuerpo / mente y la relación con el conocimiento.

La filosofía contemporánea sobre el cuerpo surgió como consecuencia de toda una preocupación sociológica “a través del impacto político de movimientos de ‘liberación’, en asociación cercana con sus respaldos intelectuales y teóricos” (Fraser and Greco 2). Los movimientos feministas y el feminismo, el surgimiento de las teorías queer y postcoloniales, junto con el desarrollo de políticas sociológicas en relación con la raza y la etnicidad, tuvieron un papel importante en el pensamiento filosófico alrededor del cuerpo. Uno de los objetivos primordiales en su momento fue la de criticar los postulados positivistas que habían marcado e instaurado una concepción sobre la mente y el espíritu en detrimento del cuerpo. Es así como surge la figura del ‘malin génie’⁵ de Descartes. Lo que se afirma es que René Descartes instauró, a través de su *je pens, donc je suis* (“pienso, luego existo”), una separación entre la mente y lo corporal. Mejor dicho, Descartes afirmó que todo lo existente es existente en tanto que la mente lo perciba, por ende, lo produzca. Todo lo que se siente con el cuerpo es una extensión de la mente, porque es allí donde se halla el último resquicio de “realidad”. No se puede confiar en

⁵ Gordon Baker y Katherine Morris hablan de la “leyenda cartesiana” y de Descartes constituido como un “malin génie” por parte de casi todo campo de estudio humanístico (2). Ver: Baker, Gordon and Morris, Katherine. *Descartes’ Dualism*. London: Psychology Press, 1996.

otra cosa más en el mundo, porque la única certeza de la propia existencia es la verdad de la razón, la conciencia. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo entonces en esta ecuación? Durante el siglo XX este pensamiento se desarmó y diferentes pensadores comenzaron a impulsar otros modos de entender la vida, sobre todo, como algo que transita por lo corporal. Pero el dualismo de Descartes es más complejo de lo que parece. Él afirmó en su *Discurso del método*:

advertí luego que, queriendo yo pensar, de esa suerte, que todo es falso, era necesario que yo, que lo pensaba, fuese alguna cosa; y observando que esta verdad: ‘yo pienso, luego soy’, era tan firme y segura que las más extravagantes suposiciones de los escépticos no son capaces de conmovér, juzgué que podía recibirla, sin escrúpulo, como el primer principio de la filosofía que andaba buscando (64).

Lo que Descartes intentó encontrar en su texto fue un modo de conocer, de saber. Y bajo su negación de todo aquello que es posible de ser dudado, no le quedó otro medio más que la conciencia, la mente:

conocí por ello que yo era una sustancia cuya esencia y naturaleza toda es pensar, y que no necesita, para ser, de lugar alguno, ni depende de cosa alguna materia; de suerte que este yo, es decir, el alma por la cual yo soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo y hasta más fácil de conocer que éste, y, aunque el cuerpo no fuese, el alma no dejaría de ser cuanto es (64-65).

Quizás estas líneas fueron las asumidas para observar a Descartes como el encargado del Positivismo de erigir una concepción del cuerpo privada de valor. No puede negarse una lectura que observe la diferencia apreciativa entre uno y otro, entre el cuerpo y la mente, cuando se dice que la última es “más fácil de conocer” y es el recipiente de lo que yo “soy”. Sin embargo lo que cabe rescatar es la búsqueda emprendida por Descartes. Así como indican Fraser y Greco en la introducción de *The Body: A Reader*, cualquiera sea la precisión histórica y textual atribuida al dualismo de Descartes, “claramente constituye un grupo poderoso de ideas respecto a la naturaleza de los cuerpos, la naturaleza del conocimiento y la relación entre estos dos términos” (6, mi traducción). Ahora bien, lo que Descartes busca en su texto, como bien él lo dice, es un

“verdadero método para llegar al conocimiento de todas las cosas de que mi espíritu fuera capaz” (51). Lo que busca, es un modo de conocimiento, un modo de saber. En todo caso entonces cabría cuestionar no la separación entre mente y cuerpo, sino la atribución única a la mente como entidad pensante y conocedora del mundo. Entonces, ¿de qué modo se instaura el cuerpo como forma diversa de pensamiento, de saber frente al mundo? ¿Qué tan desligado estará el saber corporal de lo que llamamos “mente”? ¿Es posible observar este modo de saber corporal en la ficción y cómo interactúa con el lenguaje utilizado, con el código que sirve de móvil?

Otro discurso que se erige como elemento a deconstruir durante el siglo XX es el del Cristianismo y de cómo éste calificó al cuerpo como entidad capaz de proveer un conocimiento incompleto sobre el mundo. En este sentido, León Rozitchner realiza una lectura detenida de las *Confesiones* de Agustín de Hipona, ya que afirma que en ellas es posible encontrar marcas textuales que evidencien la simbiosis ideológica entre el discurso cristiano y el capitalismo, y la devaluación del cuerpo como elemento clave. Afirma Rozitchner:

Se necesitó imponer primero por el terror una premisa básica: que el cuerpo del hombre, carne sensible y enamorada, fuese desvalorizado y considerado un mero residuo del Espíritu abstracto. Sólo así el cuerpo pudo quedar librado al cómputo y al cálculo; al predominio frío de lo cuantitativo infinito sobre todas las cualidades humanas. (10)

A lo largo de todo su análisis, Rozitchner utiliza postulados marxistas y del Psicoanálisis para desglosar la retórica de Agustín y develar esta desvalorización que aquí refiere. Ahora bien, esta desvalorización sobre la corporalidad en el texto de Agustín tiene también un costado ligado a su potencialidad intelectual. Es decir, que el cuerpo no solo se constituye como un material que debe ser contenido de sus deseos carnales y sus impulsos salvajes, sino también como un modo inexacto, incompleto, restringido de conocer el mundo, de saber. Agustín afirma que los sentidos solo se apegan a la mundanidad del mundo terrenal, al carácter pasajero de la vida y no a la eternidad, por lo que los mismos pasan a ser poco confiables, perezosos (81). Es decir que el

cuerpo y los sentidos se ven despojados de una capacidad intelectual. Esta premisa la resume de la siguiente manera:

tenía presente en mi memoria, sin dudar de modo alguno que había y existía un sumo Bien, con quien debía unirme y estrecharme, al mismo tiempo que conocía que aún no estaba capaz de conseguirlo, porque este cuerpo corruptible comunica en cierto modo su pesadez al alma, por cuanto esta habitación terrena en que ella vive y obra, oprime y abate hacia lo terreno la potencia intelectual, ocupándola con grande variedad de pensamientos. (146)

Agustín explica que la vida terrenal apreciada a través de los sentidos y estancada en la satisfacción inmediata de ellos, impide el conocimiento de Dios, de este Bien eterno. Si bien el mismo manifiesta su bondad y perfección en elementos terrenales, el contacto con Dios yace más allá, en un código intelectual ligado al alma, al espíritu, no a los sentidos corporales.

Tanto en Agustín como en Descartes, el saber (facultad de conocer, de entrar en contacto) es un factor común. Si el alma y la mente se consagraron como modos únicos y posibles de contactarse con el mundo, cómo ha entendido la filosofía el lugar del cuerpo luego de que tanto el discurso cristiano como el positivista fueran deconstruidos. Uno de los primeros en incursionar en la potencialidad del cuerpo como entidad conocedora del mundo fue Maurice Merleau-Ponty. En su obra *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty explora el concepto de “experiencia” y “percepción” para mostrar que el cuerpo no es ni un objeto ni un sujeto, que no existe tal dualismo entre mente y cuerpo, espíritu y cuerpo, sino que es a través del cuerpo y del conocimiento de la propia corporalidad cómo uno ingresa al mundo (43 Fraser and Greco). Es decir, la experiencia del cuerpo y el modo en que éste modela la experiencia. El cuerpo es la condición por la que uno tiene relaciones con los objetos, es decir, el mundo, el cual se configura como un “horizonte latente en toda nuestra experiencia”. En otras palabras, “las relaciones del cuerpo con el mundo no son aquellas de causa y efecto sino en cambio el resultado de

significados, significados que no pueden ser solamente explicados ni por la psicología ni la fisiología” (44 Fraser and Greco, mi traducción). Merlau-Ponty afirma:

El cuerpo no es, pues, un objeto exterior cualquiera, con la sola particularidad de que siempre estaría ahí. Si es permanente, es de una permanencia absoluta que sirve de fondo a la permanencia relativa de los objetos eclipsables, los verdaderos objetos. La presencia y ausencia de los objetos exteriores solamente son variaciones al interior de un campo de presencia primordial, de un dominio perceptivo sobre los que mi cuerpo tiene poder. (110)

Es decir, el cuerpo y su permanencia no son un mero caso excepcional de la permanencia de objetos externos del mundo. Es más, estos últimos no pueden entenderse sino a través del primero, del cuerpo como entidad permanente por cual aprehender lo mutable, lo transitorio (un semáforo, el aroma a café, el empedrado por el que caminan unos pies descalzos, el zumbido de las moscas). Para Merlau-Ponty, el cuerpo es el modo primordial de conocimiento del mundo, es una permanencia intelectual y experiencial: yo convivo con mi cuerpo durante toda mi vida y hago el mundo a través de él.

Pero si consideramos que el arte es una actividad intelectual ligada a los sentidos (lo visual, lo auditivo), ¿de qué modo se apela al cuerpo como modo de conocer? Lo que pretendo continuar en este trabajo es la idea del cuerpo como entidad primordial de conocimiento del mundo, de su potencialidad política y de su capacidad intelectual que el lenguaje es capaz de representar, a diferencia de lo que Scarry afirma. Sí es posible hablar de la dimensión interna del cuerpo en el arte, pero a través de un discurso limítrofe (es lenguaje pero es cuerpo a la vez). Si lo que se ha cuestionado en el siglo XX fue la dualidad cuerpo-mente, cuerpo-espíritu, o mejor dicho, los modos consagrados de conocimiento de la mente y el espíritu en detrimento del cuerpo, ¿de qué manera el arte ha logrado reivindicar la posición de este último y su potencialidad intelectual? Lo que se afirma aquí es que las obras a analizar apelan a una corporalidad al llevar al lenguaje a sus extremos, es decir, al aproximar el código que utilizan

(palabras, imágenes, sonidos) a una dimensión corporal (el dolor, la excitación sexual, la enfermedad, la interioridad descrita por Scarry) y lo suspenden allí. Existe en los filmes analizados una apelación a un espacio intersticial entre el código y lo incommunicable, entre el discurso y lo intraducible, entre el lenguaje y la corporalidad. La presente tesina presenta esta dimensión intersticial, la describe, la define; y analiza películas contemporáneas de Argentina en aras de entender de forma más clara la naturaleza de dicha dimensión.

1.4. Cuerpos enfermos, excitados, torturados. Estructura y premisa fundamental

Como ya se ha expresado anteriormente, el tema principal del presente trabajo es el espacio existente entre el discurso, su código lingüístico (imágenes visuales, sonidos, palabras) propios del cine y la condición interna de los cuerpos (dolor, enfermedad, excitación sexual). Para recortar el espectro a analizar, se seleccionan obras cinematográficas contemporáneas producidas en Argentina a principios del siglo XXI, con el objetivo de evidenciar el impacto más reciente de las teorías sobre el cuerpo en el hacer artístico. Como también se ha afirmado con anterioridad, este trabajo identifica y define la apelación a la corporalidad por parte de la ficción en aras de referir a una forma de discurso que escape a la limitación del lenguaje. Es decir, los filmes a analizar presentan de diferentes maneras la corporalidad (el cuerpo enfermo, el dolor, el cuerpo excitado) para afianzar un objetivo ulterior que se condice con el resto de los elementos presentes en las obras (el argumento, las metáforas visuales, el contexto sociopolítico e histórico referido, etc.). De esta manera puede afirmarse que esta dimensión limítrofe entre lenguaje y corporalidad se constituye en la ficción cinematográfica como una forma de discurso, como un discurso llevado a su extremo, a la de su autodestrucción, y que el mismo posee un carácter político. Gracias a una conciencia teórica del carácter ideológico de los cuerpos (Merlau-Ponty, Foucault, Scarry, D'Esposito, Butler, Preciado, Nancy, etc.), la consolidación del espacio

simbiótico entre corporalidad y discurso en la ficción contemporánea conlleva una dimensión política. Más allá de que el cuerpo aparezca excitado, enfermo o torturado, éste responde a una determinada motivación: la de subvertir ideologías o políticas dominantes. Es decir que más allá de la forma que adquieran los cuerpos y los modos en que la corporalidad es apelada en la ficción, esta cualidad limítrofe entre corporalidad y discurso pareciera investirse siempre de un deseo de manifestar una crítica respecto a las condiciones socio-políticas en las que se inserta. Se lleva al discurso a sus límites, porque el discurso mismo y su código lingüístico son insuficientes, porque el saber que se expresa en éstos no alcanza o no cubre la realidad interna que el cuerpo representa. Por ende, esta dimensión intersticial, la cual denomino *textum* (tejido o trama que remite al texto escrito como así también al tejido sensible al tacto; discurso y corporalidad, texto-cuerpo), refiere a un modo diferente de saber. Conocer a través del cuerpo, acceder al conocimiento a través de la corporalidad, al límite del código lingüístico, su delicada ruptura. La definición y constitución del *textum* en la ficción cinematográfica contemporánea sirve de objetivo fundamental del presente trabajo. El *textum* resume la condición corporal del discurso manifiesto en los filmes y surge como modo híbrido (cuerpo y discurso) de saber. El *textum* se constituye como tejido de códigos lingüístico, pero también, como tejido de fibras, de piel sensible. El *textum* es la condición de algunas obras ficticias de apelar a la corporalidad a través de un código lingüístico consciente de su incapacidad de representar la totalidad de la experiencia interna de los cuerpos; un código lingüístico que se aproxima a su ruptura (las metáforas carnales de Perlongher, las imágenes sensuales y macabras de González) para alcanzar una dimensión inaprensible: la de la interioridad de los cuerpos. El *textum* entonces representa un modo diferente de saber, saber con el discurso lingüístico y el cuerpo al mismo tiempo. Entonces al acceder a un saber particular, se adquiere también un poder: el poder de los cuerpos, de la

experiencia corporal frente al mundo. Los filmes a analizar presentan modos diversos de *textum*, pero todos bajo el deseo político de contestar a la realidad sociocultural de la que surgen.

El primer apartado está dedicado a trazar un marco teórico sobre la corporalidad y el concepto de discurso. En primer lugar, se observa la constitución del término “discurso”, su progresión en los estudios culturales y se delimitan los postulados de Michel Foucault y Emile Benveniste al respecto, lo que servirá de base esencial. En segundo lugar, se resume los principales acercamientos teóricos acerca del cuerpo realizados desde el feminismo y los estudios queer, que otorgan una visión del desarrollo del concepto durante los siglos XX y XXI. De este modo, se analizan sobre todo las ideas de Hélène Cixous, Judith Butler y Beatriz Preciado. Se observa el progreso de una búsqueda y llamado de la corporalidad de los textos hacia una discursividad de los cuerpos. Se va de una escritura que desafíe al falogocentrismo, que remita a la experiencia de los cuerpos, hacia una observación de los cuerpos mismos, su materialización y su discursividad (constituir mi cuerpo es constituir un discurso, responder o no a un discurso dominante). Por último, se analiza la obra del filósofo francés Jean-Luc Nancy; particularmente, su trabajo denominado *Corpus*. Nancy, luego de una experiencia de trasplante de corazón, da otra mirada hacia lo que entendemos como cuerpo, cuerpo y subjetividad, cuerpo como entidad que convive en un intersticio con la mente, con el alma, con el discurso. Su concepto de *corpus* es clave para comprender la constitución del término que denomino *textum*, ya que se desprende del pensamiento de Nancy.

El segundo apartado de esta tesina es un análisis del film *Los labios* (2010) dirigido por Santiago Loza e Iván Fund. El filme se desarrolla en un pueblo del interior de Argentina durante la época posterior a la crisis del 2001. El mismo remite a la enfermedad y al cuerpo enfermo como elementos claves de su narrativa. Al apelar a la desnutrición y el deterioro corporal, la

película evidencia momentos claves y espacios particulares de la sociedad argentina, de la decadencia de un Estado o de una generación entera abatida por la pobreza. El *textum* se construye particularmente a través del uso de primeros planos en las entrevistas y en los modos en que retrata a los personajes principales, quienes al incursionar en este ambiente enfermo y decadente, comienzan a manifestar síntomas.

En el tercer apartado se analiza el film *Plan B* (2009), la ópera prima del director Marco Berger. Se observa que a través de metáforas verbales y visuales y de largas escenas que muestran cuerpos semidesnudos durmiendo en una cama, el film critica la linealidad legitimada por la heteronormatividad y propone un modo diferente de entender el deseo y la sexualidad. La película de Berger trabaja de forma astuta los tiempos, la posición de la cámara y los diálogos para construir una tensión sexual y una historia de amor entre dos hombres que sirva como narrativa que responda a la constitución del deseo desde el discurso dominante y heteronormativo. El *textum* aquí es el de la excitación sexual de los cuerpos, del deseo. Es más, el film parece romper con la realidad de las categorías sexuales a través de una suspensión de cuerpos eróticos en el tiempo, en largas tomas, en una intención de mostrar que la identidad se construye así como los edificios de la ciudad de Buenos Aires que sirven de trasfondo a esta historia.

En el cuarto apartado se analiza el film *El premio* (2011) de Paula Markovitch. La forma de corporalidad a la que aquí se refiere es al del cuerpo torturado, al dolor físico. Tomando algunas de las premisas expuestas por Elaine Scarry, este apartado observa el film de Markovitch y a su personaje principal, Cecilia, una niña de siete años, mientras vive oculta del gobierno militar junto a su madre en una casilla abandonada en una playa de San Clemente. La película registra de modos diversos la experiencia de la pequeña durante la dictadura militar y de una

forma particular de tortura. Una tortura no a través de la picaña, sino a través de pequeñas circunstancias de su nueva vida de fugitiva (el frío del patio de la escuela, los zapatos que aprietan, el agua caliente). El *textum* de este film radica en el modo en que la cámara se posiciona y los modos diversos en que el dolor físico es representado. La tortura se hace presente no solo a través de la narración de una historia sucedida durante los años de la dictadura, sino a través de imágenes visuales, sonoras y metafóricas que apelan a un dolor físico altamente presente.

Finalmente, en la conclusión se resumen los principales postulados de todas las obras analizadas y se regresa a la constitución primera del concepto de *textum*. ¿Qué es *textum*? ¿Cómo evidenciar su discursividad, su corporalidad? Se contraponen cada uno de los trabajos analizados y se delimitan aquellos espacios que comparten, en donde el discurso lingüístico entra en contacto con la interioridad del cuerpo. Se observa cómo en cada obra la corporalidad se constituye como un modo particular de entender, saber y criticar las condiciones sociopolíticas de los contextos en los que cada film o novela se inserta. Los cuerpos se conjugan con el discurso lingüístico, encuentran un modo particular de manifestarse, plantean un modo único de saber y adquieren por ende un poder determinado que les otorga la oportunidad de contrarrestar la existencia dominante de ciertos modelos, de ciertas ideas, que lamentablemente siguen transitando nuestras vidas.

HACIA UNA ANATOMÍA DEL *TEXTUM*: LO CORPÓREO Y LA DISCURSIVIDAD

Hablar de un espacio intersticial entre lo discursivo y la corporalidad se torna problemático, ya que pareciera escaparse la posibilidad de asir algún elemento observable. Si la corporalidad justamente es intraducible a cualquier código lingüístico, ¿cuál es la mejor manera de observar y definir el contorno de una dimensión que pervive entre lo posible dicho y lo imposible a decir? Es así como surge el concepto de discurso como término plausible que sustentará un acercamiento hacia lo que denomino *textum*. Justamente, “discurso” es de por sí una noción con límites difusos, de gran aplicabilidad pero que carga con estamentos y voces que le asignan diferentes funciones. El “discurso” de los Estudios Culturales se diferencia del “discurso” de la Lingüística: se va de una observación política a una mirada sistematizada por parte de la disciplina del Análisis del discurso.

El objetivo del presente apartado es delinear la interacción entre dos conceptos: discurso y cuerpo, o más bien, lo discursivo y lo corporal; para concluir en una delimitación del concepto de *textum* y que se presentará de diferentes modos en las obras a analizar.

2.1. ¿Qué es discurso?

El desarrollo de los estudios de la lingüística durante la primera mitad del siglo XX, de la mano de Ferdinand de Saussure y Charles Peirce, concibió poco a poco un acercamiento hacia el término discurso, el cual adquirió nuevos matices y ayudó a observar la carga ideológica y el devenir histórico del signo lingüístico. Cabe en un principio diferenciar la concepción de discurso desde dos disciplinas que observan el término de maneras distintas. Para la lingüística, cuando se habla de discurso “se alude a aquello que se hace con el lenguaje, materializado en enunciados conectados entre sí” (Szurmuk y McKee Irwin 89). Pero desde los Estudios Culturales, el discurso “implica una práctica social que rebasa la expresión lingüística e incluye sistemas de creencias y formas de pensar, actuar e interactuar” (Szurmuk y McKee Irwin 89). En

este trabajo de investigación vamos a considerar el modo en que entienden el discurso tanto la lingüística como los Estudios Culturales. Principalmente nos abocaremos a desgarnar parte del pensamiento de dos representantes de estas disciplinas: Émile Benveniste por un lado, y Michel Foucault, por el otro.

Los aportes de Benveniste fueron significativos para los estudios dedicados a la Pragmática y a la lingüística en general. Sus conceptos sobre discurso y enunciación significaron un avance importante para el análisis de la lengua en uso. Él plantea: “La enunciación supone la conversión individual de la lengua en discurso” (83-84). Lo que afirma aquí es todo locutor hace uso de la lengua, del sistema, para armar de forma verbal un “enunciado” determinado dirigido a la interpretación de un locutor. Según explica Juan Herrero Cecilia:

El universo semántico del enunciado adquiere sentido en relación con el acto y la situación de enunciación. El acto de enunciación permite entonces transformar la lengua en *discurso* y establecer una *referencia discursiva* al mundo (tema tratado) desde la perspectiva (modalización) del *sujeto enunciator* y desde su intención de *informar* o de producir un determinado *efecto comunicativo* en el interlocutor o *destinatario*. (28, cursivas en el original)

Con la enunciación se pasa de un nivel puramente semiótico (lo virtual de la lengua) a uno semántico (las palabras pasan a adquirir sentido ya que se encuentran en uso). El mismo Benveniste lo explica:

El acto individual por el cual se utiliza la lengua introduce primero el locutor como parámetro en las condiciones necesarias para la enunciación. Antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua. Después de la enunciación, la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana de un locutor [...]. El locutor se apropia de la lengua y enuncia su posición de locutor [...]. Pero inmediatamente, en cuanto se declara locutor y asume la lengua, implanta al *otro* delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario (84-85, cursivas en el original).

Este primer acercamiento al término discurso por parte de Benveniste dentro de la disciplina de la lingüística nos ayudará a demarcar un aspecto importante del concepto de *textum*.

El *textum* es discursivo en el sentido de que plantea un efecto comunicativo en un determinado espectador o lector, es decir, en un determinado alocutario. El *textum* es discursivo porque encierra en sí una intención comunicativa, de querer decir algo. Cada vez que la corporalidad emerge de la oscuridad imposible de representar por la lengua a través de la forma códica de la obra de arte, se establece una conexión entre el sujeto enunciador y el receptor. Se intenta comunicar un determinado mensaje que no solo se arma con el sistema lingüístico utilizado, sino también a través de lo corporal. El *textum* es discursivo porque actualiza la virtualidad de lo corporal (el dolor, la excitación sexual, etc.) en un determinado conjunto de signos que apelan a un receptor, quien deba procesar el mensaje no solo a través de la lectura sino también a través de sus sensaciones corporales. Si el film presenta la tortura de un cuerpo no solo la recibiremos porque es posible “leerla” en la pantalla, sino también porque se comunica con ese aspecto interno de nuestra corporalidad que entiende lo que es el dolor dentro de nuestro propio cuerpo.

Esta primera aproximación a lo discursivo de la mano de Benveniste se tornaría incompleta si no consideramos también el paso de este término por los Estudios Culturales. Michel Foucault fue el principal pensador que dedicó gran parte de su trabajo a entender los modos en que los discursos surgen y validan un saber y una verdad determinados, una ciencia y disciplina que colocan a cierto objeto como objeto de estudio en cierto momento de la historia de la humanidad. Pero ya desde Foucault el término “discurso” pareciera escapárseles de las manos, porque son pocos los intentos de definirlo ya que es esa la naturaleza misma del término: discurso es algo que comunica a través de lo no dicho y que adquiere materialidad a partir de las prácticas que la sostienen. Luego de escribir *Las palabras y las cosas*, Foucault dedicó otro libro enteramente a trazar lo que denominó una arqueología; es decir, un recorrido desde el surgimiento y naturaleza del discurso hasta la concreción de los mismos en disciplinas y

ciencias. Foucault se interesó en entender cómo es que sabemos, cómo surge el saber, por qué un objeto se estudia y se cataloga como estudiable en un momento determinado, cuáles son las condiciones que permiten y generan dicha fijación en un objeto de estudio, qué papel tiene el sujeto en la formación de los discursos, cómo la ideología tiene injerencia en lo que sabemos, en lo que conocemos, en los modos en que lo hacemos y las motivaciones. Foucault quiso trazar una historia del conocimiento para entender su sedimentación en nuestra vida cotidiana y en el pensamiento del sujeto moderno. Es así como compuso su obra *La arqueología del saber* en 1969.

