
El amor **NO DUELE:** cine y violencia de género

Análisis narrativo a nivel abstracto sobre *Abzurdah* y *El Hilo Rojo*.
DIRECTORA ANA BÁRBARA STREITENBERGER | CODIRECTORA CINTIA BUJIN
ALUMNAS ANABELLA ROLDÁN Y CELINA JAZMÍN GARCÍA ANTON



FACULTAD DE PERIODISMO
Y COMUNICACION SOCIAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

EL HILO ROJO
ABZURDAH

The image shows a stylized illustration of a theater stage. In the center is a large white screen with a black border, which is cracked down the middle by a jagged black line. The screen displays the text 'EL HILO ROJO' in large red letters and 'ABZURDAH' in smaller red letters below it. The screen is flanked by two red curtains. In the foreground, there are rows of dark, rounded theater seats. The stage floor is lit with a warm, yellowish glow.

Trabajo Integrador Final:

El amor no duele: cine y violencia de género

Análisis narrativo a nivel abstracto sobre *Abzurdah* y *El Hilo Rojo*

Alumna: García Anton, Celina Jazmín

D.N.I.: 41.017.159

Legajo: 27519/5

Mail: celinagarciaanton@gmail.com

Alumna: Roldán, Anabella

D.N.I.: 40.810.105

Legajo: 27638/2

Mail: anaroldan100@gmail.com

Carrera: Licenciatura en Comunicación Social

Orientación: Periodismo

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Periodismo y Comunicación Social de La Plata

Sede Presidente Néstor Carlos Kirchner (Diagonal 113 y 63 - La Plata)

Directora: Streitenberger, Ana Bárbara

Codirectora: Bugin, Cintia

Julio 2021

Agradecimientos

A nuestros padres: Ana, Gustavo y Mónica; gracias por ser un apoyo incondicional en todo momento y un sostén fundamental en estos años de estudio.

A nuestros hermanos: Julián y Nicolás; por darnos impulso y acompañarnos a la distancia.

A nuestros familiares: abuelos, tíos y primos por motivarnos a cumplir nuestras metas y sueños; y también a nuestras mascotas: Ruffino, Titán, Mora y Catriel, por ser nuestro soporte emocional.

A nuestras directoras: Ana y Cintia; por su predisposición, observaciones y aliento desde el día uno que comenzó este proyecto de investigación.

A nuestros amigos y colegas: Emiliano, Nicolás y Paula; por recorrer juntos el camino del periodismo, ser leales y estar en todo momento.

A les amigas de la vida: Martín, Victoria, Agustina, Florencia, Nathalie, Nerina, Sofía, Lautaro, Julieta, Camila, Magalí y Nicolás; por escucharnos y animarnos en cada paso que damos.

A las amigas con las que convivimos: Manuela, Melina, Aylén, Josefina, Nadia y Giuliana; por el empuje constante y la alegría que nos brindan.

Y también a aquellos otros vínculos que forjamos en la ciudad de La Plata y nos acompañaron en nuestro trayecto, porque este logro no habría sido posible sin ustedes.

A les profesores y compañeros que tuvimos en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, que con sus aportes nos ayudaron a construirnos como mejores profesionales y comunicadoras.

A la Universidad Pública, Gratuita y de Calidad.

Índice

Introducción.....	9
Estado del Arte.....	17
Marco Teórico y Marco Metodológico.....	33
Contexto.....	51
Roles de género.....	59
Violencia de género.....	73
Amor romántico.....	87
Consideraciones Finales.....	99
Bibliografía.....	105

Introducción

En el año 2016 comenzamos a transitar juntas nuestro recorrido universitario y dimos los primeros pasos en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

Nos hicimos amigas mientras cursábamos materias que nos llevaron a un interés por el género y, asimismo, a interpelarnos como mujeres jóvenes en un contexto de femicidios constantes en la Argentina. Las distintas lecturas que realizamos en la Facultad ampliaron nuestra mirada sobre la realidad que atravesamos las mujeres y el Colectivo de Lesbianas, Gays, Travestis, Transexuales, Transgéneros, Bisexuales, Intersexuales, Queers, Pansexuales (LGTBIQP) y nos ayudaron a posicionarnos como comunicadoras feministas en la búsqueda de intentar indagar en la violencia de género.

También, nos dimos cuenta de que en cada asignatura de la carrera intentábamos dar respuesta desde una perspectiva de género, como fue el caso de Anabella al cursar el Taller de Producción Radiofónica II, en el 2018. Durante el segundo cuatrimestre de aquel año, el profesor titular le pidió a les estudiantes que conformaran grupos para crear programas radiales que saldrían al aire durante sesenta minutos.

A partir de esto nació “El género en disputa”, en honor al libro de la filósofa Judith Butler. Aquel programa, estaba constituido por cinco estudiantes mujeres que tomaron la decisión política de empezar a hablar de la agenda feminista, de nuevas autoras y pensamientos que intentaban poner en discusión al género. Ese periodo potenció el interés y la mirada de la elección de este Trabajo Integrador Final.

A su vez, el Seminario Permanente de Tesis fue de gran ayuda, ya que nos permitió introducirnos en la elaboración del Trabajo Integrador Final y, en un principio, delinear esta investigación. La idea de analizar las películas *Abzurdah* y *El Hilo Rojo*, en el marco de la epistemología feminista, surgió a fin de indagar las cuestiones que desde hace tiempo discutíamos en la academia.

Abzurdah se estrenó el 4 de junio de 2015, tan solo un día después de la primera marcha del movimiento feminista basado en la consigna “Ni Una Menos”, ocurrida tras el aumento de femicidios en Argentina. *El Hilo Rojo* apareció en la pantalla grande un año después. Nosotras, cuando se estrenaron ambas películas, teníamos 17 años. Las dos, en las ciudades donde vivíamos en aquel entonces, fuimos a aquella marcha que marcó un antes y un después en la lucha feminista y, también, vimos los largometrajes que luego se convertirían en nuestro objeto de estudio.

La primera película que miramos y la que más nos impactó fue *Abzurdah*. Anabella la vió el último año de secundaria en el Instituto Secundario de Rauch durante una clase de sociología y, al igual que sus compañeras, quedó impresionada por las imágenes del film, ya que el personaje principal era una adolescente, lo que generaba una mayor cercanía como espectadores.

Celina vio la película en La Plata con unas amigas que conoció en la pensión en la que vivía, en su primer año como estudiante universitaria. Desde una reflexión en base a los propios vínculos, luego de mirarla habló del film con sus amigas, ya que el mensaje que transmitía no le gustó a ninguna, quienes se lamentaron por la protagonista y las vivencias que sufrió a lo largo de la historia.

Como estudiantes jóvenes notamos que los films mostraban vínculos de “amor” tóxico entre los personajes. Terminamos confundidas después de ver *Abzurdah*, situación que se reiteró al año siguiente con *El Hilo Rojo*, ambas películas protagonizadas por la actriz argentina Eugenia “China” Suárez y dirigidas por Daniela Goggi. Al indagar sobre el posicionamiento de la directora respecto de los movimientos y colectivos feministas, encontramos que no ha tomado partido públicamente a favor o en contra de los mismos.

Cabe destacar la coincidencia histórica entre el estreno y éxito de los dos films y el auge del movimiento feminista en la Argentina. Mientras *Abzurdah* se estrenó bajo el eslogan “el amor duele”, al mismo tiempo miles de mujeres marchaban por las calles.

También, en este contexto, se destaca un gran avance legislativo nacional con la sanción de la Ley de Educación Sexual Integral N°26.150 (2006); la Ley de Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los Ámbitos en que Desarrollen sus Relaciones Interpersonales N°26.485 (2009); la Ley de Matrimonio Igualitario N°26.618 (2010); la Ley de Identidad de Género N°26.743 (2012); la Ley 26.791, que modificó el Código Penal y estableció en su Art. 80 inc.11 la incorporación de la figura de *femicidio*, como agravante del delito de homicidio por razones de género (2012); la Ley de Capacitación Obligatoria en Género (Ley Micaela) N°27.499 (2018), como consecuencia del femicidio de Micaela García; entre otras normas. A su vez, se destaca el surgimiento de movimientos que buscan soluciones y respuestas a distintas situaciones de violencia, como es el caso de la creación de la Asociación Civil Madres del Dolor (2004).

Asimismo, observamos que en este transcurso histórico hubo un advenimiento del Colectivo de Cineastas (2016); el surgimiento del Colectivo Actrices Argentinas (2018); la reunión de mujeres directoras, productoras, guionistas, técnicas y actrices en Acción Mujeres del Cine (2018); y el agrupamiento de trabajadoras de cine, televisión, publicidad y medios audiovisuales en el Frente Audiovisual Feminista Federal (2019).

Muchas cineastas comenzaron a organizarse frente a la desigualdad de género que atraviesan en la industria del cine nacional. El diario Misiones Online informó que El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) reveló el Informe Igualdad de Género en la Industria Audiovisual de Argentina. En el mismo, se muestra que sólo una de cada cinco mujeres dirigen películas nacionales, pese a que el 55% de las personas que estudian o finalizaron sus estudios en escuelas de cine pertenecen al género femenino. Fue así que en 2018 se estrenaron 238 películas nacionales, de las cuales sólo el 19% de las mismas fueron dirigidas por mujeres.

Aquellas que trabajan dentro del mundo cinematográfico sostienen la importancia de pensar un cine con perspectiva de género y libre de violencias. “Estamos al tanto de

cómo se está trabajando en diversas asociaciones en términos de protocolos contra abusos y en participación. No podemos estar ajenos de lo que la sociedad está pidiendo. Creemos que tiene que haber un cincuenta y cincuenta en participación”, comentó en una conferencia de prensa Nicolás Batlle, el vicepresidente del INCAA¹.

En noviembre del 2020, directoras y directores argentinos, agrupados en el Colectivo de Cineastas, expresaron mediante una carta abierta la necesidad de terminar con las desigualdades por condicionamientos de género dentro de la industria y la inquietud ante la situación que atraviesa el sector audiovisual en nuestro país en el marco de la pandemia del COVID- 19.

Este colectivo exigió: "medidas estructurales que transformen estas desigualdades en derechos para todes" (2020). A su vez, el Frente Audiovisual Feminista Federal (FAFF), también continúa en la lucha de visibilizar estas falencias en cuestión de género por parte del INCAA, en donde piden: “Por un plan de fomento democrático, federal, transversal y con perspectiva de género” (2020).

El FAFF (2020) emitió un documento², en el que expresó que se: “solicita como medida urgente que se establezcan cupos de género y federal para los proyectos ganadores de las recientes convocatorias a concurso publicadas por el INCAA. También pedimos al Instituto la urgente apertura de una mesa de trabajo conjunta con las asociaciones y colectivas para elaborar políticas transversales con perspectiva de género para todas las etapas de la producción y exhibición del audiovisual nacional”.

No obstante, pese a los esfuerzos realizados, las autoridades del INCAA respondieron con dilaciones y medidas superficiales, por lo que siguen sin llevar adelante las acciones necesarias para resolver el reclamo del movimiento (*Infonews*, 2020).

¹ Cita que fue tomada por *Infobae* en una nota publicada el 20 de diciembre de 2019 y titulada: “‘Poner al cine argentino de pie’, igualdad de género y perspectiva federal: desafíos y objetivos de Luis Puenzo al frente del INCAA”.

² Recuperado de *GPS Audiovisual* en una nota publicada el 14 de abril de 2020 y titulada: “Carta de Acción Mujeres de Cine al INCAA solicitando acciones frente a la emergencia”.

A su vez, la cifra de femicidios en la Argentina no deja de aumentar, ya que en 2019, según los Datos Estadísticos del Poder Judicial, elaborados por la Oficina de la Mujer de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, existieron 252 víctimas directas de femicidio. Asimismo, Victoria Ojam, en una nota de *Télam*, expresó que “Un total de 1247 femicidios se produjeron en Argentina desde 2015, con un promedio de 250 mujeres asesinadas por año en el país”.

La pandemia por Covid-19 en la Argentina también dejó al descubierto las situaciones violentas que sufren las mujeres en sus hogares. El Ministerio de Mujeres, Géneros y Diversidad de la Nación informó que en 2020 hubieron 287 víctimas letales de violencia de género, por lo que se observa que ocurrió un femicidio cada 35 horas (*La Nación*, 2021). Posteriormente, según el Registro Nacional relevado por el Observatorio MuMaLá: “desde el 1 de enero al 30 de mayo de 2021, concluyó que ocurrieron en el país 143 muertes violentas de mujeres, travestis y trans: uno cada 25 horas” (*La Nueva Mañana*, 2021).

Aún así, continúan las marchas y los pedidos de justicia por mujeres que solo buscamos la igualdad de género y un Estado que dé respuestas a las diversas situaciones de violencia. En el último #8M por el Día Internacional de la Mujer, salimos a la calle a pedir como demanda principal una Reforma Judicial Feminista, que reformule el modelo de enjuiciamiento penal y transforme el sistema jurídico desde una perspectiva de género.

En el marco de este contexto y desde nuestro rol de comunicadoras sociales, retomamos las dos producciones audiovisuales dirigidas por Daniela Goggi, donde el objetivo principal de este T.I.F se basa en analizar narrativamente cómo se representa la violencia de género en *Abzurdah* y *El Hilo Rojo*. Asimismo, buscamos identificar los micromachismos existentes en las películas seleccionadas e indagar y reconstruir los mitos del amor romántico presentes en ambos relatos cinematográficos.

Cabe aclarar que el presente T.I.F se encuentra escrito en lenguaje inclusivo, ya que nos posicionamos en contra de la concepción binaria del género. Consideramos la pluralidad a partir de la noción de que la palabra es performativa y que la diversidad debe incorporarse en los estudios académicos.

Es así que, a partir de la temática de violencia de género y cine y, en base a lo establecido por Francesco Casetti y Federico di Chio en el libro *Cómo analizar un film* (1990), tomamos la iniciativa de realizar un análisis narrativo en donde de los existentes se utilizó a cada personaje como actante, es decir, como un sujeto que ocupa un lugar en una narración y que contribuye para que ésta avance; a los acontecimientos como actos, los cuales comprenden la relación entre los distintos actantes; y a las transformaciones del relato como variaciones estructurales, en donde se entiende a las mismas como aquellas operaciones lógicas que permiten las modificaciones del relato, dentro de las cuales se encuentran la saturación, la inversión, la sustitución, la suspensión y el estancamiento. A raíz de la metodología seleccionada, propusimos realizar este análisis a través de categorías: **“roles de género”, “violencia de género” y “amor romántico”**.

Es por esto que hemos decidido analizar minuciosamente cada una de ellas y el punto de partida se encuentra en los **roles de género**. Los mismos son un conjunto de normas preestablecidas socialmente para hombres y mujeres, según lo que se atribuye a la masculinidad o la femineidad.

Rita Segato³ afirma que “género no es otra cosa que una categoría analítica que pretende dar cuenta de cómo representaciones dominantes, hegemónicas, organizan el mundo de la sexualidad, de los afectos, de los roles sociales y de la personalidad” (2018, p.28).

³ En su libro *Contra-pedagogías de la crueldad* publicado en 2018, expone tres clases que dictó en la Facultad Libre de Rosario y asimismo, suma en coautoría con Paulina Álvarez una conferencia pública que se realizó en la Universidad Nacional de Córdoba. En este sentido, desarrolla un análisis donde interpreta que las violencias no son aisladas, sino parte de un contexto donde el hombre a través del mandato de la masculinidad legitima estos actos de crueldad.

La autora expone que los medios de comunicación, como instituciones, deben tomar decisiones políticas para no reproducir estos estereotipos y dejar de espectacularizar la violencia. Asimismo, Segato afirma que se debe hacer una revisión sobre las masculinidades que son construidas en un contexto patriarcal: “La primera víctima del mandato de masculinidad son los hombres: obligados a curvarse al pacto corporativo y a obedecer sus reglas y jerarquías desde que ingresan a la vida en sociedad” (2018, p.18).

Esta serie de prácticas funcionales a la lógica patriarcal, nos sitúan en un contexto donde el incremento de la violencia es cada vez mayor. La **violencia de género**, según la Convención Interamericana para Prevenir, Punir y Erradicar la Violencia contra la Mujer, conocida como "Convención de Belém de Pará", aprobada por la Asamblea General de la Organización de los Estados Americanos en 1994, define en su Art. 1° este concepto como: "cualquier acto o conducta basada en el género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer, tanto en la esfera pública como en la esfera privada" (Segato, 2003, p. 134).

Esta noción es una de las principales que desarrollaremos a lo largo del T.I.F , ya que en los films se representan distintos tipos de violencia y la reproducción constante de micromachismos.

Las formas en que tradicionalmente se representan a las mujeres en el cine no son consideradas violentas. Son pensadas como parte del **amor romántico**, una categoría que funciona como mecanismo de opresión hacia las mujeres (Ramírez Salgado, 2012. p, 416).

Raquel Ramírez Salgado explica que “el amor es el máximo mandato de género para las mujeres y al ser construido bajo esquemas de opresión, subordinación y sin el reconocimiento de nuestra ciudadanía, éste causa frustración, sufrimiento y perpetúa las asimetrías entre mujeres y hombres, principalmente” (2012, p.419).

Este concepto construido socialmente está basado en la cosificación y minimización de las mujeres, lo cual genera un impacto negativo en los vínculos que muchas veces terminan en tragedias como se ve en *Abzurdah* (2015).

Esperamos que este T.I.F no solo nos permita obtener el título de Licenciatura en Comunicación Social, sino que además represente un aporte al campo de la comunicación, del conocimiento y del cine desde una perspectiva feminista. Es decir, que contribuya al debate sobre las representaciones de las mujeres y de la violencia de género en la industria audiovisual.

Estado del Arte

Para el desarrollo de este T.I.F comenzamos por indagar en el campo del **cine**, ya que nuestro objeto de análisis son dos largometrajes. A partir de esto, incorporamos términos sobre este lenguaje que son fundamentales para entender y analizar los films.

Posteriormente, nos introducimos en el **Nuevo Cine Argentino** y luego, en el **cine argentino actual**, porque son los movimientos cinematográficos en los que se enmarcan las dos películas que pondremos en discusión.

A su vez, pusimos en diálogo el concepto de **género** y las categorías que derivan del mismo, como son los **roles de género**, la **violencia de género** y el **amor romántico**.

Para finalizar, acudimos a aquellos aportes que se han configurado desde estas temáticas, a fin de enriquecer nuestra investigación. Ante todo, queremos aclarar que cada uno de estos artículos periodísticos, tesis y entrevistas no fueron elegidos al azar, sino que los consideramos aportes teóricos fundamentales para dar comienzo a este análisis.

Primeramente, a partir de comprender el medio de comunicación en el cual se basa nuestra investigación, es decir, el **cine**, acudimos al *Diccionario de Cine* (1998), del crítico, docente e investigador Eduardo Russo. Este texto nos permitió entender conceptos claves y específicos de los largometrajes, tales como la noción de encuadre, escena, fuera de campo, secuencia, punto de vista, vanguardia, entre otros.

Luego, recurrimos a aquellos teóricos que nos permitieron crear una mirada crítica hacia las películas, tal como lo propone André Bazin en su texto *¿Qué es el cine?* (1990).

En este libro, el autor explica que el cine es el arte de lo real, tras afirmar que “las propiedades psicológicas de la pantalla, el signo elaborado y abstracto adquiere para

cualquier espíritu la evidencia y el peso de una realidad mineral” (1990, p.214). Por otra parte, Bazin, también realiza diversas críticas sobre varias películas, tales como *Ladri di biciclette* (1948), *La terra trama* (1948), *Seven men from now* (1956), entre otras.

No obstante, pese a lo que propone Bazin, es necesario distanciarse de las películas a fin de poder tomarlas como objetos de estudio y analizarlas en profundidad. Esta idea se explaya en *Cómo analizar un film* (1990), libro escrito por Francesco Casetti y Federico Di Chio, en donde ambos autores, primeramente, explican las etapas de análisis de los largometrajes y luego proponen distintos métodos para hacerlo: a partir de los signos y de los códigos, desde el universo representado, mediante la narración y a través de las estrategias comunicativas.

Sobre el cine, Casetti y Di Chio afirman que “si nos remontamos a los orígenes del medio veremos que éste siempre ha preferido presentarse más como un dispositivo fabulador que como una máquina óptica, «contar» lo real más que documentarlo” (1990, p.171). Es así que, en este T.I.F, pondremos en práctica el análisis narrativo propuesto por ambos autores, sumado a que también utilizaremos este texto como metodología de nuestra investigación.

Por otro lado, destacamos el aporte de David Bordwell en su libro *El significado del filme* (1995), quien explica y analiza cómo los críticos de cine interpretan las películas. A su vez, el autor plantea que en el proceso de elaboración del significado cinematográfico son claves la comprensión y la interpretación, ya que “el observador no es un receptor pasivo, sino un movilizador activo de estructuras y procesos que le permiten buscar la información pertinente a una tarea y unos datos concretos” (p. 19). Nosotras, como tesistas, tomamos las palabras de Bordwell a fin de comprender cómo se construye una crítica de cine y asumimos el rol de observadoras y analistas en esta investigación.

Es entonces que entendemos que el cine no solo es una herramienta de entretenimiento, sino que además expresa procesos de construcción de sentido, a través de la producción de imaginarios que se manifiestan en tal medio de comunicación, como afirman Claudio Berlier y Juan Ignacio Turienzo en su Tesis de grado *Arte y Comunicación: los modos de representación de la Cinematografía Argentina sobre la Guerra de Malvinas* (2010).

Los autores, bajo la dirección de Luis Barreras, retoman dos películas argentinas y un film testimonial: *Los Chicos de la Guerra* (1984), *Iluminados por el Fuego* (2005) y *Nuestras Historias* (2007). A partir de las mismas, realizan un análisis acerca de la temática de los excombatientes, de la memoria como forma de reconstrucción del pasado, de la imagen que brindan los films elegidos acerca del conflicto bélico y de cómo la guerra de Malvinas construyó una identidad nacional en un contexto de dictadura cívico-militar.

A partir de este trabajo de investigación realizado por Licenciados de esta Facultad, retomamos lo que postula Jesús Martín Barbero cuando afirma que “la comunicación es cuestión de mediaciones más que de medios, cuestión de cultura, conocimientos y de reconocimientos” (2010, p.95). Es decir, podemos entender que el mensaje que brindan los films constituye y reafirma a cada persona, en donde la ficción reconstruye la realidad y el imaginario social de una comunidad.

En línea con lo antes mencionado, el cine comenzó su desarrollo en la Argentina hacia finales del siglo XIX y evolucionó de acuerdo a los distintos cambios políticos, económicos y sociales. En base a esto, y si nos apoyamos en la tesis antes planteada, podemos decir que gracias a la influencia del Neorrealismo Italiano y la *Nouvelle Vague*: “en la década del 60’ el cine nacional se propone comenzar a trabajar sobre la noción de realismo, es decir temas y hechos que estaban relacionados con el mundo real” (Berlier y Turienzo, 2010, p.148).

