laFuga

En los márgenes del cine

Des-estéticas en el cine contemporáneo

Por Cristina Voto, Agustina Pérez Rial, Fermín Acosta

Tags | **Cine contemporáneo | Género, mujeres | Estudios de cine (formales) | Estudios de género | Argentina | Bélgica | Canadá | Estados Unidos**

Cristina Voto (FADU UBA - UNTREF). Doctora en Diseño de la FADU-UBA, magister en semiótica de la Universidad de Bolonia (Italia) y egresada en Lenguajes de los medios (Milán). Sus investigaciones cruzan teorías del diseño audiovisual, semiótica y teorías de género. Ha sido becaria del CONICET y trabaja como docente e investigadora en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Correo electrónico: crivoto@gmail.com Resumen Estas páginas tienen como propósito plantear un recorrido alrededor de prácticas y políticas audiovisuales que han indagado en la problemática de la constitución del cine como dispositivo tecnológico semio-sexo-político con incidencia en la construcción, regulación y administración de subjetividades. Lo que nos interesa señalar en este artículo son tres posibles descentramientos del lenguaje audiovisual con ese propósito trabajaremos con un conjunto de nueve piezas audiovisuales. Estas producciones serán agrupadas para su análisis según tres ejes: en primer lugar, el de la radicalidad antimimética que implican ciertas propuestas del cine experimental; en un segundo momento trabajaremos las articulaciones genéricas (gender/genre) como espacio para la producción de nuevas subjetividades; y, por último recuperaremos los modos en que se ha inscripto el giro subjetivo en la conformación de coordenadas cronotópicas no tradicionales para la puesta en escena de primeras personas en la producción audiovisual.

0. Introducción

Estas páginas tienen como propósito trazar un recorrido por una serie de estrategias desplegadas en un conjunto de producciones audiovisuales contemporáneas que nos permiten indagar en la constitución del cine como dispositivo tecnológico semio-sexo-político. [1] Ello podría pensarse bajo una serie de subversiones poético-políticas digitadas bajo las coordenadas de una *des-estética* feminista. A partir de las propuestas de Laura Mulvey (1975) y Teresa de Lauretis (1985) nos interesa trazar unas líneas de tensión entre las nociones de *counter-cinema* y *des-estética* como estrategias distintivas y complementarias con las que pensar el lenguaje audiovisual. [2]

Por una parte, de Lauretis señala que la noción de *des-estética* constituye un proyecto de cambio radical en el que la representación-reproducción del mundo funciona como un mecanismo que señala las potencialidades del cine (en sus desarrollos, del cine feminista) para producir "otra visión: para construir otros sujetos y objetos de visión" (de Lauretis, 1985:163, nuestra traducción) [3]. Por otra, el *counter-cinema o contra-cine* de Mulvey se caracterizaba por una programática antinarratividad y una estética que busca alejar a el/la espectador/a del placer visual; diferente de las postulaciones de de Lauretis para quien era necesario recuperar el recurso de la narratividad y desviarlo de sus usos convencionales.

A partir de las tensiones *entre* estas dos nociones, nos interesa definir algunas estrategias de descentramiento en el lenguaje audiovisual y con ese propósito trabajaremos con un conjunto de nueve piezas audiovisuales en las que entendemos se presentan líneas de fuga que las distancian de los modos en que el lenguaje cinematográfico ha estabilizado sus prácticas. Estas producciones serán agrupadas para su análisis según tres ejes en los que proponemos entender sus torsiones:

- En primer lugar, el de la radicalidad antimimética que implican ciertas propuestas del cine experimental

- En un segundo momento trabajaremos las articulaciones genéricas (*gender/genre*) como espacio para la producción de nuevas subjetividades;
- Por último recuperaremos los modos en que se ha inscripto el giro subjetivo en la conformación de coordenadas cronotópicas no tradicionales para la puesta en escena de primeras personas en la producción audiovisual.