Existió para Foucault una gran dificultad para delimitar lo que él entendía como discurso. Quizás por eso, en varias oportunidades, más que definirlo, él se dedicó a decir qué no es el discurso. Contrariamente a Benveniste, el intento más importante de Foucault es el de separar el discurso de su realidad lingüística, es decir, de una materialidad que es su consecuencia o su práctica. Él dice en *La arqueología del saber*:

quisiera mostrar que los ‘discursos’, [...] tales como pueden leerse en su forma de textos, no son como podría esperarse, un puro y simple entrecruzamiento de cosas y de palabras [...]; yo quisiera demostrar que el discurso no es una delgada superficie de contacto, o de enfrentamiento entre una realidad y una lengua, la intrincación de un léxico y de una experiencia [...]. (80)

Foucault intenta explicar que su concepción de discurso va más allá de la lectura de un texto, de su escucha o producción. El discurso tiene que ver más con el conjunto de “reglas adecuadas a la práctica discursiva” (80), es decir, aquello que permitió que dicho texto junto a otros se promulgaran y constituyeran un modo de saber algo respecto a un objeto y que se sostienen debido a un cierto “régimen”. Foucault se abocó a una tarea que consistía en observar no al texto que habla del objeto, sino al texto como práctica que observa al objeto y que impacta en el mismo:

[La tarea] consiste en no tratar – en dejar de tratar – los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino como *prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan*. Es indudable que los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese *más* lo que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese ‘más’ lo que voy a revelar y hay que escribir (81, las cursivas son mías)

El discurso es más bien un conjunto de “prácticas” que no solo remite a cosas, las indica, sino que también, las forma. Pero más adelante, Foucault seguirá indagando en los conceptos mismos que formula y dirá que estas “prácticas” son en realidad “enunciados” (*énoncés*) (181). Entonces, un discurso es un conjunto de enunciados que surge a partir de condiciones particulares, que indican un objeto determinado desde la mirada de un sujeto determinado en un espacio y tiempo determinados, y que al indicar dicho objeto, el mismo es form(ul)ado. Es así como este discurso condiciona la existencia del objeto, porque no solo se refiere a él, no solo le da existencia material, sino que también lo hace desde un posicionamiento particular y esa existencia entonces queda determinada por dicha posición.

Sin lugar a dudas, el término discurso y las diferentes condiciones y series de terminologías que surgen, requieren de un estudio pormenorizado que explique con claridad todo lo que Foucault intentó delimitar en su obra. Esta dificultad y ardua tarea es lo que luego él implementa al estudiar el surgimiento de la cárcel y la concepción del cuerpo como espacio político, en *Vigilar y castigar*, o en el sexo y la sexualidad en *Historia de la sexualidad*. Ya sus obras anteriores, como *El nacimiento de la clínica*, lo habían llevado a desarrollar esta arqueología del saber.

Ahora bien, queda flotando una duda, ¿qué sería lo esencial a desprender de la problemática erigida por Foucault en su intento de trazar lo que es un discurso? La misma puede ser formulada en una simple pregunta: ¿qué es lo discursivo? ¿Qué es la discursividad? Porque al hablar del *textum* en las obras cinematográficas, no me refiero solamente a una mera existencia

lingüística o códica. No hablamos de la lingüística de lo corporal, de lo semiótico en sí, sino de lo discursivo. Es decir, que si vamos a referirnos al *textum* como la experiencia corporal interna materializada en las obras cinematográficas a través de un código lingüístico (visual, sonoro o verbal) va a existir un “algo más” que surja allí. La apelación al cuerpo no es una mera existencia lingüística (unas palabras describiendo una herida o la imagen de un cuerpo famélico), sino que en ella se va a querer decir algo más, algo que convive entre eso dicho y lo interno corporal, algo que apela a un modo político de entrever la realidad sociocultural de la que emerge.

Se supone así que todo lo que al discurso le ocurre formular se encuentra ya articulado en [un] semisilencio que le es previo, que continúa corriendo obstinadamente por bajo de él, pero al que recurre y hace callar. El discurso manifiesto no sería a fin de cuentas más que la presencia represiva de lo que no dice, y ese ‘no dicho’ sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice (Foucault *Arqueología del saber* 40).

Es quizás ese semisilencio donde convive lo que aquí se denomina *textum*, no por la incompetencia de traducir la dimensión interna de lo corporal, sino porque va a referir a las condiciones que le dieron vida, las va a criticar, como condición de su existencia. Porque es así como se entienden los cuerpos desde la ficción contemporánea, porque han devenido a entidades de gran potencialidad, de gran poder filosófico e ideológico. Si utilizáramos los términos de Foucault, hasta podríamos afirmar que la deconstrucción del pensamiento cristiano y positivista sobre el cuerpo ha dado vida a otro discurso, al que determina los cuerpos como preponderantes de la existencia humana, como armamento ideal para observar la realidad: el cuerpo como la entidad esencial para construir una crítica política hacia la realidad sociohistórica, el contexto del que provienen.

2.2. El poder del discurso, el discurso del poder: la discursividad del *textum*

Una de las primeras cosas que Foucault señala es que cuando hablamos de discurso, hablamos de poder. Al llevarse a cabo la producción de un discurso, existe al mismo tiempo una conexión intrínseca con la dimensión del poder. En *El orden del discurso*, Foucault aclara:

El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso [...] no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que [...] el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (6)

El discurso sirve a un poder determinado. Con el discurso, el poder se ejecuta, se expande, se legitima. Es así como él analiza el surgimiento de las cárceles y de los discursos que determinaron (terminológica y políticamente) las “sexualidades periféricas”. Es más, él aclara que en los campos de sexualidad y política es donde la “malla más aprieta” (5).

En *Vigilar y castigar*, Foucault indagó más de lleno en esta interacción entre discurso y poder y su injerencia en la vida del sujeto moderno, más específicamente, su cuerpo. El cuerpo en este texto se erige como el espacio de inscripción política, de producción discursiva; una entidad a dominar, en el cual se traducen los enfrentamientos de los discursos de poder. Foucault estudia los documentos que poco a poco delinearon nuestra concepción de lo que es una cárcel, del criminal, de la disciplina y el castigo. Ya desde un principio, todos estos discursos de poder entraban en juego cuando existía un cuerpo en el cual ser depositados e inscriptos. Desde los primeros modos de castigo (que el filósofo francés describe con detalle) hasta la concepción de las escuelas y centro de detención para adolescentes y niños, todo modo discursivo que incursiona en la disciplina y el castigo es a través del cuerpo.

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos

signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. (32-33)

Lo que intenta explicar es que existen cadenas que atan a los cuerpos de un sistema social (no solo de la cárcel, sino quizás del conjunto social por completo). Dichas cadenas son los discursos. Y el cuerpo es en donde los mismos se inscriben para sustentarse, para legitimarse. Es así como el cuerpo es visto como un espacio en donde el poder de los discursos ingresa, atraviesa y es propulsado.

Ahora bien, cuando hablamos de poder, ¿a qué nos referimos? ¿Cómo entender el poder en los términos de Foucault? ¿Quién lo ejerce? ¿Hacia quién? ¿En miras de qué? El cuerpo, sin lugar a dudas, es el espacio en donde el poder del discurso se inscribe. Pero existe todavía toda una gama de incertidumbre en la definición y ubicación exacta de lo que es el poder, porque pareciera tratarse más bien de una concepción del poder como algo más disperso.

En su libro *El pensamiento de Michel Foucault*, Esther Díaz se dedica sobre todo a trazar dos grandes conceptos que atraviesan toda la obra del pensador francés: el poder, por un lado, y el saber, por otro lado. Dos conceptos que perviven y habitan los mismos espacios, aunque de modos diversos. Justamente, estamos frente a dos naturalezas: el saber “es del orden de las formas” mientras que el poder, del “orden de las fuerzas”. Díaz luego señala que quizás la tesis de mayor envergadura que Foucault propuso es afirmar que el poder “no es en esencia represivo” (103). El poder no se posee, sino que se ejerce, el poder no es localizable, sino más bien difuso, que los individuos actúan y no todo tiene que ver con lo económico; y finalmente, que el poder

no es represor, sino más bien, productor de realidad, productor de verdad (106). Es aquí donde el saber, si bien de naturaleza diferente, entra en juego. El mismo Foucault explica:

Hay que admitir más bien que el poder produce saber (y no simplemente favoreciéndolo porque lo sirva o aplicándolo porque sea útil); que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder. (*Vigilar y castigar* 35)

El saber no va a convivir ni a legitimarse por sí solo, sino que requiere de las fuerzas productoras del ámbito del poder. Para que se dé a cabo la “producción de verdad”, los discursos necesitan de este otro orden, el que mueve las materialidades al ejercer una fuerza. La historia de la clínica le sirvió a Foucault para entender los discursos productores de verdad, de lo que es y no es un sujeto, mientras que en *Vigilar y castigar*, lo carcelario sirvió para enfatizar los aspectos de poder que se ejecutan sobre el cuerpo y que terminan también generando verdades a través de la inscripción en la carne.

Foucault además, se refirió a una dimensión del “saber en el cuerpo”. Es decir, el cuerpo no solo como receptor de discursos, sino como productor. Es lo que él denominó la “tecnología política del cuerpo” y que le dio pie a Judith Butler y Beatriz Preciado para desarrollar sus teorías. Lo que me interesa de este aspecto es que Foucault reconoce, aunque difícilmente estratificable, “un saber del cuerpo” (*Vigilar y castigar* 34), algo que no tiene que ver con la ciencia de la anatomía, sino con un modo de producir discursos desde el cuerpo mismo. ¿Qué pasaría si lleváramos esto en una dirección diferente a la que la hicieron Butler y Preciado? ¿Qué sucedería si aplicáramos este “saber del cuerpo” no en relación con las instituciones ni el Estado, sino más bien en la ficción? Foucault denomina este “saber del cuerpo” una “instrumentación multiforme”, la cual

no es posible localizarla ni en un tipo definido de institución, ni en un aparato estatal. Estos recurren a ella; utilizan, valorizan e imponen algunos de sus procedimientos. Pero

ella misma en sus mecanismos y sus efectos se sitúa a un nivel muy distinto. Se trata en cierto modo de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas. (34)

Es importante que Foucault reconozca una dimensión del “saber del cuerpo”, que de un modo u otro entra en juego con los “grandes funcionamientos” que son las instituciones del Estado y los discursos dominantes. Pero existe aun así una “microfísica del poder”, un espacio del cuerpo mismo como modo de conocimiento, como espacio de poderío en el que el cuerpo es capaz de ser productor de discursos. Es allí adonde nos abocaremos y en donde contrastaremos las obras cinematográficas para avizorar la existencia de la discursividad de lo corporal, del *textum* en determinados filmes.

Si entendemos que lo discursivo comprende entonces una permanente interacción entre saber y poder, ¿cómo ingresa esto en la corporalidad que se traduce al filme? Si decimos, entonces, que una obra cinematográfica “apela” al cuerpo, ¿a qué nos referimos? ¿Qué es esta “apelación” o esta “presencia” de la dimensión interna de la corporalidad que se traduce en una película? Justamente, lo corporal va a adquirir un estatuto aprehensible en la obra de arte cuando se constituya como discursivo, es decir, como medio de ingreso a un saber determinado (conocer el mundo, conocer la problemática social de la que se habla) a través del cuerpo y por ende, a un manejo de las fuerzas que movilizan la materialidad también a través del cuerpo (este discurso establece un modo diferente de entender el cuerpo, no ya como entidad descartable de la doblemente/cuerpo, como material explotable, sino como agente poderoso y armamento político).

Lo político del concepto de discurso, olvidado por completo por los estudios del Análisis del discurso, representa un aspecto esencial que ya parte del pensamiento de Michel Foucault. En su artículo “Discourse, Knowledge, Materiality, History. Foucault and Discourse Analysis”, Derek Hook traza las principales diferencias entre el discurso foucaultiano y aquel aprehendido

por la lingüística. Él afirma que Foucault “quiere centrar el análisis del discurso dentro del campo de acción política” (523, mi traducción). La “verdad” es un producto del discurso, es una función del discurso, es el resultado de un ejercicio de poder (525). ¿Qué verdad es la que se instaure a través del discurso, qué saberes se posicionan y qué poderes ejecuta y legitima? Es en este sentido de índole político. Es por ello que Hook busca desligarse de los análisis lingüísticos sobre el discurso, porque se pierde esta cualidad. Es más, uno de los peligros que Hook señala es que en los estudios sobre el discurso se busca una sistematización del mismo, un modo de trazar y delimitar el discurso como si se tratara de un simple conjunto de textos intercomunicados o de un objeto reducible a variables, constantes y reglas:

Si uno está intentando comprometerse críticamente con el discurso, como Foucault lo entiende, entonces esas formas de análisis basadas en “la vuelta al texto” [“*the turn to text*”] [...], quedarán desafortunadamente limitados en sus intentos de aprehender el discurso en la totalidad de su capacidad. Estos acercamientos se acercan peligrosamente a reducir el discurso a narrativas, a formas de representación, a lenguaje, o a texto solo (530, mi traducción).

El delineamiento del concepto de *textum*, del carácter discursivo del cuerpo o la corporalidad en la ficción no es un intento de trazar una narrativa o un lenguaje determinado. Sino más bien, de hacer emerger una forma discursiva que parece convivir entre prácticas culturales y que pareciera responder a lo que Foucault entendió por discurso, es decir, desde un nivel políticamente comprometido.

Hook posteriormente traza lo que él considera un acercamiento al estudio del discurso, que comprende lo político y no una mera existencia lingüística; es así que él observa el discurso y lo discursivo como un “evento”, como algo que sucede:

uno debe aproximarse al discurso menos como lenguaje, o una textualidad, que como un ‘suceder’ activo [*active ‘occurring’*], como algo que implementa poder y acción, y que también es poder y acción. Más que un mero vocabulario o un lenguaje, una serie de instrumentos que nosotros animamos, el discurso es una cosa que es hecha, ‘la violencia [...] que hacemos a las cosas’” (532, mi traducción, cursivas en el original).

El *textum* es justamente un ocurrir, un suceder, porque al apelar a la corporalidad, esta misma “se experiencia”, se concibe en la experiencia. Ver el cuerpo moreteado de la niña en las marchas, la poesía de Perlongher atravesada por el dolor, es experimentar ese dolor. El *textum* no es solamente un conjunto de códigos, sino un “hacer cuerpo” a través de ellos, a través de la experiencia interna corporal que emerge.

Otro artículo que ayuda a delimitar el espacio político del concepto de *textum* es el de Trevor Purvis y Alan Hunt chabacanamente denominado “Discourse, Ideology, Discourse, Ideology, Discourse, Ideology...”. Lo que Purvis y Hunt buscan es entender de qué hablamos cuando decimos “discurso” y de qué hablamos cuando nos referimos a la “ideología”. Pareciera ser que ambos términos tienen mucho en común, que son fácilmente intercambiables y hasta sinónimos de temible exactitud. Si bien ambos parecieran apelar a lo mismo (la esfera de la vida en la que los individuos participan de formas de entender, comprender y desarrollar una conciencia respecto a las relaciones y actividades en las que se involucran), lo hacen de diferentes modos. Resulta muy complicado delimitar ambos términos, porque justamente cada uno tiene una historia diferente y una tradición filosófica diferente. La “ideología” surgió de la tradición marxista, mientras que “discurso” se potencializó como concepto filosófico luego de Foucault. Para los autores, la ideología es “el modo en que las formas de conciencia condicionan el modo en que la gente [...] se hace consciente de sus intereses conflictivos y lucha por ellos” (476, mi traducción). Por otro lado, para Purvis y Hunt el discurso “enfoca su atención en los términos de compromiso dentro de las relaciones sociales al insistir que todas las relaciones sociales son vividas y comprendidas por sus participantes a partir de vehículos semióticos o lingüísticos específicos que organizan su pensamiento, entendimiento y experiencia” (476, mi traducción).

Purvis y Hunt trazan esta historia y hacen interactuar ambos términos teniendo siempre en cuenta la dimensión política tanto de discurso como de ideología. Lo interesante es cuando llegan a Louis Althusser y refieren al concepto de la “interpelación”, el “mecanismo a través del cual la ideología constituye a la gente como sujetos (subjetividad + subyugación)” (482, mi traducción); y afirman lo siguiente:

es a través del discurso que los individuos son interpelados como sujetos [...]. Las prácticas discursivas a través de las cuales los sujetos son constituidos y reposicionados *pueden* tener, pero no necesariamente, efectos ideológicos. Estas prácticas discursivas existen como espacios de lucha que pueden cubrir toda la gama desde la alternativa positiva al rechazo negativo [...] (484, mi traducción, cursivas en el original).

Es interesante que Purvis y Hunt observen al discurso, al contraponerlo con Althusser y su concepto de ideología, como un “conducto” de la misma. Quizás esto sería reducir demasiado todo lo que se ha hablado hasta ahora acerca del discurso, pero ellos enfatizan que dicha transmisión que es el discurso no es un mero comunicado, un mero conjunto de textos, sino que este conducto es también formador de pensamiento y entendimiento acerca del mundo en el que el sujeto se instaura. Ideología parecería constituirse más bien como un resultado de las prácticas discursivas. Este modo en que Purvis y Hunt contraponen los dos términos continúa en su artículo, sobre todo cuando hacen ingresar los pensamientos de Foucault y Gramsci.

Lo que me interesa desprender de esta trazado histórico realizado por Purvis y Hunt es la observación del discurso como “conducto”, que de algún modo nos retrotrae a Benveniste. Si bien se ha dicho que no se puede reducir el discurso a una mera existencia lingüística, no es posible negar la cualidad comunicativa del discurso. De no ser así, la lingüística no se hubiera interesado desde un principio. Entonces, cuando hablamos de “lo discursivo” o de la discursividad estamos también incluyendo la cualidad comunicativa, transmisora de significaciones. Lo discursivo es canal comunicante. Pero entonces al referirnos a *textum*, ¿qué

sucede cuando entra en juego la intraducibilidad de la dimensión interna del cuerpo? Como se dijo, esa dimensión corporal no puede subsistir en el lenguaje, porque es imposible de ser exactamente representada. El lenguaje se rompe frente al dolor, como apuntó Scarry. Pero el *textum* tiene materialidad en las obras ficticias, porque se apela a un modo de saber a través del cuerpo, un modo político de comprometerse con la realidad social que le da existencia. Entonces, el *textum* es discursivo, porque posee esa cualidad de ser un canal comunicante, pero al apelar a la corporalidad interna, el *textum* se posiciona en el límite de esa cualidad. El *textum* pervive en el límite de lo discursivo, en el límite de lo posible a comunicar, en lo que se alcanza a desprender de esa corporalidad y se plasma en la obra. El *textum* es discursivo en tanto surge en la proximidad de su propia destrucción, en su próxima anulación como discursivo, en los ámbitos limítrofes de lo comunicable y aquello que vive en lo interno corporal. Hablar de *textum* es hablar de una limitación, pero que se consagra en su capacidad de emerger del espacio intersticial entre lo posible a decir y lo que permanece oculto en la dimensión de la carne que habitamos y que no encuentra equivalente en lo que se dice, lo que se significa y lo que se puede llegar a hacer entender.

2.3. De la corporalidad del texto a la discursividad del cuerpo

Es prácticamente imposible desligar al feminismo y la teoría queer si nos abocamos a estudiar tanto el concepto de discurso como el de cuerpo. Estos han representado en las últimas décadas los puntos álgidos de la discusión desarrollada: ¿qué lugar ocupan las mujeres, el concepto de género, de performance, de identidad si hablamos de los cuerpos y del discurso⁶? Es

⁶ Cabe mencionar dos obras importantes que se enfocan en trazar los principales lineamientos filosóficos respecto al cuerpo desde el feminismo. En primer lugar, *Volatile Bodies. Toward A Corporeal Feminism* de Elizabeth Grosz. Ella no solo traza el pensamiento de autores como Nietzsche, Foucault, Freud o Merleau-Ponty en relación a la corporalidad, sino que los contrasta y los critica desde el feminismo. A su vez, debo mencionar el libro de Marta López Gil, *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*, que significó una importante base teórica para el desarrollo de este estudio.

en este sentido que me dedico a trazar los pensamientos de tres autoras sumamente importantes de estas disciplinas que han dedicado su trabajo a comprender el cuerpo y lo discursivo como entidades que interactúan permanentemente.

En 1975, la filósofa francesa Hélène Cixous publicó un artículo titulado “La risa de la medusa” en el que impulsara lo que ella denominó una “escritura femenina” (*écriture féminine*). El artículo se reconoce como uno de los pilares de la crítica feminista contemporánea, quizás uno de los textos fundadores que marcó en su momento una diferencia en el pensamiento filosófico. Cixous revela con firmeza la opresión de un discurso normativo y falocéntrico, que ha generado en la pluma de las mujeres un retraimiento, un auto-desprecio y una desconfianza por parte de las editoriales hacia las obras que no sean compuestas por hombres. La escritura que provenga de las mujeres y que hable sobre las mujeres es lo que puede modificar las reglas establecidas en cuanto a sexualidades, diferencias y comportamientos de la sociedad. Cixous confiaba plenamente en el poder de la palabra, en esta *écriture féminine* que naciera desde las mujeres, que escribieran “desde el cuerpo”, que “regresaran al cuerpo”. Este es quizás el centro de su argumento: que si debe existir una escritura de las mujeres, debe ser la que nazca desde el cuerpo, porque es desde allí en donde su voz será escuchada, porque al incursionar en sus propias corporalidades están incursionando en una “zona oscura”, antes desconocida, quizás temida. ¿De dónde viene este temor? Si la escritura masculina ha logrado hacer algo hasta ese momento, según Cixous, es montar una parafernalia que esconda el cuerpo de la mujer, que lo asemeje a la temida Medusa a quien no se le debe ver a la cara. Las mujeres son cuerpo, dice Cixous; no hay que temerles, ni tampoco a la engañosa idea de la castración que ellas “representan”, que es el dogma establecido por el discurso falogocéntrico. La escritora pide: “Tú solo tienes que mirar a la Medusa directo a los ojos. Y ella no es mortífera. Es hermosa y se está riendo” (267, mi traducción).

Para entender de mejor manera las ideas de Cixous es importante contextualizarlas y confrontarlas al discurso patriarcal que el psicoanálisis, de la mano de Jacques Lacan, había erigido y legitimado. Según Lacan, el proceso de volverse un adulto es el proceso de definir el “yo”, de estabilizarlo. Esto se hace posible solo si el sujeto logra ingresar al ámbito de lo Simbólico, es decir, a la estructura del lenguaje, la que le da sentido a todo lo que decimos, escuchamos, sentimos, pensamos. Él propondrá que el centro de este ámbito de lo Simbólico es el Falo. Según él, cuando uno se forma a sí mismo, uno se forma en oposición al otro, y es en esta ecuación en donde entra Freud y su idea del pene y su ausencia como determinantes de las subjetividades masculinas y femeninas. Lacan toma de Freud la posición esencial no del pene (el órgano reproductivo masculino) sino del Falo (el elemento significativo freudiano) y lo aplica en su teoría. Entonces es así como el Falo se erige como material central del orden Simbólico, y obviamente los hombres y las mujeres tendrán posiciones distintas en el ingreso al lenguaje. Los hombres, al tener un pene, estarán más cerca del Falo que las mujeres (Klages 86)⁷.

Cuando Cixous habla de un regreso al cuerpo y de una “escritura femenina”, lo que propone es romper con los postulados lacanianos falogocéntricos y patriarcales. Justamente como la mujer está más distanciada del Falo y del orden Simbólico, las mujeres y su lenguaje son más fluidos, más flexibles que los hombres y su lenguaje. Cuando dice que las mujeres deben escribir sobre ellas mismas, no solo se refiere a que escriban sus propias historias, sino que también deben buscar un lenguaje que las conecte de otra manera al significante “yo”, y escribir así una subjetividad femenina diferente a la ofrecida por el patriarcado. De lo que Cixous habla es de una forma de escritura que rompa con la linealidad lógica del sentido, que pareciera sostener los conceptos lacanianos del orden Simbólico y del Falo como centro de dicho orden.

⁷ Esta misma afirmación de “tener el falo” será posteriormente criticada por Judith Butler en su libro *Cuerpos que importan*. El falo es de por sí un concepto “fantasma”, según aclara, y hasta le permite desarrollar lo que ella luego denominó “el falo lesbiano”.

Ser hombre o ser mujer y el modo en hablamos nos otorgará una posición determinada en la búsqueda del yo y de la coherencia en el lenguaje.

