

EL INSTANTE DE LA FALLA EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Romina Lapi - Fernando Davis

Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes - LaBial

Resumen:

En un momento histórico en el que las dinámicas internas al semiocapitalismo han hecho de los sujetos el resultado de una política de representación, la función de la imagen se ha visto desplazada desde aquella forma que tradicionalmente hacía inteligible al mundo hacia una actual producción de subjetividades que, desde el aparato discursivo hegemónico, es ejercida como una tecnología de poder que busca normativizar y determinar el lugar que debiera habitar la alteridad. Es en este escenario que el dispositivo cinematográfico se erige como una forma privilegiada en la configuración de identidades en tanto la disposición de sus elementos (proyector, sala oscura, pantalla) fuerzan al espectador a cargar con una mirada ya construida. Interesa entonces en el presente artículo estudiar la manipulación del campo sonoro en *La Mujer Sin Cabeza* y *Nueva Argirópolis* (Lucrecia Martel) así como el tránsito hacia esa expansión del campo cinematográfico que realiza Albertina Carri desde *Los Rubios* a la instalación *Operación Masacre* y *el Sonido Recobrado* como casos emblemáticos de contraproductivización crítica que, dentro del cine nacional, problematizan la política de representación, es decir, como instantes de falla en que el arte se transforma en una poética de resistencia frente al orden normativo hegemónicamente impuesto.

Palabras clave: cine argentino - tecnología de poder - producción de subjetividades - política de representación

Actualmente, nos vemos inmersos en un momento de transformación tecnológica y de mercado donde los sujetos son una "formación discursiva y el resultado de una versión específica de la política de representación" (Butler, 2007: 47). Ocurre que se han interiorizado culturalmente una serie de mecanismos a los que el sujeto se somete desprejuiciadamente sin intención alguna de cuestionarlos en tanto los cree inherentes a su naturaleza. El desmedido desarrollo que tuvieron las industrias culturales en el siglo pasado devino una nueva arma en el campo de la configuración de subjetividades que pronto se transformaron en grandes factores de identificación. La imagen, esa figura que hace inteligible al mundo, ya no carga en sí el peso de la mimesis sino el de producción de subjetividades.¹ En este sentido, el acto de representar supone una fuerza cultural legitimada que maneja el aparato discursivo² y que describe al sujeto de la diferencia. "Ese papel hace del representado [...] un no-sujeto "poseído, comprendido, definido y tratado" por quienes manejan en forma *no participativa* los medios de representación cultural" (Richard, 1994: 1015). Se trata de un problema antropológico y decididamente político que busca definir los límites de la

¹ Anneke Smelik reflexiona sobre el giro teórico en la forma de entender una imagen en el campo cinematográfico: "The important theoretical shift here is from an understanding of cinema as reflecting reality, to a view of cinema as constructing a particular, ideological, view of reality". En: Smelik, Anneke. "Feminist Film Theory". *The Cinema Book*. 1999.

² La aparición de una figura privilegiada, el varón occidental blanco, determinó la institución del etnofalocentrismo occidental como normatividad dominante. La identidad se constituyó entonces como un discurso enunciado desde el centro donde a la periferia sólo resta ocupar el lugar del "otro". Todo aquello que no entra en términos identitarios dentro de la norma -hombre blanco occidental heterosexual- es de una u otra forma marginalizado.

alteridad para descalificar al otro y así salvaguardar la propia integridad: el locus privilegiado enuncia el artificio, el sujeto que aparece amenazando esa subjetividad privilegiada. Aquello que se considera una esencia interna es, en realidad, producto de actos que anticipan su construcción³, escribe De Lauretis.