En *La trama de lo real* (2014), artículo de Carlos Vallina, Lía Gómez y Franco Jaubet, los autores confirman que “la ficción se vuelve necesaria para articular la mirada sobre lo real en la Argentina” (p.1). A su vez, los mismos retoman a distintos directores para explayarse acerca del cine documental y, también, a fin de remarcar el impacto de estos relatos en nuestro territorio nacional.

Pero se produjo un *impasse*, un brutal hueco simbólico donde el escenario de la crisis de la última década del siglo XX, al calor de la revolución tecnológica, de adolescentes que percibieron la extrema sofisticación y distanciamiento de las escenas que ellos veían, nuevamente jóvenes mujeres y varones que comenzaron a realizar breves historias (Vallina y otros, 2014, p.9)

Acá los autores nos introducen en el movimiento del **Nuevo Cine Argentino**, que tiene como emblema el largometraje *Pizza, Birra, Faso* (1998). Este nuevo estilo se caracterizó por un cambio en la narración (en donde los personajes tienen la misma jerarquía y se relata la historia en un tiempo presente), en ser realista y crítico respecto a la Argentina de los 90', en mostrar temas que antes no se mencionaban, como la violencia, la delincuencia, la desigualdad, entre otras cuestiones.

El Nuevo Cine Argentino fue impulsado por la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad de la Cinematografía Nacional. Esta norma, aprobada en 1994 por la Cámara de Senadores, consistió en un aumento del Fondo de Fomento y, asimismo, promovió la producción de cortometrajes y películas provenientes del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Si tenemos en cuenta el cine de los 90', se puede retomar la Tesis de grado *El amor y el romance en el Nuevo Cine Argentino* (2012), realizada por el Lic. Franco Valentín Jaubet. El trabajo, dirigido por Carlos Vallina y Lía Gómez, reconoce y analiza la construcción del amor en las relaciones sociales contemporáneas de los largometrajes nacionales. Para ello retoma seis films pertenecientes al Nuevo Cine Argentino: *Silvia Prieto* (1998), *Mundo grúa* (1999), *La Ciénaga* (2000), *La niña santa*

(2004), *Tan de repente* (2002) y *Géminis* (2004). En este trabajo de investigación, se entiende al cine de los 90' como el producto de una estética construida a partir del contexto neoliberal y de la cotidianidad.

Como aporte para nuestro T.I.F, Jaubet (2012) aclara que las influencias del cine de los 60' repercutieron en el movimiento del Nuevo Cine Argentino. A su vez, cita al sociólogo Esteban Di Paola cuando se refiere a este cine de los 90':

En cuanto a lo narrativo, hay una desaparición de la figura del héroe, una objetividad pronunciada respecto a las cuestiones morales, políticas e ideológicas, un repudio a la denuncia directa y, por sobre todas las cosas, es característica esencial de estos nuevos realizadores el privilegio del instante y la condensación del acontecimiento desde el presente, insistiendo con la figura de un aquí y ahora absoluto que desplaza toda mirada hacia el pasado: si aparece "el mundo de lo pasado" en estos filmes es para reintroducirlos a través de una mirada desde el presente y que reinscribe la memoria del pasado en ese presente (p.55)

Si seguimos caracterizando al Nuevo Cine Argentino también se destaca la Tesis de grado *El Medio del Margen: La marginalidad social en el Cine Argentino* (2010), escrita por los Lic. Mariano Gabriel Cabano, Victoria Cajal Grossi y Pablo Horacio Rodríguez. Esta investigación consistió en el análisis de la marginalidad social en cinco largometrajes argentinos: *Buenos Aires Viceversa* (1997), *Pizza, birra, faso* (1998), *Mundo grúa* (1999), *Felicidades* (2000) y *El bonaerense* (2002).

Como aporte para este T.I.F podemos tomar la caracterización que hace de la camada de cineastas de los 90', como aquellos que intentaron reflejar, a través de sus largometrajes, la degradación social, económica y cultural vigente. A su vez, surge un nuevo relato cinematográfico "donde priman los personajes marginales en un contexto de violencia, miedo e inseguridad" (Cabano y otros, 2010, p.5). Sumado a esto, los autores aclaran:

La pantalla nos muestra una historia que se repite: los protagonistas llevan a su máxima expresión, un proyecto personal sin compromiso con el progreso, de auto boicot, a veces letárgico, en donde se vuelve posible el vivir por o para nada. En su lenguaje corporal predominan el desgano y el hastío, que reducen la propia existencia a la aceptación incondicional de lo establecido, sin la fuerza como para revertir la propia levedad (p.16)

El Nuevo Cine Argentino marcó un antes y un después en la historia del cine nacional. El **cine argentino contemporáneo** se caracteriza por “el recambio de las grandes productoras y la consolidación de un ‘cine anómalo’, ambos sucesos ligados a la producción, distribución y exhibición de los films” (Janin, 2012, p.3). Para poder entender al cine de hoy en nuestro país, retomamos esta idea del artículo escrito por Alejo Janin *Sobre Aguilar, Gonzalo, Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2012). En este texto podemos destacar dos características mencionadas Janin (2012), en donde en la primera transformación: “Se destacan las productoras presididas por directores de cine, dedicados a ofrecer mayor eclecticismo y diversificación en la producción cinematográfica” (p.3); mientras que la segunda: “responde a la proliferación de prácticas de distribución y exhibición que se edifican al margen de las instituciones oficiales, es decir, que recorren espacios diversos como museos, centros culturales, salas de cine y festivales” (p.4).

Asimismo, abordamos el artículo de Carlos Vallina y Luis Barreras, titulado *La imaginación de la realidad en el cine y la tv contemporánea: Estrategias narrativas y poéticas audiovisuales* (2008). En éste, los autores retoman el Nuevo Cine Argentino para guiarnos hacia el cine contemporáneo, aquel que en palabras de ambos: “Introduce una incertidumbre renovada. Con un aparente relativo apoyo de los consumidores de lo masivo, sus logros y descubrimientos” (p.1).

A su vez, consideramos este texto a fin de destacar que “hoy la sinceridad del significante audiovisual no proviene de la composición que implique o exponga el montaje para respetar o alterar la realidad, sino de la actitud ética del observador, del creador, del narrador” (Vallina y Barreras, 2008, p.3).

Las películas que elegimos como referente empírico, *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016), se enmarcan en este Cine Argentino contemporáneo, del cual destacamos el aporte de Jens Andermann⁴. Este autor caracteriza el cine nacional que se inició en los 2000 y explica que la industria cinematográfica optó por volver a incluir la narrativa tradicional, propia de años anteriores a los 90', por lo que para ello se realizaron adaptaciones literarias en la pantalla grande, como es el caso de *Abzurdah* (2015). Asimismo, *El Hilo Rojo* (2016) también recupera la narrativa fílmica convencional, en donde existe la figura del héroe (la pareja protagonista de la película: Manuel y Abril) y la del villano (los vínculos que construyeron: Laura y Bruno).

Por otro lado, *Abzurdah* (2015), al abordar dos trastornos alimenticios (bulimia y anorexia nerviosa), se relaciona, en parte, con el objetivo de visibilizar un conflicto del contexto actual, lo cual caracteriza al Nuevo Cine Argentino. También, esta película se relaciona con la idea del auto boicot, en donde Cielo no busca progresar en su vida, sino que simplemente vive por y para bajar de peso constantemente y, además, para estar con Alejo.

No obstante, tanto *Abzurdah* (2015) como *El Hilo Rojo* (2016), son películas propias del Cine Argentino contemporáneo. Afirmamos esto ya que, todes les personajes de ambas narrativas fílmicas, son de clase media y media alta; los relatos transcurren en casas y hoteles cinco estrellas; ocurren compras de inmuebles lujosos; aparece la figura de un ama de llaves (en el caso de *Abzurdah*); tienen la posibilidad de viajar constantemente; en donde, en sí, la carencia económica y todo lo que la misma conlleva (desigualdad, marginalidad, depresión, entre otras consecuencias) no son temas que componen el mundo de las películas dirigidas por Daniela Goggi.

⁴ Artículo de la *Revista Icónica*, titulado "Después del Nuevo Cine Argentino: Territorios, lenguajes, mentalidades" (2018).

Luego de introducirnos en el cine indagamos en el concepto de **género**. Nuestro primer acercamiento con esta categoría fue a través de la teórica feminista Teresa de Lauretis (1987). Su artículo *La Tecnología del Género* fue fundamental para la comprensión de este campo tan amplio.

En este sentido, definimos esta noción a través de sus palabras: “Es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (1987, p.3). La autora retoma a Michel Foucault para pensar las tecnologías de género que, al igual que la sexualidad, no se dan de manera natural, sino que son un conjunto de dispositivos sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos.

En relación con lo mencionado, la escritora, antropóloga y activista feminista, Rita Segato (2018), en su libro *Contra-pedagogías de la crueldad* comparte la idea de que las instituciones dominantes y hegemónicas “organizan el mundo de la sexualidad, de los afectos, de los roles sociales y de la personalidad” (2018, p.28). Además, pone al descubierto que el género es una construcción social y cultural pero, ante todo, patriarcal, que configura la vida de las personas según lo que pertenece a lo femenino o masculino, desde una lógica heteronormativa y binaria.

En línea con esto, consideramos valioso el aporte de Judith Butler (1990) en su libro *El Género en Disputa*, ya que la filósofa fue pionera en poner en discusión el concepto de género. En su obra, cuestiona al sexo como configuración natural y explica que el género es una construcción social. Sin embargo, la autora va más allá y comienza a hablar del “género performativo”, lo cual tiene que ver con que el sujeto no es dueño de su género, ni realiza la *performance* que lo satisface. Por el contrario, actúa el género en función de una normativa genérica.

El género como correspondiente al sexo biológico es una noción que desemboca en los **roles de género**, donde las instituciones juegan un papel crucial reproduciendo estos estereotipos. Segato (2018) entiende que la principal víctima de estas

construcciones son los hombres que deben cumplir con las órdenes sociales de la masculinidad.

En relación con esto, recurrimos a una entrevista que le realizó *Télam* a la autora titulada “Segato: El gran desafío es cómo informar sin espectacularizar”. Allí, expresa que hay que entender a la masculinidad como un hecho político para la comprensión del género. Segato (2018) denuncia el rol fundamental que cumplen los medios de comunicación y la responsabilidad política que tienen a la hora de reproducir discursos violentos y cargados de espectacularización.

En este sentido, creemos que la industria cinematográfica debe tomar una postura crítica al respecto y no naturalizar los estereotipos de género porque invita a fomentar la **violencia**. Para entender este concepto, recurrimos al Centro de Atención a Víctimas de Violencia de Género (CAV), Programa de Extensión de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de La Plata. El CAV define a la Violencia de Género como: “la violencia que se ejerce sobre las mujeres, niñxs y personas de la comunidad LGTBIQP (Lesbianas, Gays, Travestis, Transexuales, Transgéneros, Bisexuales, Intersexuales, Queers, Pansexuales) desde las estructuras de poder del patriarcado” (2019, p. 18).

También, indagamos en la Ley N° 26.485 de Protección Integral a las Mujeres. Esta normativa se sancionó el 11 de marzo de 2009 y fue promulgada el 1 de abril del mismo año, y tiene como objetivo la eliminación de la discriminación entre mujeres y varones en todos los ordenes de la vida, el derecho de las mujeres a vivir sin violencia, las condiciones para prevenir, sancionar y erradicar la discriminación y la violencia contra las mujeres, el desarrollo de políticas públicas de carácter interinstitucional sobre violencia contra las mujeres, la remoción de patrones socioculturales, el acceso a la justicia, la asistencia integral a mujeres que sufren violencia en áreas estatales y privadas.

La violencia de género puede ser clasificada en diferentes tipos y para definirlos nos basamos en la labor de María Estella Raffino (2020)⁵, quien explica que “son dinámicas de dominación, amenazas y la privación arbitraria de las libertades políticas y civiles en el ámbito social, doméstico, político o laboral”. Estas, son clasificadas en ocho tipos: Violencia física, psicológica, sexual, económica, simbólica, doméstica, institucional y obstétrica.

La violencia que percibimos contras las mujeres ha aumentado durante los últimos años en Argentina, donde los femicidios son cada vez más recurrentes y la indignación social se acrecienta. En este sentido, fue necesario informarnos a través del Código Penal de la Nación Argentina, que el 14 de noviembre de 2012 tuvo una modificación a raíz de la Ley 26.791, que incorpora el concepto de *femicidio* como el asesinato de una mujer por solo ser mujer.

Para comprender este contexto, utilizamos el artículo periodístico de Victoria Ojam titulado “Más de 1.240 mujeres fueron víctimas de femicidio en los últimos cinco años y este año ya suman 79”. Éste, fue publicado el 3 de junio de 2020 en la agencia de noticias *Télam* y pone al descubierto cifras sobre el asesinato de mujeres durante los primeros meses de aquel año:

Ese año se registraron 235 víctimas, de las cuales el 43 por ciento tenía entre 21 y 40 años, mientras que 149 de ellas fueron asesinadas por parejas o ex parejas y 46 habían presentado denuncias previas por violencia de género (Ojam, 2020).

Asimismo, decidimos que uno de nuestros ejes para entender la violencia sería el concepto de **amor romántico**. Para esta definición, nos basamos en los aportes de Raquel Ramírez Salgado (2012), en su artículo *¿Una mujer entera no necesita media naranja? Investigación Feminista sobre el amor romantico en los medios de comunicación masiva*, que proviene de su Maestría en Comunicación.

⁵ Cita tomada de *Concepto.de*.

La autora (Ramírez Salgado, 2012), toma como objeto de estudio a la serie televisiva mexicana “Las Aparicio” desde una epistemología feminista para poder dar cuenta que el amor romántico funciona como un mecanismo de opresión hacia las mujeres y reproduce estereotipos de género que muchas veces generan que los vínculos se vuelvan violentos. Ramírez Salgado (2012), retoma dicho constructo social, cultural, económico y político y afirma que “está basado en la cosificación y minimización de las mujeres, lo cual genera consecuencias, muchas veces devastadoras, en la vida de millones de mujeres alrededor del mundo” (2012, p. 420).

El trabajo de la autora nos reveló categorías tales como: *cajoneo amoroso*, *amor satelital*, *soft maternal* y la *teoría del vaciamiento*; conceptos que Ramírez Salgado utiliza para dar cuenta de las creencias culturales y sociales que “reafirman la opresión de las mujeres en sus experiencias amorosas” (2012, p.428).

Por otro lado, Laura Aparicio, en el artículo “Algunos mitos que moldean la subjetividad de las mujeres”⁶, retoma lo planteado por Ana María Fernández (2009) en su libro *Las lógicas sexuales: amor, políticas y violencias* para explicar tres mitos que construyen la subjetividad de las mujeres: el mito de la mujer madre, el mito de la pasividad erótica femenina y el mito del amor romántico.

Como aporte para nuestra investigación y basándonos en el último mito antes mencionado, comprendemos que

el amor suele suceder con una importante carga de enajenación y dependencia, que termina violentando a las mujeres de formas tan sutiles que son casi imperceptibles. Esta subjetividad en clave sentimental termina llevando a depender excesivamente y a esperar demasiadas cosas del amor de un hombre; se convierte en un deseo de reconocimiento desesperado, que nos lleva a vivir angustiadas, deprimidas, incluso a somatizar en el cuerpo (Aparicio, 2016)

⁶ Nota de *La Izquierda Diario*, publicada el 19 de marzo de 2016.

A su vez, para saber cómo surge la noción de amor romántico consultamos el libro *El fin del amor: querer y coger en el siglo XXI* de la filósofa, escritora y periodista Tamara Tenenbaum (2019). La autora utiliza su vida personal para analizar las parejas heterosexuales, la monogamia, el deseo, la libertad de los vínculos y principalmente la idea de amor romántico, el cual “demanda que, si esa mujer efectivamente desea ser amada, no puede pretender quedarse con nada. Debe darlo todo—su tiempo, su fuerza de trabajo, su disponibilidad emocional—porque cualquier cosa que sea menos que eso es nada. Pero al varón no se le exige esa misma entrega: no es obligatorio para él” (Tenenbaum, 2019, p. 44).

Anthony Giddens (1992), al igual que Tenenbaum (2019), en su libro *La transformación de la intimidad*, hace un recorrido histórico para entender de dónde viene la categoría planteada anteriormente. Asimismo, analiza los consumos de narraciones románticas, que luego pasarán a pantalla grande a través de novelas televisivas, series y películas: “Las ideas sobre el amor romántico estaban claramente amalgamadas con la subordinación de las mujeres al hogar y con su relativa separación de mundo exterior” (1992, p. 49).

Esta dependencia emocional de la que nos hablan los autores cuando analizan al amor romántico y el rol de la mujer en él, también es puesta en discusión por Maximiliano Marantes, Mariana Palumbo y Martín Boy en el artículo “*Me clavo el visto*”: *Los jóvenes y las esperanzas en el amor a partir de las nuevas tecnologías*, publicado en el 2016. Aquí, se analiza la espera en las relaciones eróticas-afectivas heterosexuales en jóvenes de clase media atravesados por el concepto de amor romántico, tomando como principales tecnologías que intervienen a *WhatsApp* y *Facebook*:

El pensamiento amoroso, según Esteban Galarza (2011), se conforma por un conjunto articulado de símbolos, nociones y teorías en torno al amor que permea los diversos espacios sociales e influye directamente en las prácticas de los individuos estructurando relaciones desiguales de género,

de clase y étnicas, y un modo concreto y heterosexual de entender al deseo, la identidad y al sujeto en su generalidad (Marantes y otros, 2016, p. 4)

La creencia de que el otre es el centro de la relación es una característica propia del amor romántico que se refleja en el artículo de Marantes, Palumbo y Boy (2016), donde las mujeres que se observan dejan todo por ese vínculo amoroso. Así también lo entiende Carolina Duek⁷, al poner la mirada en la idea equivocada de amor romántico y las corporalidades.

Duek (2015) cuenta la historia tanto del libro *Abzurdah*, como de la película a través de una crítica que intenta revelar los discursos violentos que se naturalizan en la historia:

De ahí en más aparece un desajuste severo entre las expectativas de la protagonista y la de Alejo: él no quiere una “relación de novios normal” y ella sólo lo quiere a él, todo el tiempo, sin pausas ni grietas. Una obsesión: los días de Cielo se ordenan en torno de sus planes con él, de los intercambios por chat y de los proyectos. Imprime las charlas que tienen online, las guarda, atesora, lee y relee. Está segura de que “lo ama con todo su cuerpo” (Duek, 2015)

En este contexto, también podemos ver cómo los **micromachismos** persisten a lo largo de los largometrajes (*Abzurdah* y *El hilo Rojo*) y ante esto, tomamos la definición que realizó Luis Bonino⁸. El psicoterapeuta y experto en la problemática masculina, define el término como “las sutiles e imperceptibles maniobras y estrategias del ejercicio de poder de dominio masculino en lo cotidiano, que atenta en diversos grados la autonomía femenina. Hábiles artes, trucos, tretas y manipulaciones con los que los varones intentan imponer a las mujeres sus propias razones, deseos e intereses en la vida cotidiana” (Bonino, 2014).

⁷ Quien escribió en *Revista Anfibia* la nota *Abzurdah: el amor vende más*.

⁸ Publicado por el *Movimiento por la Paz* a través de su página web con el nombre de *¿Quieres saber qué es un micromachismo? - Entrevista a Luis Bonino* (2014)

El autor explica en la entrevista que se trata de aquellas destrezas masculinas que utilizan los hombres para ubicarse en un lugar preferencial de dominio y control. A su vez, aclara que esto les permite reafirmar los roles de género que asigna la cultura a los hombres y a las mujeres.

Luego de indagar en los estudios sobre cine y sobre género, buscamos recursos que tomarán como investigación a ambas temáticas. En esta búsqueda, nos encontramos nuevamente con Teresa de Lauretis (1992) y su libro *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*, donde hace una crítica y compara al libro de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* (1865), con el feminismo. En este texto, sostiene que la mujer es mostrada en el cine como un objeto, donde se le niega su posición de sujeto:

La representación de la mujer como espectáculo — cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo —, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia (De Lauretis, 1992, p. 13)

De Lauretis (1992) considera que el cine se tiene que replantear estos discursos y hacer una autocrítica para darle el lugar histórico y cultural que la mujer debe tener en las producciones cinematográficas y no únicamente como elemento de deseo masculino.

Otro aporte, relacionado con las temáticas previamente mencionadas, es la Tesis de grado *El amor y el romance en el Nuevo Cine Argentino* (2012), realizada por Franco Valentín Jaubet. Recuperamos este trabajo de investigación ya que nos permite indagar en los vínculos entre el cine y el género.

En el mismo, el Licenciado afirma que en los 90' aparecen nuevas formas de conexión relacionadas con:

las prácticas individualistas, los procesos de anonimato, la circulación indefinida y constante de personas a las que se va conociendo y desconociendo en lapsos cada vez más cortos, la aparición de nuevos lugares en los que esa circulación se establece, shoppings, salones de

videogames etc. y todo lo que, en cierta manera, implica un profundo cambio en la concepción del espacio público (pp. 75-76)

Desde estas nuevas formas de relacionarse que se han reconfigurado con el pasar de los años y de los cambios políticos y económicos de nuestra sociedad, entendemos que “el poder invasivo del consumo como regulador de la vida cotidiana también fue un factor más para la configuración de un nuevo espacio para los sentimientos dentro de la sociedad argentina de la década de los 90” (Jaubet, 2012, p.106).

Finalmente, retomamos el T.I.F de Lucas Casado (2019), *Para ver La Bella y La Bestia: Análisis de las narrativas audiovisuales en torno a las construcciones de los roles de género y las sexualidades de los personajes de Disney*, donde se pone en discusión nuevamente las categorías de amor romántico y masculinidades. Aquí, se analizan las representaciones en la película *La Bella y La Bestia (2017)* de Disney para deconstruir las estrategias enunciativas que proyectan los roles de género, las sexualidades y los estereotipos.

Nos parece interesante y necesario el análisis discursivo que realiza Casado (2019) y que revela “la carga simbólica de las representaciones audiovisuales, discriminando, reconociendo y describiendo aquellos preceptos y mandatos culturales que se encuentran en su episteme más profunda” (p. 149).

Marco teórico

En este capítulo abordaremos los principales conceptos desde donde parte nuestra investigación. A partir de los mismos, construimos nuestro objeto de estudio. Esta conjugación de conceptos, de la mano de distintos autores que hemos seleccionado, permitirán que los lectores de este T.I.F puedan comprender desde qué perspectiva teórica elaboramos este trabajo.

Primeramente, entendemos que una **película, largometraje o film** se compone de un conjunto de imágenes que buscan describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos, según las palabras de Jean Mitry en su libro *Estética y psicología del cine* (1984).

A su vez, las películas son discursos sociales, es decir, producciones de sentido compuestas por operaciones constructivas que dan lugar a una configuración espacio temporal de sentido (Verón, 1998). Es así, que los largometrajes abren un abanico de posibilidades que genera interrogantes por el **cine**. André Bazin (1990) explica que éste se nutre de la vida cotidiana, por lo que alcanza su plenitud al ser el arte de lo real, tras registrar la especialidad de los objetos y el espacio que ocupan.