Para Cixous, entonces, es en el texto en donde debe emerger la corporalidad. Es quizás este trabajo uno de los primeros dentro del feminismo que incursiona en una amalgama entre texto y cuerpo. Hablar de *textum*, sin embargo, no es hablar de *écriture feminine*, ya que el *textum* en todo caso no posee como objetivo romper con los postulados del patriarcado en donde lo Simbólico se adecua a la aprehensión del Falo, no se constituye como un modo escritural que antagonice con el discurso patriarcal del psicoanálisis. Hablar de *textum*, de corporalidad-discursividad, no es hablar de un modo de componer, sino un modo de decir al borde de ese “decir”, porque con lo que se roza es con la dimensión de lo corporal intraducible. Para Cixous, la poesía era el vehículo más efectivo para llevar a cabo la “escritura femenina”; *textum* convive en toda forma discursiva, toda práctica cultural (desde una novela hasta una manifestación política).

Otra autora que continúa con este pensamiento, pero ya de un modo completamente renovado es Judith Butler. Ella deja de lado conceptos como “lo femenino” o “la escritura”, porque justamente son los puntos que critica en sus obras. Ella lleva la discusión a otro nivel e instauro otros términos, como performance, género y discurso. Siguiendo la tradición foucaultiana, ella aclara en *El género en disputa* que “el discurso mismo es un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas” (31). “El cuerpo”, continúa, “adquiere significado dentro del discurso sólo en el contexto de las relaciones de poder. La sexualidad es una organización históricamente concreta de poder, discurso, cuerpos y afectividad” (194). El modo en que el discurso tiene importancia para el pensamiento de Butler es ver que justamente los cuerpos son armados a través de este discurso. Estas ideas las desarrolló con mayor profundidad en su

siguiente obra: *Cuerpos que importan*. La premisa más importante de Butler surge a partir de una observación del discurso a través de las prácticas que determinan la formación del “sexo”. El mismo es ya no solo una característica de los cuerpos, algo que uno tiene, “será una de las normas mediante las cuales ese “uno” puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural” (19). El sexo pasa a ser entonces un discurso y los cuerpos, entidades asignadas por este sexo. ¿Entonces cómo pensar los cuerpos antes de esta designación? ¿Existen cuerpos prediscursivos? Para resolver esta duda Butler deja de lado la concepción del “construccionismo” por la insuficiencia de su aplicabilidad, porque el mismo es más bien un “proceso de reiteración”, porque no desnuda la presencia de ningún poder sino una “actuación reiterada que se hace poder en virtud de su persistencia e inestabilidad” (28). Lo que ella propone es un retorno a la noción de *materia*. Para Butler, los cuerpos más que construirse, se materializan. El discurso y las prácticas normativas no “construyen” los cuerpos, sino que los materializan. Ella entiende materia como “*un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie*” (28, cursivas en el original).

Ella dedica todo su libro a comprender los cuerpos que “importan”/ “materializan” (*matter*) para desarrollar una mirada desafiante sobre los estudios del feminismo. El punto que me interesa de su obra se encuentra bajo uno de los subtítulos del segundo capítulo de *Cuerpos que importan*: “Los cuerpos, ¿son puramente discursivos?”. Butler indica que justamente se ha desarrollado una fuerte distinción entre “lenguaje” y “cuerpo”, dado que el segundo posee un estatuto material, el segundo es materia. ¿Entonces qué es el lenguaje? ¿Sólo sobrevive en su función indicadora? Ella afirma:

no es que uno no pueda salirse del lenguaje para poder captar la materialidad en sí misma y de sí mismo; antes bien, todo esfuerzo por referirse a la materialidad se realiza a través

de un proceso significante que, en su condición sensible, es siempre-ya material. En este sentido, pues, el lenguaje y la materialidad no se oponen, porque el lenguaje es y se refiere a aquello que es material, y lo que es material nunca escapa del todo al proceso por el cual se le confiere significación (110).

El lenguaje es también material. El discurso es también material, pero “esa materialidad será a la vez una instrumentalidad y un despliegue de unas relaciones lingüísticas más amplias” (110). Lo que Butler traza en su obra es un modo de entender los cuerpos y el discurso que interactúan más allá del concepto de construcción, de alguien que construye, de algo construido. Lo que Butler hace ingresar es un entendimiento de los cuerpos a través de su materia que convive y “negocia” con la materialidad del discurso. Lo importante a destacar es que cuerpo y discurso para Butler se manejan de forma muy diferente a lo que intentamos denominar con el término *textum*. No nos referimos a los discursos formadores (las materialidades negociantes) de cuerpos. No estamos hablando aquí de los cuerpos como discursos (los gestos, la forma en que uno camina, se viste, habla, practica su deseo, etc.), como manifestantes de discursos; ni estamos hablando de los discursos que significan a los cuerpos (todo anuncio publicitario que dice definir lo que es una mujer, lo que es un hombre, toda palabra dicha en conversaciones que determina lo que se entiende por femenino o masculino, todo ritual, piropo, o verso que se constituye como modo lingüístico sustentador de una idea particular sobre lo que es mujer o lo que es hombre). Cuando hablamos de *textum*, no hablamos de los cuerpos como discurso, sino de *lo discursivo* y *lo corpóreo*, de la interioridad corpórea que encuentra un modo de significación en el límite del discurso, en la veta que permite que ese límite manifieste un saber concentrado en lo corpóreo.

Continuando con el pensamiento desarrollado por Butler, la filósofa española Beatriz Preciado desafía los postulados del cuerpo como materialización. Preciado publica en el 2002 su libro titulado *Manifiesto Contra-sexual*, cuyo objetivo es develar las “tecnologías sexuales”, cómo se han construido y qué efecto tienen en el cuerpo. Ella deja de lado las “negociaciones”

entre la materialidad del cuerpo y el discurso, para detenerse en estas “tecnologías”. Para Preciado, el sexo es una tecnología que inscribe en el cuerpo formas determinadas de comprenderlo, de pensarlo, de erigir ciertas “verdades biológicas” (18). Lo que plantea en su obra son prácticas de resistencia frente a estas tecnologías, otras formas de “disciplina sexual”. En esto consiste la contra-sexualidad. Su teoría del cuerpo se sitúa fuera de las dicotomías hombre/mujer, femenino/masculino, homosexualidad/heterosexualidad. Lo que ella propone trasciende estas categorías, porque justamente éstas son nomenclaturas que inscriben en el cuerpo prácticas discursivas respecto al sexo. ¿Cómo mirar al cuerpo entonces lejos de esta serie de lentes que han transido nuestro entendimiento desde hace más de un siglo? Preciado quiere ver el cuerpo desprendido de toda etiqueta, en un estado en donde el sexo no se ubique solo en los órganos reproductivos, en donde su poder discursivo, sexual y político resida más allá de los genitales. Si los genitales perdieran este estatus, ¿entonces qué es ser hombre y ser mujer? La contra-sexualidad de Preciado pretende superar cuestionamiento como estos y re-crear otras formas de ver el cuerpo, el sexo y el deseo. Dice: “La contra-sexualidad afirma que el deseo, la excitación sexual y el orgasmo no son sino los productos retrospectivos de cierta tecnología sexual que identifica los órganos reproductivos como órganos sexuales, en detrimento de una sexualización de la totalidad del cuerpo” (20).

El pene y la vagina serían entonces marcas corporales, características, a la que se las aisló de la totalidad del cuerpo y se las convirtió en “significantes sexuales” (22). Este mecanismo, afirma Preciado, pertenece a la de una tecnología sexual que impulsó la creación de una diferencia sexual, de una hetero-partición, una reducción. “El cuerpo es un texto socialmente construido” (23) que ha pervivido, se ha naturalizado y ha excluido otros códigos sexuales.

El sexo es una tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros

(femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas (Preciado 22).

¿Qué pasaría entonces si se evocara el poder y potencial sexual de ciertas partes del cuerpo más allá de los órganos reproductivos? ¿Podría leerse como un modo de explorar las posibilidades políticas del cuerpo, de transgredir el cuerpo escrito desde la tecnología heterosocial hacia un descubrimiento de un “cuerpo parlante”?

Este “cuerpo parlante” de Preciado concibe también un modo de hacer interactuar al cuerpo y al discurso, pero el mismo es de índole diversa a la de *textum*. Aquí otra vez se apela a los cuerpos, a los nuestros, como entidades discursivas que responden a tecnologías, en las que nuestros genitales ocupan un lugar político preponderante. El cuerpo que “habla” según lo entiende Preciado no es lo que definimos por *textum*. Cuando hablamos de “lo corporal”, no nos referimos a la realidad física del discurso que determinan los cuerpos, que hacen que estos cuerpos hablen por sí mismos, que respondan a las tecnologías que los determinan.

Si bien el pensamiento feminista y la teoría queer han puesto en juego y en conversación los conceptos de discurso y cuerpo, para ellos los mismos se conjugan de diferentes maneras, diversas a la de la discursividad de lo interno-corporal que es el *textum*. Tanto la “escritura femenina”, como la negociación de la materialidad del discurso y de los cuerpos y la concepción de los “cuerpos parlantes”, sirven para comprender el desarrollo del cuerpo como noción de gran potencialidad filosófica, pero no para designar lo que constituye el *textum*. Entonces quizás quepa aclarar que cuando hablamos de *textum* no hablamos ni de discurso ni cuerpo, sino de lo discursivo y lo corpóreo; lo discursivo y lo corpóreo son dos modos flexibles, inacabados, en proceso, que interactúan y se amalgaman y que se manifiestan en los límites del código, en lo que el código casi ya no puede decir, en ese espacio limítrofe entre lo decible y lo que se pierde en la profundidad de la carne sintiente.

2.4. El *Corpus* de Jean-Luc Nancy

Los últimos textos que tomaremos en este apartado para delinear con mayor eficacia el concepto de *textum*, son los escritos del filósofo francés Jean-Luc Nancy. Se trata de dos breves composiciones publicadas en un volumen que lleva el nombre del primer texto a tratar: *Corpus*. Éste fue escrito entre 1990 y 1992 y consolidaba de forma sucinta el pensamiento precedente de Nancy en relación al cuerpo y presentaba las formulaciones a las que se dedicaría en las décadas siguientes. Posteriormente, en el segundo texto, denominado “On the Soul”, regresa a los conceptos propuestos en “Corpus”. En ambos textos, lo que Nancy básicamente propone es un “rechazo al cuerpo (*el* cuerpo) unificado, integrado, de los discursos humanistas en favor de un cuerpo des-integrado constituido por múltiples alteridades y su reinterpretación del cuerpo como “ser-exscripto” [*being-exscribed*] da comienzo a la tarea de pensar la noción de los cuerpos más allá de dualismos tradicionales y sus marcos ahistóricos y racionalistas” (Perpich 76, mi traducción). Este repensar del cuerpo como una reconciliación de esta separación de cuerpo y mente nos ayudará a entender mejor lo corpóreo y lo discursivo que conforman el concepto de *textum* (un término en latín que derivé del pensamiento de Nancy, de este *corpus* que es tanto cuerpo como mente).

Para Nancy, el cuerpo no es algo que se opone a un sistema lingüístico, a un discurso, ni tampoco es esta materia desligada del lenguaje. Sino justamente algo que subsiste en el espacio intermedio:

Los cuerpos no tienen lugar ni en el discurso ni en la materia. Ellos no habitan ni la “mente” [*l’esprit* en francés, también traducible como “espíritu”] o el “cuerpo”. Ellos tienen lugar en el límite, *qua limit*: límite – frontera externa, la fractura y la intersección de lo ajeno en el continuum del sentido, en el continuum de la materia. Apertura, discreción (16, mi traducción).

Este modo de observar los cuerpos le permite decir a Nancy que pensar es más bien un “tocar” y que escribir es más bien “crear efectos de sentido” [*sens* en francés, también traducible como “sensación”), porque uno es aludido al cuerpo desde el cuerpo – “el yo escribiente es enviado de cuerpos a cuerpos” (18). Esto luego le permite afirmar que es en la literatura, así como en otras artes pero sobre todo en la literatura, donde uno puede encontrar una “encarnación de la filosofía” (68), del pensamiento que es también cuerpo; ya sea en la ficción u obras dramáticas, uno encuentra “toques” (*touché*). Pero estos toques son “ficticios, protegidos y distanciados, en una palabra, en lo espiritual” (70). Todo lo relativo al arte para Nancy va a existir en tanto transite por lo corporal, en tanto sea cuerpo.

Todas nuestras semiologías, todas nuestras mimologías, todas nuestras estéticas tienden hacia este cuerpo absoluto, hacia este cuerpo sobre-significante, un *cuerpo del sentido* en el *sentido del cuerpo*. Toda función simbólica se realiza en este cuerpo: una reunión sensible de las partes de lo inteligible, una reunión inteligible de las partes de lo sensible (72, mi traducción).

Todo aquello que se considere inteligible (dentro del dominio de la mente) es también cuerpo, porque a través del último es como se manifiesta, como ingresa, como convive, habita y tiene vida.

Esta concepción del cuerpo y de la dualidad y oposición con la mente por parte de Nancy es de suma importancia para comprender estos “toques” a los que se refiere y que, según dice, se dan en el arte. Si entonces el cuerpo es mente porque el pensar es “tocar”, ¿cómo encontramos esto en las obras ficticias? Sin lugar a dudas los postulados de Nancy van mucho más allá de un hallazgo particular del *corpus* en una obra ficticia. Pero sí podemos afirmar que el filósofo francés reconoce la existencia, sobre todo en la literatura, de lo inteligible en lo corporal, de lo corpóreo-inteligible: cuando uno toca (piensa) uno siente (da sentido) una textura (un texto). Es de allí de donde derivamos el término *textum*, como algo que transita lo corpóreo y que es al

mismo tiempo inteligibilidad discursiva, un modo de hacer inteligible a través de la corporalidad, en la corporalidad.

En un trabajo posterior, “On the Soul”, Nancy presenta otros postulados de suma utilidad. Cuando delineamos anteriormente cómo se contraponen “discurso” a “ideología”, se observó que el primero posee como cualidad la de ser una suerte de “conducto” que conlleva a la concreción del segundo. Es por ello que dijimos que el *textum* se da al límite de esta cualidad “comunicativa”, porque se erige en su vecindad con lo no-discursivo de la interioridad corporal. Para Nancy todo discurso sobre el cuerpo debe ser *ex corpore*, que salga del cuerpo, pero también exponiéndolo de modo tal que el cuerpo salga por sí solo. Afirma:

un discurso sobre el cuerpo, del cuerpo, no es simplemente ‘des-corporizado’ como un objeto, como el objeto de una clase de anatomía; [...] un discurso del cuerpo o sobre el cuerpo es tocado por y toca por encima algo que no es para nada discurso. Esto significa simplemente que el discurso del cuerpo no puede producir sentido [*sense*] del cuerpo, no puede dar sentido al cuerpo. Más bien, tiene que tocar sobre lo que, desde el cuerpo, interrumpe el sentido del discurso (125, mi traducción)

Nancy intenta hacer hincapié en que percibimos, aunque sea de forma oscura, que “el cuerpo del cuerpo” (el asunto de lo que es el cuerpo, lo que llamamos cuerpo) tiene que ver con una “cierta suspensión o interrupción de sentido” (125). Como se aclaró anteriormente, los postulados de Nancy gravitan en estadios de mayor abstracción. Mientras que *textum* tiene que ver con una aparición discursiva en determinadas prácticas culturales. Pero de todos modos, pensar el *textum* como habitante de los espacios liminales entre lo discursivo y lo corporal se condice con esta “interrupción” de sentido de la que habla Nancy. El *textum* es en cierto modo una cierta suspensión de sentido, es un vaivén entre el sentido (semiológico) y el sentido (las sensaciones) y promueve un sentir en tanto erosiona un significar.

Textum pareciera constituirse como un concepto problemático, porque se adscribe entre una larga discusión entre lo que se entiende por discurso y cuerpo, o más bien, por lo que es lo

discursivo y lo corpóreo. No es la materialidad del discurso que se conjuga con la del cuerpo, ni formulaciones textuales que buscan romper con una cierta concepción de escritura y significación desde un discurso falocéntrico. *Textum* es discursivo en tanto plantea un modo saber, de ingresar a un saber propio del mundo interno corporal, que lo hace desde un compromiso político determinado (las fuerzas productoras y movilizantes que posicionan ese saber como tal). *Textum* es corpóreo porque remite a ese modo intraducible de la interioridad corporal; y lo hace en tanto acude a la “comunicabilidad” de lo discursivo en su propio límite, en su casi interrupción, en su próxima destrucción. Apelar a la sensación interna (el dolor de la tortura, por ejemplo) es instaurar un modo de saber político sin que sea totalmente discursivo, porque el dolor es intraducible, pero aquí algo de ello se escapa y se traduce, algo surge en esa interrupción y negación de lo discursivo (de su comunicabilidad). El *textum* es entonces este *toucher*; es aprehender modos políticos de conocimiento, de saber, a través de una corporalidad que deja escapar dejos de inteligibilidad, de transmisibilidad que se plasma en las prácticas culturales y que instauran así un acceso a través del cuerpo hacia el mundo que construyen, a través de un cuerpo-mente, de un *corpus* (utilizando la terminología de Nancy). Es así como *textum* se establece como un modo determinante de acceso al saber a través del cuerpo-mente, a través de la práctica cultural (una obra de arte) y el que se ve afectado (el cuerpo del lector o espectador). La definición de *textum* se comprueba problemática. Los siguientes apartados intentan continuar con la reflexión sobre esta terminología y sobre su existencia particular en obras cinematográficas. Quizás reste entonces dejar que los filmes ultimen los detalles de un concepto quizás tan evidente como oscuro.

RUINA Y CORPORALIDAD EN EL FILM *LOS LABIOS* (2010) DE SANTIAGO LOZA E IVÁN FUND

En el año 2005, la socióloga argentina, Maristella Svampa, publicó *La sociedad excluyente*, un libro capital para comprender el surgimiento, instauración e impacto de las políticas neoliberales en Argentina. El recorrido que plantea la autora inicia desde la última dictadura militar (1976-1983) hasta los primeros años de la presidencia de Néstor Kirchner. Svampa estudia y detalla el impacto en la economía y la política económica que significó el golpe militar: endeudamiento, cambio en la concepción de la política social en relación con el mercado, impacto en la interacción de los sectores sociales, etc. Uno de los puntos más importantes que Svampa presenta es el de la fragmentación de la sociedad. Las políticas neoliberales también incidieron en el modo en que los diferentes grupos humanos se relacionaban. Ella expone: “la sociedad contemporánea exige que los individuos se hagan cargo de sí mismos y que, independientemente de sus recursos materiales y simbólicos, desarrollen los soportes y las competencias necesarias para garantizar acceso a los bienes sociales.” (79)

Muchos sectores, por ende, quedaron a la deriva, a su buena suerte. Las políticas neoliberales que se impusieron posteriormente a la dictadura militar, generaron una fragmentación social que aisló toda una franja humana. Ahora bien, ¿qué sucedería si una cámara ingresara en estos espacios? ¿Qué vería? Y quizás la pregunta más importante: ¿cómo mostraría lo que ve? El film de Santiago Loza e Iván Fund, *Los labios* (2010) es un ingreso a estas áreas poblacionales, olvidadas incluso por el Estado. La historia es simple: tres trabajadoras sociales de la ciudad llegan a San Cristóbal, un pueblo pequeño en Santa Fe, para hacer un relevo de las condiciones sanitarias de la población. La película muestra a estos personajes, actrices entrenadas, recorrer las inmediaciones y entrevistar a los habitantes de la zona, miembros de la comunidad sin entrenamiento actoral. El film configura un permanente vaivén entre el

documental y la ficción, sin crear interrupciones en la fluidez de la narración. Las trabajadoras tienen el deber de recolectar datos, los cuales revelan a lo largo de la película, pero poco a poco van integrándose a la comunidad y asimilando la decadencia que envuelve a la población total.

Una de las cuestiones más complejas que Loza y Fund debieron resolver es el modo de contar esta historia. No solo se arriesgaron a una contraposición entre el género documental y la ficción cinematográfica, sino que también apostaron a un modo de sostener la cámara y enfrentar a los personajes. Este apartado presenta la manera en que la asimilación de las trabajadoras sociales en la población que estudian se produce a través del lenguaje cinematográfico: el uso de la cámara en mano y los primeros planos son elementos claves para desarrollar un paulatino proceso de “contagio” o “decaimiento” de los personajes. Las mujeres van enfermándose y el uso intimista de los planos apela a que el espectador asimile también esta “enfermedad” y “decadencia”; una condición que parece acechar a la población entera, a las tres trabajadoras y, por qué no, al espectador mismo. Lo corporal se manifiesta entonces no solo a través del relevo de datos e información sanitaria de la comunidad, sino también en el uso de la cámara. Éste es un registro que va más allá de cifras o estimaciones; es un registro corporal, de la carne misma, de una decadencia que puede escucharse en las entrevistas así como también puede sentirse en los modos en que la cámara se mueve y se estremece.

3.1. Los cuerpos de la decadencia, los cuerpos-ruinas

Los labios es el primer film co-dirigido por Santiago Loza e Iván Fund, denominado por ellos mismos como un “semi-documental”. Justamente, el film cuenta la historia de tres trabajadoras sociales que viajan desde la ciudad hasta un pequeño pueblo en la zona rural (donde ni siquiera existe una terminal de ómnibus). Allí desempeñan un trabajo de relevo de datos sobre las condiciones sanitarias de la población (niveles de desnutrición, cantidad de embarazos,

edades, situación laboral y habitacional, etc.) y a su vez, aplican algunas vacunas y otros servicios médicos indispensables. Las tres trabajadoras fueron interpretadas por actrices profesionales, mientras que los entrevistados fueron los mismos miembros de la comunidad. El film es un “film de cruces”, entre los códigos del documental y la ficción. Las mujeres reciben el apoyo precario de un funcionario del Estado, quien las aloja en un hospital abandonado que es poco a poco demolido. En sus visitas a la comunidad, las trabajadoras encuentran personas con diferentes problemáticas: un padre desempleado con niños a su cargo, una mujer embarazada que nunca se hizo algún chequeo, un hombre adulto en estado de deshidratación quien es llevado al hospital, niños con problemas de desnutrición, etc. Poco a poco, estas mujeres van integrándose a la comunidad y compartiendo espacios de encuentro (bares y parajes para comer). Pero al mismo tiempo, van asimilando las problemáticas sanitarias con las que los demás conviven: sufren de mareos, de fiebre, tienen problemas para dormir, se sofocan y se deprimen. El film no tiene la intención de izar ninguna conjetura acerca de posibles soluciones ni de posibles causas, sino que pretende establecer una mirada fidedigna, sensible y elocuente de los problemas sanitarios de una pequeña población que podría asemejarse a muchas otras más en el país. Es por ello que el final no lleva a grandes descubrimientos o denuncias, sino a mostrar a las mujeres jugando en el agua y el fango con los niños del área. Existe un cierto dejo de celebración de la vida, de la naturaleza y de la significancia del uno y del otro, del entenderse el uno con el otro, aun en condiciones poco favorables.

Si tuviéramos que plantear entonces cómo el film apela a la corporalidad, podríamos afirmar que lo hace de dos maneras. En primer lugar, la película despliega información sanitaria sobre la comunidad y hace especial énfasis en los cuerpos y las condiciones de estos cuerpos, cuerpos enfermos, que se condicen con las condiciones del entorno: un pueblo en ruinas, un

hospital en ruinas, dan lugar a un cuerpo en ruinas. El cuerpo es, en el caso del film *Los labios*, un cuerpo venido a menos, en decadencia, ruinoso. En segundo lugar, la cualidad decadente de esta corporalidad, luego asumida por los personajes principales, se traduce en el modo en que se registra la historia. El uso de los primeros planos y la cámara en mano involucran la mirada del espectador. Este aspecto será analizado posteriormente.

Ahora bien, si nos detuviéramos en el uso del término “ruinas” tendríamos mucho que desglosar. Porque hablar de ruinas en el contexto latinoamericano es hablar de toda una gama de artistas y filósofos que han conceptualizado sus posturas críticas y metáforas políticas en ellas. Así como afirman Lazzara y Unruh, “al reconocer las ruinas como generadores poderosos de reflexión crítico-teórica, grandes pensadores del siglo XX concibieron su actividad alrededor de las ruinas como una metáfora para la indagación científica misma” (2, mi traducción). Si expandiéramos el concepto de las ruinas, no solo nos ubicaríamos en los vestigios arquitectónicos de grandes civilizaciones, sino también en los dejes infortunados de eras socioculturales o modelos políticos: Machu Picchu representa tanto las ruinas del imperio Inca, como las villas miserias del conurbano bonaerense representan el despojo ruinoso de toda una era neoliberal en que la sociedad argentina se fragmentó. Es preciso observar que “las ruinas son sitios dinámicos atravesado por narrativas culturales conflictivas, palimpsestos en los que los recuerdos y las historias son actualizadas y re-actualizadas” (Lazzara y Unruh 3, mi traducción). Diana Taylor, en su artículo dedicado a sus visitas a un centro de detención en Chile durante la dictadura militar de Pinochet, “Performing Ruins”, explica que ingresar en las ruinas implica mucho más que la simple y llana contemplación. Entrar en la ruina es poner en juego el cuerpo, hacerlo interactuar con un entorno, llevar a cabo una cierta performance. Para desarrollar su idea, Taylor utiliza la primera persona y fotografías que ella misma tomó durante su recorrido:

Lo restos físicos proveen los escenarios que invitan a los visitantes a visualizar las vidas que otros vivieron dentro de los mismos. Todos los objetos refieren a comportamientos. Cada objeto que vemos fue hecho, o posicionado, con un cierto uso en mente. Nosotros poblamos el espacio con gentes y acciones mientras recreamos prácticas pasadas, conscientes de que otros subieron por estas escaleras y se sentaron donde nosotros estamos ahora sentados. Caminar las ruinas es una performance duracional; *presenciamos* y *damos cuerpo* (experimentamos, ‘estamos presentes’ y ‘prestamos nuestros cuerpos’) mientras repetimos los actos sugeridos por el escenario (Lazzara y Unruh 14, mi traducción, cursivas en el original).