En la era de la reproductibilidad técnica, las condiciones inherentes al dispositivo cinematográfico -sala oscura, espectador inmovilizado- hacen del lenguaje audiovisual una forma privilegiada de representación cultural. Es que la disposición de sus elementos -proyector, sala oscura, pantalla- reproducen la puesta en escena de la alegoría de la caverna platónica y esto desencadena, para Baudry, la fase del espejo lacaniano: el sujeto ve reflejada su percepción en la perspectiva monocular del dispositivo de base.⁴ Esta reflexión resulta de particular interés en tanto permite entender de qué forma opera el dispositivo cinematográfico en la identificación con el sujeto de la enunciación. Tal como sucede en la alegoría de Platón, las condiciones del dispositivo parecieran estar dispuestas de forma tal que el sujeto receptor encuentre su identificación con aquella mirada monocular que se proyecta frente a él. El espectador es entonces forzado a identificarse con el sujeto de enunciación, a sentirse él mismo sujeto y cargar con una mirada ya construida y guiada, con una mirada impuesta. "El "yo" inmanente al texto filmico construye un estatuto del "tu" del destinatario y solamente se anula, con el fin de que su simulacro vacío sea rellenado por el mismo destinatario" (Bettetini, 1986: 31) sostiene Gianfranco Bettetini. El cine opera como una prótesis simbólica que se propone como mundo integrante del cuerpo del sujeto receptor y que termina por hacerlo sentir autor de aquellas representaciones que aparecen en imagen. Ahora bien, siguiendo los postulados de Foucault podríamos decir que el cine aparece entonces como una tecnología de poder, como un mecanismo de control en la construcción de identidades. A su vez, aquellas imágenes que hace desfilar el aparato cinematográfico suelen aparecer, más precisamente, como una tecnología del género⁵. "Si el género es la construcción social del sexo y sólo es posible tener acceso a este "sexo" mediante su construcción, luego, aparentemente lo que ocurre es, no sólo que el sexo es absorbido por el género, sino que el "sexo" llega ser algo semejante a una ficción, tal vez una fantasía, retroactivamente instalada en un sitio prelingüístico al cual no hay acceso directo" (Butler, 2015: 23). Ocurre que el cine es una de esas tecnologías de construcción social del género que asigna una determinada posición a un individuo, que éste cree preexistente y que es predicada bajo una rígida base conceptual binomia (o bien hombre- generalmente constituido como sujeto de la mirada y del habla, como soporte activo de la historia - o bien mujer-limitada a ser objeto de exhibición y deseo sexual)⁶.

Bajo este panorama interesa entonces pensar qué ocurre en la cinematografía nacional. Si el género construye relaciones entre una entidad y otras, previamente constituidas como clase, ¿cómo opera el cine argentino contemporáneo en la construcción de subjetividades genéricas y de clase? ¿Es que existen obras que pongan en evidencia la construcción de Identidad de ese locus de enunciación privilegiado y permitan proporcionar una mirada desde la alteridad? Entendiendo que no es posible un "afuera" de esa dinámica constante que atraviesa toda la sociedad en forma de relaciones de poder, pero que sí puede darse una contraproductivización crítica, una resistencia a la norma impuesta como parte de ese mismo poder⁷, se

³ "Gender is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but "the set of effects produced in bodies, behaviors, and social relations" En: De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on theory, film and fiction*, Estados Unidos, Indiana University Press, 1987. p 3.

⁴ Baudry, Jean-Louis. "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base" en revista LENGUAjes n°2, Bueno Aires, Nueva Visión, 1974.

⁵ "Cinema -the cinematic apparatus- is a technology of gender". En: De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on theory, film and fiction*, Estados Unidos, Indiana University Press, 1987. p 13.

⁶ Cfr. Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: *Media and cultural studies*. 1975.

⁷ Cfr. Foucault, Michel. "Las mallas del poder". En: *Estética, ética y hermenéutica*. 1999.

buscará analizar en el presente trabajo el estado del cine argentino en la representación de subjetividades. El diálogo que se establece entre *La Mujer Sin Cabeza* y *Nueva Argirópolis* por un lado, y *Los Rubios* y *Operación Fracaso* y *el Sonido Recobrado* por otro, en la obra de Lucrecia Martel y de Albertina Carri respectivamente, permitirá poner de relieve algunas de las poéticas de resistencia que se hacen presente en la cinematografía nacional respecto a la deconstrucción de imaginarios sociales. El concepto de tecnología de poder acuñado por Michel Foucault, que permitió considerar los mecanismos de poder como técnicas que han sido inventadas y perfeccionadas con el correr del tiempo, nos ayudará a pensar el papel que desempeñan las imágenes analizadas. Interesa también pensar ese rol desde las nociones de universal abstracto/situado de Mario Casalla, entendiendo al primero como producto de unos pocos particulares que se autoerigen como universales y como ámbito respetuoso de las diferencias al segundo, con el fin de dilucidar el lugar desde donde operan esas representaciones.⁸ En este sentido, atenderemos a la noción de identidad-constructo y al desplazamiento que ha provocado de ese privilegio unitario y racional que constituía la identidad-sustancia, y que permitió, en el último tiempo, comprender las identidades a partir de posiciones variables.⁹ Estos conceptos son entonces las principales nociones teóricas que nos acompañarán durante el presente estudio. Bajo una mirada que piense a las obras no como meros productos a contemplar sino más bien como procesos significantes interesa analizar qué tipos de recursos de lenguaje se movilizan en función de una operatividad crítica.¹⁰ ¿Cuáles son las limitaciones de estas obras y qué poéticas de resistencia configuran?