1.Subversiones figurativas: mímesis y artificialidad del lenguaje

Tradicionalmente usado para describir la relación entre arte y naturaleza, el concepto de mímesis ocupa un lugar clave en la tradición occidental. Durante siglos, el concepto no ha permanecido estático en el debate cultural, pero fue bajo los golpes inferidos por el post-estructuralismo cuando pudo deconstruirse la idea de una imitación y por ende, de una representación, del arte y la escritura (Auerbach, 1946; Lukács, 1962; Derrida, 1967). De la mano de estos golpes, se difunde la conciencia que toda visión, toda escritura, en fin toda enunciación, siempre va acompañada por una interpretación. Por lo tanto, la definición de una posible noción de imitación llevaría a un sin número de confusiones sobre la inocencia de un ojo que se pretende natural.

En eco a esas reflexiones, se propone un recorrido analítico por tres obras del cine experimental: *31/75 Asyl*, Kurt Kren (1975), *Sanctus*, Barbara Hammer (1990) y *Scar Tissue*, Su Friedrich (1979). Crítica y academia han ordenado, en distintas ocasiones y bajo distintas perspectivas, los recorridos experimentales del lenguaje audiovisual (Mitry, 1971; Bordwell & Thompson, 1994; Machado, 1998; Ricapito Rossetti, 2011). Sin embargo, a continuación, se propone sondear el espacio experimental del cine según la posibilidad que tiene de desmontar y deshacer en pantalla la gramática de lo visible. En las tres obras toma forma un dispositivo que más que hacer una copia del mundo crea analogías, metáforas, figuraciones, territorializaciones espacio-temporales. Es decir, que se da una dialéctica entre mimesis y *techné* donde se dirimen qué subjetividades son puestas ante la retícula y qué formas de territorialización de los placeres escópicos se encuentran sedimentadas. Si, como afirman Deleuze y Guattari "mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza" (2004: 16), podría afirmarse que las tres obras en estudio buscan reparar los daños producidos por el mal uso del concepto de mímesis mientras opacan las tensiones técnicas y estéticas que las forman y performan su propia artificialidad.

En sus cortometrajes Kren, Hammer y Friedrich dan forma a subversiones figurativas con las que habilitan percepciones diferenciales de los espacios y tiempos de la fruición. En los rumbos marcados por estos giros, se ponen a prueba las posibilidades de representar los sujetos, sus entornos y reconfigurar así nuevos agenciamientos. En las tres obras los códigos miméticos del percibir y del sentir propio y social, son develados por medio de enmascaramientos y repeticiones del gesto compositivo (en el caso de Kren), de apropiaciones y virajes *pop* de insumos médico-científicos (en el caso de Hammer) y de recortes y yuxtaposiciones abruptas de la rutina social (en el caso de Friedrich). Si con respecto de *31/75 Asyl*, las máscaras y las repeticiones ponen en quiebre el punto de subjetivización que abre el dispositivo audiovisual; las apropiaciones visuales y sonoras de *Sanctus* denuncian el vínculo –podríamos decir devoto– que existe entre el dispositivo médico y el dispositivo audiovisual. Finalmente, el trabajo de campo que nos devuelve *Scar Tissue*, una colección de parpadeos oníricos robados al capitalismo callejero, pone a prueba la dimensión reactiva del montaje, la posibilidad que tiene este recurso estético y formal de transformar la fruición en acción.

Mientras cuestionan la posibilidad mimética del lenguaje audiovisual, las tres piezas hilan una membrana a través de la que deviene posible reconocer y experimentar la incidencia entre percepción y escritura, entre cuerpo de fruición y cuerpo del film. Una incidencia que nos recuerda que sí, el dispositivo audiovisual construye y administra formas y normas de subjetividad pero, por ello mismo, puede reconfigurarlas.

1.1 31/75 Asyl: des-estética del tiempo y el espacio

En *31/75 Asyl*, Kurt Kren nos presenta un espacio construido por medio de intersticios temporales, un espacio que existe entre el tiempo y en la continua impresión de un mismo paisaje sobre tres rollos de 16mm a lo largo de veintiún días. Las posibilidades compositivas del fílmico son ahí pacientemente

desmontadas y remontadas a partir de las mismas grietas del celuloide. Desde esas fisuras, toma forma un universo heterotópico y heterocrónico (Foucault, 1967; Freeman, 2010) en donde el fluir temporal resiste a las mecánicas lineales.