Como explica Taylor, las ruinas se configuran como espacios que “habitamos”, en donde se pone el cuerpo ante todo y es a través del mismo como re-producimos y re-creamos una cierta vivencia significativa, leída desde un ahora con otra perspectiva política y/o ideológica. Pero entonces, ¿qué hacemos con ellas? ¿Cómo ingresar y cómo resignificarlas? Lazzara y Unruh explican que

aunque las ruinas albergan tentaciones de nostalgia reaccionaria, melancolía, voyerismo y sentimentalismo, los modos afectivos y reflexivos que las ruinas respiran pueden también ser productivos, creativos, políticos o éticos. Sin embargo, la ética de las ruinas con frecuencia plantean dilemas para los sujetos que deben decidir cómo relacionarse con ellas y qué hacer con ellas (4, mi traducción).

La discusión sobre las ruinas en el contexto latinoamericano involucra un desafío para interpretar, más particularmente, el modo en que los artistas “hicieron” y “hacen” algo con ellas. En este sentido, *Los labios* es el producto de un ingreso a las ruinas; es un “habitar” los vestigios de un modelo económico que ha dado como resultado un armado social disfuncional reflejado en la salud de los habitantes y en las condiciones edilicias del hospital en donde las protagonistas se alojan.

Al llegar a San Cristóbal, las trabajadoras son llevadas a un hospital abandonado que, según les dice un funcionario del gobierno, “fue condicionado para ellas”. Una vez que entran, se dan cuenta de que hay mucho que arreglar: limpian, acomodan, tiran basura y alimentos podridos (ver Figura 4). Ya desde un principio, la cámara no esconde nada respecto al encuentro con una



Figura 4: *Acomodándose en el hospital abandonado.* Iván Fund y Santiago Loza (Los labios) [14.07.2014]

situación social y política en decadencia. Las mujeres no dicen nada, sino que es la cámara la que conforma una mirada sincera y crítica de esta situación. El estado en que este edificio se encuentra se condice con el estado del entorno social mismo al que ellas posteriormente ingresan. Es decir que todo es parte de las mismas ruinas, que ellas poco a poco comienzan a “habitar” y a “dar cuerpo”, utilizando las palabras de Taylor.

Más adelante, cuando Luchi, la trabajadora social más joven, se deprime y se descompone, decide quedarse y descansar. Camina sola por los espacios rotos del hospital, los pasillos, tomando piedras y rompiendo ventanas. La cámara también muestra a un grupo de trabajadores municipales que poco a poco van tirando abajo otras partes del edificio (ver Figura 5). Este espacio se configura como la “materialización” de la decadencia del cuerpo social y de un sistema estatal particular. El hospital es un espacio público, y el hecho de que quede abandonado y en proceso de demolición por parte del mismo Estado, refiere a una interacción particular entre las personas y el sistema político en el que conviven: un Estado venido a menos incapaz de solventar las necesidades de la población. Este edificio se constituye como el espacio



Figura 5: *Demoliendo el hospital*. Iván Fund y Santiago Loza (Los labios) [14.07.2014]

físico en el film en el que los personajes in-corporizan, hacen cuerpo las condiciones sociopolíticas de esta comunidad. Las ruinas en *Los labios* adquieren valor entonces de tres maneras: en primer lugar, como espacio físico en el hospital, en segundo lugar, como metáfora de un entramado social entre el Estado y los habitantes; y por último, como resultado de dicho entramado que se observará sobre todo en las condiciones sanitarias de los miembros de la comunidad, recogidas como datos en las entrevistas.

Hablar de la realidad social de un pueblo como San Cristóbal significó una decisión trascendental para Fund y Loza, que se condice con el modo político en que los directores entienden el cine. San Cristóbal fue para ellos la mejor opción, no solo porque fue allí donde Fund creció, sino porque este lugar se constituye como un pequeño cosmos capaz de reflejar una realidad mayor. En una entrevista realizada a Loza, él hace hincapié en este aspecto: “mi mirada o mi forma de convivencia política en el cine tiene que ver con hablar y poder acercarme a micromundos, a pequeños universos desde los cuales puedo pensar. [...] siento que en ciertos organismos pequeños que son estos relatos yo puedo entender ciertas heridas sociales”

(Ipaguirre 111). Ingresar a esta comunidad fue todo un desafío, porque significó hacer interactuar actrices con personas reales que vivían en ese lugar. El discurso documental se mezcla con el de la ficción; es un “film de cruces”. ¿Cómo enfrentar este desafío? Loza explica en la entrevista:

En el caso de la dimensión documental, era muy evidente para nosotros cuando escribíamos el guión (sic) que no podíamos trabajar con gente que hiciera de gente carenciada sino que teníamos que ir a trabajar con gente de la comunidad. Lo que yo empecé a entender desde la dirección es que al trabajar con gente que no tiene formación actoral y gente que sí, la única forma de lograr una empatía entre estos dos registros es desde el que está atrás de cámara tomarlos como pares a todos (sic) (Ipaguirre 112).

Lo que les interesaba a Loza y Fund era mantener un “plano vivo”, es decir, que los registros entraran en simbiosis, que no hubiera irrupciones ni un marcado choque entre los modos en que las personas hablan y refieren a sí mismas. Por ello, el rol de entrevistadoras-entrevistados sirvió de gran manera. Puede observarse la improvisación de las actrices y la espontaneidad de los participantes. La pobreza y el desempleo se convierten en un común denominador en todas las declaraciones que llevan un descuido y casi olvido de la salud y los cuerpos. Las trabajadoras sociales visitan primero a una mujer, madre de ocho niños, que viven en situación de pobreza y con problemas de desempleo. Luego, hablan con un hombre que tiene problemas de salud y que está sin trabajo y con niños a su cargo. También realizan diálogos grupales con varias mujeres de la comunidad, en donde preguntan acerca de problemas de alimentación e higiene. Luego ingresan a otra casa en donde viven un matrimonio con cinco niños. El padre está también sin trabajo. Encuentran más adelante a un anciano solo en su casa, deshidratado e incapaz de moverse. Es llevado al hospital. También entrevistan a una mujer embarazada, que afirma estarlo sin haberse hecho nunca alguna prueba o haber visitado al médico, y que habla de una pérdida que tuvo en el pasado. Las condiciones sanitarias son cosas que se discuten, de las cuales hablar e informar. No se muestra, no se hace visible, no hay herida latente más que en palabras. Lo corporal en este aspecto sale a relucir solo al ser informada a

través de lo verbal, del relevo de datos, de cifras. Los cuerpos en el film son la base que sostiene la discusión; se convierten en el tema de conversación; los cuerpos son hablados. Es decir que en un primer nivel este film es un film de cuerpos porque los mismos pasan a ser el centro de atención, lo que hay que intervenir y hacer discurso. Pero Loza y Fund van más allá en su reflexión sobre lo corpóreo, porque estos cuerpos enfermos y desnutridos hacen eco en las trabajadoras sociales y en el lenguaje de la cámara, en cómo muestra el impacto sobre ellas. La división entre ellas y los entrevistados se va borrando. A medida que avanzan en su visita a San Cristóbal, ellas van “haciendo cuerpo” las problemáticas que allí conviven y pasan a ser “pares” de los demás (ver Figura 6).



Figura 6: *Habitando las ruinas*. Iván Fund y Santiago Loza (Los labios) [14.07.2014]

Mientras ellas caminan por el pueblo y le toman el peso a niños y bebés, una voz en off muestra los resultados: números y estadísticas que sintetizan el grave estado sanitario de los habitantes. Estas mujeres cumplen la función de agentes del Estado: arrojan datos, observan, miden, calculan y dan resultados. Sin embargo, en el film la distancia que separa al observador del observado pareciera no existir. Loza y Fund cuidaron muy bien que este modo en cómo el discurso científico y estatal observa, trata e interviene sobre su objeto de estudio no saliera a la luz. Que Loza diga que todos deben ser tomados “como pares” en el film, reafirma el rechazo a

convertir a los entrevistados en material de análisis, en objetos. ¿De qué modo esto se visualiza en el film? ¿Cómo hace el lenguaje cinematográfico para permitir que las actrices y los habitantes de la comunidad sean “tomados como pares”? ¿Cómo filma la cámara para borrar diferencias y generar una simbiosis entre los que ingresan a las ruinas de San Cristóbal? De esto nos ocuparemos a continuación.

3.2. La cámara se enferma: cámara en mano y primer plano

Hablar de enfermedad, ciencia y discurso es ya de larga trayectoria. ¿Cómo manipula el lenguaje las nociones científicas? O mejor dicho, ¿cómo manipula la ciencia el lenguaje? Uno de los estamentos más imprescindibles a tener en cuenta, resaltados por James Bono es el siguiente: “necesitamos desafiar sistemáticamente y con cuidado la asunción arraigada de que el lenguaje es, o que sin problemas puede ser puesta en funcionamiento como, un medio transparente para la indagación científica y la teoría” (60, mi traducción). Comunicar datos científicos e información sobre salubridad o anatomía resguarda una particular mirada por parte de quien enuncia: ¿cómo entender al paciente y su cuerpo? ¿Cómo entender la enfermedad? ¿Qué significan y de qué modo se posiciona el enunciador frente a estas realidades? Justamente el discurso científico, ya criticado por Foucault en *El nacimiento de la clínica* y muchas obras más, construye una disociación entre el objeto estudiado y el observador; así también, la construcción misma de lo observado. ¿Qué es la locura? ¿Qué es la homosexualidad? ¿Hasta qué punto el discurso científico ingresó para no solo observar, sino para crear estas nomenclaturas y por ende las realidades a las que apela?

La observación sobre enfermedades y pacientes va más allá del simple registro médico, de documentos médicos, sino que también puede ser adoptado por el conjunto social y adquirir otros significados. La imagen construida sobre enfermedades como la viruela, la sífilis, la

tuberculosis o el SIDA han sido estudiados de gran manera⁸. Ya Susan Sontag en su libro *Illness as Metaphor* medita sobre la construcción metafórica del cáncer y la tuberculosis y los modos diversos en que la sociedad y las artes las leen y las conciben. Sander Gilman, en su libro *Disease and Representation*, aclara lo siguiente:

La idea de representar al enfermo a través de imágenes visuales vuelve al pasado. El acto de ‘ver la enfermedad’ (así también como ‘ver obras por el enfermo’ [...]) es codificado socialmente en muchas maneras complicadas. Para descifrar este código uno debe poder reconstruir los patrones que dominaron y formaron la percepción del paciente, del sufriente de una enfermedad (3, mi traducción).

Lo que Gilman señala es una problemática que ya Sontag había también declarado: ¿cómo hablar de la enfermedad? ¿Cómo construir a través del lenguaje y la metáfora la imagen de los cuerpos acechados por alguna enfermedad o condición anatómica? ¿Cómo enfrentar a través de la imagen – la fotografía o el cine – cuerpos malnutridos, decadentes y enfermos, teniendo en cuenta que ya existe toda una gama de discursos armados al respecto? Esto representó un gran desafío para Loza y Fund, porque no solo cargaban con la responsabilidad de hablar de malnutrición y sanidad precaria, sino también de pobreza. Tuvieron que preguntarse cómo colocar la cámara frente a estos individuos, personas reales que conviven con esta situación. ¿Cómo enfocarlos y cómo encuadrar? Loza resume muy bien su postura al afirmar en una entrevista: “Para mí la política pasa por cómo uno se acerca al sujeto que filma” (Ipaguirre 110).

Representar la enfermedad, crear una imagen de la decadencia se constituye en este film como capital para comprender el posicionamiento político de la obra. Los cuerpos del film no solo serán un dato hablado y cuantificado, sino que también tendrán un papel importante en el modo en cómo se coloca la cámara frente a los personajes, en cómo reproduce la adaptación de

⁸ Tómese como ejemplo obras como *Beyond Words: Illness and the Limits of Expression* de Kathlyn Conway o *Illness as Narrative* de Ann Jurecic, entre otras.

las tres mujeres a este nuevo entorno; la cámara se estremece y se marea: porque la misma pareciera estar tan viva como las trabajadoras sociales, como los habitantes y por ende, proclive a enfermarse, a venir a menos (ver Figura 7).



Figura 7: *Padre entrevistado*. Iván Fund y Santiago Loza (Los labios) [14.07.2014]

La relación entre discurso médico y cine viene ya desde la aparición del aparato cinematográfico. En su libro *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Lisa Cartwright indaga en la historia del cine y del uso de la cámara por parte de las ciencias médicas. Cartwright analiza los primeros experimentos filmados, el uso de Rayos X y las imágenes microscópicas y demás tecnología que entró en contacto con el cine y la imagen en general. La principal premisa de Cartwright es revelar la “historia de técnicas cinemáticas que la ciencia ha utilizado para controlar, disciplinar y construir el cuerpo humano como una red tecnológica de sistemas y fuerzas dinámicas” (4, mi traducción). ¿Qué tanto ha influido el cine en la construcción de la cultura alrededor del cuerpo, del discurso médico en relación con lo corporal? Cartwright enfatiza:

el aparato cinemático puede ser considerado como una tecnología cultural para la disciplina y la administración del cuerpo humano, y [...] la larga historia del análisis y la vigilancia corporal en la medicina y la ciencia está críticamente atada a la historia del

desarrollo del cine como una institución cultural y popular y un aparato tecnológico. (3, mi traducción)

Loza y Fund se enfrentaron entonces a toda una historia que conecta al cine con el discurso médico y la ciencia. Evidentemente, *Los labios* se distancia mucho de otros films en donde el cuerpo enfermo aparece como centro visual de la imagen: tómese en cuenta films como *Hunger* de Steve McQueen por ejemplo, con sus cuerpos con llagas y famélicos. La película de Loza y Fund utiliza otro registro completamente diferente. Sin embargo, como ya se mencionó con anterioridad, los cuerpos no dejan de ser la base de todo el film.

Carthwright ejemplifica su postura mostrando films de principios del siglo XX en donde existió una gran afinidad por registrar visualmente procesos naturales: la tortura y el dolor, el latido de un corazón, la epilepsia, la sangre que recorre el cuerpo⁹, etc. Si bien ya eran procesos conocidos, no existía material que permitiera estudiarlos con detenimiento, calculando tiempos, medidas y demás escalas. Pero si contrapusiéramos este dato con el film de Loza y Fund podríamos observar la casi completa ausencia de un interés por mostrar los cuerpos enfermos (quizás el único momento en donde se avizora la mala salubridad de esta comunidad es cuando encuentran al anciano deshidratado y deciden llevarlo al hospital). Los directores no hicieron que la cámara entrara a analizar y registrar visualmente los cuerpos, la comida, el agua que beben, etc. Todo esto pasa a ser algo hablado, algo que debe ser discutido y anotado. Existe un gran respeto por la intimidad de los habitantes de este pueblo. No es una cámara invasiva; es una cámara que pide permiso. El film de Loza y Fund, al resistirse a la invasión y abarcamiento visual de los cuerpos, claramente se opone a la mirada científica y al uso de la tecnología cinematográfica por parte de la ciencia.

⁹ Véase films como *Electrocuting an Elephant* (1903), en el que se muestra la tortura y muerte de un elefante; o *Über Herzbewegung und Herzstoss* (1898), que observa el latido del corazón de un perro.

¿Pero entonces cómo aparece el cuerpo y la corporalidad en este film? Más allá de que en un primer nivel los cuerpos son el tema de discusión, la cámara asume un posicionamiento y encuadre capaz de equipararse a la vivencia corporal. Para desarrollar este concepto debemos remitirnos al uso de la cámara en mano, de los primeros planos, de su particular utilización dentro de la historia en el film y a los conceptos desarrollados por Gilles Deleuze en sus libros *Imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* e *Imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*.

Para Deleuze, el cine, al igual que cualquier arte o disciplina filosófica, nos entrega ideas. El cine nos invita a pensar con imágenes. Lo que ofrece son imágenes que no están estáticas, son imágenes móviles, imágenes desplegadas en el tiempo. El aparato cinematográfico engendra *imágenes-movimiento* e *imágenes-tiempo*; es decir, imágenes que interactúan con la noción de movimiento en una pantalla fija, con la ilusión del tiempo que transcurre encapsulada en una cinta. De esta manera el cine logra desplegar su propia gramática filosófica. “Porque el cine es, al fin y al cabo, un aparato capaz de establecer semejanzas, compatibilidades o interferencias entre la realidad y los sujetos que la habitan, entrecruzamientos y conexiones, ideas y afectos” (Fernández Gonzalo 1).

Uno de los aspectos que le interesa a Deleuze es observar el encuentro entre estas imágenes (movimiento y tiempo) y el sujeto que las percibe. Es así como él clasifica y presenta tres tipos: la imagen-percepción, la imagen-acción y la imagen-afección. De las tres, la última es la que abordaremos para entender no solo la abundancia de primeros planos en el film *Los labios*, sino también para comprender el ingreso de la corporalidad en el mismo. Deleuze afirma que la imagen-afección es aquella en la que hay “una coincidencia del sujeto y el objeto, o la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente ‘por dentro’” (100); lo que existe aquí es una “coincidencia del sujeto y el objeto en una cualidad

pura” (100). Lo que posteriormente dice, para poder darle mayor forma a su idea, es que la imagen-afección se equipararía más con el primer plano (ver Figura 8).



Figura 8: *Madre entrevistada*. Iván Fund y Santiago Loza (Los labios) [14.07.2014]

En un capítulo dedicado exclusivamente a la imagen-afección, Deleuze aclara: “*La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro*” (131, cursivas en el original). ¿Pero cómo define Deleuze el afecto? Él dice: es “una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada” (132). Es decir, cada vez que tengamos un elemento que refleje intensidad (emociones) a partir de pequeños movimientos, que haya “sacrificado” su extensión motriz para producir efectos emotivos en el receptor, estaremos frente a un elemento afectivo. Es por ello que para Deleuze el rostro en el cine es esta “placa nerviosa inmovilizada” por excelencia, el elemento esencial de la imagen afecto, el órgano capaz de producir a través de su movimiento el afecto (la emoción); es un receptáculo y productor de emociones, de micromovimientos significativos que cobran mayor poder cuando se los encuadra y se los enfatiza. Deleuze explica: “El rostro es esa placa nerviosa portaórganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados” (132).

Hablar de un primer plano en el cine es entonces hablar de rostros, y hablar de rostros es hablar de afectos. La afección resulta el modo en que la imagen-movimiento establece una conexión con el sujeto apelando a determinadas emociones. El primer plano se constituye entonces en un “agenciamiento emocional” (Fernández Gonzalo 2). Un primer plano arranca al rostro del espacio, convierte al entorno en espacio abstracto y coloca a la emoción en frente. Podríamos considerar filmes como *Faces* (1968) de John Cassavettes o *La pasión de Juana de Arco* (1927) de Carl Dreyer, ejemplos esenciales de los primeros planos y de la emoción vivida a partir de los rostros. Lo que consigue, entonces, este uso del primer plano es enfatizar el modo afectivo de la imagen-movimiento, de establecer una conexión afectiva entre la imagen y el espectador, de concretar a través de micromovimientos una postura determinada por parte del cineasta de cómo conectar al que ve con lo que mira¹⁰.

El concepto de la imagen-afección de Deleuze nos sirve para observar un punto importante en el film *Los labios*, ya que es posible considerar un abundante uso de primeros planos. Desde un inicio, la cámara de Loza y Fund siguen a las tres mujeres en el autobús, llegando a San Cristóbal, limpiando el hospital abandonado y haciendo las entrevistas, encuadrando por lo general sus rostros. En diferentes tomas (cuando viajan sentadas en los asientos traseros de un auto, cuando se sientan a comer o tomar, cuando charlan con los entrevistados), la cámara se detiene a mostrar sus rostros. Si bien el film posee largas conversaciones, las mujeres poco hablan entre ellas o cuentan sobre sus vidas, sobre cómo percibieron lo que han visto. Todo esto se calla, se deja como implícito en el modo en el que van actuando. Van agotándose, van enfermándose (les dan mareos, no pueden dormir, se sofocan,

¹⁰ Un artículo importante que conecta los postulados de Deleuze con el cuerpo (más particularmente, el dolor y la tortura) es el escrito por Ana Sofía Cabello Castañeda dedicado exclusivamente al film *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) y sus postulados filosóficos: “La imagen-afección en *La naranja mecánica* como film de tema filosófico”.

tienen fiebre y vomitan), se deprimen, pero no emiten juicio alguno sobre lo que ven y escuchan. El film es un ingreso a un micromundo casi olvidado por todo el conjunto social, un pequeño universo al que nadie parece prestarle atención. Desde un inicio se va a marcar que el ingreso que el espectador efectúa lo hace junto con estas tres mujeres, ya que las vemos en el autobús viajando hasta San Cristóbal, un lugar tan nuevo para ellas como para nosotros. Son ellas las agentes en las que la mirada del espectador se recluye; es a través de ellas como el espectador mira el entorno nuevo en el que se encuentran. Entonces, utilizar abundantemente los primeros planos de estas mujeres es apelar a la afectividad del espectador y equiparar las emociones: lo que ellas sienten, también lo sentirán quienes miren el film. Deleuze apunta que la imagen-afecto es el primer plano, por ende, los rostros; *Los labios* es un film de rostros, de puro afecto.

Ahora bien, esta utilización de los primeros planos se condice también con el uso de la cámara en mano. Durante las entrevistas y también las escenas ficticias, la cámara no está sobre un trípode, sino que el leve temblor del encuadre resalta la presencia viva de alguien que mira. Alguien que está allí, una suerte de mirada “semisubjetiva” de la que habla el mismo Deleuze. Una cámara que no es subjetiva porque no registra la mirada de un personaje, ni tampoco la de un ser omnisciente, sino la de una entidad que está pero que no se ve, pero cuya presencia es inevitable. Es un “estarcon” propio de la cámara cinematográfica (Deleuze *La imagen movimiento* 111). El hecho de que Fund y Loza hayan escogido registrar la historia sin trípode contribuye a crear espacios afectivos, en donde la conexión entre el espectador y las personas que observa sea equiparable a la que se generó entre las entrevistadoras y los entrevistados. La cámara en mano señala con su temblor la vivacidad de la imagen; la inquietud del tiempo que se impregna en un encuadre que no puede permanecer fijo, que refleja la presencia de un cuerpo

vivo. Lo corporal entonces también va a tener su espacio en el hecho de que la cámara filme sin trípodes, sin bases fijas e inertes (ver Figura 9).



Figura 9: *Luchi no puede contener el llanto*. Iván Fund y Santiago Loza (*Los labios*)
[14.07.2014]

Tanto el uso de los primeros planos como el de la cámara en mano desarrollan la construcción de una película intimista, que pueda enfocarse en los pequeños mundos que se encuentran en el pueblo. *Los labios* es un film de cuerpos – cuerpos ruinosos – y es un film de rostros. ¿Cómo conectan Loza y Fund la imagen-afecto con los cuerpos que filman? ¿Cómo observar la condición de los cuerpos en ruinas con el lenguaje cinematográfico, más específicamente, el primer plano? ¿Qué tipo de conexión se establecería entre el espectador y los rostros en *Los labios*? Para observar esto, es necesario que nos detengamos en algunas escenas.

A medida que las tres mujeres incursionan en este pueblo, sus condiciones de salud van alterándose. Luchi, la más joven y al parecer la de menor experiencia, es la que no logra contener sus emociones como las otras (ver Figura 10). Ya desde un principio ella no puede dormir, llora luego de llevar al anciano hasta el hospital, se deprime. En una escena final, las tres mujeres deciden salir a un bar para festejar el cumpleaños de la mayor de ellas, Coca. Allí se encuentran



Figura 10: *Luchi se siente mareada en el bar*. Iván Fund y Santiago Loza (Los labios)
[14.07.2014]

con un grupo de hombres y empiezan a hablar y bailar. Luchi permanece sentada, mareada, deprimida. La cámara encuadra su rostro con una iluminación escasa. La cámara tiembla. No solo se registra aquí la incomodidad de Luchi, sino también el decaimiento de su condición. Ella va al baño a mojarse y calmar lo que parece ser otro momento de asfixia, de sofocamiento. Lo que consigue la cámara al encuadrar su rostro durante la fiesta en el bar es un registro visual de este mareo, de esta asfixia. La imagen-afecto resulta esencial para comprender un encuadre que busca mostrar sin palabras una condición corporal, un encuadre que pretende capturar la somatización de Luchi sobre lo que ha visto en sus días en San Cristóbal. Esta escena, junto con otras dedicadas a este personaje, consigue alcanzar un nivel más profundo de incorporación de los cuerpos en la narración. Aquí ya no hablamos de los cuerpos como datos recogidos, grabados y conversados; aquí ya son cuerpos que impregnan la imagen cinematográfica, son cuerpos que pasan a esta imagen-afecto; cuerpos que pretenden apelar a la corporalidad de quien mira el film.