La profundidad sonora como tecnología de poder subvertida en el cine de Lucrecia Martel

Unos niños de tez morena corren por una desolada ruta. *Bajame la bici!* - se escucha gritar con acento salteño numerosas veces. Uno de los niños mira desde atrás de unos arbustos. Así comienza *La Mujer sin Cabeza* (2008, Lucrecia Martel). Se trata de los Otros, el revés subalterno y necesario del Yo enunciador¹¹, aquellos que pronto desarmarán¹² el comfortable universo en que vive Verónica. La astucia de Martel reside en utilizar las potencias que detenta el arte cinematográfico para construir una puesta en escena que busca constantemente denunciar y cuestionar los mecanismos de enunciación de *Identidad* del locus privilegiado.

En la mayor parte de la película el personaje de Verónica actúa por inercia. Luego de la conmoción de atropellar algo en la ruta, Verónica se vacía por completo. Pareciera ser como si su existencia se viera reducida simplemente a un cuerpo. Será su entorno

⁸ Cfr. Casalla, Mario. "La fábula del 'Banquete tecnológico universal'". *Tecnología y pobreza*. Buenos Aires. Fraterna. 1988.

⁹ Cfr. Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*, Asunción, FONDEC y CAV / Museo del Barro, 2004. Cap. "La identidad en los tiempos globales. Dos textos".

¹⁰ Cfr. Richard, Nelly. "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación". En: *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas : XVII coloquio internacional de historia del arte* / coord. por Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces, Vol. 3, 1994.

¹¹ Cfr. Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*, Asunción, FONDEC y CAV / Museo del Barro, 2004. Cap. "La identidad en los tiempos globales. Dos textos".

¹² No porque verdaderamente sea causa de su accionar sino que, enunciado desde el discurso del locus privilegiado, los Otros aparecen como los presuntos responsables de la desestabilización de la vida de Verónica. Tampoco se repara en el hecho de que parte de esa desestabilización pueda haber surgido de la propia decisión de Verónica de no bajarse del auto a brindar ayuda a aquello (sea lo que fuere) que había atropellado.

entonces, sus familiares y amigos, quienes terminarán sus frases o realizarán sus acciones en una práctica que aparentemente no les sienta en modo alguno ajena.¹³ En las tierras salteñas del norte argentino son las familias blancas heterosexuales de clase alta como la de Verónica las que se establecen como locus privilegiado de la enunciación, por lo que no resulta extraño que sean ellos quienes traten de rearmar la identidad de Verónica. "Esa voz no parece tuya"¹⁴, insiste la tía Lala acusando que aún no responde a ese *deber ser* del Yo impuesto. Numerosas veces, la palabra se hace presente como un impetuoso arma de la normatividad dominante¹⁵, como esa tecnología de poder que busca disciplinar y situar a la alteridad en un lugar marginal. Bajo este mecanismo, aquel que atente algún rasgo de individualidad es súbitamente puesto en evidencia.

Opera incluso una separación espacial. Los Otros viven en el cruce, en las afueras del pueblo. Pero inevitablemente, por más esfuerzo que se haga por acallarlos, están ahí, son siluetas desenfocadas que desde el fondo de la imagen rondan los patios y las puertas de las casas en un esfuerzo por combatir "toda esencia fija y estable que remita al ser humano como una entidad ahistórica de relieves metafísicos" (Sibilia, 2008: 20). Si la palabra, utilizada por ese Yo enunciator, se demarca como una constatación de tecnología de poder, la marcada presencia del acento salteño en los Otros se constituye como la subversión de esa tecnología de poder, como una herramienta política de resistencia que permite delinear la afirmación de identidades desde emplazamientos particulares. Se trata de rasgos de subjetividad que se contraponen con la uniformidad normativa del *deber ser*.¹⁶

Esa forma de resistencia sonora, esa diferencia de acentuación verbal que Martel pone de relieve, se verá potenciada en su más reciente obra, *Nueva Argirópolis*¹⁷ (2010, Lucrecia Martel). Se trata de la necesidad del arte latinoamericano de politizar la forma que tanto ha enfatizado Nelly Richard.¹⁸ Los diferentes diálogos que mantienen los jóvenes aborígenes en momento alguno disponen de subtítulos para la comprensión del espectador. La elección de prescindir de todo subtítulo que permita la traducción de aquello que se dice se constituye entonces, decididamente, como un acto político. Podría decirse que se trata de un acto que tiene un doble valor. Por un