Este autor (1990) cita a André Malraux, cuando afirma que “el cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca” (Bazin, 1990, p.24). Entonces, es posible afirmar que el surgimiento de este medio de comunicación pudo ocurrir gracias a los distintos avances tecnológicos que se dieron a lo largo del siglo XIX.

No obstante, el cine como lo conocemos hoy es producto de múltiples nociones y movimientos estéticos. Para entenderlo mejor, recuperamos algunos conceptos del *Diccionario de cine* (1998), escrito por Eduardo Russo.

Entre estos, destacamos el **encuadre**, el cual se refiere al punto de vista de la cámara, es decir: “La posición, la inclinación, la óptica utilizada, etc.” (1998, p.9). A partir de los mismos, se forman las **escenas**, es decir, aquellas que se encuentran

comprendidas dentro de una película narrativa: “Conjunto de planos unidos por un criterio de unidad de espacio o de tiempo en el relato” (1998, p. 10).

A su vez, el **fuera de campo**, denominado también como *espacio off*, es un concepto que se plasma en toda película y que, asimismo, se relaciona con una zona encubierta. Éste se refiere a: “cuando los bordes de la pantalla actúan como máscaras, cuando las superficies que se muestran en ellas bien pueden ocultar algo” (1998, p.12).

Desde las elecciones de los directores (en este caso, la directora, Daniela Goggi), se opta por incluir o no determinadas escenas, que posteriormente constituirán una determinada **secuencia** del film. Russo (1998) las define como: “una unidad narrativa mayor que la escena y organizada de acuerdo a un criterio dramático, que relata desde el comienzo al fin un acontecimiento, atravesando por la común varios lugares y momentos diferenciados. Una secuencia posee un inicio, un transcurso y una conclusión narrativa” (p.64).

Es así que, en los casos de *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016), Goggi tomó varias decisiones de acuerdo al enfoque que quiso darles a ambas historias. Con esto nos estamos refiriendo al **punto de vista**, un término que posee muchas acepciones, por lo que tomamos la segunda y la tercera definición formulada por Russo (1998), una: “en relación con la narrativa, por el cual se piensa en el lugar desde donde se asiste a la acción; desde qué personaje – cerca o incluso desde el interior de su misma mirada, como en el caso de la cámara subjetiva – asistimos a lo que ocurre en el film” (p.56); y otra cuando: “se hace referencia (en una expresión cara a la política de autores) a una visión del mundo – para aludir a la posición, la actitud intelectual, afectiva, ética o política que manifiesta una película” (p.56).

Desde esta noción, podemos relacionar el concepto de **vanguardia**, el cual se refiere a los distintos enfoques, donde se buscó llevar al cine por un camino no comercial, expresivo y de búsqueda formal (Russo, 1998). Sin embargo, esta palabra fue

desplazada por la de **underground**, relacionada con la revolución cultural ocurrida a principios de los años 60' en Europa.

Lo *under* comenzó a permitir en el cine considerar al fenómeno de lo experimental desde una perspectiva más bien transgresora que subversiva. Más bien debajo o al margen de un cine oficial o comercial, que delante de todo un movimiento que buscaba cambiar un orden (estético, político, cultural) por otro (1998, p.77)

En base a las vanguardias y, posteriormente al *underground*, surgen movimientos estéticos como el **neorrealismo**, el cual se inició en Italia, en la década del 40'. Este:

Optaba por los actores amateurs, los escenarios naturales (y frecuentemente derruidos por la guerra), la cotidianidad de sus tramas, el acento puesto en la dimensión social de sus temas y la interpelación ética o sentimental al espectador. Planos prolongados, con una cámara que prefería asistir como testigo implacable o impasible de los acontecimientos antes que narrarlos por fragmentos, parecían fundar un nuevo contrato entre el cine y la realidad (Russo, 1998, p.33)

Fue así que el Neorrealismo influyó en Latinoamérica durante los años 60', donde se plasmó el germen revolucionario en un cambio radical relacionado a la forma de hacer y ver cine (Russo, 1998). También, durante esa década surgió otro movimiento estético, la **Nouvelle Vague**. El mismo se desarrolló en Francia y, posteriormente, expandió sus fronteras e influenció al cine de los Estados Unidos, América Latina, Gran Bretaña, Alemania, entre otros países. Cabe destacar, que los expositores de este movimiento promulgaban la libre expresión y la independencia técnica para la producción cinematográfica.

Con dichas vanguardias, como formas de hacer cine, podemos unir el concepto de **realismo**. Tal noción se divide en dos direcciones: una relacionada con lo que ofrece a los sentidos y otra con los mundos imaginarios que hace posible. A su vez, esta se manifiesta en diversas corrientes que "se ocuparon de las correspondencias entre

determinados problemas sociales o psicológicos y su representación en la pantalla” (Russo, 1998, p.60).

Otras características del realismo son: “el rodaje en escenarios naturales, el uso de actores no profesionales, la improvisación frente a la cámara, la escasez de recursos técnicos o hasta cierta desprolijidad – a veces cuidadosamente calculada – en el estilo (foco, movimiento de cámara, iluminación)” (Russo, 1998, p.60). Asimismo, el concepto de realismo se puede vincular con el de **relato cinematográfico**.

Éste, se entiende como una disertación cerrada que expone una secuencia temporal de acontecimientos y que, aunque se organiza en oposición a la realidad, plantea una percepción singular de ella (Gaudreault y Jost, 1995). Es así que Francesco Casetti y Federico Di Chio explican que la narración del film es una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar los acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos (1990). Por lo tanto:

1. Sucede algo: ocurren «acontecimientos».
2. Le sucede a alguien o alguien hace que sucedan: los acontecimientos se refieren a «personajes» (héroes o víctimas, definidos o anónimos, humanos o no humanos, etc.), los cuales, por su cuenta, se sitúan en un «ambiente» que los acompaña o de alguna manera los completa (esta unión simbiótica de personajes y ambientes da origen a la categoría narratológica de los «existentes»).
3. El suceso cambia poco a poco la situación: en el sucederse de los acontecimientos y de las acciones se registra una «transformación», que se manifiesta como una serie de rupturas con respecto a un estado precedente, o bien como reintegración, siempre evolutiva, de un pasado renovado (1990, pp.172-173)

Sin embargo, pese a que los relatos cinematográficos pueden ser diversos, éstos responden a la noción de **Industria Cultural**. Este concepto fue desarrollado por Theodor Adorno y Max Horkheimer en el ensayo "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", escrito por ambos entre 1944 y 1947, y publicado en el libro *Dialéctica de la ilustración* (1948).

La Industria Cultural “enfatisa la producción de la cultura como parte del sistema productivo del capitalismo” (Schmucler, 1992, p.10). Es por ello que el vocablo: “consiste en repetición. El hecho de que sus innovaciones características se reducen siempre y únicamente a mejoramientos de la reproducción en masa” (Adorno y Horkheimer, 1948, pp.180-181). Es entonces que, el poder de esta industria sobre los espectadores, busca la reiteración de relatos que resultan entretenidos para el público, a fin de lograr importantes ventas de productos culturales.

Por esto mismo, en palabras de Jesús Martín Barbero, hay que ubicar a los procesos comunicacionales dentro de una cultura y, por lo tanto, investigar desde las mediaciones y la recepción, es decir desde los usos que la gente hace de lo que recibe de los medios (Turienzo, 2010). A partir de esta idea, podemos entender que la comunicación no se limita a instrumentos tecnológicos o a la transmisión de información, sino que desde la misma se establece un espacio en el que se puede intervenir en la realidad de la sociedad en la que se desarrolla.

Con esto, nos estamos refiriendo a la noción de **imaginario social**, es decir a aquellas representaciones sociales que se encarnan posteriormente en sus relaciones e instituciones (Castoradis, 2013).

El cine expresa procesos de construcción de sentido sensible de lo real a través de la constitución de imaginarios que se manifiestan en lo que denominamos obras artísticas. Esto implica una serie de actuantes, que a través de las tecnologías de cada época, de los consumos restringidos o masivos, de la satisfacción, de los gustos o de sus rupturas y aperturas, y de la complejidad de relaciones entre las determinaciones económicas y sociales, configuran los símbolos colectivos que contribuyen desde la práctica artística a la constitución de la cultura y, por ende, de la comunicación (Turienzo, 2010, p.7)

A partir de estos conceptos y, principalmente, de la constitución de un imaginario social, es posible rescatar como concepto el movimiento estético ocurrido en nuestro país durante los años 90': el **Nuevo Cine Argentino**. El mismo fue una vanguardia

influenciada por los directores cinematográficos y las películas de la década del 60', las cuales tenían como antecesores los movimientos del Neorrealismo Italiano y la *Nouvelle Vague*.

El Nuevo Cine Argentino fue impulsado por la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad de la Cinematografía Nacional, la cual le otorgaba: "al Director Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, entre otras facultades, las de fomento, difusión y fiscalización de la actividad cinematográfica, resultando excesiva la atribución de regular las cuotas de ingreso y la distribución de películas extranjeras".

Fue así que, los films de este movimiento estético, realizados por jóvenes cineastas independientes, tenían actores no profesionales o debutantes, usaban el plano secuencia para brindar un mayor realismo en las escenas, manifestaban la degradación cultural y económica de la época (por ejemplo, la marginalidad social), utilizaban códigos de representación de la vida y el habla cotidiana y, también, mostraban el desgano y el hastío de aquella sociedad impregnada por un neoliberalismo extremo.

"Las películas del Nuevo Cine Argentino comprenden universos de significaciones particulares que promueven el despliegue de la mirada del espectador. Esta amplitud nos hace entender este cine como un objeto de múltiples abordajes" (Jaubet, 2012, p.105).

No obstante, luego de casi treinta años, no es posible hablar de este movimiento como algo reciente, por lo tanto, se menciona el concepto de un **cine argentino actual**, marcado principalmente por la estética cinematográfica de los 90'.

En línea con esto, en palabras de Alejo Janin⁹, este se caracteriza por un acercamiento hacia las productoras presididas por directores de cine, las cuales ofrecen una mayor innovación en la producción cinematográfica, y también en la consolidación de un 'cine anómalo', es decir aquel que "responde a la proliferación de prácticas de

⁹ Artículo titulado *Sobre Aguilar, Gonzalo, Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* y publicado en 2012.

distribución y exhibición que se edifican al margen de las instituciones oficiales, es decir, que recorren espacios diversos como museos, centros culturales, salas de cine y festivales” (2012, p.4).

Asimismo, para entender las producciones cinematográficas seleccionadas necesitamos de conceptos claves, los cuales se enmarcan en los estudios de género. En nuestro caso, nos centramos en analizar la representación de los roles de género, la violencia de género y los mitos del amor romántico.

En principio, debemos considerar que el cine también produce sentido a partir de un dispositivo de poder, que es el **patriarcado**. La abogada feminista, Marta Fontenla (2008), en su artículo *¿Qué es el patriarcado?*¹⁰ lo define como:

Un sistema de relaciones sociales sexo–políticas basadas en diferentes instituciones públicas y privadas y en la solidaridad interclases e intragénero instaurado por los varones, quienes como grupo social y en forma individual y colectiva, oprimen a las mujeres también en forma individual y colectiva y se apropian de su fuerza productiva y reproductiva, de sus cuerpos y sus productos, ya sea con medios pacíficos o mediante el uso de la violencia (Fontenla, 2008)

Fontenla (2008) reflexiona y plantea que a través de las investigaciones feministas es posible cambiar este modelo a uno más igualitario para la sociedad. Según el *Instituto de Estudios Latinoamericano* de la *Universidad Libre de Berlin*, en diálogo con la socióloga, historiadora y activista feminista, Dora Barrancos (2005), el **feminismo**: “es un conjunto de teorías sociales y de prácticas políticas en abierta oposición a concepciones del mundo que excluyen la experiencia femenina de su horizonte epistemológico y político. El feminismo revela y critica la desigualdad entre los sexos y entre los géneros a la vez que reclama y promueve los derechos e intereses de las mujeres”.

¹⁰ Recuperado del sitio web *Mujeres en red* en un artículo publicado en marzo de 2008

Las mujeres empezaron a desafiar su posición de subordinación dentro de la sociedad, lo cual constituye el origen del movimiento feminista. En esta crítica se enmarca la **epistemología feminista**, en donde la misma plantea un cuestionamiento a las ciencias y nuevos modos de producir conocimiento. Nosotras como tesistas nos posicionamos dentro de dicho movimiento.

Norma Blazquez Graf y otros¹¹, explican que estos estudios desde una perspectiva de género nacen a fines de los años 70 cuando los principales filósofos y científicos (tanto de las ciencias naturales, como de las humanas) han propuesto nuevas investigaciones desde una postura feminista, desde dos puntos claves. Por un lado, el género en interacción con otras categorías como raza, etnia, clase, edad y preferencia sexual; y por el otro, que no es suficiente con entender cómo se organiza la vida social, sino que también hay que generar acciones para una sociedad más equitativa:

La epistemología feminista estudia lo anterior, abordando la manera en que el género influye en las concepciones del conocimiento, en la persona que conoce y en las prácticas de investigar, preguntar y justificar. Identifica las concepciones dominantes y las prácticas de atribución, adquisición y justificación del conocimiento que sistemáticamente ponen en desventaja a las mujeres porque se les excluye de la investigación, se les niega que tengan autoridad epistémica, se denigran los estilos y modos cognitivos femeninos de conocimiento, se producen teorías de las mujeres que las representan como inferiores o desviadas con respecto al modelo masculino, se producen teorías de fenómenos sociales que invisibilizan las actividades y los intereses de las mujeres o a las relaciones desiguales de poder genéricas, y se produce conocimiento científico y tecnológico que refuerza y reproduce jerarquías de género (Blazquez y otros, 2010, p. 23)

En este sentido, cuando nombramos al **género** lo definimos en palabras de la antropóloga y activista, Rita Segato (2018), que en su libro *Contra-pedagogías de la crueldad* expresa que no está determinado por la biología, sino por una: “estructura

¹¹ Libro titulado *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* y publicado en 2010.

de designación arbitraria de posiciones en un campo relacional” (Segato, 2018, p.26). Es decir, que el género no tiene que ver con el sexo anatómico, sino que es designado por la sociedad para aquello que se espera de hombres y mujeres. Segato (2018) explica al respecto: “organiza la clasificación de los cuerpos, capturandolos en el modelo dimórfico, binario, cuando se podría hablar de una variedad abierta de formas corporales”(2018. p, 28).

A partir de esta definición aparecen los **roles de género**, que se establecen en un ordenamiento cultural donde se asignan determinadas características a los hombres y a las mujeres, pactando así normas sociales que organizan la vida de las personas. Esto recae en los hombres, ya que se les asigna el mandato de la **masculinidad** donde deben cumplir con normas socialmente construidas en contraposición a la feminidad:

Obligados a curvarse al pacto corporativo y a obedecer sus reglas y jerarquías desde que ingresan a la vida en sociedad. Es la familia la que los prepara para esto. La iniciación a la masculinidad es un tránsito violentísimo (Segato, 2018, p.18).

Estas definiciones son claves para entender la **violencia de género**, que también es analizada por Rita Segato (2003) en su libro *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. La obra explica que la violencia tiene un papel fundamental en la reproducción del orden del género y que la historia patriarcal es la estructura elemental de violencia. Segato (2003) entiende a la violencia como parte del patriarcado, que funciona como un sistema opresor sobre lo femenino que se encuentra en las prácticas sociales.

Asimismo, hay diferentes **tipos de violencia**¹² que María Estela Raffino (2020) los menciona:

¹² Recuperado del sitio web *Concepto.de* en un artículo publicado el 1 de octubre de 2020 y titulado: “¿Qué es la violencia de género?”

La **violencia física** es aquella que se produce con el fin de generar dolor o lesiones, afectando la integridad física de la persona dañada. En cambio, la **violencia psicológica** no incluye contacto, pero realiza acciones que generan en la víctima sensaciones de desvalorización y sufrimiento, como pueden ser los insultos, actitudes de control, reproches, humillaciones, falta de respeto, etc.

Por otro lado, la **violencia sexual**, actúa a través de la fuerza y amenazas contra la libertad de una persona para elegir cuándo, cómo y de qué manera tener relaciones sexuales lo cual implica abusos y violaciones. Asimismo, se encuentra la **violencia económica**, que no utiliza la fuerza física pero ejerce dominio a través de la retención, destrucción o sustracción de bienes o dinero ilegítimamente y generalmente se da en el ámbito doméstico afectando la integridad física y mental de la víctima.

En relación con lo mencionado, la **violencia doméstica** tiene que ver con la acción violenta que ejerce un miembro de la familia a otro que puede darse entre parientes sanguíneos o miembros por afinidad. Mientras que la **violencia simbólica** ejerce opresión a través de discursos o mensajes que reproducen estereotipos de género.

Por último, se encuentran la **violencia institucional** y la **violencia obstétrica**. La primera, es la que realizan funcionarios o empleadas de instituciones u organizaciones obstruyendo los derechos de los individuos. La segunda, es la que se ejerce contra las mujeres embarazadas y no embarazadas por los trabajadores de la salud a través del maltrato y el forzamiento del uso de medicamentos.

La violencia, en los casos más extremos, pueden devenir en un **femicidio**. Éste, es el asesinato de una mujer por su condición de género y fue incorporado en el año 2012 al Código Penal de La Nación, en el Art. 80°.

La violencia contra las mujeres, en todos los ámbitos, es consecuencia de una larga historia patriarcal en el que las configuraciones sociales han jugado un rol

fundamental en la construcción identitaria de mujeres y hombres, que perpetúan conductas violentas y dominantes como las mencionadas anteriormente.

En línea con esto, Ana María Fernández (1993) en su libro *La mujer de la ilusión: Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, propone repensar los mitos de construcción subjetiva de la mujer: *el mito de la mujer madre, el mito de la pasividad erótica femenina y el mito del amor romántico*.

El mito de la mujer madre, es aquel que piensa a la mujer como objeto reproductor y naturaliza la maternidad, como parte de la esencia de una mujer para constituirse como sujeto. En este sentido, la autora habla de una persecución social por no cumplir con los roles que ‘naturalmente’ se le han asignado a nuestro género. (Fernández, 1993).

El mito de la pasividad erótica, habla de la mujer pasiva al momento de tener relaciones sexuales y dice que ésta no desea activamente como si lo hace el hombre, asociando la actividad con lo masculino y la pasividad con lo femenino. “La eficacia de las estrategias simbólicas de nuestra cultura no es menor que la eficacia de las estrategias en acto sobre la realidad de los cuerpos. Por ambas se consolida un mismo pacto, por el cual es posible construir una feminidad más pasiva que activa, más objeto que sujeto de deseo, más partenaire que protagonista. Será el soporte garante de una virilidad activa, sujeto de deseo, protagonista” (Fernandez, 1993, p. 88).

El mito del amor romántico, está relacionado con el anterior ya que éste hace que la mujer sea dominio exclusivo del hombre a partir del vínculo que construyen. Esto se debe a que las mismas se vuelven dependientes de sus parejas, por lo que esperan demasiadas cosas del amor de un hombre, situación que les genera angustia.

A partir de estos mitos que planteó primeramente Fernández (1993), tomamos como concepto principal de nuestra investigación al **amor romántico**, que Raquel Ramírez Salgado (2016) define en su artículo *¿Una mujer entera no necesita media naranja?:*

Investigación feminista sobre el amor romántico en los medios de comunicación masiva:

El amor es el máximo mandato de género para las mujeres y al ser construido bajo esquemas de opresión, subordinación y sin el reconocimiento de nuestra ciudadanía, éste causa frustración, sufrimiento y perpetúa las asimetrías entre mujeres y hombres, principalmente (p. 419)

Esta definición da cuenta de cómo las mujeres hemos sido configuradas socialmente para que, en nuestra identidad, el amor romántico sea eje central de nuestras vidas. Tal es así que se vuelve un mandato prioritario para la mujer.

La filósofa feminista contemporánea Tamara Tenenbaum (2019) en el libro *El fin del amor: querer y coger en el Siglo XXI*, explica que la idea del el amor romántico nace con la modernidad, junto a las ideas de individualismo y libertad, con el objetivo de cuestionar a las instituciones tradicionales como la familia.

En relación con lo mencionado, los aportes de Anthony Giddens (1992) en el libro *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, resultan interesantes cuando coincide con Tenenbaum (2019) en el surgimiento del amor romántico. Asimismo, plantea que el amor se hizo tarea predominante de la mujer, debido a la subordinación al hogar y su separación de la vida pública.

Para profundizar, Ramírez Salgado (2016) propone cuatro categorías de análisis para estudiar la noción de amor romántico: *cajoneo amoroso, amor satelital, soft maternal y la teoría del vaciamiento*.

El cajoneo amoroso, es aquel que hace referencia a los comportamientos de las personas que “tienden a guardar dentro de un cajón aquello de lo cual no quieren ocuparse por el momento o desean hacerse las distraídas” (2016, p. 429). Como por ejemplo, privilegiar los sentimientos del otro por encima de los propios o acomodarse de manera forzada a las necesidades ajenas.

Amor satelital, es el sacrificio que hacen las personas para saldar las demandas del otro: “estos sacrificios son en realidad renunciaciones unilaterales que no hacen sino intensificar las expectativas de retribución de quien se sacrifica” (Ramírez Salgado, 2016, p. 429).

Soft maternal, está vinculado al amor materno-filial porque se da en vínculos que relacionan el amor con los cuidados. Es decir, las mujeres cumplen el rol de madres con sus parejas y: “el amor termina expresándose a través de los cuidados y los cuidados adoptan formas de amor” (Ramírez Salgado, 2016, p.429).

La teoría del vaciamiento, se basa en las mujeres que viven la pérdida de sus vínculos amorosos con el fuerte sentimiento de vacío debido a la dependencia afectiva que han construido:

Es la expresión hecha carne en la mujer de una construcción social del amor que las ubica en el lugar de dependencia, en el lugar de objeto. Se trata de una construcción social del amor que instala el juego amoroso como un intercambio jerarquizado entre quienes se aman (Ramírez Salgado, 2016, p.430)

Estas prácticas ponen a la mujer en un lugar de dependencia y sumisión. En algunos casos, éstas son sometidas a la violencia y a los *micromachismos*, con la justificación de que así es el amor.

Por último, los **micromachismos** son controles, imposiciones y abusos de poder sobre la mujer que se desarrollan a través de comportamientos invisibles u ocultos capaces de descifrar para quien lo padece. Luis Bonino¹³ lo define como: “actitudes de dominación ‘suave’ o de ‘bajísima intensidad’, formas y modos larvados y negados de abuso e imposición en la vida cotidiana” (2004, p. 1). Es decir, aquellas maniobras de dominio, comportamientos sutiles, cotidianos y casi invisibles que los varones ejecutan a diario para imponer autoridad sobre la mujer.

¹³ Artículo titulado “Los micromachismos” y publicado en *Revista La Cibeles* en noviembre de 2004.

Finalmente, remarcamos que las definiciones que desarrollamos a lo largo de este recorrido nos aportan conceptos teóricos que pondremos en discusión a lo largo del T.I.F. Por lo tanto, hemos tomado la decisión de definirlos, como también realizar un recorte y tenerlos en cuenta, ya que como investigadoras los consideramos relevantes para dar inicio a nuestro análisis.