Esta aparición de los cuerpos en el encuadre no solo lo encontramos en esta escena del film. Otra de las trabajadoras, Noe, dice sentirse sofocada mientras viaja en el asiento

trasero de un auto. Luego, se le despierta una fiebre que la deja en cama. En estas escenas su rostro también es el modo en que la afección transmite su condición. La vemos en el auto, sintiéndose mal, y luego de una mala noche con fiebre, lavándose el rostro, recuperándose. Entonces aquí en estas escenas la corporalidad de la imagen cinematográfica encuentra su canal de contacto con el espectador a través del primer plano, del despliegue numeroso de rostros (rostros dolientes y enfermos) (ver Figura 11).



Figura 11: *Noe se siente sofocada*. Iván Fund y Santiago Loza (*Los labios*) [14.07.2014]

El uso indiscutido de los primeros planos y la apelación a los rostros significa en *Los labios* un modo muy diferente de registrar la experiencia corporal a como la concibe el discurso médico. Ya no vemos aquí cuerpos malnutridos ni decaídos, sino rostros que asimilan e incorporizan las condiciones con las que se encuentran. Aquí más que registrar a los cuerpos enfermos, más que mostrar heridas o llagas, se visualiza la corporalidad de esa experiencia, la condición corporal del cuerpo decaído. Una corporalidad que a través de la imagen-afecto interpela a un espectador, o mejor dicho, a su experiencia corporal.

3.3. Cuerpos, ruinas y corporalidad en *Los labios*

Como bien dice Roger Koza en su crítica al film de Loza y Fund, los directores parecen haber encontrado el secreto que logra un gran balance en este film. Por un lado, “la concepción de Fund según la cual la cámara es la extensión de su brazo [la cual] implica un constante impulso por ‘tocar’ la otredad”. Por otro lado, la insistencia de la filmografía de Loza “sobre la carencia como una condición universal del espíritu: todos necesitan de otro”. Bien lo apunta Koza, porque el film *Los labios* es un film sobre la otredad, sobre la corporalidad de los otros, de cómo ingresar al mundo del otro con el cuerpo, quizás una dimensión más fidedigna y real que cualquier otro medio. De cómo observar al otro y mirarlo a la cara. Como decía Enrique Dussel, el rostro del otro remite a todo un pueblo: el otro es el que interpela a observar el uno y cuestionarlo, “el otro como rostro interpelante” (82). Quizás desde aquí podemos hilvanar el significado del título del film: los labios con los que hablamos, con los que hacemos discurso, son los mismos labios con los que besamos. Estos labios son la metonimia que remite al acercarse al otro, a través del habla y a través del beso, es decir, a la idea de que el otro importa.

Esta película es también una obra acerca de las ruinas, de lo que han dejado las políticas neoliberales en la sociedad argentina. Esto es algo que podemos inferir, pero que nunca surge como enunciado. No es un film de denuncia ni demagogia, pero sí altamente política. El modo en que asume filmar las ruinas, los escombros físicos de un hospital y los escombros humanos que conviven en este espacio, encierra una mirada comprometida y preocupada en tratar lo que observa con dignidad. Las ruinas que las tres mujeres “habitan” son las mismas ruinas a las que ellas conducen a los espectadores y “hacen cuerpo”. Este proceso de incorporar el espacio y los cuerpos en ruinas también se traducen en el encuadre, en la apelación a una emotividad pensante hacia el espectador. Centrarse en los rostros de las trabajadoras sociales que al ingresar a este

medio se ven afectadas, emocional y físicamente. El film *Los labios* se distingue del uso que la ciencia y la medicina le han dado al cine, porque no existe intento alguno de capturar con la cámara los cuerpos malnutridos ni de entrar a la intimidad y discreción de estos cuerpos. Este tema es algo que hay que hablar a través de las entrevistas y sentir a través del encuadre. El concepto de imagen-afección de Deleuze sirve como elemento teórico para sustentar la elección de recortar una realidad compleja y violenta: lo que queda latente en la imagen del film es el desfile de rostros que hablan y sienten, sienten y sufren (ver Figura 12).



Figura 12: *Las mujeres jugando con unos niños*. Iván Fund y Santiago Loza (Los labios) [14.07.2014]

Pero ante esto, el film concluye con una imagen diferente. Porque como dice Koza, este no es un film oscuro, sino de una extraña luminosidad. En el plano final, las mujeres juegan en el lodo y el agua con un grupo de niños de la zona en la orilla de un río. “Lo inconmensurable y la distancia con la vida de los otros quedarán estéticamente suspendidos por unos minutos. Es una esperanza razonable, incluso hermosa”. El film concluye con un dejo de fe en las posibilidades de entender a estos otros; si no es a través de lo que dicen, al menos, de cómo sienten.

LA CONSTRUCCIÓN DEL DESEO, LOS CUERPOS SUSPENDIDOS EN EL TIEMPO. PLAN B DE MARCO BERGER

Una de las premisas más importantes que se sostiene en el film *Plan B* (2009) de Marco Berger es un cuestionamiento de la validez de las categorías sexuales, o mejor dicho, de su misma existencia. Lo que se cuestiona en definitiva es cualquier tipo de encasillamiento legitimado por el colectivo social. Al mismo tiempo que las categorías pasan a ser cuestionadas a lo largo del film, la cámara se detiene a observar y recorrer los cuerpos de los protagonistas. Observamos con detenimiento a Bruno y Pablo, vemos sus cuerpos fragmentados, acostados y esperando. A medida que los personajes se van conociendo, la cámara se detiene a observarlos no con ánimo de estudiarlos, sino de representar a través de un sostenimiento de planos de larga duración una creciente tensión entre ellos. Se los ve durmiendo, vestidos o semidesnudos. La cámara convierte a los personajes en dos cuerpos que descansan, y va depositando en los espectadores, mediante esta suspensión, la idea de que algo pasa allí, algo más allá de lo que la imagen puede percibir, que escapa al cuadro. Es importante además enfocarse en el tipo de espectador que se intuye en estos cuadros, no solo en la fragmentación de los cuerpos sino también en la focalización sobre las partes genitales ocultas tras la ropa.

El presente apartado explora dos tangentes que atraviesan el film *Plan B* (2009) de Berger. La primera responde a una problematización de las sexualidades, o más bien, a la validez de las categorías sexuales y al poder del deseo erótico experimentado por los cuerpos. ¿Qué papel juega la performance de un género masculino de “dos pibes de barrio”¹¹ frente a una deseo homoerótico que se descubre? Entonces, tendríamos que prestar especial atención a los recursos

¹¹ Este modo de referirse a los personajes como “pibes de barrio” es también utilizado por David William Foster en su artículo dedicado a la filmografía de Berger; él explica: “la interacción entre ellos constituye una antología de la semiótica del machismo de hombres jóvenes en la vida urbana de Buenos Aires, que incluye la forma en que llevan sus cuerpos, la forma en que se visten y se peinan, cómo fuman, cómo hablan y la naturaleza del lenguaje corporal entre los dos. Es decir, hasta que dicho lenguaje corporal adquiere un nuevo dialecto, el de lo homoerótico.”

visuales y verbales que se utilizan para enfatizar la idea de la sexualidad como un constructo histórico. En segundo lugar, se toma en consideración el libro de Jean-Louis Comolli, *Cine contra espectáculo*, y su análisis de la industria cinematográfica y su impacto en la configuración formal del cine para analizar en particular la función política de los cuerpos suspendidos en el tiempo, es decir, de la decisión formal de colocar cuerpos y erotizarlos en planos fijos de larga duración.

El presente apartado busca demostrar por un lado una afirmación de la sexualidad como construcción¹²; afirmación que se logra de dos modos diferentes: en primer lugar, desarrolla una relación amorosa entre Bruno y Pablo, de forma insospechada para ellos, y la conecta con recuerdos de la infancia, cuando sus géneros performativos y sus deseos entran en conflicto y desafían la linealidad estipulada por la heteronormatividad (hombre-masculino-heterosexual). En segundo lugar, la arquitectura de la sexualidad se sustenta a través de imágenes recurrentes de elementos de construcción: castillos de arena, rastis (un juguete similar al Lego) y sobre todo, edificios en construcción de la ciudad de Buenos Aires. Ahora bien, por otro lado, es posible observar planos de larga duración enfocados en los cuerpos de los personajes, semidesnudos y durmiendo. Es posible identificar una mirada particular (una “queer gaze”) que participa de la creciente tensión sexual entre Bruno y Pablo. No hay escenas de sexo, pero sí muchas eróticas. Esta decisión estilística de confiar en el cuerpo y colocarlo en planos de larga duración permite representar un deseo sexual que transgrede nuevamente los presupuestos de la heteronormatividad: el deseo aparece más allá del sexo asignado a los cuerpos, más allá del

¹² El uso del término “construcción” referirá a lo que ya Michel Foucault había expresado en su obra *Historia de la sexualidad. Vol. 1* al hablar de la sexualidad como un “constructo histórico”. Jonathan Ned Katz explica en su libro *The Invention of Heterosexuality*: “Cuestionando nuestra asunción tradicional de que la ‘sexualidad’ es biológicamente dada y ahistórica, Foucault propone provocativamente que la ‘sexualidad’ data de finales del siglo XVIII y principios del XIX. He habla de una ‘producción de la sexualidad’ como un ‘constructo histórico’. [...] La sexualidad, él argumenta, es un fenómeno e idea únicamente modernos, constituidos por una práctica e ideología históricamente específica e institucionalizada.” (172, mi traducción)

género asignado, y dicho deseo es tan poderoso que atraviesa la pantalla. La sexualidad como construcción se sustenta a través de una historia de amor entre dos chicos con un género masculino bastante marcado (“pibes de barrio”), de imágenes verbales y visuales de edificios, y de un deseo sexual más allá de un sexo determinado, que se desarrolla en tomas de larga duración de cuerpos masculinos que descansan sin percibir del todo sus propios impulsos.

4.1. Arquitectura de la sexualidad

El film *Plan B* de Marco Berger cuenta la historia de Bruno, quien decide reconquistar a su ex novia, Laura. El obstáculo con el que se encuentra es el actual novio de su ex pareja, un chico llamado Pablo. Bruno escucha el rumor de que Pablo tuvo alguna vez en el pasado una historia con otro hombre, y por ello diseña un nuevo plan: seducir a Pablo para que deje a su Laura y así quedarse con ella. Pero como todo argumento de comedia romántica, el conquistador se convierte en conquistado, y Bruno termina enamorándose de Pablo y Pablo de él. El film básicamente recorre la elucubración del plan, el cambio de actitud de Bruno frente a lo que había planificado y la concreción de la relación (que se sintetiza en los dos hombres desvisténdose camino a la habitación). La idea de “descubrirse homosexual” no es nunca un factor determinante ni un obstáculo: los personajes no cuestionan sus deseos, sino más bien que lo que impide por un momento el afianzamiento de la relación es que Pablo descubre que Bruno lo utilizó para separarlo de Laura. La homosexualidad se presenta en “chistes” entre los personajes, en juegos, quizás con algún resquemor, pero nunca adquiere un nivel dramático trascendental en cuanto al desarrollo de la trama. Es decir, ni Bruno ni Pablo parecen angustiarse por “descubrirse homosexual”. Al menos, el punto álgido del film no está allí. Como bien lo explica David William Foster,

Los films de Berger se enfocan en circunstancias en que dos individuos de pronto se enfrentan con el potencial de la experiencia homoerótica, a veces a contrapelo de su

conciencia, contradiciendo su alegada heterosexualidad. No es que estos individuos “descubran” que son “en realidad” gay. Más bien, llegan a descubrir un campo más amplio de potencial erótico para sus cuerpos de lo que habían, hasta este punto, imaginado.

¿Entonces cuando hablamos de “homosexualidad” a qué nos referimos? ¿En qué sentido este término “define” una persona y su deseo sexual? Michel Foucault explora en su *Historia de la sexualidad* los discursos que definieron y dieron forma a las sexualidades a lo largo de los últimos siglos¹³. Foucault presenta la invención de la “homosexualidad”, como “perversión” o “patología”; es decir que la homosexualidad como tal responde a una serie de categorías implementadas desde el Estado. Es el Estado aquí el que utiliza estos términos médicos para denominar y controlar el deseo sexual. Foucault desnuda el origen del término y su implementación como mecanismo discursivo no solo para detectar ciertas conductas sexuales, sino también para “curarlas”, y para que los “enfermos” se autodenominen. Si las prácticas sexuales entre dos personas del mismo sexo biológico ya existían desde antes de la creación del término, ¿entonces qué tanta validez puede tener dicha terminología? Que Bruno y Pablo descubran un deseo físico entre ellos no responde a un “descubrirse homosexual”; de allí la ausencia de una profundización dramática sobre este aspecto.

Berger se detiene específicamente en mostrar a sus personajes principales charlando en diferentes espacios, entre ellos o con otras personas, en fiestas o reuniones más íntimas, pero por

¹³ Según Foucault, desde el siglo XVIII, los discursos sobre el sexo no se dieron fuera o contra el poder dominante, sino en el espacio de dicho poder, bajo su protección y legitimación. Es así como una variedad de discursos y sanciones legales en contra de “perversiones” se multiplicaron y proliferaron las “sexualidades”, se fortalecieron ciertas formas, y se implantó una serie de “perversiones” de cuales cuidarse. La homosexualidad pasó a tener nombre y pasó a ser condenada así como la infidelidad o el matrimonio sin consenso paternal. En otra época, la “sodomía” fue una categoría de actos prohibidos y el que los ejercía no era otra cosa más que el perpetrador. Pero ya en el siglo XIX el “homosexual” pasó a ser un personaje, con un pasado, un caso, una niñez particular, con un tipo de vida particular y con una anatomía indiscreta y una fisiología misteriosa. Foucault afirma: “No hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó el día en que se la caracterizó [...] no tanto por un tipo de relaciones sexuales como por cierta cualidad de la sensibilidad sexual, determinada manera de invertir en sí mismo lo masculino y lo femenino. La homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie.” (28)

lo general se detiene en sus recuerdos de la infancia. Esta etapa encuentra mucho parecido tanto en Bruno como en Pablo, porque ambos parecen haber crecido en un contexto sociocultural similar. Berger posiciona a sus personajes en espacios determinados, con modismos determinados, con gestos, frases, con una vestimenta y otros elementos que parecen acudir a una forma casi estereotipada de masculinidad argentina: “la del pibe del barrio”. Este modo de existencia bien interpretado en el film es clave, ya que lo que Berger pretende poner en cuestionamiento es la rigidez de los deseos sexuales entre los individuos que ejecutan un determinado “género”, como lo entiende Judith Butler¹⁴. La clave está en colocar en estos espacios el deseo homoerótico. Tanto Bruno como Pablo no salen de la periferia porteña, se encuentran en el gimnasio, están en las terrazas, vestidos con remeras o camisetas deportivas, con el pelo desarreglado y utilizando palabras como “chabón”, “posta” o “loco”. El film recurre a una idea de masculinidad dentro del imaginario urbano argentino (porteño, más específicamente) y lo confronta con un deseo homoerótico insospechado para los propios personajes. Pablo y Bruno pasan tanto tiempo hablando de su infancia, de la amistad entre chicos asociada con la complicidad y la inocencia. Santiago Peidro realiza un estudio comparativo de

¹⁴ En su libro *El género en disputa*, Judith Butler sigue a fondo la constitución y sustentabilidad de lo que conocemos como género. Al referirse a los actos de habla de J. L. Austin, Butler desarrolla una teoría en la que postula al género (masculino / femenino) como una performance, como un acto significativo que adquiere poder semántico e “identitario” en tanto es “actuado”. Ella recurre a Foucault para desgranar la idea de sexualidad como imposición del discurso del Estado y la medicina para afirmar que en el cuerpo no existen factores relacionados con el sexo y la sexualidad “determinados” ya de forma natural, inscriptos en el cuerpo, sino que más bien se trata de una construcción. Para Butler, el género es una performance, una construcción que en su permanente repetición y reproducción oculta su génesis. Existe un acuerdo tácito y colectivo que legitima lo femenino de una forma y lo masculino de otra, y así se repite, se reproduce y se oculta su carácter ficticio. Ella afirma: “como una estrategia de supervivencia, el género es una performance con claras consecuencias punitivas. Los géneros discretos son parte de lo que “humaniza” a los individuos dentro de la cultura contemporánea; de hecho, los que fallan en actuar su género correcto son castigados con regularidad. Porque no hay ni una ‘esencia’ que el género exprese ni externalice ni un ideal objetivo al cual el género puede aspirar; porque el género no es un hecho, los diferentes actos de género crean la idea de género, y sin esos actos, no habría género de ningún modo” (903, mi traducción). Al analizar estos factores, Butler revela una linealidad arbitraria que el discurso del poder heteronormativo ha logrado establecer: aquel nacido de sexo masculino, se le es asignado el género masculino (que implica una serie de gestos, maneras de hablar, de expresarse, vestir, etc.) y por ende, una sexualidad heterosexual impuesta, es decir, desear a un individuo del sexo opuesto (en este caso, una mujer). Si el género es una ficción, un mero acto teatral repetido e instaurado que fija nuestra conducta y la determina, toda la linealidad y esencialismo del discurso del poder es también ficticio.

los diferentes filmes del director argentino y hace hincapié en la recurrencia al homoerotismo en espacios contruidos como propios de la masculinidad:

En los personajes de estos filmes, no se asocia el desvío del deseo heteronormativo con falta de hombría o de virilidad. Tampoco se vincula el deseo homoerótico con la sensibilidad o el mundo artístico, ni se vuelve necesario explicar la etiología de los deseos disidentes de los personajes, generalmente asociados, en muchos otros filmes, a relaciones edípicas patológicas sostenidas desde elementos apropiados de la psiquiatría o el psicoanálisis (48).

La reflexión de Peidro es interesante porque demuestra que el choque entre deseo homoerótico y un género performativo masculino particular (porteño y “del barrio”) es un factor recurrente en la filmografía de Berger. Y en el caso particular de *Plan B*, el desarrollo verosímil del enamoramiento entre estos dos hombres se sostiene desde los recuerdos de la infancia: ellos hablan de Peter Pan, de los juguetes que tenían cuando eran chicos, de lo bueno que era quedarse hasta tarde con un amigo y charlar antes de dormirse, entre otras cosas. Es decir que lo que caracteriza a los filmes de Berger es su especial atención a la creciente erotización homoerótica en los espacios de camaradería socialmente asignados a la masculinidad heterosexual.

A Berger le importan los cuerpos, pero más bien, los cuerpos sintientes enfebrecidos por la tensión sexual. Esta particularidad va a determinar no solo las temáticas que se reiteran en sus películas (el insospechado deseo homoerótico y la homosociabilidad de los “pibes de barrio”), sino también las decisiones estéticas con que filma sus historias: qué partes enfocar, cómo encuadrar y por cuánto tiempo. Este aspecto será desarrollado posteriormente.

Berger mantiene la idea de la sexualidad como constructo recurriendo a elementos verbales y visuales que se repiten en todo el film. En una de las escenas, los dos fuman marihuana en un descampado al lado del río y Bruno le dice: “¿Sabés qué estaba bueno de chico? Yo no tenía, mis primos tenían. Los rastris”. A lo que se está refiriendo aquí es a los bloques de

plásticos similares a los Legos, que en Argentina se llamaban “rastis”. Pablo le corrige a Bruno y agrega: “Sí, estaban buenos. Yo solía armar estructuraciones”. Luego se dicen lo siguiente:

Bruno: ¿Qué juguete serías si fueses uno?

Pablo: Llegó el momento cursi de la tarde. Si fuese un juguete... No sé, no lo había pensado nunca, me mataste. [...] Un balde y una palita. [...] Porque te podés llenar de cosas. Porque podés construir.

La referencia a este juguete y la idea de poder “construir” poco a poco va adquiriendo otra significación: lo que parece ser capaz de construirse no son solo los castillos de arena, sino también a uno mismo. Es decir que sutilmente el film plantea una mirada sobre las sexualidades desapegadas de categorizaciones, sino más bien moldeables y construibles como las posibilidades que otorgaban los juguetes de la infancia. Se establece una estrecha relación entre el juguete (la infancia) con el uno, con el ser propio, con la identidad personal (“yo sería un balde y una palita”). Aquí se asume la metáfora de que uno es algo que siempre se construye. No por nada posteriormente Pablo le regala a Bruno un balde y una palita y dice “yo estoy ahí”. Lo que entrega no es solo el recuerdo de infancia, sino a sí mismo.

Por otro lado, Berger utiliza también otro recurso para sustentar esta idea. Existe en *Plan B* una referencia reiterada a los edificios. La historia en sí se desarrolla en Buenos Aires, en espacios cerrados por lo general o circunscriptos a departamentos o terrazas de algún barrio porteño. Existe además una inserción permanente de imágenes de edificios que parecieran no contribuir de ningún modo al desarrollo diegético. Estas tomas aportan otro énfasis a la idea de la construcción al mismo tiempo que crean la atmósfera del espacio en donde se desarrolla la historia (lo urbano) (ver Figura 13).



Figura 13: *Uno de los tantos edificios del film. Marco Berger (Plan B) [22.07.2014]*

Ya hacia el final, cuando ambos personajes reflexionan sobre el largo proceso de enamoramiento y la desazón de la fragilidad de su relación, Berger los coloca cara a cara con los edificios. La metáfora se vuelve clara: Bruno y Pablo se construyen como los lugares que habitan y decoran Buenos Aires, como el edificio que está de fondo y los castillos de arena que un balde y una palita pueden erigir (ver Figura 14)

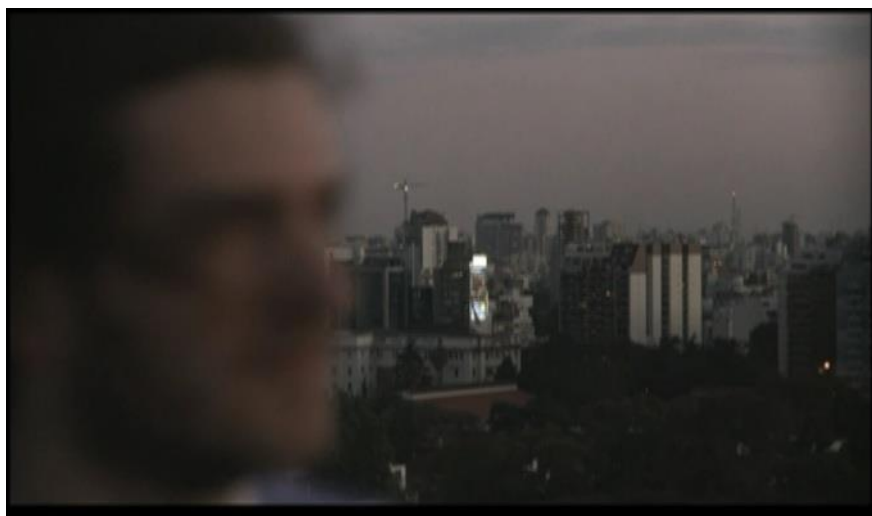


Figura 14: *Bruno y los edificios de fondo. Marco Berger (Plan B) [22.07.2014]*

El film *Plan B* sostiene de diferentes maneras la idea de las sexualidades como construcciones y desafía las normas estipuladas por la heteronormatividad. Al recurrir a la infancia, la película desarrolla un vínculo amoroso verosímil que choca con la linealidad

hombre-masculino-heterosexual. Enfatiza aspectos contextuales particulares (el “pibe de barrio”) mediante elementos visuales y verbales que muestran el género como ficción, como algo que se puede reproducir; y cuestiona las categorías de “homosexualidad” establecidas como formas de control al no generar en los personajes un conflicto personal sobre su deseo sexual.

4.2. Cuerpos suspendidos en el tiempo

Quizás uno de los aspectos más importantes a nivel formal en todos los filmes de Marco Berger es el de ralentizar la acción, de enfocarse en detalles que se circunscriben por lo general a cuerpos (en la cama, sentados, pensativos, en espera, etc.). Berger registra un tipo de movimiento que parte del interior de los personajes, que se simplifica en miradas, en sonrisas o en una incomodidad general del cuerpo.

Jean Louis Comolli analiza la “poética” del cine industrial y cómo ésta contribuye a fines comerciales y puramente capitalistas. Comolli desgrana los modos en que el cine de Hollywood forma nuestros gustos y expectativas. Define además la figura del “espectador emancipado”, es decir, aquel que logra salir de los formatos establecidos por la industria para apreciar otras formas de arte cinematográfico.