¹³ "Qué suerte que no tuviste hijos" dice la tía Lala recostada en la cama. "Vero. Decile" indica Josefina, frente a la ausencia de respuesta de Verónica continúa "acordate Lala, que las chicas de la Vero están en Tucumán estudiando. "Aha. ¿Y qué estudian?". "Vero decile", impone nuevamente Josefina, "derecho. Están en derecho". En: *La Mujer Sin Cabeza*, 00:33:15.

¹⁴ En: *La Mujer Sin Cabeza*, 00:34:38.

¹⁵ "Qué gente tan rara. Él raro, ella rara. Y la chiquita rarita también." El personaje de la tía Lala haciendo referencia a la performatividad de género de Candita. En: *La Mujer Sin Cabeza*, 00:34:27.

"Muchas veces la tuve que frenar a la Teresa. Yo no le dije una palabra a Horacio. Y eso que me pregunta, porque a veces sospecha. Para qué amargarlo, ya bastante tiene con la machona de la hija." En: *La Mujer Sin Cabeza*, 00:53:20.

"No los mires. Está llena la casa. Shh, son espantos. Ya se están yendo, no los mires", indica la tía Lala. Acto seguido un niño de tez morena mira a Verónica y se retira de la habitación. En: *La Mujer Sin Cabeza*, 00:58:44.

¹⁶ Candita, la sobrina de Verónica, también es uno de los Otros. Ocurre que la forma de vivir su performatividad del género no responde a la norma dominante. En este sentido, la joven detenta un rasgo de singularidad que su madre desapruueba constantemente, le atraen las chicas. "No sé de dónde saca esta gente, todo el día machoneando con la moto. Hay días que no las aguanto." dice a Verónica mientras en el fondo del encuadre Candita es retratada en una composición que asemeja los planos en silueta en que aparecen los Otros. (*La Mujer Sin Cabeza*, 00:31:21)

¹⁷ La guardia costera argentina detiene a un grupo de jóvenes aborígenes participantes de un proyecto escolar que es interpretado como contrabando. El cortometraje detenta en el espacio-tiempo del relato una distinción fundamental: la existencia de un "este lado" y un "otro lado", un "nosotros" y un "ellos", que estructurará el conjunto de la pieza.

¹⁸ Cfr. Richard, Nelly. "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad", en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Buenos Aires, Paidós, 2006.

lado, el juego que establece Martel a partir de un “más allá” de la lengua castellana nos posiciona en el lugar del otro, incivilizado e incapaz de aprehender aquello que nos rodea. “Las lenguas se registran como puros significantes sonoros que ninguna institución, ni la escolar ni la policial, parece dispuesta a acoger o comprender”, escribe Ana Amado al respecto (Amado, 2014: 86). A su vez, esos significantes sonoros son la verificación misma de la existencia de esas subjetividades, de “una posibilidad de ser que tiene que ser explicitada” (Kusch, 1986: 108) y que sólo puede darse, para Rodolfo Kusch, en el habla. Una posibilidad de ser que prescinde del sometimiento a toda traducción normativa para habitar en el mundo. Es claro que la denuncia social no escapa a las obras de Martel, y ésta no será la excepción. Importa aquí el lugar desde el cual se relata la historia. Desde la periferia, el lugar del Otro, pero no de la relación Primer Mundo-Tercer Mundo sino de una misma dicotomía que se prolonga silenciosamente por los países subdesarrollados duplicando la relación que los desarrollados mantienen para con ellos. Porque el pensar no puede ocurrir sin que el lugar importe. Desde otros lugares, lo mismo no se ve ni se comprende igual.¹⁹

La resistencia a las imposiciones técnicas del dispositivo en las imágenes de Albertina Carri

La emblemática obra *Los Rubios* (2003, Albertina Carri) no sólo desarma las políticas de construcción de identidad imperantes sino que además cuestiona la estanca compartimentalización de las instituciones cinematográficas. Para ello Carri recurre a la forma del cine-ensayo²⁰, un tipo de film que aparece como certificación de la dimensión pragmática de todo texto en un momento histórico en el que el semiocapitalismo ha inmiscuido una aparente naturalidad esencial en el *deber ser* de los textos que anula su multidimensionalidad en la construcción de sentido.