Marco metodológico

A lo largo de este capítulo explicaremos cómo trabajamos con nuestro referente empírico, las películas *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016). Mediante la metodología seleccionada, buscamos primeramente analizar narrativamente cómo se representa la violencia de género en los films elegidos, sumado a dos objetivos específicos, tales como: identificar los roles de género e indagar y reconstruir los mitos del amor romántico presentes en el relato cinematográfico.

Nuestro T.I.F fue pensado a partir de un **análisis narrativo a nivel abstracto**, tal como lo explican Francesco Casetti y Federico di Chio, en el libro *Cómo analizar un film* (1990), ya que “si nos remontamos a los orígenes del medio veremos que éste siempre ha preferido presentarse más como un dispositivo fabulador que como una máquina óptica, «contar» lo real más que documentarlo” (p.171). A partir de esta definición, analizaremos las películas a la luz de tres ejes: desde los existentes, los acontecimientos y las transformaciones.

En este sentido, dentro de la categoría de los existentes se encuentran los personajes y los ambientes. Como tesis, solo utilizaremos a los personajes como **actantes**, en donde: “se sacan a la luz los nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades” (Casetti y Di Chio, 1990, p.183). A su vez, estos son:

un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y en la contribución que realiza para que esta avance. El actante, pues, es por un lado una «posición» en el diseño global del producto, y por otro un «operador» que lleva a cabo ciertas dinámicas. Con esto nos situamos, evidentemente, más allá de lo que se suele entender por «personaje»: la noción de actante remite a una categoría general, independientemente de quienes luego la saturen, trátase de humanos, animales, objetos o incluso conceptos, en la medida en que se convierten en núcleos efectivos de la historia (1990, p.183)

Cabe destacar que dentro del personaje como actante, se debe distinguir el **sujeto** y el **objeto**. El primero, se presenta como aquel que se mueve hacia el segundo a fin de conquistarlo (dimensión del deseo) y, también, como aquel que moviéndose hacia el objeto, actúa sobre él y el mundo que lo rodea (dimensión de la manipulación) (Casetti y Di Chio, 1990):

Esta doble actitud lo lleva a vivir cuatro momentos recurrentes: activa una *performance* (es decir, se mueve concretamente hacia el Objeto o actúa concretamente sobre él y sobre cuanto se interpone en el camino hacia su meta: de hecho, lo vemos siempre empeñado en desplazamientos, pruebas, decisiones, cambios, etc.); está dotado de una «competencia» (es decir, está en condiciones de tender hacia el Objeto y de intervenir sobre él: antes incluso de hacer, sabe hacer, puede hacer, quiere hacer y debe hacer, y esta capacidad, estas posibilidades, estas intenciones y estas obligaciones, son las que le permiten cualquier tipo de actividad); actúa sobre la base de un «mandato» (si tiende hacia el Objeto es porque alguien lo ha invitado a moverse); y como consecuencia de su actuación obtiene una «sanción» (una retribución-recompensa o, más raramente, una detracción-punición, que establecen la calidad de los resultados conseguidos) (p.184)

Por otro lado, cuando hablamos de los acontecimientos, éstos pueden ser tomados como sucesos o acciones (Casetti y Di Chio, 1990). Escogimos esta última opción y, posteriormente, optamos por entenderlas como **acto**. Es así que esta comprende la relación entre actantes y que, también, posee dos dimensiones: la pragmática y la cognitiva.

En el primer caso el acto se explica a través de operaciones efectivas sobre los existentes (se «opera»); en el segundo caso se explica a través de movilizaciones interiores de los sentimientos, voliciones e impulsos (se «elabora»). La doble naturaleza del acto termina, en otros términos, expresando por un lado una actuación destinada a una intervención sobre el mundo (la manipulación de las cosas: el acto pragmático), y por otro una actuación que desemboca en la construcción o la simulación de un mundo

(el dar consistencia a lo posible: el acto cognitivo) (Casetti y Di Chio, 1990, pp. 194-195)

Asimismo, podemos entender el acto en relación con otros actos, por lo que es posible enunciarlo como un momento de “*performance*”, conectarlo con la adquisición de una “competencia”, acercarlo a la concesión de un “mandato” y vincularlo con la “sanción” (Casetti y Di Chio, 1990).

Finalmente, dentro de las subdivisiones realizadas por los autores, escogimos hablar de las transformaciones como **variaciones estructurales**. Éstas se entienden como aquellas operaciones lógicas que permiten modificaciones en el relato, dentro de las cuales se mencionan la **saturación**, la **inversión**, la **sustitución**, la **suspensión** y el **estancamiento** (Casetti y Di Chio, 1990).

La primera, se refiere a aquella variación estructural en donde la situación de llegada representa la conclusión más predecible por las propuestas iniciales. La inversión es lo opuesto a la saturación. La sustitución, se basa en un estadio final que pareciera no tener relación alguna con el punto de partida, debido a que no hay una evolución predecible ni trastorno aparente. La suspensión, comprende que la situación inicial no tiene resolución en un solo final completo, por lo que el mismo queda insatisfecho. Y el estancamiento se sustenta en una no-variación, caracterizada por la permanencia de los datos iniciales (Casetti y Di Chio, 1990).

Para finalizar este capítulo, destacamos que nuestro análisis implica un posicionamiento desde la **crítica cinematográfica**. Carlos Vallina, Lia Gómez y Andrés Caetano en el artículo *Crítica, cine e historia. Una aproximación a Contracampo* definen este concepto como: “Una producción estético-comunicacional que permite problematizar el cine en el campo de la comunicación, las interpretaciones, las conexiones textuales, socioculturales y políticas” (2015, p.46).

La crítica no implica necesariamente una valoración negativa, sino que debe plantearse: “como operación de desarticulación y de rearticulación de una obra para su interpretación” (2015, p.46).

Contexto

A lo largo de este capítulo desarrollaremos la temática de las películas y algunas críticas realizadas al momento de su estreno. También, hablaremos de Daniela Goggi y de la actriz Eugenia “China” Suárez, porque resulta elemental saber de dónde vienen y surgen los films que analizaremos.

Por otro lado, abordaremos el cine argentino contemporáneo y la situación del INCAA durante el 2015 y el 2016. Para finalizar, explicaremos el surgimiento del Colectivo Ni Una Menos, originado al mismo tiempo en que *Abzurdah* (2015) apareció en la pantalla grande.

Las películas: *Abzurdah* y *El Hilo Rojo*

Los dos films que analizaremos en este T.I.F atraviesan narrativas distintas entre sí. Ambos son contemporáneos y fueron realizados bajo la dirección de Daniela Goggi.

Abzurdah (2015) es un film basado en la novela homónima y autobiográfica de Cielo Latini. Éste se sitúa temporalmente a finales de los noventa y espacialmente entre la ciudad de La Plata y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La película cuenta la historia de una adolescente de dieciséis años que con el pseudónimo de “Abzurdah” conoce a Alejo, un hombre diez años mayor, a través de un chat grupal por ICQ (“I seek you”, una plataforma online de mensajería instantánea). Cielo se enamora de Alejo, pero él no de ella, por lo que la directora del film, Daniela Goggi (2015),¹⁴ afirma que se trata de una “historia de amor asimétrica”.

En línea con esto, Horacio Bilbao (2015)¹⁵, menciona que

ella se obsesiona con Alejo, pero él vive en otro mundo, los une el deseo sexual. Si esta niña linda y sensual de clase acomodada ya mostraba la debilidad de sus vínculos con padres y amigos, el desplante de Alejo termina por sumergirla en una realidad paralela. Una anorexia nerviosa

¹⁴ Cita tomada de una entrevista para *Canal M*.

¹⁵ Declaraciones tomadas del *Diario Clarín*, de una nota titulada “‘Abzurdah’: quiero que me trates suavemente”.

empieza a guiar su vida social hacia una ilusión de libertad, delgadez y autoflagelación con la muerte rondando

Asimismo, Goggi¹⁶ expresa que Cielo traslada en la anorexia el sufrimiento y conflicto que le causa su relación con Alejo. “Ella pasa a castigarse en el cuerpo dejando de comer y lo encuentra como salida para llamar la atención y para pasar el dolor que le produce ese romance o ese amor no correspondido”, reafirma Goggi¹⁷. En base a este trastorno alimenticio, la protagonista escribe el blog titulado “Me como a mí”, el cual se vuelve un ícono entre aquellas personas que padecen enfermedades similares a las de Cielo.

No obstante, “no es una película sobre la anorexia, sino cómo se llega a que eso te pase”, afirma Goggi¹⁸. Es así que ella define que “Abzurdah es un thriller romántico” (2015)¹⁹.

La película, que fue filmada durante siete semanas, llegó a la pantalla grande luego de que los productores del largometraje compraron los derechos de autor de la novela. Alberto Rojas Apel hizo una primera versión del guión y luego se sumaron Alejandro Montiel, como productor, y Goggi, como directora y guionista. Goggi²⁰ confesó que la adaptación de la novela al cine funcionó muy bien porque era una novela larga, por lo que el guión tuvo muchos finales.

Por otro lado, *El Hilo Rojo* (2016) trata la historia de Manuel, un enólogo, y Abril, acompañante de vuelo, dos desconocidos que coinciden en un aeropuerto y se enamoran a primera vista. Durante el vuelo, los protagonistas se besan y en tierra arreglan para volver a verse, situación que no ocurre ya que un incidente en migraciones hace que se separen y que cada uno continúe con su vida.

¹⁶ En una entrevista para *Canal M* (2015).

¹⁷ En una entrevista para *Directores AV* (2015).

¹⁸ En una entrevista para el *Canal de la Ciudad* (2015).

¹⁹ *Directores AV* (15 de octubre de 2015). *Directores - Daniela Goggi* [archivo de video]. Recuperado el 30/05/2021 de: https://www.youtube.com/watch?v=d_fNAIZArYg

²⁰ En una entrevista para el *Canal de la Ciudad* (2015).

Siete años más tarde vuelven a encontrarse en un viaje a Cartagena, pero ahora ambas están en pareja y con hijos. No obstante, vuelven a estar juntas en la ciudad colombiana, por lo que surge el dilema entre elegir si regresar con sus familias y olvidar aquel amorío o enfrentar la situación y concretar su relación.

Cabe destacar que el argumento de la película se basa en la leyenda oriental del hilo rojo, la cual sostiene que “aquellos que estén unidos por el hilo rojo están destinados a convertirse en almas gemelas, y vivirán una historia importante, y no importa cuánto tiempo pase o las circunstancias que se encuentren en la vida. El hilo rojo puede enredarse, estirarse, tensarse o desgastarse... pero nunca romperse” (Pérez, 2018)²¹.

Goggi²² contó que la película se trata del amor perfecto en el momento equivocado y, también, confesó: “pensábamos qué película argentina había tenido ese impacto en la historia de amor y pensábamos en *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg²³”.

La directora: su recorrido y opinión sobre las películas

Daniela Goggi nació en julio de 1976 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Estudió en la Universidad del Cine, la cual tiene sede en el barrio porteño de San Telmo, y se recibió de Directora y Profesora en Cinematografía. Trabajó como asistente de dirección de cine, en comerciales y como guionista en cine y televisión. Dirigió las películas *Vísperas* (2006) y las dos que analizaremos en este trabajo de investigación: *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016)²⁴.

²¹ Cita recuperada de una nota de *La Vanguardia* titulada “La misteriosa y romántica leyenda japonesa del hilo rojo del destino”.

²² En una entrevista para *Directores AV* (2016).

²³ María Luisa Bemberg (1922-1995) fue una directora de cine y guionista argentina. Es considerada una de las principales referentes del cine feminista en nuestro país. Entre sus largometrajes, se encuentran *Momentos* (1980), *Señora de nadie* (1982), *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo la peor de todas* (1990), entre otros. Julia Kratje (2013) destaca en lo político cinematográfico que Bemberg elegía un modo narrativo convencional que, no obstante, presentaba giros relevantes para el estudio de la construcción de la mirada y sus alcances feministas, en donde, en el caso de *Camila* (1984), el vínculo de la pareja posee un plano de igualdad, a partir de que se caracteriza a la protagonista de manera sexualmente activa, deseante y pasional.

²⁴ Optamos por no analizar *Vísperas* (2006) ya que se ubica en un contexto político y social distinto al de *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016).

Goggi²⁵ dijo que prefiere hacer cine antes que televisión: “en una película hacés ocho versiones antes de salir a filmar”.

Por otra parte, en la misma entrevista, cuando la periodista le consultó si con *Abzurdah* (2015) buscó generar algo de consciencia entre los adolescentes para que estén prevenidos de todo eso que les puede suceder, Goggi (2015) comentó: “Mirá, indirectamente sí, habla de eso, porque también habla de las relaciones y de los vínculos que tienen las personas jóvenes con los adultos”. Asimismo afirmó que la película “es en realidad para abrir el diálogo” (Goggi, 2015).

Acerca de *El Hilo Rojo* (2016), Goggi²⁶ dijo que repitió el mismo equipo laboral con el que realizó su película anterior: “El trabajo del director tiene que ver con el equipo que trabaja”. También, cabe destacar, Goggi (2016), expresó que “uno contesta los problemas o las falencias que tuvo una película con la siguiente”.

Los papeles protagónicos de Eugenia “China” Suárez

La directora escogió dos veces a la misma actriz como protagonista de *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016). “Me parecía que tenía una cosa muy rebelde en la actuación”, contó Goggi²⁷. Suárez afirmó que ella no hizo un casting para el personaje, sino que sólo la llamó la productora.

Cabe remarcar que en el caso de *Abzurdah* (2015), Andrea Garrote se desempeñó como la *coach* actoral de Suárez para que la joven pudiera construir el personaje de Cielo Latini. Asimismo, Goggi le hizo ver películas como *La Vie d'Adèle* (2013), *Fish Tank* (2009), *Girl Interrupted* (2000), *Juno* (2007), entre otras, para tomarlas como parámetro a la hora de interpretar a la protagonista del film (Suárez, 2015).

Luego del estreno de *El Hilo Rojo* (2016), la directora contó: “Para mí el trabajo con la ‘China’ fue completamente placentero. Está buenísimo cuando uno arma comunión

²⁵ En una entrevista para *En las Mañanas con Uno* (2015).

²⁶ En una entrevista para *Directores AV* (2016).

²⁷ En una entrevista para *Canal de la Ciudad* (2015).

con una actriz y también había un desafío muy grande porque había que componer otro tipo de personaje, muy diferente al de *Abzurdah* (2015).”

Eugenia Suárez es una actriz argentina nacida en marzo de 1992 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Comenzó a trabajar en series de televisión cuando tenía once años, momento en el cual participó en *Rincón de Luz* (2003), creada por Cris Morena. No obstante, antes y después de aquel programa infantil, Suárez apareció en series como *Tiempo Final* (2000), *Primicias* (2000), *El sodero de mi vida* (2001), *Floricienta* (2005), *Amor mío* (2005), *Amo de casa* (2006), *Casi Ángeles* (2007), *Los Únicos* (2011), *30 días juntos* (2012), *Solamente vos* (2013), entre otras.

Su papel protagónico en *Abzurdah* (2015) fue su debut en la pantalla grande. Respecto al paso de Suárez de las series televisivas al cine, Goggi afirmó: “La devolución de la ‘China’ fue perfecta.”

El Cine Nacional de los 2000

Las películas seleccionadas se circunscriben en el cine argentino contemporáneo, que derivan del movimiento estético de los años 90’: el Nuevo Cine Argentino. Jens Andermann²⁸ afirmó que esta forma de hacer cine se desarrolló en un contexto de declive socioeconómico, después de años de dictadura y ajustes neoliberales (2018).

Andermann (2018) explica que durante este siglo se intenta abordar temas históricos en busca de la construcción de alegorías políticas del presente, como lo son el caso de las producciones *Revolución: El cruce de los Andes* (2010) y *Secuestro y muerte* (2010).

Aunque estas películas difieren en sus planteamientos estéticos y políticos, coinciden al enfocar el pasado reciente con la misma mirada, inquisitiva y etnográfica, bajo la cual se juzga el presente de crisis nacional. En vez de acercar los procesos históricos seduciendo a los espectadores con las dificultades de los personajes estas cintas mantienen una curiosidad

²⁸ En un artículo de la *Revista Icónica*, titulado “Después del Nuevo Cine Argentino: Territorios, lenguajes, mentalidades” (2018).

distante, permitiendo que el pasado surja con toda su extrañeza, manifestando su discontinuidad con el presente por medio de gestos y hábitos del habla (Andermann, 2018)

A su vez, películas como *El estudiante* (2011), *Elefante blanco* (2011) y *Rojo* (2018) mantienen los aprendizajes del Nuevo Cine Argentino “al evitar el estrado de la historia nacional y al favorecer mundos locales y autocontenidos, donde los efectos de la primera pueden ser observados por medio de constelaciones afectivas, íntimas, entre cuerpos, y en la sedimentación del lenguaje público en el diálogo interpersonal” (Andermann, 2018). Cabe destacar que estos films, como también otros del nuevo milenio, vuelven a la narrativa fílmica tradicional, propia del cine anterior a los 90’.

El retorno a la narración en el cine argentino puede verse en las distintas adaptaciones literarias a la pantalla grande, como es el caso de *El Secreto de sus ojos* (2009), basada en la novela *La pregunta de sus ojos* (2005), de Eduardo Sacheri; de *La idea de un lago* (2016), inspirado en *Pozo de aire* (2009), de la escritora Guadalupe Gaona; de *Zama* (2017), basado en el libro homónimo de Antonio Di Benedetto; entre otros.

Es entonces que “en el presente el cine argentino no sólo se ha diversificado en términos de forma fílmica y modelos de producción, sino que se ha enredado mucho más que a principios de siglo en los circuitos globales de financiamiento, producción y distribución” (Andermann, 2018).

El INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales)

En 2015 el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales poseía cincuenta y cinco salas en todo el territorio nacional y, además, promovía festivales, cines móviles y concursos. Alejandra Sarasqueta²⁹ analiza: “Aunque 2015 no cierra con cifras tan elevadas, fue un gran año para el cine argentino: los espectadores se volcaron a

²⁹ En el medio digital *Guioteca* (2015).

producciones de calidad y a films de directores no tan populares para el gran público”.

Fue así que el año en que se estrenó *Abzurdah* (2015), que logró ser la segunda más vista a nivel nacional, el cine argentino poco a poco reconquistó a los espectadores de su propio país (Sarasqueta, 2015). La más vista de aquel año fue *El Clan* (2015) y el tercer lugar lo ocupó *Relatos Salvajes* (2014), que se mantuvo en cartelera por varias semanas (Sarasqueta, 2015).

En 2016 se estrenaron 407 largometrajes, de los cuales 173 fueron de industria nacional. Pablo Scholz³⁰ contó que “Si se lo compara con el total, que incluye al cine de Hollywood, la cuota de público que optó por ver películas argentinas es de un 14,43%”, lo que sería una buena cifra para el cine local.

Aún así, los números difundidos por el INCAA afirman que durante el 2016 hubo una menor asistencia de público a ver films nacionales a comparación de los últimos cuatro años (Scholz, 2016).

Las películas argentinas más vistas de ese año fueron *Me casé con un boludo* (2016) y *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016). El tercer lugar lo ocupó *El Hilo Rojo* (2016), y el cuarto puesto lo consiguió *El ciudadano ilustre* (2016). A su vez, Pablo Pereyra³¹ expresó que “aunque no fueron distribuidas por compañías multinacionales que ayudan a sumar salas durante los estrenos, varias películas de corte más independiente resultaron este año buenas opciones para las salas”.

El surgimiento del movimiento Ni Una Menos

Cabe destacar la coincidencia de que un día antes del estreno de *Abzurdah* (2015), el 3 de junio de 2015, se realizó la primera marcha feminista bajo la consigna “Ni Una Menos”, que consolidó al Colectivo Ni Una Menos, que en su carta orgánica afirma:

³⁰ En una nota para el *Diario Clarín*, titulada “Las 20 películas más vistas en 2016” (2016).

³¹ En una nota para el *Diario Los Andes*, titulada “Estas son las diez películas argentinas más taquilleras del año” (2016).

Ni una menos nació ante el hartazgo por la violencia machista, que tiene su punto más cruel en el femicidio. Se nombró así, sencillamente, diciendo basta de un modo que a todas y todos conmovió: “ni una menos” es la manera de sentenciar que es inaceptable seguir contando mujeres asesinadas por el hecho de ser mujeres o cuerpos disidentes y para señalar cuál es el objeto de esa violencia.

Esa consigna desbordó las interpelaciones previas del feminismo, desde donde la violencia machista se viene denunciando hace décadas, pero al mismo tiempo, desde la primera marcha del 3 de junio de 2015, la calle y el documento demostraron que la fuerza que se movilizaba era un impulso feminista, se reconociera o no albergado en esa palabra, en su pluralidad de tonos y voces (2017)

Como detonante del Ni Una Menos se tiene en cuenta el femicidio de Chiara Páez, una adolescente que estaba embarazada y falleció por los golpes que le dio su novio, Manuel Mansilla, en Rufino, Santa Fe, Argentina. La joven desapareció el 9 de mayo de 2015 y movilizó a los 20.000 habitantes de la localidad santafecina que la buscaron en la región. Finalmente, su cuerpo fue encontrado al día siguiente enterrado en la casa de los abuelos del femicida, quien confesó el crimen y fue condenado a 21 años y medio de prisión (Llorente, 2020).

A partir de este hecho y con la información de que ocurre un femicidio cada 30 horas: “Desde el 10 de mayo al 3 de junio de 2015 esas mujeres empezaron las organizaciones para la marcha que se realizó en Buenos Aires con cerca de 200.000 asistentes y que se replicó en 80 ciudades argentinas y en otros países” (Llorente, 2020).

...

Para concluir este capítulo, remarcamos la importancia de explicar el contexto en el que se produjeron las películas seleccionadas. Afirmamos esto debido a que la situación del INCAA en aquel entonces (en donde se promovían festivales y concursos y, también, los espectadores elegían mayoritariamente el cine nacional) y las temáticas recuperadas por el cine argentino contemporáneo, forman parte del contexto de producción de los dos últimos largometrajes de Daniela Goggi.

Roles de Género

“¡Marina no! No quiero que lo cuiden coristas todo el tiempo, no”

Abril.



En este primer capítulo de análisis desarrollaremos cómo se representan los **roles de género** en nuestro referente empírico, a través de los personajes y sus acciones en *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016). Para ello, como previamente mencionamos, realizaremos un análisis narrativo a nivel abstracto, a partir de los aportes de Francesco Casetti y Federico di Chio, en *Cómo analizar un film* (1990).

El género, definido por la Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia (SENAF), perteneciente al Ministerio de Desarrollo Social “se refiere a la gama de roles, relaciones, características de la personalidad, actitudes, comportamientos, valores, poder relativo e influencia, socialmente construidos, que la sociedad asigna a ambos sexos de manera diferenciada” (2020, p. 11). Es así que, el sexo biológico está determinado por características genéticas y anatómicas mientras que el género es una identidad adquirida y aprendida que se modifica con el tiempo (Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia, 2020).