Fotograma del cortometraje *31/75 Asyl* **(1975) de Kurt Kren. En la pieza, Kren utiliza la luz como un material de construcción audiovisual, dando vida a un universo donde lo real se destruye, construye y reconstruye en reciprocidad con el percibir del espectador, hasta habilitar una dimensión escópica próxima a un sentir melancólico**

Kren, dialogando con el antiguo *topos* de la imagen-ventana, ubica una cámara de 16mm sobre un trípode y la deja grabar en repetición durante tres semanas un mismo paisaje, con el aporte cotidiano de una única diferencia, una máscara de papel negro con aberturas rectangulares que cambia día tras día. En la pantalla observamos el construirse, luego, el deshacerse y el hibridarse del tiempo y de la grabación. La experimentación de Kren sale de los intersticios del formato analógico para cobrar vida en una contemplación que reescribe los tiempos y las estéticas de la cámara fija. Por medio de una dilación que nos convoca y seduce en un progresivo deseo de mirar, encuentra lugar una pulsión escópica próxima a la fascinación, con la que reinventar el percibir de una forma plácida, alejada de las teleologías modernistas. La voluntad de reescribir la mirada y con ella, su satisfacción, permite al director desfigurar lo perceptivo. El tiempo y el espacio de la visión que el rompecabezas de Kren construye a partir de la ventana, juntos con su fluir placido, nos recuerdan que, por cuanto concierne a lo escópico, aquello que importa no es la presencia o la ausencia del placer, sino la toma de posición del sujeto respecto de él.

1.2 Sanctus: las estrategias del sentir entre dispositivo audiovisual y dispositivo médico

La reflexión acerca del cuerpo y su sentir atraviesa por completo la obra de Barbara Hammer. En *Sanctus* la directora sondea las correlaciones entre dispositivo médico y dispositivo audiovisual estirando las tensiones de las categorías de masculino *vs.* femenino y jerarquizándolas en las de médico *vs.* paciente. En el film la directora recupera los metrajes en cinefluorografía hechos durante la década del cincuenta por el Dr. James Sibley Watson –quien no se eximirá de transitar su carrera por el mundo de la industria cinematográfica–. En estos metrajes encontramos un cuerpo de mujer que Hammer expone de manera casi redundante gracias a una técnica de animación mixta en la que, también las placas de rayos-x, devienen insumo para la experimentación. A lo largo de los veinte minutos que componen *Sanctus* el cuerpo es totalmente penetrado y visibilizado mientras actúa las acciones más cotidianas en una atmósfera musical que acentúa, por su excesiva sacralidad, el aura mística e impenetrable que envuelve al discurso científico.

Imagen del cortometraje *Sanctus* **(1990) de Barbara Hammer. En Sanctus, la directora sondea las correlaciones que existen entre dispositivo médico y audiovisual por medio de una investigación estética acerca de las sensibilidades y de los discursos que comparten.**

El dispositivo audiovisual, en asociación con el funcionalismo médico, da vida a una mirada lasciva sobre un cuerpo que se revela, poco a poco, frágil y vulnerable, enmarcando el carácter de lo enfermo y de lo femenino en la dimensión escópica. Como en un collage, en donde a los metrajes de Watson están virados hacia tonalidades cromáticas muy *pop,* Hammer combina algunas imágenes de un rostro de mujer y encuadres de un texto escrito en el que se entrevén palabras como <dispositivo>, <enfermedad>, <metástasis>. En esa composición animada y polimórfica, toma progresivamente cuerpo un grito dirigido hacia la violencia de la medicina y de su retórica. Al ritmo de ese grito, como en una moderna danza macabra, Hammer restablece y manifiesta la conciencia de la angustia y del peligro, sentimientos con frecuencia reprimidos en el pirotécnico imaginario médico (Osterweil, 2010).