Dos son las estrategias principales de que se sirve la directora para tejer el film: la ficcionalización y el documental. La decisión de poner a una actriz, Analía Couceyro, en el papel de Albertina desdoblado la primera persona en un constante juego dialéctico personaje-sujeto sea quizá uno de los recursos más sustanciosos. Numerosas son las veces que vemos a Carri filmar a Couceyro haciendo de Carri. El momento en que el film debe poner en escena el testimonio de la directora, Carri decide filmarse a sí misma dirigiendo el testimonio de Couceyro²¹. El documental se ficcionaliza y la ficción se documentaliza subvirtiendo toda expectativa clásica.

El audiovisual se conforma a partir de una constante búsqueda y cuestionamiento sobre la naturaleza de los recuerdos y la constitución de la propia identidad. Y no sólo por aquellos interrogantes que la voz decide poner en palabras. La pluralidad de testimonios, la inscripción del “yo” desdoblada en dos discursos, el tratamiento ficción-documental del audiovisual. Se trata de una serie de recursos que se entrelazan progresivamente para minar toda ilusión de unidad textual. No interesa buscar una certeza universal. Pese al reparo que pueda conceder la ilusión de una imagen,

¹⁹ Cfr. Bautista S., Juan José. *¿Qué significa pensar desde América Latina?*, Cap. III. “¿Qué significa pensar desde América Latina? Introducción a la pregunta”. 2014.

²⁰ “Film que no obedece a ninguna de las reglas que rigen el cine como institución [...] una película libre, que debe inventar cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella”. En: Montero-Sanchez, David. “La herencia de Montaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico”. En: *International Congress on European Cinema*. 2006. Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). p 3.

²¹ El testimonio enuncia que la directora odia aquellos momentos en que la tradición indica que hay que pedir tres deseos porque ella pedía siempre lo mismo: que vuelva mamá, que vuelva papá, que vuelvan pronto. Se trataba de un mismo deseo pero estructurado en tres partes, explica Couceyro. Albertina filma. “No repetiría la palabra odio, porque es muy fuerte. Y volver a decirlo suena demasiado” corrige a Couceyro. La claqueta es leída y la escena se filma de nuevo. (*Los Rubios*, 01:12:09)

Albertina entiende que la recuperación, su representación, nunca será verdadera²². La película es la constatación de una frustración, la imposibilidad de reconstrucción del cine.²³ Lejos de ensamblar los fragmentos, la película decide quedarse con los retazos recopilados y la imposibilidad de unirlos. Si aquello que define al cine es el lugar de la mirada²⁴, la diferencia negada²⁵ que construye un estatuto del "tu"²⁶ destinatario y hace al espectador cargar con una visión ya construida y guiada, Carri se inmiscuye en una insubordinación epistemológica. La pieza propone una reflexión metadiscursiva que subvierte el rol del espectador de cine clásico a la vez que irradia una voluntad de no sometimiento a las configuraciones universales y abstractas de la Historia (Occidental)²⁷. Los mecanismos que bajo otra mirada, la hegemónica, serían objeto de normativización de Identidad, aquí se pervierten, se transforman en productores de subjetividad. El gesto de la caminata final con las pelucas rubias se constituye como la afirmación de una identidad propia ya no predeterminada por la mirada ajena²⁸. El audiovisual pone de relieve la subjetividad como forma de ser y estar en el mundo. No obstante, pese a toda resistencia que pueda operar en las imágenes, es claro que el dispositivo cinematográfico nunca dejará de responder a la perspectiva renacentista bajo la que fue conformado²⁹. Albertina, consciente de ello, retorna sobre la construcción de subjetividad doce años después de *Los Rubios* y bajo una puesta en forma que le permite nuevas experimentaciones, una instalación en el Parque de la Memoria que lleva el título *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado*. Dos son las partes de la instalación que interesa analizar en el presente artículo en tanto permiten

²² "No hay duda de que un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen, pero la recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple no me trasladará al pasado donde fui a buscarla." En: Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Paidós, 2008. p 79.

²³ Godard lo ha dicho: "la condición paradójica del cine radica en no haber registrado *durante* y en haber reconstruido la ausencia *a posteriori* [...] El cine es culpable por su incapacidad de responder a su potencia ontológica: la de registrar lo real, la de registrar el acontecimiento irrumpiendo en la historia como escena [...] Es culpable por la falta de registro e inocente por responsabilizarse por ser un arte de la huella." En: Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires, Caja negra, 2014. p 34 y 36.