Por otro lado, se encuentra la lógica binaria del género que “sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él” (Butler, 2007, p.54). Es por ello que, en palabras de Judith Butler (2007), en realidad el género se construye

culturalmente a lo largo de la vida de cada persona, ya que no es el resultado causal del sexo biológico.

Aún así, si tenemos en cuenta la teoría de la división binaria del género es posible hablar de la temática de este capítulo: los roles de género. A estos se los contempla como: “el conjunto de normas sociales y comportamentales generalmente percibidas como apropiadas para los hombres y las mujeres en un grupo o contexto social determinado. Es decir, son los comportamientos que se construyen y perciben socialmente como adecuados para cada sexo” (Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia, 2020, p. 12).

Remarcamos, en base a los estereotipos y roles de género naturalizados en la sociedad que vivimos, que “los varones deben ser fuertes, emprendedores, sostenedores del hogar, racionales, activos. Las mujeres deben ser débiles, sensibles, emocionales, irracionales, pasivas. Las características y funciones que se le dan a la mujer siempre son inferiorizadas, es decir, consideradas de menor jerarquía e importancia que las que se le dan al varón” (Bolla et al., 2019, pp.22-23).

A fin de complementar esta idea, entendemos que el género no solo es un atributo de los cuerpos sino que corre por la sangre de las instituciones que acaba marcando cuerpos y acciones de quienes las ocupan (Segato, 2018, p.65).

Abzurdah

Si retomamos lo mencionado anteriormente y nos enfocamos en un análisis narrativo a nivel abstracto, en el caso de *Abzurdah* (2015), utilizaremos a los existentes, es decir “todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia: seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, etc. Se articula a su vez en dos subcategorías: la de los ‘personajes’ y la de los ‘ambientes’” (Casetti y Di Chio, 1990, p.173).

Dentro de la categoría de los personajes, estos se subdividen en persona, rol y actante. Nosotras escogimos esta última, la cual se refiere a aquel elemento válido que ocupa un lugar en la narración y contribuye para que ésta avance.

Es así que los personajes que utilizaremos como actantes serán: Cielo Latini (Eugenia Suárez), Miriam (Gloria Carrá) y Eduardo (Rafael Spregelburd), ya que los mismos permiten que la historia del film siga su curso gracias a las acciones que realizan durante el relato.

Cielo es la hija mayor de Miriam y Eduardo, sin embargo, a lo largo del film, mantiene un vínculo diferente con sus progenitores. Esto se observa, por ejemplo, en la actitud que tiene al despedirse de ellos y viceversa: al padre lo saluda, pero a la madre no y le esquiva cualquier muestra de cariño. “Cielo tiene una relación complicada con la familia, principalmente con la madre. Ésta es el personaje trágico, la que sufre toda la historia”, cuenta Daniela Goggi (2015)³². No obstante, a los dos les esconde tanto sus encuentros con Alejo (Esteban Lamothe), con quien mantiene un vínculo sexo afectivo, como el trastorno alimenticio que se desarrolla durante la película.

Miriam es la madre de la protagonista y también de dos hijos más, fruto de su relación con Eduardo. A lo largo del relato, mantiene una relación difícil con Cielo, lo que la lleva a tener varias discusiones con ella.

Esto se nota cuando Miriam le impone límites a su hija, por ejemplo, cuando la joven le pide ir a un bar a conocer físicamente a sus amigas virtuales y Miriam le dice que no porque la echaron del colegio y después se ríe de ella tras afirmar que en realidad se va a juntar con desconocidos; también cuando encuentra a su hija leyendo en el *living* y le comenta que no puede vivir encerrada, que algo tiene que hacer, por lo que le insiste en que elija una carrera universitaria y Cielo realiza un test de orientación vocacional; cuando la llama por la madrugada, cuando la joven está en lo de Alejo, y Miriam la interroga sobre por qué no la atiende, con quién anda, la reta y

³² En una entrevista para el *Canal de la Ciudad*.

le exige que al otro día esté de vuelta en su casa; entre otros momentos del film en donde se observa el difícil vínculo que conllevan.

Entre Miriam y su esposo solo se ve un vínculo que funciona a fin de mantener el *status quo* de la familia. Notamos esto en varios momentos de la película: cuando ambos coinciden en que Cielo si tiene amigas y que no debe cambiarse de colegio casi a fin de año; en el momento en que les dos concuerdan en que su hija no debe ir al bar a ver a sus conocidas virtuales; cuando hablan con el profesional que dice que Cielo debe hacer hospital de día o internarse debido a su trastorno alimenticio, en donde Miriam y Eduardo coinciden en que su hija debe rehabilitarse; y, casi al final de la película, cuando los padres de la protagonista intentan que la joven cene.

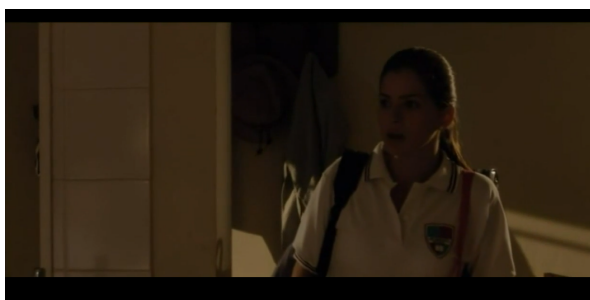
Eduardo es el padre de Cielo y de sus hermanas. Con la protagonista del film, tiene una buena relación, ya que durante la película se muestra como un personaje permisivo y considerado, situación que se ve en el momento en que Cielo le pide que hable con su madre para que la deje ir al bar y Eduardo accede; o también cuando, antes de verse con Alejo, él le da su billetera y le dice a su hija que agarre lo que necesite; y después de que Cielo se instale en su departamento en Capital Federal, cuando ella lo saluda con un beso y le sonrío antes de que su padre se vaya. Por otro lado, entre Eduardo y Miriam sólo se ve una unión en función de contener a Cielo.

En línea con esto, tomamos a los **acontecimientos**, los cuales se pueden dividir en dos categorías, sobre la base del agente que los provoca “si se trata de un agente animado, se hablará más específicamente de acciones; si el agente es un factor ambiental o una colectividad anónima, se hablará de sucesos” (Casetti y Di Chio, 1990, p.188). Al utilizar los mismos como acciones debemos entender que éstas se subdividen como comportamiento, como función y como acto (Casetti y Di Chio, 1990). Es por ello que, si tomamos esta última categoría, afirmamos que ésta se basa en la relación entre los actantes, la cual tiene una dimensión pragmática y cognitiva, en donde en el primer caso son las operaciones efectivas sobre los existentes y, por

otro lado, también son las movilizaciones interiores de los sentimientos, voliciones e impulsos (Casetti y Di Chio, 1990).

Fue así que destacamos dos escenas, las cuales son un conjunto de planos unidos por un criterio de unidad de espacio o de tiempo en el relato (Russo, 1998), en las que se pueden ver cómo se construyen los Roles de Género en el film seleccionado.

Primeramente, en la escena que comienza a los 25' 44" y finaliza a los 27' 33", vemos cómo Miriam le habla a Cielo cuando ella llega a su casa, después de ver a Alejo:



Miriam: —¿De dónde venís?

Cielo: —De lo de Jari.

Miriam: —Tarde. ¿Querés helado? —la joven ve su diario íntimo sobre la mesa.

Cielo: —No, no quiero nada. ¿Qué haces con esto?

Miriam: —¿Vos cenaste? ¿Comiste algo?

Cielo: —Me revisaste mis cosas mamá.

Miriam: —No levantes la voz si no querés que tu padre se entere.

Cielo: —No, es que es una falta de respeto.

Miriam: —Hablame de yowid.

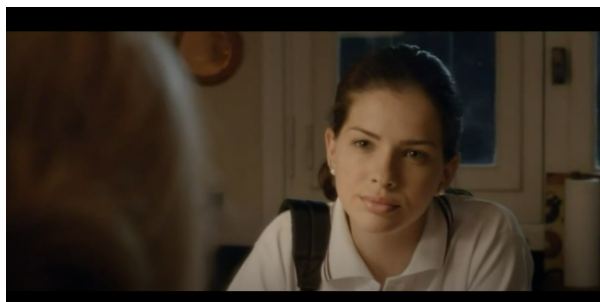
Cielo: —Howed. Es una falta de respeto lo que estás haciendo.

Miriam: —No confundas respeto con crianza. ¿Es tu novio?

Cielo: —Problema mío.

Miriam: —Por lo que dice ahí parece que es tu novio.

En esta escena vemos cómo la madre de Cielo se involucra en su vida, hasta el punto de revisarle las cosas, y también, cómo busca proteger esa historia del padre. Asimismo, en dicho momento del film, Miriam la sigue interrogando y, a su vez, la amenaza.



Miriam: —¿Pero ese chico existe o no?

Cielo: —Qué te importa.

Miriam: —¿De dónde lo conocés?

Cielo: —Cosa mía mamá.

Miriam: —Bueno, te prohíbo que lo vuelvas a ver.

Cielo: —Vos no me podés prohibir nada.

Miriam: —Sí que puedo. Y si no se lo voy a decir a tu padre.

Cielo: Asiente —¿Y qué? ¿Qué va a hacer papá?

Miriam: —Él sabrá.

Cielo: —¿Además que te jode que lo vea?

Miriam: —Bueno, vamos a hacer una cosa. Se pueden ver, se pueden besar, pero no tengas relaciones.

Cielo: Sonríe.

Si seguimos el planteo de Ana María Fernández “La realización de las mujeres se vuelve alcanzable sólo a través de la maternidad” (Aparicio, 2016). Es por ello, que éste es “El único lugar en donde se le otorgó una forma de poder, no sobre los bienes (a veces ni siquiera sobre la gestión económica) pero sí sobre los ‘bienes simbólicos’ de los hijos” (Aparicio, 2016).

Por esto mismo, notamos que el padre toma una actitud pasiva a lo largo de la película, en donde solo comienza a preocuparse por Cielo cuando deben rehabilitarla. En *Canal de la Ciudad*, Goggi (2015) cuenta que el papel de Rafael Spregelburd es cercano a la ironía, en contraposición con la madre. “Piensa que es una cosa de chicos”, afirma Goggi (2015) y aclara “es el personaje que hace más la vista gorda”.

Luego, elegimos la escena que va desde los 74’ 00” hasta los 75’ 49”, que transcurre luego de que Cielo se desmaya en la facultad y vuelve a su departamento, en la cual podemos ver lo antes planteado:



Eduardo: —¿Qué te pasó?

Cielo: —Nada, me sentí mal —comenta sentada en la cama, junto a su papá.

Miriam: —Esto no es normal —menciona mientras fuma parada.

Cielo: —Mirá quién habla de normal. Vos no sos normal.

Eduardo: —Bueno dale, levántate.

Cielo: —No, me sentí mal todo el día.

Eduardo: —Por eso, levántate y vamos a ir a una guardia.

Cielo:—No

Miriam: Se acerca y la destapa —Mirá cómo está, mirá cómo tiene la piel, la cara. Nunca la vi tan flaca, nunca.

Cielo: —Pero ¿qué hablas como si yo no estuviera acá?. Estoy acá mamá, ¿qué te pasa?

Eduardo: —¿Estás comiendo?

Cielo: —Si uno no come se muere y yo estoy viva.

Miriam: —La heladera está vacía.

Cielo: —Porque pido delivery, no me gusta cocinar.

Miriam: —¿Cuánto pesas?

Cielo: —No importa.

Miriam: —No nos vas a seguir engañando, queremos que te peses.

Cielo: —No me voy a pesar mamá.

Miriam: —Eduardo.

Cielo: —¿Eduardo qué?

Eduardo: —Levántate —él se levanta —Levántate Cielo —dice y la toma del brazo.

*Cielo: —¿Qué hacés? ¿Qué te pasa? —forcejean —No papá no, ¿qué te pasa? ¡Soltame!
—corre y se encierra en el baño.*

Miriam: —Eduardo que no se encierre.

Eduardo: —Cielo no te podés encerrar.

Cielo: —¡Si puedo! —exclama y golpea la balanza contra la pared del baño.

Miriam: —¿Qué hacés?

Eduardo: —¿Qué te pasó?

Miriam: —¿Qué estás haciendo?

Eduardo: —Abrí. ¡Abrí ya!

Miriam: —Por Dios

Cielo: Abre la puerta.

Eduardo: —Bueno, tranquilízate. Eh, ¿ya estás tranquila?

Cielo: Asiente e intenta correr —¡Me quiero ir! ¡Soltame papá, soltame! ¡Váyanse a la mierda! ¡Soltame! —grita y llora mientras el padre la agarra.

Miriam: —Ya está. Quedate tranquila. Ya está —le dice a su hija mientras le toca el pelo.

Durante estos minutos observamos cómo la madre de Cielo le da a entender a Eduardo cómo está su hija y, también, cómo es ella la que le pide a él que se haga cargo del asunto. Esta situación se da a lo largo de la película, en donde Miriam

ocupa un rol de madre omnipresente mientras que su marido solo aparece en circunstancias determinantes.

Si volvemos al mito de la mujer madre, explicado por Fernández (1993), podemos ver cómo el mismo opera como sostén de la familia monogámica, a raíz de un trabajo no pago desde tiempos inmemorables. Esto surge a partir de “El supuesto de que las mujeres no debían trabajar fuera del hogar y que sólo tenían que participar en la ‘producción’ para ayudar a sus maridos. Incluso se decía que cualquier trabajo hecho por mujeres en su casa era ‘no-trabajo’” (Federici, 2004, p.167).

En base a lo mencionado anteriormente, si analizamos narrativamente estas escenas, las **transformaciones** del relato derivan en variaciones estructurales encasilladas en un estancamiento, ya que el vínculo entre ambos progenitores, tanto con Cielo como entre ellos mismos, no cambia a lo largo del film.

El Hilo Rojo

En el film *El Hilo Rojo* (2016), observamos a los roles de género en distintas escenas. Segato (2018) explica que “la escena familiar es una escena asimétrica, patriarcal, con sus variaciones, con sus nuevas formas, pero aún moldeada como un teatro de sombras por un imaginario arcaico, por un símbolo arcaico” (p.59), lo cual se ve reflejado a lo largo de toda la película.

En los **existentes**, los personajes del largometraje que utilizaremos como **actantes** en la escena elegida son Abril (Eugenia Suarez), Bruno (Hugo Silva) y Felix (Manuel Bozal). En este sentido, los escogimos porque los acontecimientos que narran su vínculo son representaciones de la categoría que ponemos en discusión en este capítulo.

Abril está casada con Bruno, un reconocido cantante y productor de rock. Juntos tienen un hijo de tres años llamado Felix, que comienza el jardín al mismo tiempo que Abril vuelve a trabajar como auxiliar de vuelo después de dos años de licencia.

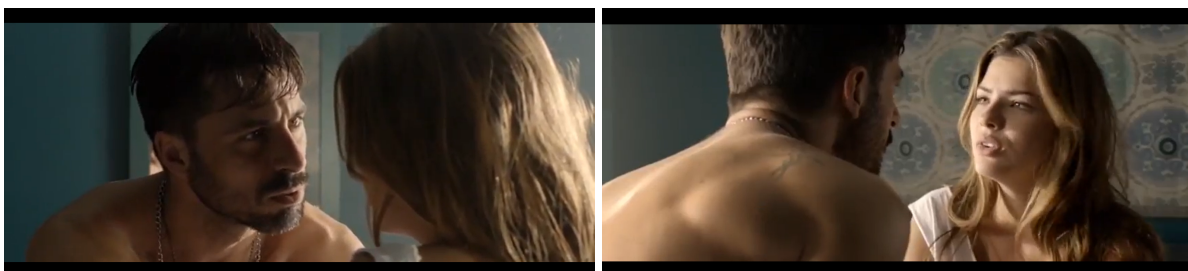
Ella está preocupada y se siente culpable por tener que dejar a su hijo al cuidado de Bruno en la Argentina, mientras viaja a Colombia. Le produce desconfianza el comportamiento que pueda llegar a tener su marido cuando ella no esté, ya que es un padre con poca responsabilidad en los cuidados.

Afirmamos esto ya que, en varias ocasiones, Abril le insiste a su pareja para que no deje a Felix al cuidado de las coristas o, por ejemplo, que el niño no mire la televisión tan seguido. A pesar de las llamadas de atención de su pareja, él se muestra relajado y sin darle demasiada importancia a los pedidos de la madre.

Es así que, cuando en el film Abril está en Colombia, su intranquilidad persiste y por ello, intenta comunicarse con el niño y Bruno para poder controlar la situación, a pesar de la distancia.

Como consecuencia, a lo largo de la historia, la crianza de Felix recae más sobre Abril, quien siempre está alerta como madre, y no tanto en Bruno, quien constantemente adopta una postura indiferente frente a su rol como padre. Asimismo, el personaje de Bruno justifica su carencia por ser músico y llevar una vida “agitada”.

En este sentido, examinamos los **acontecimientos** que pueden transcurrir como sucesos o actos. Nosotras optamos por elegir la segunda opción y analizarla desde sus dos dimensiones: pragmática y cognitiva. Es así que pudimos identificar, al igual que en *Abzurdah* (2015), a las representaciones de los Roles de Género en la escena que comienza a los 17' 59'' y termina a los 18' 15''. Aquí, se ve cómo Abril le insiste a Bruno para que él se haga cargo de Felix mientras ella se va a trabajar:



Abril: —Felix mañana tiene el cumple de Toto, ¿te acordas?

Bruno: La mira como si desconociera de lo que está hablando —¿Toto?

Abril: Lo mira preocupada.

Bruno: —Que sí, que sí. He llamado a Marina para que lo venga a cuidar luego.

Abril: —No, Marina no. No quiero que lo cuiden coristas todo el tiempo, no.

Bruno: —Pero entonces, ¿quién lo cuida mi amor? —dice, levantando las manos queriendo hacer una expresión graciosa.

Felix entra en escena gritando e interrumpe la conversación de sus padres y ellos gritan también, riéndose.

Durante el transcurso de estos minutos vemos la situación antes planteada. Esto no le agrada para nada a Abril, pero él siempre intenta persuadirla con palabras en tono divertido y relajado.

Es así que hay una clara división de roles de género, donde la madre es la que se hace responsable de todos los cuidados y el padre, sin embargo, no sabe cuáles son las actividades que realiza el niño y lo deja al cuidado de otras personas.

Si pensamos esta escena y el film, desde lo que plantean Casetti y di Chio (1990) con las **transformaciones**, las cuales son variaciones estructurales, podemos reconocer que este relato se trata de un estancamiento. Afirmamos esto ya que los personajes transitan una situación de llegada en donde permanecen los datos iniciales. Es así que, pese a que el vínculo entre Abril y Bruno se ve modificado por el romance que ella tiene con Manuel (Benjamin Vicuña), en base a roles de género, la postura de padre ausente de Bruno y madre cuidadora de Abril, se mantiene en todo el relato.

También, nos parece importante mencionar que la otra pareja que se encuentra en el film, Manuel y Laura (Guillermina Valdez), representan los roles de género en su vínculo. Ambas, mantienen un matrimonio estable con una hija de cinco años, llamada Rita. En varias escenas, pudimos observar que las responsabilidades del cuidado de la niña recaen sobre Laura, mientras que Manuel se muestra desinteresado. A tal punto que Rita comienza un colegio nuevo en Buenos Aires y ella se lo comenta, pero él se muestra indiferente y sin darle importancia.

Destacamos esto último ya que, si bien la escena entre Abril y Bruno es la que más demuestra la representación de los roles de género en la película, no queríamos dejar de mencionar otros actantes y actos, donde también se hace presente el concepto que hemos analizado.

En conclusión

A modo de cierre de este capítulo de análisis, consideramos que la construcción de roles de género se ve en *Abzurdah* (2015) cuando Eduardo aparece como un padre casi ausente hasta que Cielo debe ser rehabilitada, mientras que la madre está omnipresente durante toda la película; y en *El Hilo Rojo* (2016) lo vemos en Abril y en las coristas que trabajan con Bruno (que toman el rol de madre cuando éste trabaja), ya que todos estos personajes femeninos son los únicos que cuidan y saben las cuestiones relacionadas con el jardín del hijo del personaje de Eugenia Suárez.

Es así que tanto Miriam como Abril padecen la maternidad, ya que las dos se preocupan por sus hijos de manera constante, a diferencia de los padres en ambas películas. A estos, durante el film, se los ve serenos y distantes.

Ambos films muestran una división binaria del género, en donde se reproduce este estereotipo, debido a que el espacio doméstico es un terreno en el cual la mujer primordialmente debe encargarse de la crianza y del cuidado de los hijos. Es así que el matrimonio es el derecho exclusivo del marido sobre la esposa, en donde las mujeres pasan a ser de otro (Aparicio, 2016).

Entonces, si retomamos lo dicho por la teórica feminista, Teresa de Lauretis (1992): “La mujer entra en la historia después de perder su concreción y singularidad: la mujer es la máquina económica que reproduce la especie humana, y la mujer es la madre, ecuación más universal que el dinero, el patrón más abstracto inventado jamás por la ideología patriarcal” (p.52).

Como conclusión, y para sintetizar la temática que atravesó este capítulo, cuando hablamos de roles de género, Rita Segato (2018) explica que “las categorías que

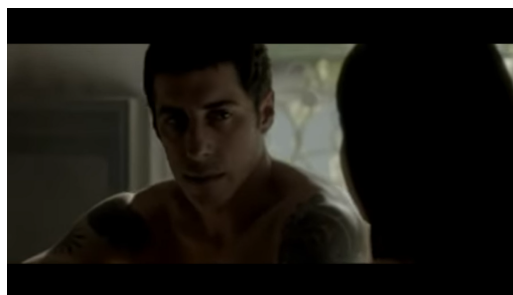
sirven para discriminar y excluir, que constituyen representaciones sociales poderosas y perniciosas para la expropiación de valor no retribuido, deben ser nombradas” (p.60).

A partir de este concepto, y en relación a las películas seleccionadas, nosotras entendemos que la división biologicista del género no es más que una herramienta útil del patriarcado para oprimir aún más a las mujeres. En este capítulo, desde un análisis narrativo de *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016), buscamos mostrar cómo tal división se muestra en los films seleccionados y a su vez, nombrarla, a fin de darle lugar a una problemática que debe resolverse.

Violencia de Género

“Uh basta, basta, ¡aprendé a pasarla bien sola! Nacemos y morimos solos”

Alejo.



En el siguiente capítulo, continuamos con la metodología planteada por Francesco Casetti y Federico di Chio en *Cómo analizar un film* (1990), para analizar narrativamente a nivel abstracto cómo se representa la **violencia de género** y los **micromachismos** en *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016).

El Centro de Atención a Víctimas de Violencia de Género (CAV), Programa de Extensión de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de La Plata, define la violencia de género como: “la violencia que se ejerce sobre las mujeres, niños y personas de la comunidad LGTBIQP (Lesbianas, Gays, Travestis, Transexuales, Transgéneros, Bisexuales, Intersexuales, Queers, Pansexuales) desde las estructuras de poder del patriarcado” (2019, p. 18).