1.3 Scar Tissue: fantasmagorías del espacio público

En *Scar Tissue*, Su Friedrich nos recuerda que los parámetros de construcción de los sujetos existen antes que nada como impostura pública y social. Para el registro de la película la directora sale a las

calles de Nueva York y, ahí emplazada, devela aquellos cuerpos intoxicados por los valores que componen, plasman y moldean la sociedad. Por medio de un gesto de visibilización de las poses y vicios sociales, sus instantáneas cruzan atmósferas oníricas con composiciones estéticas que parecerían alentar ciertas gestualidades reactivas gracias al trabajo de montaje de los planos.

Fotograma del cortometraje *Scar Tissue* **(1979) de Su Friedrich. En el cortometraje, la directora nos muestra cómo los parámetros de construcción de los sujetos existen antes que todo como impostura formal, tanto en el ámbito de lo público como de lo social".**

A lo largo del cortometraje, por medio de un montaje cerrado cuyos cortes resultan rotos y alucinados, atravesamos la ciudad del *sueño americano* en una fantasmagoría de carácter casi antropológico. En este universo espectral, observamos el contraste con el que hombres y mujeres son llamados a desplazarse y a habitar las calles de Manhattan. Esos planos cerrados son atravesados por el ritmo y las emociones del entorno y, al mismo tiempo, develan lo inquietante de aquella atmósfera en donde todo contacto entre hombres y mujeres es excluido. Como sugerido por el título, Su Friedrich nos enfrenta a un tejido social lacerado y cuya herida está a punto de cicatrizarse. La propuesta de montaje, por medio de una pugnante yuxtaposición de planos y un parpadear de cuadros negros y descompuestos, habilita un espacio diferente en el que pensar nuevos horizontes de actuación. Tal y como afirma de forma provocativa la crítica cinematográfica Amy Taubin: "la película me dejó con unas ganas de ver uno de esos tacones bien plantados en medio de uno de esos vientres" (1987: 47).

2. Subversiones subjetivas: los géneros cinematográficos

Si el cine nace como fruto de una serie de investigaciones derivadas de la pulsión por ver más y mejor, por el placer de observar el cuerpo en movimiento [4], nos arriesgamos a decir que en este escenario, además, los géneros narrativos cinematográficos vendrían a funcionar como un engranaje central de los dispositivos audiovisuales en tanto baterías tecnológicas de subjetivación sexogenérica [5]. Es por eso, que la segunda de las líneas de fuga que nos interesa plantear se detiene en el análisis de prácticas que viralizan las lógicas sobre las que se asientan los géneros narrativos cinematográficos industriales. Estos se han conformado, para las políticas visuales feministas y *queer*, [6] como lugares de contraproductividad narrativa y han sido un espacio de señalamiento, disputa y rediseño de las formas en que el cine funciona como una tecnología sexogénérica.

Rick Altman (2000) define al género cinematográfico como un artefacto transhistórico –o un cuerpo– polivalente y versátil; un entramado complejo de interrelaciones entre el público, la industria y la tradición textual. Nos interesa detenernos en las posibilidades que ofrece habitar esta estructura en clave sexodisidente (ya sea desde una torsión feminista o *queer*) para repensar al género cinematográfico como una tecnología de mediación y producción de subjetividad (de Lauretis, 1989). El paralelismo que instala el binomio *gender/genre* [7] en la lengua anglosajona –intraducible en el español- indica en ambos términos, sin embargo, la existencia de una retícula por la cual se accede a la construcción de un universo que es producido y desplegado en primera instancia por el discurso, re-presentado. Como indica Judith Butler (1990) el género *per se* puede considerarse como una matriz, un marco de inteligibilidad y producción de sentido que lee y codifica, asimismo, cuerpos, deseos, identidades. Queda preguntarnos entonces: ¿Cuáles son las formas en que los andamiajes de los géneros (*genre*) cinematográficos pueden ser puestos en tensión desde una operatoria sexodisidente que señale su constitución como matriz de subjetivación de géneros (*gender)* e identidades sexuales? ¿Cómo habitar críticamente desde los feminismos y las disidencias sexuales estas matrices de lectura y codificación del mundo y las identidades? ¿Cómo señalar ese lugar de los géneros (*genres*) como artefactos que a través de la iteración y la repetición modelan, regulan y administran las emociones y las respuestas físicas de los/las espectadores/as?