²⁴ "It is the place of the look that defines cinema". En: Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Media and cultural studies*. 1975.

²⁵ "La cámara [...] al registrar [...] una situación de imágenes, podría parecer que corrige el carácter unificador y "substancializante" de la imagen perspectivista única. Esas imágenes [...] permiten suponer [...] una multiplicación de los puntos de vista que neutralizaría la posición fija del ojo-sujeto y de ese modo la anularía [...] La operación de proyección (proyector, pantalla) reestablece a partir de las imágenes fijas y sucesivas de continuidad del movimiento y la dimensión del tiempo. [...] El efecto de sentido no depende solo del contenido de las imágenes sino también de los procedimientos materiales por medio de los cuales una continuidad ilusoria que tiene en cuenta la persistencia de las impresiones retinianas es reestablecida a partir de elementos discontinuos." En: Baudry, Jean-Louis. *Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base* en revista LENGUAjes nº2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974. p 58 y 59.

²⁶ "El "yo" inmanente al texto filmico construye un estatuto del "tu" del destinatario y solamente se anula, con el fin de que su simulacro vacío sea relleno por el mismo destinatario". En: Bettetini, Gianfranco. "El cuerpo del sujeto enunciador". En: *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva*. Madrid. 1986.

²⁷ Cfr. Casalla, Mario. "La fábula del 'Banquete tecnológico universal'". *Tecnología y pobreza*. Buenos Aires. Fraterna. 1988.

²⁸ Se trata de un gesto de resistencia que, desde la parodia, retoma aquello que sería objeto de marginalización y lo subvierte en un intento por demostrar que la familia no se encuentra sujeta a las leyes de la genética.

²⁹ "El aparato cinematográfico es un aparato propiamente ideológico [...] una cámara productora de un código perspectivo directamente heredado, construido según el modelo de la perspectiva científica del Quattrocento." "La cámara, en efecto, es el aparato que fabrica lo *visible* de acuerdo con el sistema de la perspectiva monocular [...] hay que buscar de su lado [...] la perpetuación de ese código representativo de la ideología que este nutre." Comolli, Jean-Louis. *Técnica e ideología*. Pratiche Ed. 1982. p 144 y 146.

una mirada reflexiva sobre la construcción de identidades. *Investigación sobre el Cuatrerismo*, un audiovisual fragmentado en 5 pantallas diferentes da cuenta nuevamente de la imposibilidad de un relato unificado y de la reconstrucción de todo pasado desde el presente³⁰. En este caso, uno de los aspectos más valiosos residen en la facultad que otorga a Carri al sujeto receptor en tanto es él quien está encargado de realizar un montaje individual seleccionando entre la multiplicidad de imágenes que se suceden simultáneamente en las diferentes pantallas. Si en *Los Rubios* la artista detentaba la imposibilidad de vivir bajo una Identidad impuesta desde fuera pero en la forma de un dispositivo que técnicamente no daba cuenta de ello, aquí es claro el énfasis en una subjetividad necesariamente encarnada en y construida a partir del propio cuerpo en una forma que permite al sujeto receptor vivenciarlo en su individual construcción de la obra. Por el contrario, en *Punto Impropio* la subjetividad está construida desde un lugar totalmente opuesto. El tono de voz de Albertina leyendo las cartas que su madre Ana María enviaba durante su secuestro inunda el espacio de una oscura sala y conforma un relato que carece de imágenes. No hay imagen alguna asignada a ese encadenamiento de palabras. Al menos no una impuesta que determine quién fue Ana María o quién es Albertina Carri, o quiénes deberíamos ser nosotros en la lectura de esa obra. Albertina erige así un manifiesto artístico que resiste toda imposición normativa. Las letras que conforman el nombre de su madre, Ana María, proyectadas sobre el suelo de la sala determina un astuto juego dialéctico. Si el nombre es aquello que fue designado para identificarnos, aquello que daría cuenta de nuestra identidad, el tono ficcional de las cartas, la textura de la voz de Carri y la falta de imágenes impiden la reconstrucción de esa subjetividad en torno a la cual orbita la obra.