Comolli analiza la relación entre tiempo, espectáculo y espectador. Estudia los modos en que se trabaja con la velocidad en el cine con el dato certero de que un telefilme en Francia de unos 90 minutos, está sujeto a unas estrictas regulaciones que exigen no menos de mil doscientos planos; lo que significa, una duración promedio de cuatro segundos por plano (124). Este sistema que crea “adictos al efecto”, da origen a espectadores que se cansan frente a un cine que no sea promocional, se impacientan. Ante la chance de la contemplación se encuentran expuestos a la posibilidad de estar en sí mismos, de volcar su ser en la imagen. Un cine así, para un mercado capitalista que controla la industria, es sumamente peligroso:

El plano precipitado se desembaraza de mí antes de que yo tenga tiempo de embarazarme por su causa. Cerrado, pasa frente a mí como una flecha. Un plano que dura, en cambio, me pesa ante todo como una restricción y, por durar, se abre a continuación a mi presencia y me deja habitarlo con mi fantasía (que puede ser también la de escapar a su influjo). (121)

Es en este sentido que la cuestión de las duraciones en el cine es política, porque aletargar un plano y servirlo al espectador para su contemplación significa ir en contra de las determinaciones capitalistas de la industria. Es decir, un plano de larga duración le da al espectador la capacidad de pensar (le da el tiempo) y un espectador pensante puede “emanciparse” y ver que los filmes de Hollywood (y de aquellas industrias que siguen el mismo formato) son todos iguales.

Al colocar planos largos, Berger rompe con los formatos industriales hegemónicos y le da la oportunidad a sus personajes (y espectadores) de contar una historia a través de sus detalles (la sonrisa de Pablo, la mirada perdida de Bruno, los silencios entre ellos, etc.). La letanía de los planos responde a una necesidad de tipo diegética: la historia de amor se torna aún más verosímil en la incursión de momentos íntimos entre los personajes (cuando duermen, cuando charlan y se quedan callados, cuando se miran) al mismo tiempo que también eleva y complejiza el deseo y la tensión sexuales. Pero esta suspensión de planos tiene también unas figuras recurrentes: cuerpos de hombres. Peidro identifica este aspecto en toda la filmografía de Berger:

La presencia constante de un deseo homoerótico no sólo se evidencia en los diálogos o las miradas, sino que en muchos de estos filmes hay una exacerbada presencia del calor, de cuerpos sudados, agua y piscinas donde las prendas de vestir sobran y los cuerpos se muestran apenas cubiertos, dispuestos como objetos de deseo, aunque siempre justificadamente (48).

Si bien en *Plan B* no hay piscinas, sí hay duchas o momentos repetidos en donde Bruno y Pablo duermen semidesnudos. Pero existen además otros aspectos relacionados con la forma en que los cuerpos son filmados que responden a un quiebre de la linealidad heteronormativa que ya

mencionamos con anterioridad. ¿Qué función cumplen los planos largos de cuerpos que duermen, que no practican sexo, pero que están prácticamente desnudos?

A diferencia de un objeto cualquiera, filmar un cuerpo es estar sujetos a una posibilidad muy fuerte de error¹⁵. Si dejo una silla y no la toco, puedo filmarla y ésta nunca cambiará. Pero filmar un cuerpo es “domesticarlo”, porque como elemento vivo puede producir errores en el “raccord” o montaje: de ahí la existencia de asistentes que toman fotos durante el rodaje para asegurarse que todo siga un determinado orden. Entonces ¿qué se logra al colocar un cuerpo en primer plano y tomas largas, como se hace en el film de Marco Berger? Existe una confianza clara en el cuerpo que es puesto para ser contemplado, para ser observado en su propia vitalidad o naturalidad. Si tenemos planos largos de cuerpos que duermen están ahí para proporcionarnos el tiempo de reflexión, para sustentar una creciente tensión y que podemos percibir porque justamente tenemos el tiempo suficiente para hacerlo. El deseo homoerótico no solo se muestra en miradas o palabras ni en cuerpos semidesnudos que aparecen en la imagen, como decía Peidro, sino que también el mismo se sustenta en la longevidad de los planos, en el aletargamiento de los cuerpos en el tiempo.

Si existe un deseo homoerótico que se sustenta en tomas de larga duración, ¿qué conexión establece este con el rompimiento del esencialismo o linealidad heteronormativa? La respuesta está en el efecto: al suspender en el tiempo los cuerpos, el deseo se construye y trasciende la pantalla, es decir, apela al espectador (ver Figura 15)

¹⁵ Como decía Comolli, el cuerpo en el cine es el centro; irradia, entra en conjunción con otros cuerpos filmados y ausentes. Pero al mismo tiempo, cuando se filma una escena el cuerpo vivo se conjuga con la máquina, y su interacción queda registrada. El cuerpo entonces, es proclive a accidentar esa ilusión, está “del lado del accidente”. Él afirma: “El cuerpo es contradicción, subversión. El cine debe domesticarlo. Esa domesticación nunca es absoluta. Hay tensión, deterioro, desborde. Y la forma fundamental de ese desborde [...] impulsa a la constitución de un área de juego y un despliegue que le sean propios. Hace falta dar su justa duración a lo que acoge la libertad del cuerpo.” (113)



Figura 15: *Pablo y Bruno durmiendo*. Marco Berger (Plan B) [22.07.2014]

lo que unifica [la] obra cinematográfica [de Marco Berger] hasta la fecha [...] es su atención meticulosa hacia los detalles de la dinámica homoerótica. No conozco ningún otro proyecto cinematográfico *queer* que sea tan meticuloso en este sentido, y la supresión del “encuentro sexual” final, el cual es razonable que a fin de cuentas absorba la atención de todo espectador, se vuelve muy eficaz al concentrar la mirada del público en el proceso de seducción/atracción. (David William Foster)

Este aspecto de filmar el “proceso de seducción/atracción” del que habla Foster se condice con la letanía de los planos; porque la seducción no se da de forma espontánea, instantáneas, sino que devienen, se van desplegando en el tiempo, para los personajes como para los espectadores. Así como en otras películas de Marco Berger, en *Plan B* es posible observar no solo cuerpos semidesnudos sino también cuerpos fragmentados que se enfocan en determinadas partes del hombre: los genitales. Esta fragmentación es lo que Peidro denomina el “Plano Berger”: “Se trata de una imagen que a veces es presentada en plano fijo, otras como parte de la misma secuencia en movimiento, pero donde siempre se trata de un primer plano de la zona genital de un varón joven” (50). Peidro refiere a toda una serie de técnicas a las que Berger apela de diferentes modos, no solo en la fragmentación (y subrayado) de los genitales, sino la del cuerpo masculino en su totalidad.

Podríamos tomar en consideración la discusión que inició el artículo controversial de Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, para entender las decisiones formales que se presentan en *Plan B*. El concepto de la “male gaze”¹⁶ que Mulvey explica fue problematizado posteriormente¹⁷ y asumido en otras áreas de la investigación cinematográfica, desde el feminismo, los estudios de etnicidad y raza hasta los estudios queer. En este sentido es que podemos referirnos al desarrollo del concepto de una “queer gaze”, la cual abre las puertas a toda una serie de discusiones en torno a la validez y aplicación de este término.

El papel del espectador y su posible identificación con lo que ve en la pantalla había sido ya lanzado por Christian Metz en su obra *El significante imaginario*, en el que utiliza conceptos provenientes del psicoanálisis. Estas fueron las posturas que le sirvieron a Mulvey para enfatizar el aspecto político de una mirada supuesta ya en el film. Julia Erhart despliega todo un análisis respecto a las discusiones generadas por Mulvey y su implicancia en el terreno de los estudios queer en el cine. Erhart cita en primer lugar a Richard Dyer quien publicara en 1982 un artículo pionero sobre la objetivación del cuerpo masculino (“Don’t Look Now: The Instabilities of the Male Pin-Up.”). Pero no sería hasta más adelante que el término queer encontrara un mayor y más específico espacio en los estudios sobre cine. En 1993 Alexander Doty publicó un libro

¹⁶ Ya Mulvey había denunciado una configuración de la mujer en el cine de Hollywood, la cual era puesta como objeto de deseo o como objeto de castigo. El aporte de Mulvey se sintetiza en descubrir una mirada masculina (“male gaze”) que se traduce en las técnicas cinematográficas: la mujer es puesta para la contemplación de un hombre, es decir, de la cámara, es decir, del público que mira el film. La ecuación podría resumirse en que el poder discursivo del cine es mirar a la mujer como objeto a desear o castigar y que la cámara está al servicio de ello y comunica estas ideas a un público que pasivamente asume el rol de un hombre que observa. Mulvey dice: “El hombre controla la fantasía del film y también emerge como representante del poder en un sentido más amplio: como portador de la mirada del espectador, transfiriéndolo detrás de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas representadas por la mujer como espectáculo” (2187, mi traducción). Esto se logra, según Mulvey, al colocar a un personaje masculino con el cual el público se identifica. “Para Mulvey, tanto la forma del discurso narrativo como la economía escópica del texto fílmico están marcados por [una] división, que funcionaliza la diferencia sexual a las exigencias de nuestra sociedad capitalista, patriarcal y sexista” (Colaizzi 193).

¹⁷ Para Evans y Gammons, haciéndose eco de otros autores, los problemas de la teoría de Mulvey son dos: el heterocentrismo de su conceptualización y el mantenimiento de la dicotomía entre homosexualidad y heterosexualidad (23).

titulado *Making Things Perfectly Queer* en donde investiga de qué modos entender lo queer en el cine popular. ¿Qué hace que algo sea o no queer? Según Erhart, Doty propone que lo queer puede surgir dependiendo del visionado de un film como respuesta de una audiencia particular frente a un imaginario específico. Esto quiere decir que lo queer puede surgir en la interacción entre (1) una audiencia auto-identificada como lesbiana, gay o queer frente a textos queer o no-queer. Y entre (2) una audiencia auto-identificada como heterosexual frente a imágenes gay, lesbianas o queer. Es decir que lo queer no es un carácter asumido ya por el público o el film, sino que se produce en la interacción. Pero existe otro aspecto aún más interesante en el planteamiento de Doty que Erhart explica de la siguiente manera:

Lo queer (*Queerness*) puede materializarse sin importar el término con que el observador se autoidentifica or la gaydad (*gayness*) socialmente reconocida del objeto mirado. Lo queer no es ya experimentada (*experienced*) solamente por queers auto-declarados mirando textos “fuera del closet” (“*out*”), sino que es producida dentro y circulada por la llamada cultura “hetero” (*straight*) también. (175, mi traducción)

Esta declaración por parte de Doty fue trascendental para permitir una flexibilización de los límites entre lo “hetero” y lo gay en los estudios sobre cine. Es decir que lo queer va a consistir en una interrelación particular entre los espectadores y el texto cinematográfico, más allá de la autodenominación identitaria de quienes observen las imágenes¹⁸.

¹⁸ Siguiendo esta discusión, cabe resaltar el libro *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, en el cual Alberto Mira recorre la representación de la homosexualidad en el cine y más particularmente la idea de un espectador gay o de una sensibilidad determinada (un gusto) que conecta a espectadores, por lo general gays, con ciertos filmes. Mira hace más bien un estudio de tipo cultural, en donde analiza lo que otros dicen acerca de sus gustos cinematográficos y qué dice esto acerca de su sexualidad. Mira apunta en su introducción: “Este momento, el momento en el que siento que expresar las emociones y deseos que me genera una película me deja al descubierto, expuesto a descalificaciones en el que descubro que el placer que siento por el cine amenaza con convertirme en objeto de escarnio, cuando descubro que mi gusto no es el que tiene que ser, cuando hablar de mi percepción del cine me convierte en gay, constituye el punto de partida de *Mirada insumisas*.” (16-17) Según el autor, es importante tener en cuenta esta idea de una “mirada” que califica al espectador como gay y que no viene solamente de él, sino también del propio film. Es decir, debe existir en el film un aspecto formal que genere dicha mirada o que se condiga con dicha forma de observar. La mirada insumisa implica que los espectadores se apropiaban, en determinada época, de las películas, que las disfrutaban desde otro lugar, torciendo muchas veces su sentido.

Teniendo esta discusión en torno al concepto de Mulvey en los estudios queer, convendría referirnos a una “queer gaze”¹⁹ como concepto aplicable al film de Berger. La fragmentación del cuerpo masculino, el subrayado de los genitales y la presencia en planos de los cuerpos semidesnudos en el film *Plan B* apelan a un espectador para que confronte su visión con una mirada queer. Es decir, no es que el film suponga que todos los que miren van a autoidentificarse de tal o cual manera, sino que la mirada de la cámara plantea un espectador que “se erotice” con dos cuerpos que en este caso son de dos hombres. Es aquí en donde se halla el sentido político de los cuerpos suspendidos en planos de larga duración y que se condice con la idea general de la sexualidad como constructo: la imagen de los cuerpos que descansan erotizan la mirada de la cámara en la que depositan una creciente tensión sexual. De este modo ingresa otra forma de corporalidad en este film. Porque dicha tensión sexual apela a cómo los cuerpos de los espectadores entienden/sienten la excitación sexual. El postulado trasciende la imagen de una palita y un balde o de unos edificios que refieren a la idea de la construcción, y adquiere un poder a través de un deseo homoerótico que inquieta al que mira y que se sorprende al ver a dos “pibes de barrio” enamorándose de una forma tan fidedigna. Es decir que “[...] existe una clara dirección de interpelación hacia el espectador, para ahorrarle la comodidad de habitar la seguridad de los géneros, las eróticas, los sexos y los deseos culturalmente hegemónicos” (Peidro 49). Así como también afirma Foster, “aunque estamos acostumbrados al cuerpo de la mujer como fetiche, obligar al espectador enfocarse en el cuerpo de madurez sexual de un hombre todavía es, esencialmente, *queer*”.

¹⁹ Para continuar con la discusión en torno al concepto de la “queer gaze” es importante tener en cuenta los siguientes trabajos: Evans, Caroline y Gamman, Lorraine. “The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing”, editado en el libro *A Queer Romance. Lesbians, gay men and popular culture*. Asimismo el libro *How Do I Look? Queer Film and Video* editado por un grupo de discusión autodenominado Bad Object-Choices. Por último, el libro capital de Thomas Waugh titulado *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*.

En este sentido cabe enfatizar el hecho de que en muchas tomas la cámara se posiciona al nivel de la cama, es decir, vemos los cuerpos como si estuviéramos acostados con ellos. Esta decisión formal incluye al espectador, lo desafía al hacerlo partícipe de un momento erotizado de los que los personajes no tienen mucha consciencia porque justamente están durmiendo. Pero uno sí. Uno, el espectador, está allí bastante despierto. El film de Berger apunta de diversas maneras modos de desestabilizar la linealidad establecida por la heteronormatividad. Según *Plan B*, la sexualidad es un constructo, ya que el afecto y el deseo trascienden los límites impuestos por un cuerpo, un género o un deseo asignados por el discurso del poder. Los personajes nunca modifican su modo de actuar, de hablar, de vestirse, solo caen en la idea de que se sienten atraídos uno por el otro y es eso lo único que al final parece importar.

Plan B recurre también a modos un tanto más enfáticos de resaltar la idea de la sexualidad como constructo a partir de imágenes recurrentes de edificios y baldes con palitas u otros juguetes capaces de armar “estructuraciones”. El film apela a la idea de que nuestras concepciones de sexualidad o género no definen nuestro deseo. En este sentido, la suspensión de los cuerpos en el tiempo y el quiebre de los intereses hegemónicos del cine industrial apoyan el desarrollo verosímil del enamoramiento entre Pablo y Bruno. Y a su vez, define la mirada de la cámara, una mirada “queer” que apela al espectador y lo expone a un cuestionamiento de su propia idea de género, de sexualidad, a cuestionarse quizás qué es lo que deseo, cómo lo deseo y qué puedo hacer con ello. El film de Marco Berger no solo cuestiona la existencia misma de las categorías sino que también desarrolla una problematización en torno a una concepción determinada de lo que es el deseo; nos pone frente a él, lo pone en práctica al enfrentarnos a una mirada homoerótica, verosímil y por sobre todo, emotiva.

EL PUNTO DE VISTA Y EL CUERPO DE LA TORTURA: *EL PREMIO* (2011) DE PAULA MARKOVITCH

“...to bring pain into the world by objectifying it in language, is to destroy one of them...”
Elaine Scarry, *The Body in Pain*

Pensar la historia a través del cine se ha convertido cada vez más en un deber dentro de la cinematografía argentina. Especialmente, la historia reciente que involucra a los militares y los miles de desaparecidos. La dictadura militar (1976-1983) es, sin duda, uno de los episodios más representados en el cine contemporáneo. Como bien lo explican Jakubowicz y Radetich, el cine es “una fuente de documentación útil para la investigación y la enseñanza de la Historia, debido a sus enormes posibilidades de expresión y a su capacidad para mostrar y connotar determinados aspectos de la vida cotidiana” (12). Agregan además, que el séptimo arte “produce la síntesis entre el conocimiento y el reflejo sensorial y sensitivo necesario para su mayor proximidad a las representaciones sociales” (12). Evidentemente el cine argentino posee una participación activa dentro del pensamiento y la revisión del pasado, de los que consideramos nuestros héroes y los modos en que hemos leído y asumido la “realidad” de determinadas épocas históricas. Abundan las películas sobre San Martín, sobre Eva Perón, o sobre períodos sociales e históricos determinados como los años del gobierno de Juan Manuel de Rosas en el siglo XIX²⁰.

El presente apartado considera el espectro del cine argentino que revisa los años sangrientos de la última dictadura y, particularmente, la ópera prima de la cineasta argentina radicada en México, Paula Markovitch: *El premio* (2011). El filme cuenta la historia de Cecilia, una niña de 7 años que junto a su madre viven ocultas del gobierno militar. Ellas se refugian en una casilla abandonada junto a la playa en la localidad de San Clemente en la provincia de

²⁰ El libro de Marcela López y Alejandra Rodríguez, *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*, es una revisión cronológica de diferentes filmes que han revisado una y otra vez diferentes puntos dentro de la historia argentina.

Buenos Aires. Markovitch, quien vivió su infancia en la Argentina durante el gobierno militar, desarrolla una historia con una cuota autobiográfica importante. Si bien sus padres no sufrieron exactamente la misma suerte que los padres de Cecilia, Markovitch nunca descartó el peso de su propia experiencia²¹. Este film se inscribe dentro de un grupo de producciones que analizan los años de la dictadura y sus consecuencias desde los ojos de los niños. Filmes como *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011), *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009) o *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) dentro de la producción argentina se asimilan a otras películas de países vecinos que también tienen como personajes principales a niños, como la chilena *Machuca* (Andrés Wood, 2004) o la brasileña *El año en que mis padres se fueron de vacaciones* (Cao Hamburger, 2006). Definitivamente se ha instaurado un modo particular de observar la dictadura militar, ya no desde la mirada de los adultos, víctimas o victimarios, sino desde ese otro mundo que parece ser la infancia.

El propósito del presente apartado es analizar el film de Markovitch desde dos perspectivas diferentes pero estrechamente relacionadas. En primer lugar, se tendrá en cuenta el modo en que la información se despliega en el film y cómo esto se relaciona con el punto de vista elegido para contar esta historia. Como bien ya dijimos, Markovitch eligió contar la historia de Cecilia, pero además eligió hacerlo desde la mirada del personaje, desde la posición que ella misma asume como niña pequeña, hija de un desaparecido y una fugitiva. ¿Cómo explicar entonces en qué consiste la dictadura, cuáles son los motivos que obligan a su madre a escapar, que la obligan a ella a mentir en la escuela? Existe en el film una marcada ausencia de

²¹ En una entrevista dada a CorreCamara Cine, Markovitch explica cómo entiende la creación del guion cinematográfico y de qué modo su propia educación y experiencia han influido en ello. Aquí remite a *El premio* y a su infancia junto a sus padres en la Argentina de la dictadura militar. Cambiar de casa y mentir en la escuela sobre nombres e identidades son algunos de los puntos en común con la historia del film. Ver: Markovitch, Paula. “Entrevista de Paula Makovitch para CorreCamara”. Online Video Clip. *Youtube*. Youtube, 15 Dec 2013. Web. 21 Aug. 2014.

información, de espacios en blanco que parecen convivir con la vida de esta niña y que no solo determinan el modo en que ella percibe su mundo, sino también el modo en que nosotros como espectadores aprehendemos el film. ¿Qué tanto sabemos de los padres de Cecilia? ¿Cómo llegaron Cecilia y su madre a esa casilla en particular? El film claramente no desea presentar una verdad totalizada ni sintetizada, sino representar la vida de una niña cautiva y fugitiva que debe convivir con la incompreensión de su entorno. Esto a su vez se conecta con la manera en que Markovitch decide posicionar la cámara: la misma observa desde la mirada de Cecilia. El aula de la escuela, por ejemplo, es representada desde la altura de un niño, no la de un adulto. Lo que vemos sobre todo es el rostro de Cecilia. Es decir, el universo que se arma en el film parte desde la mirada del personaje principal, no solo porque la información que se despliega es inacabada e incompleta, sino porque también vemos las cosas desde su mismo punto de vista. En segundo lugar, el film de Markovitch desarrolla de diferentes maneras una representación sobre la tortura y los cuerpos torturados. En el film la corporalidad se hace presente al ser apelada a través del dolor y esto se hace de diferentes modos: por elementos visuales (las costras de una herida reciente), por elementos más bien táctiles (el frío que sienten los niños al ser castigados y llevados al patio de la escuela en pleno invierno) y por elementos sonoros (el llanto de Cecilia). Todo esto nos lleva a pensar que *El premio* es un film que si bien no traza directa y enfáticamente las experiencias de la dictadura desde un punto de vista más general, más comunal, sí lo hace al referir a la experiencia de una niña que poco conoce acerca de la situación en la que se encuentra. Markovitch cuenta la historia de Cecilia y agrega en ella toda una serie de situaciones que refieren a un conjunto social más general: ella pasa por la opresión de una institución estatal, vive en cautiverio y fugitiva y conoce lo que es la tortura. De este modo, el punto de vista elegido para contar la historia (desde la estructuración del guion hasta la posición

de la cámara) y la corporalidad se constituyen como modos esenciales para referir a una sola experiencia que concentre a las demás, que las cite y que represente ante todo el dolor de la tortura y el dolor de la incompreensión.

5.1. Incompreensión, espacios vacíos y posición de cámara

El cine argentino sobre la dictadura militar posee como punto en común un concepto que ya viene desarrollándose desde los años ochenta: la posmemoria. A diferencia del enfoque realizado a los estudios más tradicionales, en esta nueva atención a la memoria “se privilegia la subjetividad y se intenta dar cuenta del momento en que la experiencia vivida se transforma en historia” (Szurmuk 224). Podríamos afirmar que la posmemoria posee “características específicas de la experiencia de las generaciones marcadas por un trauma que no vivieron [...]; la posmemoria se ocupa solamente de hechos traumáticos cuya perdurabilidad emocional marca las generaciones subsiguientes a los que experimentaron” (Szurmuk, 226). Dentro del marco delimitado por este término ubicaremos la experiencia de los hijos de desaparecidos o exiliados o torturados durante la última dictadura militar argentina. Los artefactos culturales que los mismos han producido ya desde los años 80 y 90 se estiman de gran valor para una revisión del pasado, una problematización de todos los sectores sociales involucrados y para una permanente discusión del pasado histórico que sin lugar a dudas sigue influyendo la realidad actual de la Argentina²². En este marco se inscribe el film *El premio*, el primer largometraje dirigido por Paula Markovitch.

La película cuenta la historia de Cecilia, a quien su madre permite ir a la escuela aunque deban seguir ocultándose del gobierno militar. La niña comienza a asistir a un colegio cercano

²² La escritora argentina Beatriz Sarlo critica la utilización del concepto de posmemoria en lo que respecta a productos culturales de hijos de desaparecidos. Depetris Chauvin explica: “Según la autora, bajo esta etiqueta se escondería un ejercicio del recordar que oscurece la dimensión pública de los acontecimientos rememorados, dimensión de la que otros discursos de memoria alcanzarían a dar cuenta” (111).

con la condición de que no le cuente a nadie quién es realmente, ni donde vive, ni diga quiénes son sus padres o a que se dedican. Cecilia toma como un juego el repetir a sus amigos que su madre es ama de casa y su padre vende cortinas. Allí se hace amiga de Silvia, otra niña de la zona, y juntas salen a jugar a la playa y a pasear por lugares abandonados. Un día la maestra descubre que Carmassoti, un niño amigo de Cecilia y Silvia ha copiado el examen; y al no poder descubrir quién lo ayudó, los hace salir a todos al patio a dar vueltas y sufrir el frío del invierno hasta que alguno confiese. Silvia acusa a Cecilia y esta es castigada. Más adelante, un grupo de soldados visita la escuela y les comunica a los niños de un concurso regional: todos ellos deben dibujar una bandera y escribir un pequeño texto hablando del gobierno militar. Cecilia, quien había escuchado de su madre algunas cosas sobre el gobierno, escribe que su padre fue asesinado por los militares al igual que su prima. Cuando la madre de Cecilia se entera, intenta huir pero luego decide visitar a la maestra y pedir el texto. La maestra se lo concede y le permite a Cecilia volver a escribir algo. Finalmente, Cecilia gana el concurso, pero su madre no la deja asistir a la entrega del premio. Sin embargo, Cecilia escapa y recibe su premio, pero al volver a casa su madre actúa con indiferencia. La niña desconsolada se sienta frente al mar y llora.