Para hacer un breve análisis de las formas en las cuales pueden ser desviados algunos mecanismos genéricos en clave sexopolítica -aunque, insistimos, no son los únicos- tomaremos como punto de partida el trabajo de Linda Williams "Film Bodies: Gender, Genre and Excess" (1991). Trabajaremos con los géneros narrativos que allí son examinados –melodrama, pornografía y terror-, dado que, como asegura la autora, estos géneros constituyen un sistema de excesos puesto a retratar

el cuerpo en formas consideradas violentas, desmedidas o groseras, cuyo espectáculo, en muchos casos, desborda las identidades sexogenéricas normativas. Es la misma excesiva codificación de estos géneros la que habilita el margen para su deconstrucción interna y su apropiación perversa: se vuelven territorios plausibles de ser intervenidos con fines desviados. Se trata de géneros de la exageración, lo que los hace habitar los bordes de forma continua, pulsar hacia afuera de la pantalla y rebasar los marcos normativos de la narración. Artefactos que diagraman formas de captación y mímesis involuntaria en el lugar del/de la espectador/a, y complejizan y tensionan su lugar en términos de políticas de género (*gender*). Los géneros denominados *corporales* en términos de Williams, articulan una lógica del exceso, es decir, apelan a la presentación del espectáculo corporal bajo el dominio de una sensación o emoción intensa: la presentación del orgasmo en la pornografía, el retrato de la violencia en el terror y el de las lágrimas en el melodrama.

Para revisar algunas de las formas en que estos géneros pueden ser desmontados o puestos en tensión bajo esta serie de problemas trabajaremos con las piezas audiovisuales: *Safe*, Todd Haynes (1995), *Raspberry Reich*, Bruce Labruce (2004) y *Sick Girl*, Lucky Mckee (2006).

2.1 Safe: melodrama de identificación imposible

Si partimos de la pista de que el melodrama se constituyó como un género denostado por su exceso de sentimentalidad y emotividad [8], entendemos que pensar en su ocupación en clave subversiva o desviada –para incidir en las formas codificadas en las cuales regula el placer visual– supone revisar las normativas de esta matriz mediante las que ese *pathos* es administrado, y poner en tensión los instrumentos de los que se sirve para, en su labor iterativa, disponer y distribuir las emociones en concomitancia con las que tanto la masculinidad como la feminidad son gestionadas y reguladas bajo lógicas semiótico-técnicas (Preciado, 2008:).

En *Safe* de Todd Haynes, el modo melodramático aparece continuamente intervenido con estrategias de contraproductividad que lo pronuncian en forma desbordada y construyen un *pathos* de distanciamiento. Si las estrategias narrativas del melodrama canónico pugnaban por la exteriorización de la interioridad sentimental de la protagonista, en *Safe* el personaje de Carol White, una ama de casa de clase alta, sufre de una enfermedad de la que poco nos enteramos, salvo por lo que en reiteradas veces llaman "sensibilidad química", y que empieza a afectar su cotidianeidad –el vínculo con sus amigas, la relación con su marido e hijastro o los quehaceres domésticos cotidianos-. A partir de encontrar un folleto que parte de la pregunta *¿eres alérgico al siglo XXI?* Carol inicia un proceso de desidentificación de su universo cotidiano y de sus propias emociones. El tiempo doméstico aparece discurriendo en otra dirección, de forma diferente a la del melodrama canónico, las modulaciones temporales entre escenas son muy densas, llegan incluso a aparecer subrayadas a partir del uso de largos *travellings* que, en muchos casos, se dirigen a retratar al personaje de Carol ingresando en el marco de otra temporalidad, una temporalidad *queer* [9]. En este film, podemos asegurar, l/la espectador/a avanza en el film pero a partir de una desidentifcación y extrañamientos operados por los mecanismos formales.