La violencia puede pensarse en dos dimensiones: estructural y vincular. La primera, hace referencia a los modos en que fue organizada nuestra sociedad, de forma asimétrica y jerárquica; la segunda, es una expresión de la violencia estructural y es la que se da entre personas que tienen un vínculo:

La violencia estructural propicia la violencia vincular y la encausa, le da forma. En la sociedad patriarcal, las desigualdades en la construcción de los géneros son el fundamento de las violencias vinculares. Quienes ejercen

violencia de género, reproducen estructuras socioculturales patriarcales sostenidas y reactualizadas a lo largo de la historia (2019, p.19).

La Ley 26.485 de Protección Integral a las Mujeres para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales fue sancionada el 11 de marzo y promulgada el 1 de abril de 2009. La misma, identifica en el Art. 5° los distintos tipos de violencia como: física, psicológica, sexual, económica y patrimonial, simbólica.

La violencia física es aquella que se ejerce contra las mujeres y genera dolor, daño o riesgo de producirlo y cualquier maltrato que perjudique la integridad física; la violencia psicológica, es la que produce daño emocional, disminución de la autoestima y daña el desarrollo personal a través de amenazas, acoso, hostigamiento, humillación, etc.; la violencia sexual, es la acción que implica la vulneración en todas sus formas, con o sin acceso genital, del derecho de la mujer a decidir sobre su vida sexual o reproductiva a través de amenazas, coerción, fuerza o intimidación; la violencia económica o patrimonial, ocasiona un menoscabo en los recursos económicos o patrimoniales; la violencia simbólica, se produce a través de patrones estereotipados, mensajes, valores, iconos o signos que transmiten y reproducen dominación, desigualdad y discriminación.

Asimismo, en el Art. 6° de esta ley, se especifican las modalidades en que se manifiestan los distintos tipos de violencia contra las mujeres: la violencia doméstica es ejercida por un miembro del grupo familiar, quien daña el bienestar, la integridad física, psicológica, sexual, económica o patrimonial, como también la libertad reproductiva; la violencia institucional, como aquella que realizan funcionarios, profesionales, personal y agentes que pertenecen a cualquier institución, con el fin de obstaculizar el acceso de las mujeres a las políticas públicas; la violencia laboral, se desarrolla en los ámbitos de trabajo privado y público y que, también dificulta el acceso al empleo, contratación, ascenso, estabilidad o permanencia en el mismo; la violencia contra la libertad reproductiva, atenta contra el derecho de las mujeres a

decidir libremente sobre el número de embarazos o intervalo de nacimientos; la violencia obstétrica, como aquella que realiza el personal de salud sobre el cuerpo y los procesos reproductivos; y la violencia mediática, basada en la publicación o difusión de mensajes e imágenes estereotipados que se publican a través de un medio de comunicación con la intención de construir patrones.

Abzurdah

En el film *Abzurdah* (2015) analizamos la violencia de género y tomamos, dentro de los **existentes**, como actantes a Cielo (Eugenia Suarez) y Alejo (Esteban Lamothe). En este sentido, les elegimos porque los acontecimientos que narran su historia representan la categoría de análisis que ponemos en discusión a lo largo de este capítulo.

Cielo y Alejo se conocen a través de un chat virtual en donde ella se apodaba como “Abzurdah” y él, como “Hogweed”. En ese momento, la adolescente tenía 15 años y el personaje de Lamothe, era nueve años mayor. Ambas, establecen un vínculo sexo afectivo en el transcurso de la película que al principio inicia como un noviazgo, pero que luego Alejo lo da por terminado y desencadena sufrimiento en Cielo.

Durante el largometraje, pudimos analizar y detectar que el vínculo de Alejo y Cielo se vuelve cada vez más complejo. No obstante, ya desde el inicio, el personaje que interpreta Esteban Lamothe tiene actitudes violentas y machistas con Cielo.

El personaje de Cielo, frente a los distintos tipos de violencia que son representados en las escenas, adopta una postura de naturalidad y justifica las actitudes de Alejo e incluso se culpa de los acontecimientos que ocasionan los episodios violentos.

La **violencia física y sexual** que ejerce Alejo hacía Cielo aparece en una sola escena, pero la **violencia psicológica** transcurre a lo largo del relato y va aumentando. Ésta, se representa a través del diálogo entre ambos personajes y asimismo, pudimos detectar que Alejo utiliza un discurso con mayor manipulación al final del film donde daña las

emociones de Cielo a tal punto que afecta su salud psicológica y física. Por último, también vimos que la **violencia simbólica** está representada en el film.

Retomamos los **acontecimientos** que transcurren como acciones y a éstas como actos. Es así que pudimos ver cómo en *Abzurdah* (2015) las representaciones de la violencia de género están presentes en la escena que inicia a los 27' 28'' hasta los 28' 48'', en donde Cielo y Alejo están acostados en una cama, besándose:



Cielo: —El peor arrepentimiento es el de las cosas que no nos animamos a hacer.

Alejo: —Pedímelo.

Se siguen besando hasta que comienzan a tener relaciones sexuales.

Cielo comienza a gemir y tiene el rostro con una expresión de sufrimiento.

Alejo: Sigue efectuando el acto sexual.

Cielo: Se queda inmóvil y tensa.

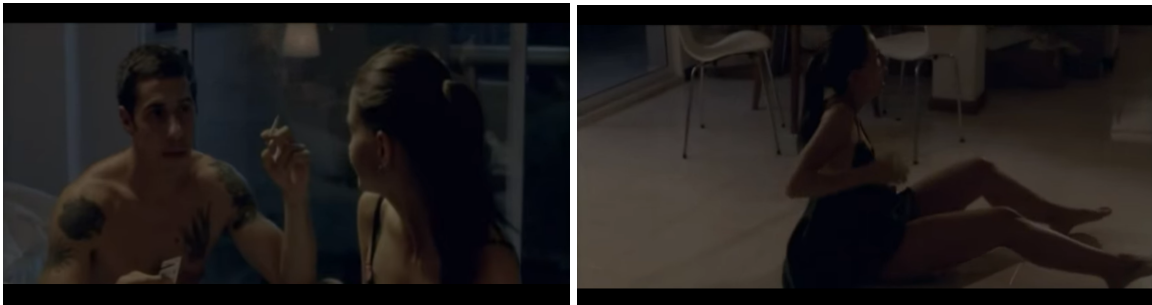
Cielo: En voz en off —Me dijo que no me iba a doler. Si me hubiera dicho que después me transformaba en Blancanieves, también le hubiera creído.

En esta escena, observamos la violencia simbólica, sexual y física ejercida por Alejo, quien primero le miente al decirle que ella no sentirá dolor. Luego, la joven padece sufrimiento y Alejo lo sigue efectuando. Esto convierte al personaje de Esteban Lamothe en dominador del cuerpo de la mujer y a ella, en subordinada de su deseo.

En este sentido, Rita Segato (2018) incluye al patriarcado como el formador de crueldades y de la cosificación de la vida en las sociedades contemporáneas, como lo es, en palabras de la antropóloga, el consumo del cuerpo a través de la trata, mediante la explotación sexual de las mujeres y cuerpos feminizados.

Segato (2018) explica que el agresor exige de ese cuerpo subordinado un tributo que fluye hacia él y que construye su masculinidad, porque comprueba su potencia en su capacidad de extorsionar y usurpar autonomía del cuerpo sometido. A raíz de esto, vemos cómo el personaje que interpreta Eugenia Suárez cumple, en todo momento, de manera subordinada el deseo masculino de Alejo, para que éste no la deje.

Por otro lado, otra escena en la vimos las representaciones de la violencia de género, es la que transcurre desde los 70' 28'' hasta los 71' 38'':



Cielo: —Te compré un regalo —le obsequia un cepillo de dientes.

Alejo: —Gracias.

Cielo: —Quiero que te sientas como en tu casa.

Alejo: Mira el cepillo con rostro pensativo y la mira mientras fuma.

Cielo: —¿Te imaginas acá?

Alejo: —Un poco cheto.

Cielo: —Mmm —asiente con la mirada y fuma un cigarrillo —¿No querés vivir conmigo?

Alejo: Suspira.

Cielo: —¿Tan rara te parece la pregunta que no me contestas?

Alejo: —No la puedo plantar a Romina de un día para el otro —se comienza a vestir.

Cielo: —Ahhh. A Romina no la podes plantar y a mi me plantas siempre, ¿cómo es? —lo mira.

Alejo: Suspira.

Cielo: —¿Qué vas a vivir con ella para toda la vida?

Alejo: —Para toda la vida no, hasta que yo lo decida.

Cielo: —¡Y decidilo ahora! Lo lógico es que vivas conmigo, no con ella, Alejo.

Alejo: —Me tengo que ir —se levanta de la cama.

Cielo: —No, no, no por favor te extraño. Ayer no viniste, no te quedas a dormir, no —intenta frenar a Alejo y cierra la puerta con llave.

Alejo: —Siempre terminamos igual.

Cielo: —Ya sé, ¿por qué no podemos estar bien?

Alejo: —Porque vos no estás bien, abríme.

Cielo: —Ya se que no estoy bien, por eso te pedí ayuda —le acaricia el rostro a Alejo.

Alejo: —Dale Cielo abríme, dame la llave.

Cielo: —¿Estás con Romina no?

Alejo: —Me tengo que ir.

Cielo: —¿Qué le pasa? ¿Qué a ella no le molesta que estés con otras mujeres? A mí tampoco me molesta.

Alejo: —Dale abríme, abríme, abríme Cielo —comienza a gritar y ambos forcejean —¡basta! —la agarra y la tira al piso, abre la puerta y le tira la llave.

Esta escena muestra el desenlace final del vínculo entre Alejo y Cielo, en donde aparece la violencia física.

Si retomamos el inicio de la película, Alejo tenía una postura diferente y quería establecer un vínculo sólido con Cielo. A pesar de ello, el deseo se va aplacando y cada vez quiere estar más distanciado de ella, sin importarle lo que Cielo sienta. En este transcurso, inicia la violencia psicológica donde Alejo le hace creer a Cielo que la culpa es de ella y que tiene que cambiar sus actitudes, sin hacerle cargo del vínculo sexo afectivo que al comienzo habían acordado.

En relación con lo analizado previamente, entendemos que las **transformaciones** del relato derivan en variaciones estructurales de saturación porque las situaciones del comienzo de la historia, representan la conclusión predecible por las propuestas iniciales. Es decir, que el vínculo entre Cielo y Alejo se ve modificado a lo largo del

relato, pasando de ser novios a una ruptura. De todos modos, desde su comienzo, el film muestra indicios predecibles de cómo va a terminar su relación.

El Hilo Rojo

En el caso de *El Hilo Rojo* (2016), seleccionamos dos escenas en donde se ven situaciones de violencia, las cuales analizaremos de manera separada pero en función de la temática de este capítulo.

En la primera escena que escogimos, que transcurre desde los 78' 55'' hasta los 80' 08'', en base a los **existentes**, los personajes que tomaremos como actantes, es decir, como elementos válidos que ocupan un lugar en la narración y contribuyen para que ésta avance serán: Manuel (Benjamín Vicuña) y Abril (Eugenia Suárez). Seleccionamos a los mismos debido a que, gracias a las acciones que realizan durante la película, permiten que avance la historia del film.

Luego del encuentro de Manuel y Abril en Cartagena (Colombia), él le insiste constantemente en verse de nuevo en Buenos Aires (Argentina) y le manda mensajes a pesar de la negativa de la joven. Posteriormente, tras saber que Laura tiene una sesión de fotos con la pareja de Abril, y que ella tenía que estar, Manuel decide acudir a ese lugar con el objetivo de verla.

Es así que en esta escena que seleccionamos (que ocurre posteriormente a su encuentro en el estudio de fotografía), se ve a Manuel como un hombre insistente con Abril. Esta situación ocurre varias veces a lo largo de la película, en donde el protagonista de *El Hilo Rojo* (2016) constantemente presiona a la joven para que esté con él y que lo quiera, por ejemplo: cuando se encuentran, al inicio de la película, en el avión y Manuel intenta seducir a Abril y ante su negativa le consulta si tiene problemas con el compromiso, si está saliendo con alguien e, inclusive, la acaricia un tatuaje que tiene en la cadera; en el momento en el que se reencuentran en un hotel de Cartagena, cuando Manuel le insiste a Abril en tomar un café; también en la fiesta, circunstancia en que él le propone ir a pasear por la ciudad colombiana al día

siguiente y ella se opone, situación que se repite por la mañana; entre otras escenas del largometraje.

Abril, tanto en el momento de la película que escogimos analizar como a lo largo del film, presenta una actitud sumisa y, en casi todas las situaciones, vemos que termina cediendo a todo lo que Manuel le pide. Esto la confunde (como se ve en la segunda escena que analizaremos) y, es por ello, que notamos que existe una violencia psicológica y simbólica hacia este personaje.

Si volvemos a los minutos en los que transcurre la escena, en que tomamos a los **acontecimientos** como acciones y nos referimos a éstas como actos, ambos están abrazados desnudos en un sillón, en donde el vínculo entre los actantes, se manifiesta tanto en la dimensión pragmática como cognitiva.



Manuel: —Estoy completamente loco por ti.

Abril sonríe y lo besa.

Manuel: —Me gusta cuando te ríes.

Abril lo mira.

Manuel: —Dime que te gusta de mí.

Abril: Suspira —Nada.

Ambes se ríen y se besan.

Manuel: —Nunca pensé que podría enamorarme otra vez.

Abril: —Qué lindo —le dice mientras le toca la boca.

Manuel: —Quiero que me digas que me quieres —exclama mientras la mira y luego suena su celular. Abril lo besa, él agarra su teléfono y ella comienza a vestirse.

En esta escena se ve lo que mencionábamos anteriormente, ya que Abril mantiene una actitud pasiva tras el amor y la demanda que le manifiesta Manuel. Laura Aparicio (2016) afirma que “las mujeres son más bien ‘acompañantes’ que protagonistas” y luego declara: “la relación activo/ pasivo – mujer/ hombre no es casual sino que está directamente relacionada con las significaciones dominado/dominador; estas relaciones se consolidan con el establecimiento de la familia o conyugalidad y la heterosexualidad como norma”.

Por tales razones, en línea con que las **transformaciones** del relato derivan en variaciones estructurales, afirmamos que en este caso se encasillan en una suspensión. Dado que la situación inicial en donde Manuel le exige a Abril que lo quiera como él a ella no tiene una resolución completa, debido a que la joven no responde, dichas transformaciones quedan insatisfechas.

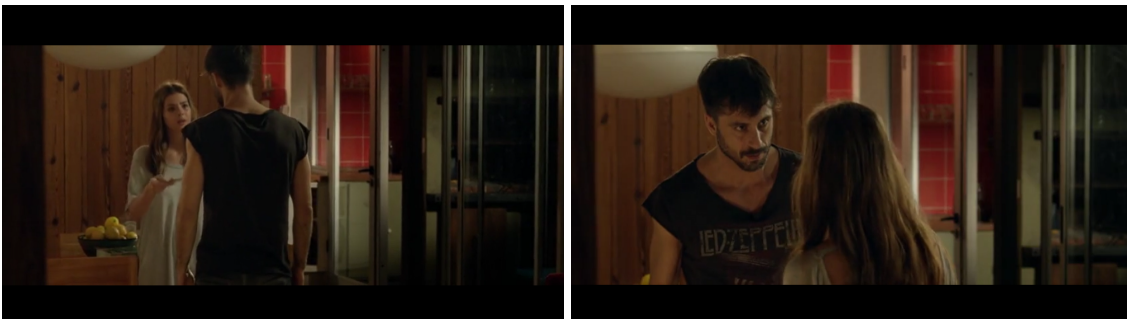
En la segunda escena que seleccionamos, que transcurre desde los 84’ 55” hasta los 86’ 56”, como **existentes**, los personajes que tomaremos como actantes serán: Bruno (Hugo Silva) y, nuevamente, Abril. Les elegimos a ambas ya que, si bien no son la pareja protagonista de la historia de la película, gracias a las acciones que llevan a cabo es posible que la narración continúe.

Bruno mantiene un buen vínculo con su pareja si ella lo sigue respecto a sus decisiones, ya sea en base al hijo que tienen en común o relacionadas a la parte laboral. Por ejemplo, cuando la joven cede ante el pedido de su esposo a irse del jardín de infantes luego de dejar a su hijo en el establecimiento, pese a que el niño empieza a llorar al despedirse de sus padres o, también, en el momento en que Abril lo acompaña a la sesión de fotos, aunque ella no quería ir. Bruno es violento en el momento en que su pareja se niega a algo que él desea (como es el caso de la escena que analizamos a continuación).

Abril, al igual que con Manuel, mantiene con Bruno una relación en donde lo único que hace es asentir y dejar que él la guíe (como el caso de la escena en donde la joven le manifiesta que no está segura de volver a trabajar como asistente de vuelo y Bruno le insiste en que sí debe hacerlo). Sin embargo, cuando se planta en algo, es decir, toma una decisión propia, recibe hostigamiento de parte de la persona con la que convive:

La construcción y asignación de roles a partir de la diferenciación de géneros establecida por el patriarcado, dan lugar a una desigualdad que, si bien puede mantenerse sin generar conflictos, siempre implica una inferiorización de la mujer. La función de la violencia puede pensarse como un mecanismo de ajuste de esa desigualdad: cuando estas construcciones del patriarcado empiezan a ser amenazadas o se desestabilizan, aparece la violencia como variable de ajuste, como forma de reubicar en su lugar a quienes se corran; en síntesis, el correctivo que actualiza el poder de los varones sobre las mujeres (Bolla et al., 2019, p.35).

En línea con esto, la escena que destacamos transcurre en la sala de estar de la casa de la pareja, durante la noche, luego del robo que Abril inventa para ocultar su encuentro con Manuel. En base a nuestro análisis narrativo a nivel abstracto, en donde recuperamos los **acontecimientos** como acciones y nos enfocamos en los actos, éstos se muestran de manera pragmática y cognitivamente, debido a que ambas dimensiones se manifiestan durante estos minutos.



Abril: —¿Te desperté?

Bruno: —No. No puedo dormir.

Abril llora y se limpia las lágrimas con la mano.

Bruno se acerca a ella y le pregunta —¿Qué pasa?

Abril agarra unas imágenes de arriba de la mesa —Me encanta esta foto —dice y se la extiende a su pareja.

Bruno: —Tranquila, vení —comenta y la abraza.

Abril llora, tira las fotos al piso y lo abraza.

Bruno la besa hasta que ella corre la cara —¿Qué coño pasa Abril?

Abril se toca la frente con la mano y le contesta —Que no me robaron.

Bruno: —¿No?

Abril: —Te mentí —suspira —Necesito irme —dice y camina hacia el medio del living.

Bruno se acerca a ella —Espera, espera, ¿a dónde vas a ir ahora? Espérate, espérate, dime que coño pasa, dime.

Abril: —No sigas, prefiero que no sigas.

Bruno: —Me da igual, me da igual. Explícamelo.

Abril sigue llorando y le dice —Si ya lo sabés.

Bruno: —Bueno pues, quiero escucharlo.

Abril: —No.

Bruno: —Si.

Abril: —No.

Bruno: —Que me lo digas ostia, que me lo digas.

Abril: —Me cojí a un tipo.

Bruno la mira y Abril camina hacia una barra de tragos.

Bruno se toca la cara y consulta —¿Qué tipo?

Abril vuelve hacia la sala de estar y responde —El marido de Laura —admite y bebe de un vaso con agua y limón.

Bruno: —El pijo, ¿el de las fotos?

Abril bebe del vaso y llorando asiente.

Bruno: —Qué hija de puta eres.

Abril le tira el contenido del vaso del que bebe y le erra. Bruno la mira y ella le dice —Perdoname.

Bruno: —¿Qué coño te perdono Abril? —consulta mientras se acerca a ella —¿Qué coño te perdono? ¿El polvo o esta mierda? ¿Qué coño te perdono tía? ¿Cuántas veces? ¿Te lo has traído aquí? ¿Te lo has follado en mi casa?

Abril: ¡No! —le grita.

Bruno: —¿Te lo has follado en mi cama? ¿Cómo folla? ¿Cómo folla?

Abril: —No, no, no importa, ¿para qué querés saber detalles? No.

Bruno: —Quiero saber si merece la pena, asegurarme.

Abril: —Me voy a ir dos o tres días, me voy a ir.

Bruno: —No te vas a ir, cada vez que tenemos una bronca te vas. Cada vez que tenemos un problema te vas. Esta vez no te vas, esta vez no te vas.

El hijo de ambos llama a su mamá desde el piso de arriba.

Abril: —¡No quiero quedarme!

Bruno: —¡Me da igual! ¡Me da igual!

Abril corre hacia el piso de arriba mientras llora y su hijo le grita que suba.

Bruno golpea enojado una pared.

Durante esta escena, se ve una sobrecarga de enojo de parte de Bruno, que eclosiona al final de la misma, en donde notamos violencia física, psicológica y simbólica. Esto ocurre en el marco de un ciclo que se repite, en donde existe una acumulación de tensión y un estallido de violencia (producto de la sensación de pérdida de control), tal cómo vemos en esta escena. Posteriormente, en el marco del círculo de la violencia de género, la narración debería continuar con el arrepentimiento de parte de Bruno y un momento de luna de miel (en donde se intenta reparar el error y en el vínculo “está todo bien”) (Bolla et al., 2019).

Como conclusión del análisis de esta escena, y si tomamos a las **transformaciones** del relato como variaciones estructurales, podemos afirmar que hay una saturación. Esto

se debe a que sólo cuando Abril decide sostener su postura, al ocultar su infidelidad y al decidir irse de la casa, su pareja reacciona de manera violenta, por lo que la situación final es predecible, de acuerdo a las propuestas iniciales.

En conclusión

Para finalizar este capítulo de análisis, hemos identificado que la representación de la violencia de género aparece en *Abzurdah* (2015) desde el inicio de su vínculo sexo afectivo, cuando Alejo ejerce violencia simbólica y psicológica. Asimismo, en el final del film, se ve representada la violencia física, cuando Alejo golpea a Cielo y la tira al suelo.

En el *El Hilo Rojo* (2016) también se representa la violencia simbólica y psicológica, cuando Manuel intenta persuadir a través de la manipulación a Abril para que esté con él y lo quiera, mientras ella adopta una posición de sumisión con él pero también con su pareja, Bruno. Al final del film, detectamos la representación de violencia simbólica, psicológica y física de Bruno hacia Abril en mitad de una discusión.

Es así que tanto Cielo como Abril padecen tres tipos de violencia de género. Las que se encuentran más presentes son la violencia simbólica y psicológica, que en ambos films transcurre todo el tiempo. Estos tipos de violencia adquieren distintos grados y se renuevan con nuevos discursos de dominación, para mantener a las víctimas a disposición y bajo los deseos de los personajes violentos.

Rita Segato (2018) entiende a la violencia como parte de un sistema patriarcal donde la masculinidad es uno de los desencadenantes. “El mandato de masculinidad exige al hombre probarse hombre todo el tiempo; porque la masculinidad, a diferencia de la femineidad, es un estatus, una jerarquía de prestigio, se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal” (2018, p.40).