Resistir en forma de imágenes y sonidos

"La alteridad es cuestión de poder y de retórica más que de esencia. La alteridad es, primero, cuestión de representación" escribe Nelly Richard (Richard, 1994: 1015). La historia del arte construida desde Occidente, ese locus de la epistemología dominante, se presenta como aquella tecnología que busca disciplinar, silenciar o aquietar aquello que constituye una amenaza. Se trata de un problema ya enunciado por Ticio Escobar, "la cultura hegemónica [...] extrapola sus verdades volviéndolas válidas para todas las situaciones" (Escobar, 1987: 40). Este *mito del arte*³¹ perpetua valores que convienen al discurso dominante y es aceptado sin que su vigencia sea cuestionada. A partir de allí, se detectan los valores estéticos definitorios de cada obra con el fin de integrarlas en las series artísticas tanto del pasado como del presente, de encuadrarlas (o marginalizarlas) en la secuencia diacrónica que constituye la *historia de las artes*³². Para Butler, la representación funciona como "un procedimiento político que pretende ampliar la visibilidad y legitimidad" a la vez que se erige como "la función normativa de un lenguaje" (Butler, 2007: 46). Se trata de un procedimiento que si bien promueve cierta visibilidad, el pluralismo se da acorde a los ideales de control ejercidos por los centros. Pero no debe perderse de vista que el arte también ofrece alternativas de otra comunicación³³. Es que el arte, así como ha sido cooptado por el Yo enunciator, también permite ser usado desde "el otro lado" para difundir perspectivas diferentes. "Cuando falla la realidad muestra su hilacha de construcción, de cosa consensuada que podría ser de otra manera. La experiencia del arte no nos muestra otro mundo

³⁰ La película no finalizada de Pablo Szir, el guión de Carri sobre Isidro sin filmar, etc.

³¹ Cfr. Escobar, Ticio. "La cuestión de lo artístico". *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. RP Ediciones. 1987.

³² Cfr. Jiménez, José. "La experiencia artística como proceso". *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. España. 1986.

³³ Cfr. Grüner, Eduardo. "El arte, o la otra comunicación". En: *Actas de la*. Vol 7. 2000.

sino la posibilidad de transformar el mundo. De que esta realidad tan contundente, tan sólida podría ser transformada."³⁴ Resulta interesante entonces la idea de un instante de falla que ciertas expresiones artísticas logran dar a conocer. Cuando ocurre ese instante de la falla en el arte, la representación se transforma en una poética de resistencia frente al orden normativo hegemónicamente impuesto, en la posibilidad de un orden diferente a esas relaciones de poder que se ejercen a diario sobre nosotros. Es en este sentido que la experiencia del arte, bajo una mirada crítica, permite la construcción de un universal situado que bogue por aquellas subjetividades que no se corresponden con el canon de universalidad abstracta impuesto. La asombrosa manipulación de la dimensión del habla en las obras de Martel y el tránsito hacia esa expansión del cine que realiza Carri son tan sólo algunos de esos instantes de falla que se dejan entrever en la cinematografía nacional.

No hay obra de Martel que esté exenta de la representación de la alteridad, ya se trate de descendientes de aborígenes o de sujetos que, como Candita³⁵, no viven su performatividad de género acorde a la norma impuesta. Existe en sus obras la intención de subvertir el orden hegemónicamente dado mediante la constante irrupción de la alteridad en un mundo que, aparentemente y bajo una mirada central, no le pertenecería. Ese espacio, dispuesto como zona segura para el locus privilegiado, es invadido constantemente por la alteridad en un tránsito que puede leerse como reapropiación y reivindicación de subjetividades. La irrupción en el campo sonoro del acento salteño o de lenguas aborígenes es quizá una de las herramientas de resistencia más interesantes. Si la realizadora salteña decide conceder al Otro un lugar en imágenes y sonidos es a modo de denuncia política a través de las herramientas que mejor sabe manejar, el dispositivo cinematográfico. Podría pensarse entonces que Carri va un paso más allá. La hija de secuestrados políticos no se conforma con una mera denuncia social. Por el contrario, puede apreciarse en sus imágenes una búsqueda por subvertir el orden normativo impuesto, una búsqueda por hacer surgir de aquel instante de la falla una realidad que responda un poco menos a los términos imperativos que nos tienen acostumbrados. La familia podría ser ese equipo de realizadores que, por elección propia, la acompañan en *Los Rubios* y el espectador podrá tener la decisión de elegir con qué imágenes de *Investigación sobre el Cuatrerismo* se quedará su retina. Frente a la denuncia de configuraciones universales, Carri pone de relieve la configuración de una identidad constructo, de una subjetividad propia. Una subjetividad que surge de estar presente y habitar el mundo. Porque es menester que la elección de aquellas imágenes a reproducir en pantalla sea entendida como un acto de poder, podríamos decir entonces que las obras de ambas artistas detentan una decisión poética que se torna indefectiblemente un acto político de resistencia.