Fotograma de *Safe* (1995) de Todd Haynes. Film en que el modo melodramático aparece continuamente intervenido con estrategias de contraproductividad que lo pronuncian en forma desbordada y construyen un pathos de distanciamiento

Situada a fines de los años 80 *Safe* se propone revisar un contexto –la era Reagan– en relación con la aparición del SIDA y, sobre todo, la vinculación de esta epidemia con el universo de las minorías sexuales. Lo impronunciable de la enfermedad es un rasgo notable durante toda la película. En esta coyuntura y con la excusa de relatar un problema doméstico, Haynes hace uso del melodrama –de la misma forma que lo hicieran Rainer Fassbinder o Douglas Sirk–, con fines que recaen directamente en direccionar la mirada sobre el orden micropolítico en concomitancia con un universo de problemáticas de mayor escala. Haynes motoriza así una crítica sobre las formas en que se regulan y administran las enfermedades en el capitalismo neoliberal a través del universo de un ama de casa

que fuga de su condición social y sexual. En ese lugar, el/la espectador/a realiza un tránsito donde su identificación será variable e incómoda.

2.2. Sick Girl: la promesa de los monstruos

El cine de terror constituyó, en materia de análisis y producción de estrategias visuales feministas y *queer* [10] , un lugar denodadamente prolífico sobre todo a la hora de polemizar en torno a políticas sexuales, placeres narrativos y excesos de producción sígnica. Si tomamos en consideración la figura del *monstruo*, aquel que, siguiendo los aportes de Foucault (2000) habremos de figurar en tanto anomalía que emerge de manera continua a lo largo del siglo XIX , es menester comprender que en estos marcos lo monstruoso perturba y, por eso mismo atañe por igual a los órdenes biológicos y jurídicos, desborda la ley, la ciencia y las normas sociales. El *monstruo* funciona, además, como marco de inteligibilidad para la diferencia. Para Jack Halberstam, por otra parte, constituye una tecnología (1995), es decir, el espacio de alteridad que en cada época abreva las ansiedades y los malestares de la sociedad, por lo que es relegado a habitar los márgenes. Nos interesa señalar el uso productivo de esa figura en pos de la intención de desbordar el género con fines que reclaman una redimensión de esos parámetros de aquello que para cada época constituye lo *norma*

En *Sick Girl* de Lucky Mckee la polaridad monstruosidad/normalidad es revisada y hasta invertida con el propósito de la invención de un mundo donde lo abyecto, o la fuga desterritorializante de las lógicas normalizadoras de las identidades estáticas constituye un universo donde es posible la reinvención subjetiva. Con una fuerte carga de comedia (ligada al género *comedy-horror*) Mckee retoma varios de los *tropos* del cine de terror ligados a la ciencia ficción (el camino que supone el contagio por un agente externo y la posterior mutación) pero para desplegar una nueva forma de desviación como promesa de libertad. Por otra parte, es importante destacar los modos en que el film retoma productivamente el *tropo* del contagio, propio del terror y la ciencia ficción, donde un agente externo fertiliza a un humano (ver, por ejemplo el film *Alien* Ridley Scott, 1979) pero con la inversión del sentido del monstruo como una amenaza: aquí el monstruo se constituye en una promesa de escape y emancipación de los regímenes heterocentrados de reproducción de la vida en un devenir minoritario, donde el lugar de lo obsceno -es decir, en términos de Corinne Maier (2005) aquello que ocupa el borde pero que, por su exceso de proximidad, se traduce como amenazante- adquiere el carácter de lo seguro.

El film describe el recorrido de dos personajes consideradas *freaks*: Ida y Misty, dos lesbianas que se enamoran y que comparten una particular afección por los insectos –la primera es entomóloga y vive rodeada de ellos-. Ida recibe por correo un exótico espécimen (detectado como un insecto desprovisto de género) que se esconde dentro de una almohada y noche tras noche infecta por el oído a Misty, quien inicia un proceso en el que va adquiriendo rasgos cada vez más animales.

En el punto más álgido de su mutación Misty (y, como en todo film de terror, el momento donde la piel del espectador se eriza, se produce el susto) convertida por completo en un insecto gigante, acaba con aquellas figuras que constituían las encarnaciones de la opresión normalizadora de la pareja lésbica. Ida, por su parte, termina siendo fecundada por el insecto. En el final, Ida y Misty –embarazadas, *engendrando* otros seres– junto con el insecto, terminan por configurar una nueva familia, con la promesa de traer al mundo cientos de hijos nuevos que vendrían para seguir infectando los cimientos del universo heteronormado de gestión y reproducción de la vida. En este caso, se presenta una forma desviada de recuperación del *status-quo* propio de la dosificación de la tensión en el cine de géneros, para transformarlo en un final donde lo monstruoso se convierte en una promesa de futuro.