Para finalizar, nos parece importante hacer hincapié en esta categoría desarrollada a lo largo de este capítulo porque los distintos tipos de violencia, incluso aquellas consideradas “invisibles” o “sutiles”, pueden derivar en femicidios.

Amor Romántico

*“¡Necesito que me quieras como yo te quiero
Alejo! ¡Sos lo único que quiero y lo único que
tengo...!”*

Cielo.



A lo largo de este último capítulo analizaremos narrativamente a nivel abstracto (Casetti y di Chio, 1990) cómo se representa el **amor romántico**. Esto lo haremos en base a los personajes y las acciones que los mismos realizan en nuestro referente empírico.

Primeramente, definimos a este concepto como la construcción que se forma en base a la noción de pensamiento amoroso, que está compuesta por símbolos y nociones que circulan en distintos espacios y que, luego, influyen en las prácticas de los participantes de una pareja (Marentes et al., 2016). Estas manifestaciones de amor son las que luego construyen el imaginario social.

A raíz de lo antes planteado, cabe destacar que dicha temática permea en los capítulos anteriores, ya que los distintos tipos de violencia suelen aceptarse y naturalizarse en el marco de este concepto (Aparicio, 2016).

Por otro lado, Ramírez Salgado (2012) cuestiona la asimetría entre hombres y mujeres en base a la experiencia del amor, ya que para nosotras define la existencia e identidad, mientras que para ellos esto no se construye y vivencia del mismo modo. En palabras de Marcela Lagarde:

Cuando se pregunta para qué estamos las mujeres en este mundo, más allá de ideologías, más allá de posicionamientos políticos, más allá de generaciones, la respuesta más frecuente es “para amar”. Las mujeres hemos sido configuradas socialmente para el amor, hemos sido construidas por una cultura que coloca el amor en el centro de nuestra identidad (...) Las mujeres vivimos el amor como un mandato. En la teoría de género, esto significa que lo hacemos, no por voluntad, sino como un deber. Amar es el principal deber de las mujeres. ¿Qué debemos ser las mujeres? Debemos ser seres del amor (Ramírez Salgado, 2012, p.420)

Este mandato que tenemos como mujeres se vuelve difícil en un contexto de liquidez, el cual, en palabras del sociólogo Zygmunt Bauman (2005), se refiere a la fragilidad de los vínculos humanos en el nuevo milenio. En este tipo de relaciones, la afinidad, el parentesco, el amor de pareja, el amor al prójimo, se caracterizan en nuestros tiempos por la falta de solidez, por la fugacidad, la intensidad y la falta de compromiso. Esto se debe a que, en una cultura de consumo como la nuestra, partidaria de los productos listos para uso inmediato, nos atraen los resultados que no requieren esfuerzos prolongados.

Abzurdah

A partir de lo mencionado, analizamos tres escenas que transcurren en el film de *Abzurdah* (2015). Para esto, en relación con los **existentes**, tomamos como actantes a los personajes de Cielo (Eugenia Suarez) y Alejo (Esteban Lamothe). Elegimos a estos sujetos porque su vínculo sexo afectivo se desarrolla en el marco del concepto de amor romántico y los acontecimientos que narran su historia, son representaciones claras de esta categoría. En este sentido, sumamos las distintas manifestaciones de esta noción en base a lo que Raquel Ramírez Salgado (2012) define como **amor satelital, teoría del vaciamiento y soft maternal**.

La relación que forjan los personajes en el transcurso del largometraje es clave para entender al amor romántico y cómo es representado en la película. La historia se desarrolla entre Cielo, de 15 años y Alejo, nueve años mayor. Ambas, entablan un

vínculo a través de un chat en Internet con usuarios apodados como “Abzurdah” (Cielo) y “Hogweed” (Alejo), que luego desencadenará en un encuentro presencial y posteriormente, en un noviazgo.

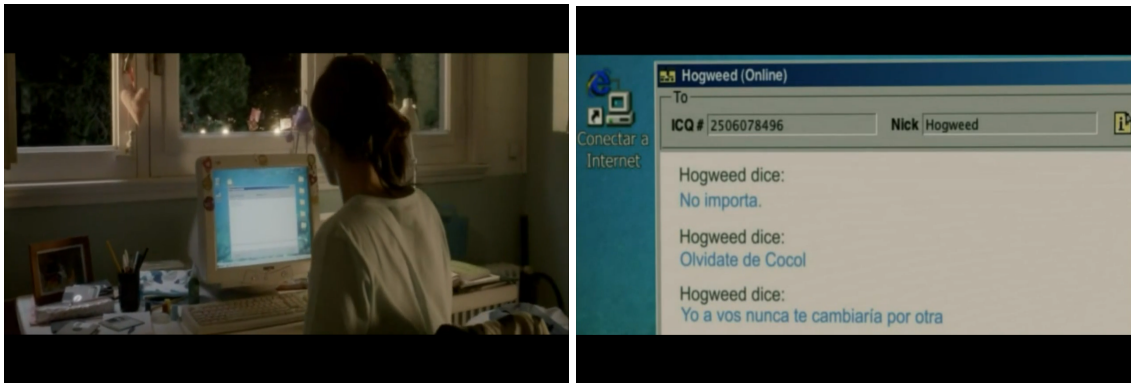
Cabe destacar que previamente al inicio de esta relación, Cielo se había separado de su novio, Cocol, quien le había “roto el corazón”, en palabras de la protagonista. Como consecuencia, al comienzo de la película, se ve como la adolescente sufre tras la ruptura.

En este sentido, la filósofa Tamara Tenenbaum (2019) explica que “Lo hace en un contexto en el cual —aparentemente— el amor es el único camino posible hacia una vida con sentido, hacia la trascendencia. El varón puede trascender a través de su creación, de su trabajo productivo, de su poder productivo, de su poder de conquista; la mejor oportunidad que tiene la mujer es protagonizar un gran amor” (p.43).

En las escenas que desarrollaremos posteriormente, podemos ver que Cielo adopta una actitud de sumisión frente Alejo. Ella hace todo lo posible para satisfacer el deseo de él y poder sostener la relación. En cambio, el personaje interpretado por Lamothe, es indiferente tanto al amor de la adolescente como a su deseo sexual, y no padece sufrimiento en ningún momento del film.

La actitud de Cielo no es casual, ya que, en palabras de Tenenbaum (2019): “Mientras la valentía masculina está asociada culturalmente a la guerra, al deporte o a la política, la femenina aparece en el imaginario popular vinculado con el coraje de amar a un hombre” (Tenenbaum, 2019, p.50).

En línea con los **acontecimientos**, la primera escena que analizamos es la que se desarrolla desde los 4’ 47’’ hasta los 5’ 48’’. Allí, podemos ver uno de los primeros encuentros virtuales que tienen Alejo y Cielo, donde él comienza a seducir a la joven:



Cielo: —Si, tuve amigas hasta que una me robó a Cocol: el amor de mi vida.

Cielo: Se dirige a la habitación y comienza a utilizar la computadora

Cielo: —Y en esta soledad apareció Hogweed, ya me había confesado que se llamaba Alejo. Hablábamos bastante, algunas veces en grupo y otras en privado.

Cielo mira atentamente el monitor.

Cielo: —Éramos amigos virtuales, nada más

Cielo comienza a chatear a través de una plataforma virtual con Alejo.

Alejo: —¿Seguís triste?

Cielo: —No me lo puedo sacar de la cabeza

Alejo: —A todos nos pasa

Cielo: —¿Si?, ¿Con quién te pasa?

Alejo: —No importa, olvidate de Cocol. Yo a vos nunca te cambiaría por otra.

Cielo: —Gracias, me quiero ir del colegio.

Alejo: —Y entonces ándate.

Cielo: —No es tan fácil.

Alejo: —El peor arrepentimiento es de las cosas que no nos animamos a hacer.

En este momento de la película, en donde Cielo y Alejo chatean, notamos la exageración por parte de él para tratar de conquistar a la adolescente diciéndole que “nunca” la cambiaría por otra. Es por ello que, a medida que avanza el film, la joven

está cada vez más pendiente de Alejo, a fin de perpetuar el amor y la promesa de que él nunca la va a dejar.

Es así que aparece lo que Ramírez Salgado (2012) define como **amor satelital**, una característica propia del amor romántico donde una persona gira en torno a la otra:

Algunas personas exageran sus afanes por satisfacer las demandas del ser querido, dispuestas a “sacrificarse” con la remota esperanza de que dichos “sacrificios” les garanticen un amor vitalicio. Con frecuencia, estos sacrificios son en realidad renunciaciones unilaterales que no hacen sino intensificar las expectativas de retribución de quien se “sacrifica” (p.429)

La segunda escena que analizaremos transcurre desde los 37' 52'' hasta los 39' 15'', en donde Alejo y Cielo se encuentran en la cama luego de haber tenido relaciones sexuales. Cabe destacar que, previamente a este encuentro, Hogweed le escribió a la joven por chat: “Cielo no esperes una típica relación de novios, ya lo hice y eso me aburre”:



Cielo: —¿Qué harías si estoy embarazada?

Alejo: —Nada.

Cielo: —¿Nada? ¿no harías nada? ¿no te casarías conmigo? —le pregunta mientras comienza a vestirse.

Alejo: —Igual basta que no me gusta este juego.

Cielo: —No, pero ¿qué somos? No entiendo.

Alejo: —Me estás haciendo un planteo de pendeja.

Cielo: —Te hago planteos de pendeja porque soy una pendeja.

Alejo: —Sos una pendeja cuando te conviene.

Cielo: —No, sabes que con vos nunca me conviene.

Cielo se levanta de la cama y se dirige al baño.

Alejo: —Ey, Cielo.

Cielo se encierra en el baño y comienza a llorar.

Cielo: —¡Necesito que me quieras como yo te quiero Alejo! ¡Sos lo único que quiero y lo único que tengo por favor! ¿Alejo? ¿Ale?

Cielo abre la puerta del baño y vuelve a la habitación pero Alejo no está. Se fue sin decir nada.

Cielo está dispuesta a vivir todo con Alejo, pero en la escena seleccionada él manifiesta su desinterés de forma concreta hacia ella y su falta de responsabilidad en el vínculo. Esto genera un gran sufrimiento en la joven, que constantemente intenta perpetuar la relación, satisfacer las necesidades de él y volver al principio de la historia, cuando Alejo demostraba una actitud más afectiva.

La tercera escena que elegimos, dura desde los 41' 00'' hasta los 42' 36''. Aquí, Cielo llega desesperada al departamento de Alejo una noche de tormenta y le toca timbre con insistencia:



Alejo: —Hola.

Cielo: —¿Ale? Soy yo

Alejo: —Si, ya se, ¿qué quieres?

Cielo: —¿Me abris? —responde angustiada.

Alejo: —¿Qué haces acá?

Cielo: —Nada, quería pedirte perdón.

Alejo: —Listo, te perdono, ya está.

Cielo: —¿No me vas a abrir? —le pregunta mientras comienza a llorar.

Alejo: —No, ándate a tu casa Cielo. Dale.

Cielo: —Ale me estoy cagando de frio, por favor. Vine hasta acá para pedirte perdón, abríme.

Alejo: —Ya te lo dije, ándate a tu casa.

Cielo: —No, no quiero perderte, no.

Alejo: —Nunca me vas a perder.

Cielo se dirige a la calle y comienza a gritarle a Alejo para que la escuche.

Cielo: —¡Alejoooooo! ¡Alejo! ¡Alejooo abrí!

Alejo apaga las luces de su departamento y Cielo se acerca nuevamente a tocarle timbre pero esta vez él no responde. Ella llora con desespero.

Esta situación se repite a lo largo del film de distintas maneras, ya que Alejo aparece y desaparece en la vida de Cielo constantemente. La joven no puede superarlo e intenta acercarse a él, a pesar del desprecio y la violencia psicológica contra ella.

En relación con esto, es importante otra de las características que plantea Ramírez Salgado (2012) y que define como **teoría del vaciamiento**. Se trata del vacío que sienten las mujeres ante la ausencia del amor y que, asimismo, es una construcción social que ubica a la mujer en un lugar de dependencia emocional: “Quien tiene la convicción de que su vida depende de otro, la pérdida de ese otro pone en riesgo su propia vida” (p.430).

Por último, también destacamos la noción de **soft maternal** que plantea Ramirez Salgado (2012), la cual se refiere al comportamiento maternal que poseen las mujeres con sus amantes. Cielo adopta un rol de amor materno-filial a lo largo del film, ya que intenta sostener el vínculo con Alejo a través de los cuidados y el servilismo hacia él.

Es así que, en relación con lo analizado en las tres escenas, pudimos llegar a la deducción de que las **transformaciones** del relato derivan en variaciones estructurales de saturación. Es decir, las situaciones del comienzo de la película predicen el final de la historia a partir de las propuestas iniciales. Esto sucede porque la relación entre Cielo y Alejo presenta alteraciones, donde pasan de un noviazgo a un vínculo violento y dañino, que desde el comienzo muestra indicios de cómo va a terminar.

El Hilo Rojo

En el caso del segundo film que forma parte de nuestro referente empírico, en base a los **existentes**, los personajes que utilizaremos como actantes serán Manuel y Laura, ya que debido a los acontecimientos que realizan en la película es posible que siga la narración de la pareja protagonista de *El Hilo Rojo* (2016).

Como ya mencionamos previamente, ambas tienen un vínculo de pareja y un hijo en común, Rita. Manuel, a lo largo del film, apenas se vincula con su esposa. Laura es la que se encarga de todo, en donde en la mayoría de las escenas se ocupa de su trabajo de fotógrafa, organiza la elección y los trámites del departamento al que se van a mudar, elige el colegio de la hija de ambas y se ocupa de sus tareas escolares, lo llama siempre mientras él está en Cartagena y, casi al final de la película, es la única que se preocupa por la estabilidad del matrimonio.

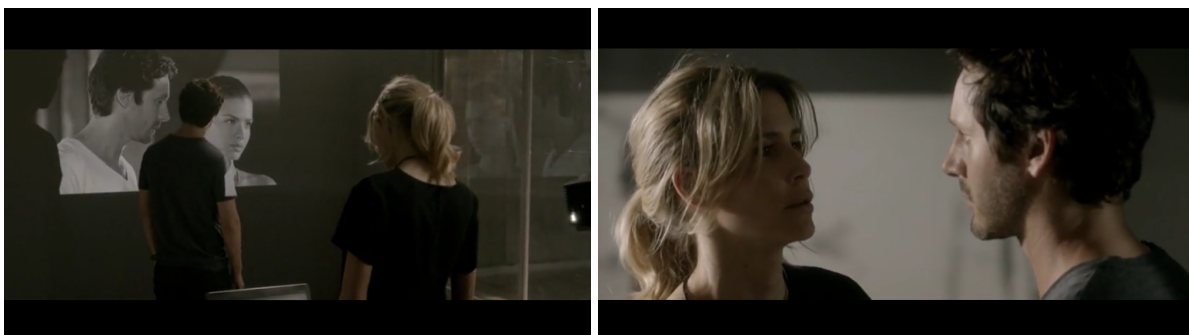
Es por ello que destacamos nuevamente la noción de **amor satelital**, dentro de las categorías de **amor romántico** establecidas por Ramírez Salgado (2012), ya que la vida de Laura gira en torno a Manuel.

No obstante, remarcamos que, al comienzo de la película, hay una escena donde Manuel no actúa pasivamente, en donde está con Laura en su casa, en Santiago de Chile (Chile), y él la interrumpe de un momento laboral (en donde está mirando unas fotos que sacó), para luego tener sexo. Destacamos esta parte del film porque es el único encuentro entre ellos como pareja, desencadenado por Manuel.

A su vez, esta escena da cuenta de que Laura solo acepta tener relaciones sexuales con su pareja a fin de satisfacerlo a él, por lo que “sacrifica” su trabajo, en palabras de Ramírez Salgado (2012), a fin de que el amor de su esposo le sea constante.

En línea con esto, si retomamos uno de los tres mitos que construyen la subjetividad de las mujeres, planteado por Ana María Fernández (1993), el mito de la pasividad erótica femenina es el que se ve plasmado en la escena. Más allá de que éste se entienda como aquel en el que la sexualidad de las mujeres está basada en el servicio exclusivo de la reproducción, podemos ver que, al igual que lo propuesto por Fernández (1993), existe una relación activo/pasivo - hombre/mujer, vinculada con las significaciones dominador/dominado, las cuales se consolidan con el establecimiento de la conyugalidad y la heterosexualidad (Aparicio, 2016).

Entonces, si retomamos a los **acontecimientos** como acciones y a las mismas como actos, podemos encontrar cómo se muestra el **amor romántico** en *El Hilo Rojo* (2016) en la escena que transcurre en el estudio de fotografía de Laura, luego de la sesión a los músicos, en donde entra Manuel luego de haber estado con Abril. Este momento transcurre desde los 83' 19" hasta los 84' 54":



Manuel: —¿Y esta foto? —pregunta mirando una imagen suya en la pared, la cual visualiza desde un proyector.

Laura lo mira y no le contesta, solo comienza a pasar las fotografías en donde se lo ve a él y a Abril hablando íntimamente.

Manuel: —Para.

Laura hace zoom en la cara de Manuel en una imagen en la cual está con Abril.

Manuel: —Para de hacer eso —niega con la cabeza y continúa —Para, no hagas esto. Para, para, ¡basta! —exclama mientras le agarra la mano a su esposa.

Laura: —¿Qué querés que haga? —le dice mientras lo mira.

Manuel: —Perdóname.

Laura: —¿Qué tengo que perdonar? No fumes, no se puede acá —le ordena a su pareja mientras Manuel intenta sacar un cigarrillo del paquete.

Manuel tira la caja de cigarrillos y se limpia la boca con la mano —Te lo iba a decir, venía a decírtelo.

Laura se ríe sarcásticamente y le pregunta —¿Qué me ibas a decir? ¿Me ibas a decir que te enamoraste, que conociste a alguien, que necesitas un tiempo, qué me ibas a decir?

Manuel: —No, no sé, son cosas que pasan.

Laura: —A vos te pasan, a mí no.

Ambes se miran en silencio.

Laura se acerca a Manuel y le dice —Nadie te va a querer como te quiero yo.

Manuel la mira sin decir nada, suspira y la abraza. Luego le admite —Sí, lo sé.

Laura sale de los brazos de su marido —Te enamoraste —y lo mira.

Manuel: —Perdón.

Laura asiente y lo sigue mirando.

Manuel: —Yo te amo.

Laura sigue asintiendo y afirma —Sí, pero no tanto —lo mira tristemente y se va.

Manuel tiene una expresión de tristeza en el rostro.

En esta escena vemos cómo el personaje de Guillermina Valdés se interesa por saber sobre la infidelidad de su esposo con Abril. Manuel sólo evade la conversación, le pide disculpas e intenta enmendar el error diciéndole que la ama.

Asimismo, Laura afirma que “nadie te va a querer como yo” y también le dice que él no la quiere tanto como a ella le pasa. Tamara Tenenbaum (2019) cuenta que, si una mujer efectivamente quiere ser amada debe darlo todo: su tiempo, su fuerza de trabajo, entre otras cuestiones; y que, no obstante, al varón, no se le pide esa misma entrega.

Como conclusión, en línea con las **transformaciones**, y si tomamos a las mismas como variaciones estructurales, entendemos que hay un estancamiento. Esto se debe a que Laura es la que, a lo largo de la película, lo da todo en su relación con Manuel, mientras que él permanece indiferente e, incluso, durante el film, le es infiel. Tal situación la vemos en la escena que seleccionamos y en varias partes de *El Hilo Rojo* (2016).

En conclusión

Para finalizar este capítulo, entendemos que “el amor es un tema profundamente político, y estudiarlo, problematizarlo y tratar de deconstruirlo tendría que ser, como lo ha sido para el feminismo, una tarea ética y estratégica” (Ramírez Salgado, p.420).

En *Abzurdah* (2015), vemos que el **amor romántico** se encuentra en el vínculo entre Cielo y Alejo, en donde ella le demanda constantemente el mismo sentimiento que la joven sufre. Asimismo, le suplica en reiteradas oportunidades que no la deje, que la contenga, en sí, que la ame. Ante todo esto, Alejo lo único que hace es prometerle que nunca la va a cambiar por otra, pero después simplemente se va de la escena o, directamente, no aparece.

Daniela Goggi (2015)³³ cuenta que Cielo se obsesiona con Alejo y, asimismo, lo define a este como “un tipo sin atributos”. Es por ello que, en línea con el personaje de

³³ En una entrevista para el *Canal de la Ciudad*.

Esteban Lamothe, Eugenia Suárez (2015) cuenta: “Yo me acuerdo de que lo que todo el tiempo hablaban del personaje de Esteban era que tenía que abrir preguntas, más que responderlas. Tenía que ser un personaje misterioso y eso era lo que también a ella la obnubilaba”.

En *El Hilo Rojo* (2016), notamos no sólo una situación asimétrica de entrega entre Manuel y Laura, sino también entre el personaje de Benjamín Vicuña y Abril, ya que, a la hora de tomar una decisión respecto al amorío entre ambas (en la escena final), toda la responsabilidad recae en ella.

El **amor romántico**, como mujeres, nos moldea desde la infancia, en donde: “nos es fácil recordar las películas de princesas que, de niñas, nos hacían soñar con ‘un príncipe que nos rescatara y viviéramos felices’; o los juegos de la casita; o los nenucos” (Aparicio, 2016). Hoy en día, ya adultas y en proceso de deconstrucción, debemos retomar esto, resignificarlo y preguntarnos como mujeres qué es el amor y cómo vivirlo sin ocupar un lugar de sumisión y dependencia.

Consideraciones Finales

A fin de concluir con el presente trabajo de investigación, destacamos algunas cuestiones que nos parecen relevantes a partir del análisis narrativo a nivel abstracto (Casetti y di Chio, 1990). Asimismo, cada una de nosotras, presentará una reflexión personal respecto a la realización del T.I.F, en base a las dificultades que experimentamos, las expectativas logradas, entre otras ideas que abordaremos más adelante.

Para el desarrollo de este trabajo, recurrimos a la metodología mencionada anteriormente y a partir de esto, examinamos los films *Abzurdah* (2015) y *El Hilo rojo* (2016) con la intención de conocer cómo ambos largometrajes representan las categorías de roles de género, violencia de género y amor romántico. Asimismo, reflexionamos desde el lugar de la crítica cinematográfica, situación que nos permitió contextualizar las películas seleccionadas para luego interpretarlas y, a su vez, entender al cine a partir del campo de la comunicación y desde las conexiones socioculturales y políticas (Vallina, Gómez y Caetano, 2015).

En primer lugar, cabe destacar que para iniciar el análisis acudimos a lecturas orientadas al cine, al Nuevo Cine Argentino y al género, como también indagamos la trayectoria de Daniela Goggi y el contexto de producción de los largometrajes que seleccionamos.

En segundo lugar, nos dedicamos a estudiar los films y a hacer un recorte de las escenas que nos permitieron indagar en los conceptos que nos sirvieron como guía del trabajo. Posteriormente, una vez interpretadas las películas desde sus actantes, acciones y transformaciones, optamos por crear capítulos que contuvieran una descripción detallada de la escena elegida y luego, hicimos una descomposición analítica con su respectiva conclusión.