En el desarrollo vertiginoso que han tenido hasta nuestros días las industrias culturales, el cine se erige decididamente como una herramienta de construcción de Identidad, como una tecnología de poder. En manos de la mirada hegemónica, contribuye a la continuidad de un espacio de normativización de la sociedad que deviene lugar común en la pantalla. Detrás de la representación pueden encontrarse una serie de operaciones de normalización cuya descripción parte de condiciones prescriptivas a partir de las cuales se busca censurar o acallar determinadas actitudes o comportamientos.³⁶ Ahora bien, en aquellos casos en que es operado desde una posición crítica, este dispositivo puede ayudar a problematizar la política de la mirada cuestionando y reafirmando la representación como un acto político de enunciación y construcción de los sujetos. En este sentido, es entonces un deber construir poéticas

³⁴ Seminario percepción y narrativa dictado por Lucrecia Martel. Teatro Ensamble, Lomas de Zamora. 18-11-2015.

³⁵ Cfr. nota nº 18.

³⁶ Cfr. Entrevista a Virginia Cano realizada por Andén 74. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=py4C-rl2RTk>

que resistan contra las reiteraciones enajenadas de la representación y que concedan un lugar a aquellas voces que quedan por fuera del sistema de representación hegemónico. Porque como dice Martel, "dirigir cine es inventarse herramientas para correrse de la percepción ya tan constituida y tan estabilizada"³⁷. Porque todo acto es, un ejercicio de poder o de resistencia, abogamos por el segundo.

Bibliografía

- Baudry, Jean-Louis. "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base" en revista *LENGUAjes* n°2, Bueno Aires, Nueva Visión, 1974.
- Bautista S., Juan José. *¿Qué significa pensar desde América Latina?*, Cap. III. "¿Qué significa pensar desde América Latina? Introducción a la pregunta". 2014.
- Amado, Ana. "No son como nosotros. Lenguas aborígenes, género y memoria en el cine argentino." En: Bettendorff, Paulina y Pérez Rial, Agustina. *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen Cine*. Buenos Aires, Librería Ediciones, 2014.
- Bettetini, Gianfranco. "El cuerpo del sujeto enunciador". En: *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid. 1986.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2015.
- Butler, Judith. *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Casalla, Mario. "La fábula del 'Banquete tecnológico universal'". *Tecnología y pobreza*. Buenos Aires. Fraterna. 1988.
- Comolli, Jean-Louis. *Técnica e ideología*. Pratiche Ed. 1982.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on theory, film and fiction*, Estados Unidos, Indiana University Press, 1987.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Escobar, Ticio. "La cuestión de lo artístico". En: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. RP Ediciones. 1987.
- Escobar, Ticio. "La identidad en los tiempos globales. Dos textos". *El arte fuera de sí*, Asunción, FONDEC y CAV / Museo del Barro, 2004.
- Foucault, Michel. "Las mallas del poder". En: *Estética, ética y hermenéutica*. 1999.
- Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires, Caja negra, 2014.
- Grüner, Eduardo. "El arte, o la otra comunicación". En: *Actas de la*. Vol 7. 2000.
- Jiménez, José. "La experiencia artística como proceso". *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. España. 1986.
- Kusch, Rodolfo. *Geocultura del hombre americano*. España. 1986.
- Montero-Sanchez, David. "La herencia de Montaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico". En: *II International Congress on European Cinema*. 2006. Universidad Pompeu Fabra (Barcelona).
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: *Media and cultural studies*. 1975.
- Pinto Veas, Iván. Entrevista a Lucrecia Martel disponible online en: <http://www.lafuga.cl/lucrecia-martel/735>
- Richard, Nelly. "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación". En: *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas : XVII coloquio internacional de historia del arte* / coord. por

³⁷ Proyección y charla con directores: Lucrecia Martel. Casa Rodolfo Walsh, CABA. 14-10-2014.

Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces, Vol. 3, 1994.

- Richard, Nelly. "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad". En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Sibilía, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2008
- Smelik, Anneke. "Feminist Film Theory". En: *The Cinema Book*. 1999.

Filmografía

- *La Mujer sin Cabeza* (2008, Lucrecia Martel)
- *Los Rubios* (2003, Albertina Carri)
- *Nueva Argirópolis* (2010, Lucrecia Martel)
- *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* (2015, Albertina Carri)