Este film se inscribe en la tradición iniciada por los *hijos* en el cine de la postdictadura. Sin lugar a dudas, *El premio* propone repensar los años del terrorismo de Estado desde una posición diferente a muchas otras películas. Aquí no se resume la historia en la experiencia de los desaparecidos como sucede en *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) o *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), ni se explica (y se justifica) la ignorancia de la sociedad civil respecto a lo que ocurría realmente como sucede en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), ni se presenta la experiencia de los hijos de desaparecidos como en *Cautiva* (Gastón Biraben, 2005), *Papá Iván* (María Inés Roque, 2004), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *Hijos* (Marco Bechis, 2002), ni la

de sus padres como en *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000)²³. *El premio* es un film que se ubica en los años de la dictadura militar para observar los hechos desde el punto de vista de una niña. Este recurso ha sido utilizado por otros cineastas y poseen puntos en común. Según Carlos Magno, estos filmes no recurren a mostrar escenas de los procedimientos violentos llevados a cabo por los gobiernos militares (desaparición, tortura o asesinato). “Esas imágenes reales no fueron necesarias para que tuviésemos una noción de lo que fue ese período de la historia de los países y de la vida de las víctimas del terrorismo de Estado del sur de América Latina” (129, mi traducción)²⁴.

Markovitch cuenta esta historia desde la mirada de Cecilia. Podemos afirmar que ya desde un principio el despliegue de la información acerca de los personajes y la historia se condensa en lo que Cecilia sabe, lo que escucha y puede entender. Es decir, los espectadores se encuentran al mismo nivel que Cecilia, ya que la historia no se cuenta desde la mirada omnisciente de un narrador externo. Ya desde el comienzo Cecilia le pregunta a su madre qué significa “pesimista”, una palabra que parece haber leído en algún lugar y que no entiende. Su madre evade la pregunta. Más adelante, Cecilia saca de un baúl un telegrama que aparentemente alguien le envió a su madre respecto a la situación “pesimista” en la que se encontraba el padre

²³ Un artículo interesante que revisa el conjunto de films realizado por hijos de desaparecidos es el de Feierstein. Allí ella explica: “De manera interesante, la mayoría de las películas de “hijos” son una *ópera prima*, en muchos casos incluso el trabajo final para terminar sus estudios de cine y/o el primer largometraje. [...] estos jóvenes cineastas parecen haber tenido la necesidad de tematizar estas marcas antes de comenzar su carrera; una urgencia de sacar de sí esta historia, de no llevar solos la carga, sino dimensionarla en su sentido social[...] estos jóvenes parecen cambiar la fórmula por *la escritura para la vida*: es necesario contar para empezar a vivir.” (138)

²⁴ Otra autora que analiza este grupo de filmes, Verónica Garibotto, explica: “A diferencia de un adulto quien se enfrente con su propia adultez, los niños y adolescentes por lo general no cuestionan su propio lugar en la historia, su propia agencia política o los proyectos ideológicos de sus antecesores [...]. La historia es generalmente percibida como un referente dado que acompaña (e influye) la búsqueda de las identidades individuales y sociales. Por ende, el uso de la ficción (y de la perspectiva de los niños y adolescentes) refuerza la dimensión icónica de estos filmes” (184, mi traducción). Otro artículo de gran importancia es el de Susana Kaiser (“Escribiendo memorias de la dictadura”) quien explica cómo en diferentes filmes contemporáneos se observa la participación de la sociedad civil durante la dictadura. Es decir, que la misma conocía bastante bien el accionar clandestino pero que decidieron ignorarlo. Esto se diferencia enormemente de *La historia oficial* en la que el personaje de Norma Aleandro pareciera desconocer lo que sucedía, algo bastante difícil de creer.

dela niña. La madre le explica que “pesimista” significa que “no está ahí”. Cecilia la mira y le dice “no entiendo”. Esta frase resume la incapacidad de Cecilia de comprender la totalidad del entorno en el que vive: ¿por qué no pueden volver a casa? (pregunta que también le hace a su madre), ¿por qué no puede recibir el premio?, ¿por qué ya no puede volver a la escuela?, ¿por qué debe mentir?, y sobre todo, ¿dónde está su padre? Si eleváramos esta incompreensión experimentada por Cecilia al conjunto social, podríamos decir que todos podríamos plantear preguntas sin respuestas: ¿cómo pudo existir semejante nivel de violencia durante los años de la dictadura?

Desde la conformación del guion, Markovitch cuida con cautela el modo en que los datos acerca de sus personajes se presentan. En ningún momento se explica quién fue el padre de Cecilia ni cómo desapareció, no se explica qué fue lo que exactamente hicieron tanto el padre como la madre para ser perseguidos por el gobierno militar (aunque pudiéramos presumir que fueron militantes políticos, esto no se reafirma); tampoco sabemos de dónde vienen exactamente (quizás Capital Federal). Lo que conocemos es la situación en la que Cecilia y su madre se encuentran: fugitivas del gobierno y encerradas en una casilla abandonada en la playa durante un invierno. Lo que sabemos acerca de lo que sucede parece equivaler a lo que Cecilia conoce y entiende: poco y nada, quizás lo que circunda el día a día y nada más: el frío del viento, el agua que se mete a la casa cuando sube la marea, el nombre de un perro y los patines que no sirven sobre la arena mojada. Lo que el film resalta ante todo no es la información sobre el activismo político ni su negociación con el mundo de la infancia²⁵, sino a la infancia en sí durante la

²⁵ El film *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011) cuenta la experiencia de un niño que convive junto a sus padres mientras ellos escapan del gobierno militar. Allí intenta ir a la escuela y llevar su vida adelante viendo día a día el uso de armas y escondites secretos. Finalmente, los militares llegan y todos son llevados. Incluso el niño es cuestionado por un militar y su hermana bebé es desaparecida. En muchas oportunidades los adultos confrontan al niño con el activismo político e intentan que comprenda de qué se trata en realidad. Esta es la mirada que la cámara adopta. Es decir que si bien se cuenta la historia de un niño, la cámara lo observa desde fuera, desde esa otra esfera que es la adultez a la que el niño no puede ingresar ni mucho menos comprender, sino más bien padecer.

dictadura. Es por ello que la información se restringe, se limita y estos espacios en blanco funcionan como escenario para desplegar el día a día de una niña fugitiva, que poco sabe sobre lo que sucede realmente, pero que ello no desvalida su experiencia.

En este sentido, Markovitch coloca la cámara con ánimos de enfatizar el punto de vista desde el cual se cuenta la historia. Si los hechos son vistos y entendidos desde la mirada de Cecilia, lógicamente la cámara adoptará esa posición. De este modo, la cámara seguirá todo el tiempo a la niña, sin filmar ninguna escena en la que ella no esté incluida. Cecilia es siempre el punto de encuentro, el centro de atención. Poco sabemos (e importa) lo que la madre hace durante el día, lo que sucede más allá del día a día de Cecilia, porque justamente es en ella de donde surge la construcción del universo ficticio del film.

Siguiendo esta lógica, Markovitch coloca la cámara al mismo nivel que Cecilia o los demás niños. El espacio donde este aspecto es más evidente es en el aula de la escuela. El día que los soldados visitan a los niños y les comunican las bases del concurso, la cámara se detiene en la reacción de Cecilia. Por ello abundan los planos largos de su rostro. Pero cuando la cámara enfoca al soldado o a la maestra o incluso a otros niños, la misma lo hace desde la altura de los pupitres, desde la posición que asumiría Cecilia o cualquier otro niño. Lo que se evidencia aquí como en muchas otras escenas (como cuando los niños van en fila a buscar la taza de chocolate caliente, por ejemplo), es la primacía de la mirada de la infancia que construye el mundo. No solamente es un film que cuenta la historia de una niña en los años de la dictadura, sino que construye el entorno desde su propio punto de vista; y al colocar la cámara en la misma posición que la de Cecilia, permite que los espectadores asuman esa punto de vista también (ver Figuras 16, 17 y 18).



Figura 16: *La cámara muestra el rostro de Cecilia.* Paula Markovitch (El premio) [23.08.2014]



Figura 17: *La cámara observa desde la mirada de los niños.* Paula Markovitch (El premio) [23.08.2014]



Figura 18: *La maestra y el soldado (las autoridades) son observados desde los pupitres.* Paula Markovitch (El premio) [23.08.2014]

De este modo podemos observar que el firme propósito del filme es desarrollar esta historia otorgándole validez a la experiencia de la infancia durante la dictadura militar. Pero este propósito no se logra simplemente con contar la historia de Cecilia, sino que el mismo se refuerza con los recursos de la narrativa cinematográfica: en este caso, la construcción del guion (los espacios en blanco que emulan la incompreensión de Cecilia frente a lo que realmente sucede) y la posición de la cámara (que busca reforzar el punto de vista desde el cual se mira al mundo). Los recursos cinematográficos surgen aquí como puntos clave para reafirmar la construcción de la memoria, desde la infancia, desde una dimensión quizás no del todo explorada todavía por los cineastas argentinos. Sin embargo, esto no deja de ser un ejercicio permanente. Como afirma David Blaustein, los cineastas se ven obligados a “usar el cine como herramienta y a demandar que se use el cine como herramienta de crítica audiovisual, el cine como política educativa, el cine como política identitaria” (153).

5.2. El poder del Estado y el cuerpo de la tortura

Si tomáramos en cuenta el concepto de los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) que Louis Althusser desarrolla en su trabajo, podríamos decir que *El premio* explica enormemente la funcionalidad de la escuela como institución estatal para con el gobierno militar durante la dictadura. Para Althusser, podríamos llamar un AIE a “ciertas realidades que se presentan a sí mismas de forma inmediata al observador bajo la forma de instituciones distintas y especializadas” (1489, mi traducción). Él explica que estas instituciones sirven al Estado como espacios de formación de ideología, lo que permite mantener el funcionamiento de la sociedad bajo la supervisión de una franja social dominante. La escuela, junto con la iglesia, la familia, las artes y los medios de comunicación entre otros, son Aparatos Ideológicos que se desprenden del poder del Estado y que auxilian a través de la ideología la naturalización de un determinado

sistema social. Por otro lado, el Estado hace también uso de los Aparatos Represivos; instituciones que utilizan la violencia y la fuerza física para controlar y reprimir al conjunto social (la policía, el cuerpo militar, las cárceles, etc.). Ambos tipos de Aparatos trabajan de forma conjunta.

El film de Markovitch busca además representar el entramado que unifica el accionar del gobierno militar dentro de la institución educativa. La escuela es otra institución que funciona dentro de la administración estatal, por ende, la educación impartida dentro de estos lugares se ve transformada por los objetivos ulteriores de la dictadura. ¿Pero cómo representar esta unificación del discurso militar dentro de la escuela, y más particularmente, en una escuela primaria? Aquí no se muestra quema de libros, desaparición y tortura de estudiantes en Centros Clandestinos de Detención (CCD), sino que dicha unificación es mucho más sutil.

Es bastante conocido el accionar de otros AIE como la Iglesia²⁶ o cómo el discurso militar se imparte dentro de la institución de la familia²⁷; pero *El premio* se enfoca en la escuela y la institución educativa. La misma será el escenario en donde el sujeto individual (Cecilia) se confronta al conjunto social (la maestra, los soldados, los demás niños). Como dijimos anteriormente, en el film no existe escena alguna que muestre el secuestro de personas, la tortura y asesinato de miles de desaparecidos, ni tampoco el exilio de activistas o intelectuales, ni el despojo ilegal de bebés. Sin embargo, esto no quiere decir que la dictadura militar no se encuentre presente dentro de este pequeño universo. Es más, lo que observaremos poco a poco es

²⁶ Horacio Verbitsky explica: “En cuanto a la Iglesia, hubo más que complicidad con la dictadura. La Iglesia fue socia e ideóloga. Esto se percibe en las declaraciones de monseñor Tórtolo y de monseñor Bonamini en vísperas del golpe, en la interpretación teológica del golpe, del derramamiento de sangre que lava los pecados, del sacrificio cristiano que va a redimir a la sociedad. O en las que posteriormente hizo el nuncio, monseñor Laghi, sobre los anticuerpos que la sociedades generan ante el virus de las ideologías extrañas que las invaden” (128).

²⁷ El cine ha revisado el funcionar de estos otros AIE. Filmes como *Garage Olimpo* o *La historia oficial* marcan claramente cómo la iglesia funcionó como cómplice del gobierno militar. O también filmes como *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005) en donde los miembros de una misma familia tienen disputas debido a sus diferentes posicionamientos ideológicos frente al gobierno militar.

que el aula de la escuela y la interacción entre la maestra y los niños va a funcionar como metáfora del conjunto social, es decir, que representará el modo en que el poder del Estado se ejerce sobre los ciudadanos.

La escena en que los soldados visitan la escuela es quizás la más elocuente. La maestra hace que los niños se pongan de pie y les pide que “saluden como soldados” como ellas les enseñó. Ella intenta varias veces que todos lo hagan al mismo tiempo, que se pongan firmes y saluden como lo haría un militar. Sin embargo, no lo logra. Este es un primer indicio de cómo la maestra (el Estado) busca ejercer sobre el alumnado (la población) un modo determinado de actuar, una disciplina sobre el cuerpo (estar firmes, saludar, no sentarse, no reírse). Es decir que la presencia de soldados en la escuela no es la única manera en que se representa el poder del Estado en esta institución, sino que la misma parece ser ejercido en el día a día a través de su agente ideológico (en este caso, la maestra).

Podríamos llevar esta metáfora del aula escolar como conjunto social aún más lejos para observar que el disciplinamiento del Estado a través del cuerpo también aparece a lo largo del film. La dictadura militar utilizó la tortura como modo principal de obtención de información. Existió todo un mecanismo sistemático para capturar personas, torturas y posteriormente desaparecer. Se emplazaron en diferentes puntos del país distintos Centros Clandestinos de Detención, que funcionaron en edificios militares, en destacamentos policiales, garajes o centros deportivos, entre otros. Según el informe de la CONADEP, *Nunca más*, el ingreso a estos centros “significó en todos los casos DEJAR DE SER, para lo cual se intentó desestructurar la identidad de los cautivos, se alteraron sus referentes tempoespaciales, y se atormentaron sus cuerpos y espíritus” (45, mayúsculas en el original). Lo que analizaremos ahora es que el ejercicio del poder del Estado sobre el cuerpo también aparece en el film *El premio*, de una forma sutil pero

altamente significativa porque pone en primer plano otro modo de sufrimiento (emocional y corporal también) en esta dimensión de la experiencia que es la infancia. Lo que el film muestra es un modo de tortura ejercitado sobre el cuerpo de los niños, que no solo remite a la tortura de los miles de secuestrados y desaparecidos, sino también a todos a la de aquellos supeditados por algún organismo estatal durante la dictadura militar.

La tortura fue el mecanismo más utilizado por parte de la dictadura para llevar a cabo la destrucción sistemática de toda forma de activismo político. Entender la tortura y su consagración como actividad privilegiada por parte del gobierno militar excedería la capacidad de este apartado²⁸. Existe sin embargo un aspecto respecto a la tortura que cabría traer a colación y que Raúl García explica de la siguiente manera:

la tortura nunca se reduce a una relación de dos sino que siempre conlleva la conexión con un campo social. [...] Más allá de cómo el poder pueda encubrir la utilización de la tortura, siempre existe una vía de fuga que la hace manifiesta para un público; a la vez que se crea el encubrimiento, se habilita su develamiento. Ella está destinada a un público que debe aprender la lección y, en ese sentido, es ejemplificadora. ¿Qué es lo que se escribe en el cuerpo? Precisamente, el cuerpo se transforma en superficie de inscripción de la 'ley' (142)

Sin lugar a dudas, quienes implementaron la tortura durante la dictadura militar eran conscientes del valor ejemplificador de la actividad que ejercían. Se implementó como el modo exacto de extraer información de los detenidos, información “verdadera” que no dejara lugar a dudas²⁹. Esta metodología se convirtió por ende en la principal a utilizar por los represores. No por nada destinaron grandes cantidades de dinero y equipamiento para llevarla a cabo y para

²⁸ Existe todo un campo dedicado a estudiar la tortura como actividad ejercida tanto en gobiernos dictatoriales como democráticos. Los libros de Roth Worden Bernstein (*Torture*) y de Sanford Levison (*Torture. A Collection*) son algunos ejemplos a tener en cuenta.

²⁹ El libro de Page DuBois, *Torture and Truth*, analiza la relación entre la tortura y lo que entendemos por “verdad”. Ella explora el término griego *basanos* que converge en sí ambas significaciones ya desde la antigüedad: el ciudadano era el *logos*, la entidad pensante cuya palabra era meritoria de respeto; mientras que el esclavo, reducido a solo una entidad viviente, no poseía el mismo nivel que su amo, por ende su palabra solo podría ser tomada como verídica a través de la tortura. *Basanos* remite tanto a la práctica de la tortura ejercida sobre el cuerpo como a la verdad extraída de dicha actividad.

educar a los torturadores³⁰. Este carácter social que García presenta aquí también se hace visible en el film de Markovitch.

Si tomáramos en cuenta la premisa de Elaine Scarry de que el dolor es intraducible, de que es imposible trasladar la experiencia de la corporalidad interna al lenguaje, ¿qué espacio ocupa el cine o el arte en general frente a esta imposibilidad? Ann Jurecic explica: “Una razón de la persistente creencia de que el dolor excede el alcance del lenguaje es que el dolor plantea el problema filosófico de la realidad subjetiva – de que somos incapaces de tener cierto conocimiento acerca de la vida interna de otra persona” (44). Muchos artistas han buscado problematizar esta aparente oposición entre corporalidad y representación lingüística de la misma. Hablar de tortura y dolor en el cine es referirse a toda una gama de filmes como *1984* de Michael Radford, *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick o *La pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer³¹. Sin embargo, en *El premio* la tortura, o más bien, el dolor, se presenta de forma más sutil. La corporalidad es apelada en el film de diferentes modos: de forma visual (la herida y la costra en el brazo de un niño), de forma táctil (el frío del invierno) y de forma sonora (el llanto de Cecilia). Explicaremos a continuación los tres modos en que la corporalidad emerge en el film, es decir, cómo el dolor encuentra en el discurso cinematográfico un espacio de representación.

Luego de que Cecilia ingresa a la escuela y se hace amiga de Silvia, conoce a Walter Carmasotti, un niño aparentemente mayor que ellas. Él las invita a visitar un lugar abandonado,

³⁰ Un artículo publicado en *The New Yorker* en 1989 escrito por Lawrence Weschler explica claramente los modos en que oficiales de las armadas argentina y uruguaya llegaron a EEUU, más específicamente, Georgia, para estudiar los modos más eficaces de tortura. Las clases eran impartidas por generales franceses, quienes idearon en las guerras de Algeria e Indochina modos de tortura efectivos. El film *Death Squadrons: The French School* (Marie-Monique Robin, 2003) muestra a oficiales franceses contando sus experiencias como educadores de los dictadores militares latinoamericanos.

³¹ El libro de García Amado y Paredes Castañón, *Torturas en el cine*, es un repaso por diferentes filmes en los que la tortura aparece representada de diferentes modos y bajo diferentes objetivos.

probar algo de alcohol y jugar luego en los médanos de arena. Esta escena es el primer indicio que introduce la corporalidad en relación a los años de la dictadura militar en Argentina. En primer lugar, podemos detenernos en la escena de los niños subiendo las escaleras dentro de este lugar abandonado camino a una habitación vacía. El modo en que la misma se construye parece emular la caracterización de un CCD. Las paredes viejas y despintadas, el lugar vacío a medio construir, la soledad de los niños en las habitaciones grandes, todo parece remitir a los diferentes edificios que fueron utilizados por los Grupos de Trabajo durante la dictadura (quizás quepa recalcar que algunos de los CCD elegidos fueron lugares abandonados como garajes o edificios en construcción). Una vez dentro de una habitación vacía, Walter les enseña a las niñas una herida en proceso de cicatrización. Ellas se espantan, sienten asco y le piden que “se la tape”. La presencia de esta herida y de la costra es exacerbada cuando el niño explica que se la hizo “con un fierro” y que la misma “late” como un corazón. Las niñas se acercan curiosas y piden escuchar el latido. Walter las aleja y les dice que en realidad “se siente por dentro”. Esta escena concentra una referencia múltiple a la tortura ejercida, aunque no mostrada en el film, sobre los detenidos en CCD en todo el país. Esta escena es un eco de una situación mayor, pero que se presume de forma visual (la costra de la herida). Si toda herida “se siente por dentro” quizás quepa preguntarnos entonces qué tan validas son las escenas de otros filmes que ponen a la tortura de desaparecidos en primer plano. Es decir, ¿cómo comunicar a un nivel más físico el modo en que los cuerpos conocieron la tortura durante los años de la dictadura? La escena es un temeroso acercamiento a la cuestión del dolor como experiencia física incapaz de ser comunicada. Sin embargo, posteriormente, la tortura se volverá a hacer presente (ver Figura 19).

Otra escena clave del film sucede más adelante cuando la maestra descubre que Walter ha sido ayudado por alguien más en un examen. La maestra le pregunta al niño pero él niega haber recibido las respuestas. Los demás comienzan a reír. La maestra no puede contenerlos, a pesar de



Figura 19: *Carmasotti les enseña a las niñas la herida*. Paula Markovitch (El premio)
[24.08.2014]

sus gritos y sus llamados de atención. Durante esta escena, la cámara no la muestra. Ella se reduce a una voz que pide y pregunta, que exige y grita sin ser escuchada. Walter trata de mantenerse serio, pero finalmente ríe con los demás. La voz de la maestra es vencida. Luego, ella los lleva a todos al patio. Los niños dan vuelta en silencio. Hace mucho frío y llueve. Los niños caminan cabizbajos. La toma muestra las baldosas del patio mojadas por la lluvia, las paredes avejentadas. La maestra camina en el medio diciendo que ella sabe muy bien el frío que hace y que ninguno se irá hasta que el culpable salga a la luz. Vuelve a preguntar: “¿quién ayudó a Carmasotti?”. Luego de unos minutos, Silvia acusa a Cecilia y dice que la vio ayudándolo.

Toda la escena encierra en sí una fuerte referencia a todo un sistema social más general. Evidentemente, la voz de la maestra en el aula es la autoridad que intenta apaciguar y controlar a un grupo masivo, poblado, más “subversivo” quizás. La tortura aparece luego. Al no poder encontrar la información que buscaba, la maestra los lleva al patio a que pasen frío. Es a través

del cuerpo como estos niños van a “ablandarse” y finalmente “cantar”³²: la información se consigue a través del castigo físico. Claramente no podemos comparar este tipo de tortura a la que los prisioneros de los CCD sufrieron. Pero el film hace una referencia al mismo, dado que la relación entre el torturador con autoridad y el torturado parece ser emulado en esta escena, dentro de una institución que depende del Estado (así como sucedió en los diferentes CCD). La tortura es aquí más bien táctil, ya que el dolor ingresa a través del frío que los niños sienten al caminar por el patio. La referencia más clara al dolor y la tortura se da a través de la piel, de una sinestesia que el film busca armar en esta escena, como también sucederá en otras más: la madre de Cecilia sumerge los pies de su hija en agua caliente que le quema; la maestra le hace usar zapatos apretados a Cecilia que le causan dolor al caminar. Si bien estas escenas se asemejan a la primera en el patio de la escuela, la tortura con el frío es aún más elocuente. La autoridad de la maestra, que refiere al poder del Estado en los AIE parece ahora haberse transformado en una ARE, ya que consigue información y “enseña una lección” a través de la fuerza. Evidentemente esta escena es un claro ejemplo del modo consciente en que el film refiere a la dictadura no a través de imágenes que abarquen la totalidad del grupo social, sino a través de pequeñas experiencias tan válidas como las vividas por los prisioneros y activistas políticos (ver Figura 20).



Figura 20: *La tortura en el patio de la escuela*. Paula Markovitch (El premio) [24.08.2014]

³² “Ablandar” y “cantar” fueron términos utilizados durante los años de la dictadura. “Ablandar” era torturar, y “cantar” refería al momento en que los prisioneros les otorgaban información a sus torturadores.

Finalmente, el último punto a tomar en cuenta respecto a la corporalidad en el film se da en la última escena. Luego de que Cecilia desobedeciera a su madre y decidiera ir a la entrega de premios, nota que su madre está actuando diferente. Ella parece haber perdido todo interés en su hija. Camina de un lado a otro de la casa, poniendo el agua para los mates, mientras Cecilia la sigue e intenta abrazarla y le pide perdón. La madre la esquiva, la perdona pero con marcado desinterés. Cecilia, desconsolada, se sienta en la playa y llora mientras es cubierta por la arena. Su llanto continúa aun luego de que la imagen se ha vuelto completamente negra. La escena es también muy importante, porque a diferencia de todo el film, aquí su rostro se ha borrado prácticamente. No logramos verla. Ella se ha puesto la capucha de su abrigo. El viento, su pelo, la arena, la sombra, todo le cubre la cara. Todo lo que ella ha vivido y que se ha mostrado en el film parece repercutir en el modo en como ella se percibe a sí misma: es una niña sin rostro, sin identidad. Justamente, como Scarry explica, la tortura es un proceso que consiste en destruir el mundo del otro, en reducir su identidad, en romper todo lo que ese otro ha concebido de sí como humano, como persona (37). La misma Scarry explica también una cierta oposición existente entre voz y cuerpo: ella afirma que durante la tortura existe una gran distancia entre el torturador y el torturado, ya que la pregunta, el interrogatorio y la carga política de los mismos están altamente presentes para el primero pero ausentes para el segundo; mientras el cuerpo y el dolor son toda la realidad del segundo, y una gran ausencia del primero (46). Esta distancia y separación reafirma aún más el poder del torturador. Lo que la tortura destruye es la voz del torturado, su mundo, su persona, y la transforma en un llanto, en un grito que no es más que “un sonido anterior al lenguaje al que el ser humano regresa cuando es sobrepasado por el dolor” (49, mi traducción). Esto es lo que sucede al final de *El premio*: el dolor físico y psicológico al que Cecilia fue sometida durante todo el film finalmente emerge como un llanto. Se expurga en un

modo comunicativo no verbal, sonoro, pero no verbal. Su rostro ha desaparecido y lo que queda de ella es la mera expresión de sonidos. Nuevamente el film remite al proceso de tortura, aquí de manera auditiva, que concentra la experiencia vivida por muchos durante los años de la dictadura (ver Figura 21).