A partir de esto, desde las transformaciones, como variaciones estructurales, destacamos el estancamiento, la suspensión y la saturación. En este sentido,

observamos que la última operación lógica se encuentra tanto en *Abzurdah* (2015), como en *El Hilo Rojo* (2016) a través de la previsibilidad de los acontecimientos. La situación de llegada en ambas películas, anticipada por las propuestas iniciales, da cuenta de relatos en los que los vínculos amorosos no pueden ser de otra manera que a través de situaciones violentas.

Asimismo, notamos que las películas no deconstruyen estereotipos patriarcales, sino que los reproducen y por ello, lo remarcamos en nuestros tres capítulos de análisis. Tanto en *Abzurdah* (2015) como en *El Hilo Rojo* (2016) visualizamos que la directora posiciona a los personajes de la mujer desde un lugar de sumisión y vulnerabilidad y al mismo tiempo, representa la violencia como un hecho natural.

A partir de este análisis, observamos que, pese al contexto de femicidios constantes en Argentina, films como *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016) recrean una serie de estereotipos patriarcales que, en la realidad, suelen desembocar en situaciones de violencia de género y/o femicidios.

Por otro lado, Daniela Goggi en ningún momento se ha posicionado ni a favor ni en contra de la lucha del colectivo feminista. Es así que, tanto en sus films como en las entrevistas y conferencias de prensa que ha brindado, Goggi no hace alusión al contexto de femicidios constantes en nuestro país. A su vez, tampoco ha mencionado la lucha de sus colegas, como son aquellas llevadas a cabo por el Frente Audiovisual Feminista Federal (FAFF), el Colectivo de Cineastas, la agrupación Acción Mujeres del Cine, entre otras entidades que buscan, principalmente, el fin de la desigualdad por condicionamientos de género dentro de la industria audiovisual.

En este sentido, nos parece importante recuperar el aporte de Teresa De Lauretis (1992) que remarca:

Si las feministas se han comprometido tanto con el trabajo cinematográfico como realizadoras, críticas y teóricas, ha sido porque en este terreno las apuestas son especialmente altas. La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza -y la

concurrente representación del cuerpo femenino como locus de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), está tan extendida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad (p.64)

Goggi³⁴ plantea su punto de vista respecto a la mujer cuando remarca constantemente que el personaje de Cielo “estaba obsesionada con Alejo”, sin hacer observaciones sobre las acciones violentas que él realiza a lo largo del film.

Otra declaración que nos llamó la atención, fue cuando Goggi se refirió en una entrevista a *Abzurdah* (2015) como una “historia de amor”, por lo que asume la violencia y los micromachismos, que son representados en varias escenas, como parte natural de los vínculos amorosos.

Asimismo, es importante destacar que la directora construye *Abzurdah* (2015) y *El Hilo Rojo* (2016) a través de una representación del deseo del hombre y no el de la mujer. En relación con esto, ubica a los personajes femeninos (Cielo y Abril) como objetos que satisfacen la fantasías masculinas y toman decisiones en base a las necesidades de los personajes hombres. En línea con esto, una de las pioneras de la crítica feminista de cine, Laura Mulvey³⁵, expresa:

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico (Mulvey, 1975, p. 4).

³⁴ En una entrevista a *Canal de la Ciudad* titulada “Abzurdah, de Daniela Goggi - Nuevo Cine Argentino” (2015).

³⁵ Cita recuperada de un artículo la *Revista Screen*, titulado “Placer Visual y cine narrativo” (2015).

En este caso, los personajes femeninos son representados como objeto erótico tanto para los personajes de la historia, como para los espectadores que miran los films. Es por ello, que ponemos en discusión a ambas películas y esperamos que este análisis sirva para fomentar un cine más crítico.

Por otro lado, observamos que Goggi no aborda desigualdades sociales como la raza, etnia, clase social y preferencia sexual. Es así que tanto en *Abzurdah* (2015) como en *El Hilo Rojo* (2016) los actores son personajes blancos, de una clase socioeconómica media-alta y heterosexuales.

Para cerrar y concluir con nuestro T.I.F, primeramente, ambas destacamos lo complejo que fue realizar la presente investigación en un contexto de pandemia, causado por el SARS-CoV-2 (COVID-19). Porque si bien, en ningún momento tuvimos que salir a la calle a realizar trabajo de campo, notamos que la situación de emergencia sanitaria nos afectó en varias cuestiones.

Por un lado, el cierre de instituciones educativas nos impidió que asistiéramos a nuestra casa de estudios y que el contacto con nuestra directora y codirectora fueran, casi todos, mediante videollamada. Esto impidió que tuviéramos una relación más cercana y dinámica, ya que el proceso de elaboración del T.I.F fue de forma virtual. No obstante, destacamos la predisposición de las directoras (Ana y Cintia) gracias a su voluntad para acortar las distancias.

A su vez, el cierre de las bibliotecas locales, a raíz de la cuarentena impuesta desde el 20 de marzo de 2020, dificultó, en ocasiones, la búsqueda de material bibliográfico, lo que nos llevó a leer libros y artículos de manera online. Asimismo, las restricciones y los cuidados sanitarios nos llevaron a que los encuentros para debatir sobre el T.I.F fueran escasos o de forma virtual.

Conclusión personal de Celina

Luego de concluir este proceso siento que logré las expectativas anheladas respecto al presente trabajo de investigación. Cuando comencé este T.I.F, a mediados de 2019, cursaba las últimas materias de la Licenciatura, pero a medida que pasó el tiempo y que también prioricé otros intereses, como arrancar la carrera de Abogacía en la Universidad Nacional de La Plata, me retrasé con la elaboración del mismo.

Es por ello que opté por decirle a Anabella, mi amiga de la facultad, en realizar dicho camino juntas. Esta decisión que fue acertada, de principio a fin, ya que gracias a su predisposición y constancia logramos concluir con este proceso.

Con el T.I.F terminado, primero me emociono por haber concluido un trabajo que elaboramos durante dos años y, después, espero que el mismo sea leído, no solo por la gente de mi entorno, sino también por aquellas personas que trabajan en la industria audiovisual argentina. Opino que esto es muy importante ya que considero elemental que directores, productores y actrices, sean conscientes de la imagen que transmiten en las distintas narraciones cinematográficas. Espero que, en un futuro, no sea necesario deconstruir películas que muestran roles de género, violencias de distinto tipo o vínculos en donde prima el amor romántico, sino que sea posible que la industria cinematográfica contemple dichas problemáticas y construya un cine más diverso.

Conclusión personal de Anabella

Considero que he cumplido las expectativas que había planificado respecto al T.I.F, a pesar de las dificultades que se presentaron en el camino. En primer lugar, las restricciones y el cambio abrupto que desencadenó el Covid-19 fue de gran impacto anímico para mi, por lo que me costó tener constancia en la escritura del trabajo; en segundo lugar, el primer contrato laboral que me surgió en el transcurso de este trabajo de investigación atrasó la elaboración de los capítulos de análisis por la escasez de tiempo y el cansancio rutinario.

Sin embargo, el sostén de mi compañera y amiga, Celina, fue fundamental para que ningún inconveniente perjudicara la elaboración del T.I.F, principalmente durante las instancias finales. Destaco la empatía de Celina para invitarme a formar parte de este proceso y, asimismo, la paciencia que tuvo para coordinar y elaborar este trabajo durante varios meses.

Por otra parte, el análisis narrativo a nivel abstracto me sirvió para reevaluar mis vínculos personales durante el desarrollo de la investigación. A medida que avancé en el T.I.F puede desarticular situaciones pasadas que había vivido y al mismo tiempo, noté que la categoría de amor romántico nos interpela a muchas mujeres por ser un mandato establecido socialmente. Asimismo, me ayudó a tener una mirada más crítica sobre la industria del cine y a repensar la comunicación desde una mirada con perspectiva feminista.

En este sentido y con el T.I.F terminado, me alegro del resultado personal y colectivo que dejó el trabajo. Al mismo tiempo, espero que estos capítulos no queden encajonados, sino que sean leídos por familiares, amigos, comunicadores y, principalmente, cineastas. En relación con esto, es importante para que investigaciones como ésta sirvan para cuestionar las producciones audiovisuales, pero también para cambiar la construcción de las mismas y que las futuras creaciones sean con una mirada crítica, feminista y deconstruida.

Referencias Bibliográficas

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1948). “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. *Dialéctica de la Ilustración* (pp. 165–212). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Andermann, J. (12 de diciembre de 2018). Después del Nuevo Cine Argentino: Territorios, lenguajes, medialidades. *Revista Icónica*. Recuperado el 30/05/2021 de: <http://revistaiconica.com/despues-del-nuevo-cine-argentino-territorios-lenguajes-medialidades/>

Aparicio, L. (2016). Algunos mitos que moldean la subjetividad de las mujeres. *La Izquierda Diario*. Recuperado el 21/07/2020 de: <http://www.laizquierdadiario.mx/Algunos-mitos-que-moldean-la-subjetividad-de-las-mujeres>

Barrancos, D. (2005). Feminismo. *Instituto de Estudios Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlin*. Recuperado el 08/07/2021 de: https://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/frauenbereich/barrancos/BA_Konzepte/BA_feminismo/index.html

Bauman, Z. (2005). *Amor Líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid, España: Ediciones Rialp S.A.

Berlier, C. V. y Turienzo, J. I. (2010). *Arte y comunicación: los modos de representación de la cinematografía argentina sobre la guerra de Malvinas* (Tesis de grado). Facultad de Periodismo y Comunicación Social Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Bilbao, H. (3 de junio de 2015). “Abzurdah”: Quiero que me trates suavemente. *Diario Clarín*. Recuperado el 30/05/2021 de:

https://www.clarin.com/cine/abzurdah-critica-cine-china-suarez-esteban-lamothe-da-niela-goggi_0_ByUZD_FPme.html

Blazquez Graf, N., Flores Palacios, F., Ríos Everardo, M., Harding, S., Bartra, E., Fernández Riuz, L...Ursini, S. (2010). *Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: Comité Editorial.

Bolla, L., Dagnino Contini, A., Ekkert, O., Fernández Michelli, V., Gotta, E., Segura, V., ... Talamonti, P. (2019). *Herramientas para hacer frente a la violencia de género: aportes y experiencias desde los feminismos: Centro de Atención a Víctimas de Violencia de Género - CAV*. La Plata, Argentina: Ediciones de la Caracola.

Bonino, L. (12 de septiembre de 2014). ¿Quieres saber qué es un micromachismo?. *Movimiento por la paz*. Recuperado el 26/06/2019 de: <http://www.mpd.org/noticias/global/derechos-humanos/quieres-saber-es-micromachismo-entrevista-luis-bonino#sthash.aBaU3N7q.dpbs>

Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Cabano, M. G., Cajal Grossi, V. y Rodríguez, P. H. (2010). *El Medio del Margen: La marginalidad social en el Cine Argentino* (Tesis de grado). Facultad de Periodismo y Comunicación Social Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Canal de la Ciudad (29 de septiembre de 2015). "Abzurdah", de Daniela Goggi - Nuevo cine argentino [archivo de video]. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://www.youtube.com/watch?v=W9p7rp6xqBo&list=PLLCEZP5bl-uR8QaZmP9g2EYHIMLak1wq1&index=7>

Canal M (7 de agosto de 2015). *Canal M entrevistó a Eugenia Suárez y Daniela Goggi; protagonista y directora de la película argentina Abzurdah* [archivo de video]. Recuperado el 30/05/2021 de:

<https://www.canalm.tv/Canal-M/Canal-M-entrevisto-a-Eugenia-Suarez-y-Daniela-Goggi-protagonista-y-directora-de-la-pelicula-argentina-Abzurdah-uc280130>

Casado, L. (2019). *Para ver La Bella y La Bestia: Análisis de las narrativas audiovisuales en torno a las construcciones de los roles de género y las sexualidades de los personajes de Disney* (Trabajo Integrador Final). Facultad de Periodismo y Comunicación Social Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Cassetti, F. y di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Castoriadis, C. (2013). *La Institución Imaginaria De La Sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.

Colectivo de Cineastas (12 de junio de 2020). Carta pública a las autoridades del INCAA [entrada de blog]. *Colectivo de Cineastas*. Recuperado el 08/07/2021 de: <https://www.colectivodecineastas.com/post/carta-p%C3%BAblica-a-las-autoridades-del-incaa>

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Departamento Integral de Género del Ministerio de Seguridad de la Nación. *Departamento Integral de Género*. Recuperado el 08/07/2021 de: <https://www.argentina.gob.ar/gendarmeria/departamento-integral-de-genero>

Diario Digital Conclusión (3 de julio de 2020). El Incaa impulsará proyectos con perspectiva de género y la participación igualitaria de mujeres y personas LGBTIQ+. *Diario Digital Conclusión*. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://www.conclusion.com.ar/espectaculos/el-incaa-impulsara-proyectos-con-perspectiva-de-genero-y-la-participacion-igualitaria-de-mujeres-y-personas-lgbtqi/07/2020/>

Di Paola, E. (2010). Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. *Revista Imagofagia*, (1), 1-27. Recuperado el 30/05/2021 de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/94>

Directores AV (15 de octubre de 2015). *Directores - Daniela Goggi* [archivo de video]. Recuperado el 30/05/2021 de: https://www.youtube.com/watch?v=d_fNAIZArYg

Directores AV (18 de mayo de 2016). *Directores - Daniela Goggi* [archivo de video]. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://www.youtube.com/watch?v=SZpxre9P73o>

Duek, C. (2016). Abzurdah: el amor vende más. *Revista Anfibia*. Recuperado el 03/04/2020 de: <http://revistaanfibia.com/ensayo/abzurdah-el-amor-vende-mas/>

En las Mañanas con Uno (6 de noviembre de 2015). Daniela Goggi, directora película Abzurdah [archivo de video]. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://www.youtube.com/watch?v=n3gB98mte2Y>

Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Tinta Limón.

Fernandez, A. (1993). *La mujer de la ilusión: pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Fontenla, M. (2008). ¿Qué es el patriarcado?. *Mujeres en Red*. Recuperado el 08/07/2021 de: <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1396>

Gaudreault A. y Jost F. (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires, Argentina: Paidós Iberica.

Giddens, A. (1992). Capítulo III: Amor romántico y otras formas de afectividad. *La transformación de la intimidad* (pp. 43-52). Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Infobae (20 de diciembre de 2019). “Poner al cine argentino de pie”, igualdad de género y perspectiva federal: desafíos y objetivos de Luis Puenzo al frente del INCAA. *Infobae*. Recuperado el 30/05/2021 de:

<https://www.infobae.com/cultura/2019/12/20/poner-al-cine-argentino-de-pie-igualdad-de-genero-y-perspectiva-federal-desafios-y-objetivos-de-luis-puenzo-al-frente-del-incaa/>

Infonews (21 de noviembre de 2020). Fuerte carta de directorxs de cine argentino al INCAA. *Infonews*. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://www.infonews.com/incaa/fuerte-carta-directorxs-cine-argentino-al-n340713>

Janin, A. (2012). Sobre Aguilar, Gonzalo, Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. *Revista Imagofagia*, (5), 1-4. Recuperado el 31/05/2021 de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/207/181>

Jaubet, F. V. (2012). *El amor y el romance en el nuevo cine argentino* (Tesis de grado). Facultad de Periodismo y Comunicación Social Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Kratje, J. (2013). El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino. *Papeles de Trabajo*, 7 (12), 248-271. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4751541>

La Nación (29 de mayo de 2021). Corte Suprema: en el 2020 hubo un femicidio cada 35 horas. *La Nación*. Recuperado el 08/07/2021 de: <https://www.lanacion.com.ar/seguridad/corte-suprema-en-el-2020-hubo-un-femicidio-cada-35-horas-nid29052021/>

La Nueva Mañana (31 de mayo de 2021). El Observatorio MuMaLá registró 94 femicidios en 2021: uno cada 38 horas. *La Nueva Mañana*. Recuperado el 08/07/2021 de: <https://lmdiarario.com.ar/contenido/291090/el-observatorio-mumala-registro-94-femicidios-en-2021-uno-cada-38-horas>

Ley N° 24.377. InfoLEG Información Legislativa y Documental. 19 de octubre de 1994. [En línea]. Recuperado el 30/05/2021 de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm>

Ley N° 26.150. InfoLEG Información Legislativa y Documental. 23 de octubre de 2006. [En línea]. Recuperado el 31/05/2021 de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/120000-124999/121222/norma.htm>

Ley N° 26.485. InfoLEG Información Legislativa y Documental. 1° de abril de 2009. [En línea]. Recuperado el 31/05/2021 de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/150000-154999/152155/norma.htm>

Ley N° 26.618. InfoLEG Información Legislativa y Documental. 21 de julio de 2010. [En línea]. Recuperado el 31/05/2021 de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/165000-169999/169608/norma.htm>

Ley N° 26.743. InfoLEG Información Legislativa y Documental. 23 de mayo de 2012. [En línea]. Recuperado el 31/05/2021 de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>

Ley N° 26.791. InfoLEG Información Legislativa y Documental. 11 de diciembre de 2012. [En línea]. Recuperado el 31/05/2021 de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/205000-209999/206018/norma.htm>

Ley N° 27.499. InfoLEG Información Legislativa y Documental. 10 de enero de 2019. [En línea]. Recuperado el 31/05/2021 de:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/315000-319999/318666/norma.htm>

Llorente, A. (3 de junio de 2020). "Ni una menos": Chiara Páez, la adolescente embarazada de 14 años cuyo brutal asesinato dio origen al movimiento contra la violencia machista. *BBC News Mundo*. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-52900596>

Mitry, J. (1984). *Estética y psicología del cine*. Ciudad de México, México: Editorial Siglo XXI.

Montesoro, J. (7 de agosto de 2020). Pedido por la aplicación de políticas de paridad de género en la industria audiovisual. *GPS Audiovisual*. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://gpsaudiovisual.com/2020/08/07/pedido-por-la-aplicacion-de-politicas-de-paridad-de-genero-en-la-industria-audiovisual/>

Mulvey, L. (1975). Placer Visual y cine narrativo. *Revista Screen*, 16 (3), 1-10. Recuperado el 31/05/2021 de: <https://txtmnftdecine.files.wordpress.com/2017/11/placer-visual-y-cine-narrativo-laura-mulvey-1975.pdf>

Ni Una Menos (3 de junio de 2017). Carta orgánica [entrada de blog]. Recuperado el 30/05/2021 de: <http://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/>

Observatorio de la Industria Audiovisual de Argentina (15/07/2019). *Informe Igualdad de Género en la Industria Audiovisual Argentina*. [En línea]. Recuperado el 30/07/2020 de: http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa_oava_igualdad_de_genero_2019.pdf

Oficina de la Mujer. Corte Suprema de Justicia de la Nación (2020). *Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina*. [En línea]. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://www.csjn.gov.ar/omrecopilacion/omfemicidio/homefemicidio.html>

Ojam, V. (3 de junio de 2020). Más de 1.240 mujeres fueron víctimas de femicidio en los últimos cinco años y este año ya suman 79. *Télam*. Recuperado el 06/06/2020 de:

<https://www.telam.com.ar/notas/202006/471966-femicidios-argentina-2015-2020-ni-una-menos.html>

Palumbo, M., Marentes, M. y Bioy, M. (2016). "Me clavó el visto: los jóvenes y las esperas en el amor a partir de las nuevas tecnologías". *Revista Astrolabio*.

Recuperado el 29/05/2019 de:

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/13376/16213>

Pereyra, P. (27 de diciembre de 2016). Estas son las diez películas argentinas más taquilleras del año. *Diario Los Andes*. Recuperado el 30/05/2021 de:

<https://www.losandes.com.ar/estas-son-las-diez-peliculas-argentinas-mas-taquilleras-del-ano/>

Pérez, A. (9 de junio de 2018). La misteriosa y romántica leyenda japonesa del hilo rojo del destino. *La Vanguardia*. Recuperado el 07/05/2021 de:

<https://www.lavanguardia.com/cribeo/cultura/20180609/47425527869/la-misteriosa-y-romantica-leyenda-japonesa-del-hilo-rojo-del-destino.html>

Raffino, M (2020). ¿Qué es la violencia de género?. *Concepto de*. Recuperado el 08/07/2021 de: <https://concepto.de/violencia-de-genero/>

Ramírez Salgado, R. (2016). ¿Una mujer entera no necesita media naranja? Investigación feminista sobre el amor romántico en los medios de comunicación masiva. En N. Blazquez Graf y M. P. Castañeda Salgado (Coords.), *Lecturas críticas en investigación feminista* (pp. 415-435). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género.

Russo, E. (1998). *Diccionario de cine*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Sarasqueta, A. (29 de diciembre de 2015). Las películas argentinas más vistas de 2015: ¿Qué te han parecido?. *Guioteca*. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://www.guioteca.com/espectaculo-argentino/las-peliculas-argentinas-mas-vistas-de-2015-que-te-han-parecido/>

Schmucler, H. (1992). Sobre los efectos de la comunicación. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*. Recuperado el 30/05/2021 de: http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/sobre_los_efectos_de_la_comunicacion.pdf

Scholz, P. O. (30 de diciembre de 2016). Las 20 películas más vistas en 2016. *Diario Clarín*. Recuperado el 30/05/2021 de: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/20-peliculas-vistas-2016_0_rJeYw-Vrg.html

Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia. Ministerio de Desarrollo Social (2020). *Perspectiva de Géneros y Diversidad (I). Guía para elaborar contenidos y propuestas de capacitación y sensibilización con perspectiva de géneros en SENAF*. [En línea]. Recuperado el 30/05/2021 de: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/guia-jga-generos_y_diversidad1-contenidos.pdf

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Télam (7 de marzo de 2020). *8M: Entrevista con Rita Segato* [archivo de video]. Recuperado el 14/08/2020 de: <https://www.youtube.com/watch?v=viW2cepQull&feature=youtu.be>

Tenenbaum, T. (2019). *El fin del amor: querer y coger*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Ariel.

Universidad del Cine (2016). *Jurado 2016 - Festival Online de Videos de Estudiantes Secundarios*. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://festival.ucine.edu.ar/jurado-2016/#:~:text=Daniela%20Goggi%20nace%20en%20julio%20de%201976%20en,y%20tambi%C3%A9n%20como%20guionista%20en%20cine%20y%20televisi%C3%B3n>.

Vallina, C., Gómez, L. y Caetano, A. (2015). Crítica, cine e historia. *Boletín de Arte*, (15), 44-50. Recuperado el 08/07/2021 de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/19/691>

Vallina, C., Gómez, L. y Jaubet, F. (2014). La trama de lo real. *Scribd*. Recuperado el 30/05/2021 de: <https://es.scribd.com/document/405462301/La-trama-de-lo-real-C-Vallina-L-Gomez>

Vallina, C. y Barreras, L. (2008). La imaginación de la realidad en el cine y la tv contemporánea: Estrategias narrativas y poéticas audiovisuales. *Revista Questión*, 1 (18), 1-6. Recuperado el 30/05/2021 de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31942/Documento_completo.%20y%20Barreras,%20Luis.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Gedisa.