Figura 21: *El llanto de Cecilia*. Paula Markovitch (El premio) [24.08.2014]

En conclusión, el film *El premio* concentra en una historia más pequeña el marco más general de un sector de la sociedad que padeció los años de la dictadura militar en Argentina. Markovitch no solo elige contar la historia de una niña hija de una fugitiva que vive oculta del gobierno, sino que además construye el universo ficticio desde su punto de vista. No solo la conformación de los personajes y de los datos que arman la historia parte y se restringe a lo que ella sabe y entiende, sino que además la cámara apoya visualmente esta postura. La misma se coloca al mismo nivel que los niños, ve los espacios desde esta altura, ve a los adultos desde esta altura y presenta la realidad a los espectadores desde el mundo de la infancia, con los adultos actuando por su cuenta. El mundo de la adultez es ajeno porque los motivos que la impulsan no pueden ser del todo entendidos: el activismo político que permanece ausente, el significado de palabras como “pesimista” que no se pueden entender, las razones por las que no poder recibir un premio, etc. Por otro lado, la película también permite que la corporalidad ingrese como modo de conocer otro aspecto de la dictadura militar: el disciplinamiento a través de la tortura ejercida

en los cuerpos. Aun en espacios más cotidianos como una escuela, igual de supeditados por el Estado como los CCD, se presenta el disciplinamiento del cuerpo y la presencia del dolor como modo de controlar un grupo humano. A través de imágenes visuales (la herida en el brazo de Carmasotti), de imágenes táctiles (el frío del patio, los zapatos que aprietan) o de sonidos (el llanto desconsolado de Cecilia), el dolor y la tortura aparecen en el film para demostrar que los mismos fueron instrumentos privilegiados del gobierno dictatorial. *El premio* propone de diversas maneras una reflexión sobre la dictadura a través de una historia más íntima y personal que concentra en la técnica cinematográfica una referencia significativa al período dictatorial en Argentina que muchos padecieron y a que muchos otros les costó la vida.

CONCLUSIONES

Cuando Elaine Scarry afirmó que la lengua parece callar ante la dimensión interna del cuerpo, generó mucha incertidumbre no solo porque gran parte de lo que dice es real (cómo hacerle entender al otro el dolor, por ejemplo), sino porque pareciera dejar de lado las posibilidades de las obras artísticas de representar dicha dimensión. Claramente las obras no pueden encerrar la totalidad de las sensaciones, pero parte de esa geografía interna del cuerpo tan conocida por el Uno y tan ajena para el Otro puede traducirse en el código utilizado. Es esta duda y posibilidad lo que generó el concepto de *textum*.

Como explicamos con anterioridad, el *textum* podría definirse como la facultad de los artefactos culturales de representar a través de un sistema cónico (imágenes visuales, sonidos, palabras, etc.) modalidades sensitivas del cuerpo (la excitación sexual, el dolor, etc.) y plantear al mismo tiempo un postulado político respecto al contexto sociohistórico del que emergen (las políticas neoliberales de finales del siglo XX, las dictaduras militares, etc.). El *textum* es corporal y discursivo a la vez. Lo corpóreo se presenta de varias maneras: por lo general los cuerpos son uno de los temas principales que estas de obra de arte asumen, algo de lo que hay que hablar, pensar y discutir. Pero lo corpóreo es también un modo de sentir que se representa a través de la forma: el dolor, la excitación sexual, la enfermedad, se colocan en primer lugar para establecer una conexión particular entre la obra y el espectador / lector; o más bien dicho entre la obra y los cuerpos de los espectadores. La manera de representar esta dimensión interna de lo corporal variará de acuerdo a la obra de arte: a través de primeros planos, a través de imágenes visuales y sonoras, a través de tomas de larga duración, etc. Es bajo este sentido que podemos afirmar que el *textum* es corpóreo.

Ahora bien, al mismo tiempo calificamos al concepto de *textum* como discursivo. Este aspecto requirió de mucho cuidado, porque el término “discurso” posee gran trayectoria y ha sido utilizado de diversas maneras por varios autores. Para poder delimitar el gran espectro de este concepto nos abocamos a dos pensadores en particular: Émile Benveniste y Michel Foucault. Dijimos que el *textum* es discursivo porque en primer lugar plantea un modo de comunicar una idea determinada a través de un código particular. El *textum* busca representar el dolor, por ejemplo, para que el alocutario sienta también ese dolor. Existe entonces una intención comunicativa que establece un enunciador frente a un receptor. Utilizando las ideas de Benveniste, entonces el *textum* es discursivo porque actualiza en el enunciado (la obra de arte en particular) la virtualidad de un sistema que carece de significado hasta el momento en que entra en uso. Pero aquí no acaba la cualidad discursiva del *textum*. Dijimos que, siguiendo los postulados de Foucault, lo discursivo encierra siempre un algo más que es dicho en todo enunciado. El *textum* es también un modo de presentar un postulado político o crítica que refiera al contexto sociohistórico en el que la obra de arte se inscribe. La corporalidad parece haber adquirido un gran poder político, porque justamente plantea un modo de saber diferente al que la lengua puede captar. El cuerpo, superficie de inscripción o armamento ideológico, es asumido por los artefactos culturales como medio de emplazar en él ideas o conceptos que busquen dar por tierra determinados discursos de poder. *Textum* es entonces discursivo porque permite además construir lo corporal como elemento ideológico de gran potencialidad.

Observamos que en el film de Santiago Loza e Iván Fund (*Los labios*, 2010) el uso de los primeros planos y la cámara en mano fueron los instrumentos formales privilegiados para representar lo corporal. El film que trata a la pobreza, la desnutrición y las ruinas en un pueblo argentino del interior, coloca en primer plano el impacto de las políticas neoliberales en los

cuerpos. Pero al querer ingresar a este micromundo tratando al entrevistador (las trabajadoras sociales) y a los entrevistados (los habitantes del pueblo) en el mismo nivel y con el mismo respeto y dignidad, se dejó de lado un uso de la cámara que los convierta en objetos de estudio. Los rostros de estas personas son colocados en primer plano. Así como lo planteó Gilles Deleuze, los rostros son el claro ejemplo de la imagen-afección. La imagen cinematográfica plantea aquí un afecto, un sentir que se traduce en los movimientos de estos rostros. Pero los personajes principales del filme poco a poco comienzan a enfermarse, a sofocarse y este padecimiento aparece también en primer plano. La somatización que ellas experimentan se traduce al lenguaje cinematográfico para que el espectador también observe y quizás sienta la decadencia física de los habitantes de este pueblo. Eso es *textum*: la formalización a través de los primeros planos que apela a la corporalidad del espectador (la sofocación, el mareo) y que al mismo tiempo declara las consecuencias físicas y económicas que se hallan en lugares como San Cristóbal gracias a políticas neoliberales implantadas a finales del siglo XX.

De la misma manera, el *textum* se presenta en el filme de Marco Berger (*Plan B*, 2009). La película se centra en mostrar el desarrollo de una relación entre dos hombres y de referir ante todo al deseo sexual creciente. Se muestra el pasaje de una interacción homosocial a una homoerótica. El modo en que la cámara registra este traspaso es a través del uso de planos de larga duración por un lado y el recorte de los cuerpos por el otro. Hemos observado tomas que se centran en mostrar los genitales de estos hombres (acostados, cambiándose de ropa, durmiendo, etc.). Pero al mismo tiempo, estos planos presentan una duración diferente a como lo entiende la industria, según critica Jean Louis Comolli. La cámara coloca al espectador frente a la posibilidad de la contemplación, de pensar la imagen que se despliega y permanece. Se trata de una “mirada queer” (*queer gaze*), porque le propone al espectador el cuestionamiento de las

categorías sexuales: contemplar cuerpos masculinos que se desean, cuerpos que parecían seguir la linealidad heteronormativa (hombre-masculino-heterosexual), es romper dicha linealidad. El *textum* se plantea aquí al representar a través del lenguaje cinematográfico (los planos de los genitales, de los cuerpos durmientes, las tomas de larga duración, etc.) una modalidad del cuerpo: el deseo sexual. La excitación que se traduce en lenguaje cinematográfico surge como elemento necesario para criticar el discurso heteronormativo. *Plan B* apela a otro modo de la corporalidad interna: aquí ya no hablamos de un sofocamiento o enfermedad, sino de excitación sexual que logra traducirse en la forma asumida por el filme para registrar los cuerpos.

Finalmente, la película de Paula Markovitch (*El premio*, 2011) es otro ejemplo claro del *textum* que representa otra modalidad de lo corporal: en este caso, el dolor de la tortura. Este filme refiere a la dictadura militar argentina, pero lo hace desde el punto de vista de su personaje principal: Cecilia, una niña de siete años. Ella no solo es filmada todo el tiempo, sino que el mundo en el que convive se muestra desde su mirada: el espectador tendrá el mismo nivel de conocimiento que la pequeña. Esto también se traduce en el posicionamiento de la cámara: el aula de la escuela se filma desde los pupitres de los niños. Ahora bien, el *textum* se hace presente cuando el dolor físico emerge como modalidad corporal. El dolor se muestra de tres maneras: visual (la herida de Carmasotti que cicatriza), táctil (el frío del patio) y sonora (el llanto catártico de Cecilia). Los tres modos en que el dolor aparece en el film van a responder al mecanismo de la tortura, un mecanismo muy utilizado durante los años de la dictadura. La tortura es sugerida de varias maneras: Carmasotti lleva a las niñas a un lugar abandonado similar a los CCD implantados por los dictadores y es allí donde les muestra la herida; la maestra hace que los niños sufran de frío para que alguno “cante”, es decir, diga la verdad; el llanto de Cecilia es la expresión final de todo un proceso tortuoso (físico y emocional) que ha padecido durante el

filme. El *textum* se presenta porque justamente la historia se posiciona desde la mirada de la niña (vemos el mundo desde su punto de vista) y es ella la que experimenta de diversas maneras la tortura y el dolor físico. Si bien la dictadura parece convivir en un mundo más ajeno, podemos observar que la misma transita todo el film y que tiene su impacto final en el cuerpo de la pequeña. Este uso del dolor en determinadas escenas responde a lo que entendemos por *textum* porque apela a los espectadores a comprender la historia de Cecilia desde un modo corporal interno: apela a sentir el dolor que ella siente.

El *textum* es esta capacidad de los artefactos culturales de referir al cuerpo, de apelar a la corporalidad del receptor y de presentar al mismo tiempo un postulado político determinado. El *textum* es un cruce entre discurso y cuerpo capaz de ser relevado en diferentes obras de arte, no solo la cinematográfica como hemos analizado en este estudio. El recorte realizado sirve de modelo para entender que el *textum* es un recurso que se adapta en cada circunstancia y que merece ser observado con cautela en su particularidad. La discusión en torno al cuerpo que ya lleva más de cien años parece haber encontrado finalmente un lenguaje, porque los cuerpos no son solamente elementos de los cuales hablar, sino también modos de comprender el mundo en el que nos toca vivir.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín de Hipona. *Confesiones*. Trans. Eugenio Ceballos. Madrid: Espasa Calpe, 1983.
- Allen, Richard. "Psychoanalytic Film Theory". *A Companion to Film Theory*. Toby Miller and Robert Stam (eds.) Malden: Blackwell, 2005.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses". Leitch, Vincent (ed.) *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 2001. Pp. 1476-1509.
- Ávila, Benjamín, dir. *Infancia clandestina*. Historias Cinematograficas Cinemania, 2011.
- Bad Object-Choices. *How Do I Look?: Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press, 1991.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.
- Baker, Gordon and Morris, Katherine. *Descartes' Dualism*. London: Psychology Press, 1996.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general II*. México DF.: Siglo XXI, 1997.
- Berger, Marco, dir. *Plan B. Oh My Gomez!* Films, 2009. DVD.
- Blaustein, David. "La mirada del cine: de la dictadura hasta hoy". Lo Giúdice, Alicia. *Psicoanálisis: identidad y transmisión*. Buenos Aires: Centro de Atención por el Derecho a la Identidad de las Abuelas de Plaza de Mayo, 2008.
- Bono, James. "Science, Discourse, and Literature: The Role / Rule of Metaphor in Science". Peterfreund, S. (ed.) *Literature and Science. Theory and Practice*. New England: North Eastern University Press, 1990. Pp. 59.89.
- Burch, Noel. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Burman, Erica. "What Discourse Is Not." *Philosophical Psychology* 4.3 (1991): 325. *Academic Search Complete*. Web. 28 Jan. 2014.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Cabello Castañeda, Ana Sofía. "La imagen-afección en *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) como film de tema filosófico". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Imagofagia Website. Número 8. 2013. Web. 20th Jul. 2014.

Carlos Magno, María Ignês. “Contra o esquecimento. Cinema e política atravessados pelas memórias da infância nos filmes: *El premio* e *O ano em que meus pais saíram de férias*”. *Comunicação & educação*. XVIII. No 2. July - December 2013.

Cartwright, Lisa. *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

“Caso Luciana: 16 denuncias anunciaron su muerte”. *Los Andes Online* 12 January 2014. Web.

Cassavettes, John, dir. *Faces*. Orion, 1968. DVD.

Cixous, Hélène. “Feminine Writing and Women's Difference”. Oliver, Kelly (ed.) *French Feminism Reader*. New York: Rowman and Littlefield Publishers, 2000.

Colaizzi, Giulia. “Cine/Tecnología. Montaje y desmontaje del cuerpo”. Mattalia, Sonia (ed.) *Aun y más allá. Mujeres y discursos*. Caracas: Alfaomega, 2002. Pp. 191-201.

Comolli, Jean Louis. *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología: 1971-1972*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

----- “Historical Fiction. A Body Too Much”. *Afterimage*. No. 6. (1978). Pp. 41-53.

----- “Mechanical Bodies, Ever More Heavenly. *October*. Vol. 83. (Winter, 1998). Pp. 19-24.

CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas). *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

Conway, Kathlyn. *Beyond Words: Illness and the Limits of Expression*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

----- *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.

Depetris Chauvin, Irene. “Los chicos crecen. La generación de los hijos y el cine de la posdictadura”. *Trabajos de la memoria: arte y ciudad en la posdictadura argentina*. Buenos Aires: Ladosur, 2006.

Descartes, René. *Discurso del método*. Mediaciones metafísicas. Madrid: Libsa, 2002.

Díaz, Esther. *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Doane, Mary Anne. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". *Yale French Studies*. No. 60. Cinema/Sound (1980). Pp. 33-50.
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Dreyer, Carl Theodor, dir. *La pasión de Juana de Arco*. Société générale des films, 1928. DVD.
- Drivet, Leandro. "Cuerpo y conflicto en la obra de León Rozitchner. Psicoanálisis, Marxismo y crítica de la cultura". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N° 8. Año 4. Buenos Aires, abril – junio 2012.
- DuBois, Page. *Torture and Truth*. New York: Routledge, 1991.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la Liberación*. México DF.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Dyer, Richard. "Don't Look Now: The Instabilities of the Male Pin-Up." In Richard Dyer. *Only Entertainment*. London: Routledge, 1992.
- Erhart, Julia. "Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-Man: Counter-History, Reclamation, and Incongruity in Lesbian, Gay, and Queer Film and Media Criticism". Toby Miller y Robert Stam (eds.) *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell, 2004. Pp. 165-181.
- "Es una desgracia que nos haya pasado esto como sociedad". *Los Andes Online* 8 January 2014. Web.
- Esposito, Roberto. *Bíos: Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Evans, Caroline, y Lorraine Gamman. 1995. "The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing." Burston, Paul y Colin Richardson (eds.) *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*. London: Routledge, 1995. Pp. 13-56.
- Feierstein, Liliana Ruth. "Por una e(sté)tica de la recepción. La escucha social frente a los hijos de detenidos-desaparecidos en Argentina". *HeLix* 5 (2012): 124-144.
- Fernández Gonzalo, Jorge. "Pensar las imágenes. Deleuze y sus estudios sobre cine". Rev. of *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1 / La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, by Gilles Deleuze. *Neutral* April 2013: 1-2. Web.

- Foster, David William. "Marco Berger: filmar las masculinidades queer en la Argentina". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Imagofagia Website. Número 9. 19th Feb. 2014. Web. 20th Jul. 2014.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- *Historia de la sexualidad. Volumen 1. La voluntad de saber*. México DF: Siglo XXI, 1998.
- *La arqueología del saber*. México DF.: Siglo XXI, 1991.
- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Fraser, Mariam and Greco, Monica (eds.) *The Body: A Reader*. London and New York: Routledge, 2005.
- García, Raúl. *Micropolíticas del cuerpo: de la conquista de América a la última dictadura militar*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- García Amado, Juan Antonio and Paredes Castañón, José Manuel (eds.) *Torturas en el cine*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2005.
- Garibotto, Verónica. "Iconic fictions: Narrating recent Argentine history in post-2000 second-generation films". *Studies in Hispanic Cinemas*. Vol. 8 No 2 (2011): 175-187.
- Gilman, Sander. *Disease and representation: images of illness from madness to AIDS*. New York: Cornell University Press, 1988.
- Giorgi, Gabriel. "Cuerpo". *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Szurmuk, Mónica and McKee Irwin, Robert (comp.) México: Siglo XXI, 2009. 67 – 91.
- González, Andrés. *La traición de las máscaras; Redes de sentidos alrededor de la poética de Cindy Sherman, y posibles conexiones con el proceso creativo de Andrés González*. Tesis de Licenciatura. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2010.
- Grosz, E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, IN: Indiana Univ Press, 1994.
- Gundermann, Christian. "Perlongher el neobarroso y sus homosexualidades anti-neoliberales". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 29, No 58 (2003). Pp. 131 – 156.

- Gutting, Gary. *Foucault: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Hall, Stuart. "Foucault: Power, Knowledge and Discourse". Wetherell, Margaret (ed.) *Discourse Theory and Practice: A Reader*. London: Sage, 2001.
- Herrero Cecilia, Juan. *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- Hook, Derek. "Discourse, Knowledge, Materiality, History: Foucault and Discourse Analysis". *Theory Psychology* 11:521 (2001): 521-547.
- Ipaguirre, Martín. "El arte del descubrimiento. Entrevista al director cordobés Santiago Loza". *Toma Uno*, No 2, Universidad Nacional de Córdoba (2013): 105 – 113.
- Jäger, Siegfried. "Discourse and knowledge: Theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis". Meyer, Michael, Wodak, Ruth (eds.) *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage, 2001.
- Jakubowicz, Eduardo and Radetich, M. *La historia argentina a través del cine: las "visiones del pasado" (1933-2003)*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.
- Johnston, John. "Discourse as Event: Foucault, Writing, and Literature" *MLN*, Vol. 105, No. 4, French Issue (Sep., 1990), pp. 800-818.
- Jurecic, Ann. *Illness as Narrative*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- Kaiser, Susana. "Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 88 (2010): 101-125.
- Katz, Jonathan Ned. *The Invention of Homosexuality*. New York: Dutton, 1995.
- Klages, Mary. *Literary Theory. A Guide for the Perplexed*. New York: Continuum, 2006.
- Koza, Roger. "Los labios: los otros". *La Voz del Interior Online*. 19 June 2011. Web.
- Kuhn, Annette y Radstone, Suzannah (eds.) *The Women's Companion to International Film*. London: Virago, 1990.
- Larsson, Milene. "Joven y gay en la Rusia de Putin". *Vice News Online* 29 January 2014. Web.
- Lazzara, Michael and Unruh, Vicky (eds.). *Telling Ruins in Latin America*. Hampshire: Palgrave McMillan, 2009.

- Lehman, Peter. *Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple University, 1993.
- Levinson, Sanford. *Torture: A Collection*. New York: Oxford University Press, 2004.
- López, Marcela and Rodríguez, Alejandra. *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2009.
- López Gil, Marta. *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Loza, Santiago and Fund, Iván, dir. *Los labios*. Morocha Films, 2010. DVD.
- Markovitch, Paula, dir. *El premio*. IZ Films, 2011.
- "Entrevista de Paula Makovitch para CorreCamara". Online Video Clip. *Youtube*. Youtube, 15 Dec 2013. Web. 21 Aug. 2014.
- McQueen, Steven, dir. *Hunger*. Film4, 2008. DVD.
- Melo, Adrián (comp.) *Otras historias de amor. Gays y lesbianas en el cine argentino*. Buenos Aires: LEA, 2008.
- Merlau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. México DF.: Planeta-De Agostini, 1993.
- Metz, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. México: Planeta, 2001.
- *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Mira, Alberto. *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona: Egales, 2008.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Leitch, Vincent (ed.) *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 2001. Pp. 2179-2193.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Trans. Richard Rand. New York: Fordham University Press, 2008.
- Nash, Catherine. "Reclaiming Vision: Looking at Landscape and the Body". *Gender, Place and Culture*. Vol. 3. No 2. (1996). Pp. 149-169.
- "Nueva marcha en reclamo de Justicia por Luciana". *Los Andes Online* 15 January 2014. Web.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009.

- Pagnoni Berns, Fernando Gabriel. "Crisis de la masculinidad en el cine *queer* argentino: desde 1985 hasta hoy". *Revista lindes*. Revista Lindes Website. No. 5. Oct. 2012. Web. 20th Jul. 2014.
- Peidro, Santiago. "Un deseo que interpela: subvirtiendo las normas morales de la eroginia masculina. Recorrido por la filmografía de Marco Berger". *Ética y Cine Journal*. Vol. 3. No. 3. (2013). Pp. 43-53.
- Peker, Luciana and Lascano, Romina. "Ningún monstruo". *Página12 Online*. 17 January: 2014. Web.
- Perlongher, Néstor. *Poemas completos (1980 – 1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- Perpich, Diane. "Corpus Meum: Disintegrating Bodies and the Ideal of Integrity". *Hypatia* Vol. 20, No. 3 (Summer, 2005), pp. 75-91.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- Purvis, Trevor and Hunt, Alan. "Discourse, Ideology, Discourse, Ideology, Discourse, Ideology..." *The British Journal of Sociology*, Vol. 44, No. 3 (Sep., 1993), pp. 473-499.
- Robin, Marie-Monique, dir. *Death Squads: The French School*. Canal +, 2003. DVD.
- Rocha, Carolina. *Masculinities in Contemporary Argentine Popular Cinema*. New York: Palgrave, 2012.
- Roth, Kenneth and Worder, Minky (eds.) *Torture. Does It Make Us Safer? Is It Ever OK? A Human Rights Perspective*. New York: The New Press, 2005.
- Rozitchner, León. *La cosa y la cruz. Cristianismo y Capitalismo (En torno a las Confesiones de san Agustín)*. Buenos Aires: Losada, 1997.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Severiche, Guillermo. "Poética de un yo mutilado: Identidad y cuerpo en la serie "Ofrendas" de Andrés González". *The Postcolonialist*. 1.1. (2013) Web.
- Sontag, S. *Illness as Metaphor; and, Aids and Its Metaphors*. New York, NY: Picador, 2001.
- , *On Photography*. New York, NY: Picador, 1977.
- , *Regarding the Pain of Others*. New York, NY: Picador, 2003.

- Souiller, Lucie. "Polémica ley rusa contra publicidad gay". *Milenio Online* 7 February 2014. Web.
- Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus, 2005.
- Szurmuk, Mónica and McKee Irwin, Robert (eds.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009.
- Verbitsky, Horacio. *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- Waugh, Thomas. Waugh, Thomas. *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Weschler, Lawrence. "The Great Exception". *The New Yorker* 65 April 3rd 1989: 43-85.
- Whitehead, Anne (ed.). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Yoel, Gerardo (ed.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

VITA

Guillermo Abel Severiche was born in Mendoza, Argentina, in 1986. He graduated from Universidad de Cuyo in 2009 with a degree in Education (Language and Literature) and in 2010 with a Bachelor in Modern Literatures. In 2007 he was awarded a university scholarship to study Social Communication in Tunja, Colombia. In 2010 and 2011 he studied English in Dublin, Ireland, and then moved to Baton Rouge to continue his studies. He expects to graduate in 2014 from Louisiana State University with a Master of Arts in Hispanic Studies where he has worked as a teaching assistant for the last three years and where he continues pursuing a PhD in Comparative Literature.