Imagen de *Sick Girl* (2005) de Lucky Mckee: el director retoma varios de los tropos del cine de terror ligados a la ciencia ficción (el camino del contagio-incubación-infección por un agente externo y la posterior mutación) pero para configurar una nueva forma de desviación como promesa de libertad

2.3 The Raspberry Reich: revisiones de la matriz pornográfica

En *The Raspberry Reich* de Bruce LaBruce [11] se hace un uso decididamente político de la gramática pornográfica canónica bajo la idea de revisar y señalar el lugar que ocupa la propia sintáxis narrativa de este género en la gestión del placer, la pedagogía de los cuerpos, la administración del erotismo. Esta tecnología no está exenta, por otra parte, de ser considerada como un discurso de administración y regulación de los regímenes de saber/poder. La operatoria aquí desplegada por el género es formulada desde una lógica que pone al descubierto, por un lado, la matriz mediadora y reguladora de la narración pornográfica; y por otro la puesta en escena que subyace a los discursos revolucionarios de izquierda de los setenta (discursos que, por otra parte, no están exentos de una dimensión sexual que muy a menudo no es pronunciada).

En el film se narra la historia de una banda de terroristas revolucionarios de izquierda liderados por una mujer despótica de nombre Gudrun (inspirada en Gudrun Ensslin, una de las fundadoras del grupo militante alemán Fracción del Ejército Rojo). La lógica episódica, excesiva y explícita que estructura la película (que alterna entre escenas de sexo *hardcore* con el planeamiento y la ejecución de atentados de la célula de contrapoder) deja al descubierto su matriz pornográfica; sin embargo, ésta aparece continuamente intervenida con estrategias que la descentran y la horadan para producir multiplicaciones de sentido. Abundan las citas al universo de la izquierda revolucionaria que articulan referencias intertextuales al trabajo de Jean-Luc Godard, John Waters o Rainer Fassbinder. Las imágenes pornográficas (heterosexuales y homosexuales) se intercalan con discursos revolucionarios en un tono declaradamente paródico y de fuerte distanciamiento, que interrumpen continuamente el flujo narrativo y los números sexuales. [12]

Imagen de *The Raspberry Reich* (2004) de Bruce LaBruce. El film hace un uso decididamente político de la gramática pornográfica canónica bajo la idea de revisar y señalar el lugar que ocupa la sintaxis pornográfica

El experimento con el género de *Raspberry Reich* es el de utilizar la matriz pornográfica para desbordarla y revisar, en qué medida funcionan las políticas visuales bajo las cuales se produce y se administra el placer visual en estas imágenes. Yuxtapuesta a otras formas de manifestación ideológica, la pornografía aparece como una retícula de producción de discursos en torno del cuerpo, el sexo y el placer que están dirimidas por un quehacer coreográfico. Este film, que el director ha denominado "terrorist chic", trabaja en la forma de una contraproductivización textual hacia el interior del propio género, ejercicio que pone al descubierto que la pornografía no es un discurso transparente o desprovisto de decisiones en su función de mediación para el acceso a los cuerpos, es decir, en el orden de la mera representación audiovisual transparente sino que, por el contrario, se trata de un dispositivo de diferentes grados de opacidad y complejidad.

3. Subversiones autobiográficas: la expansión de las descripciones en primera persona

La tercera de las líneas de fuga que nos interesa pensar es la que plantea la conformación de coordenadas cronotópicas no tradicionales para la puesta en escena de producciones que se ubican en el amplio universo de las realizaciones autobiográficas, y que implican distintas *modulaciones del yo* (Piedras, 2010). En este sentido, profundizaremos en la conformación de coordenadas de inscripción de subjetividades –femeninas y nómades– tomando como punto de partida una reflexión sobre las potencialidades enunciativas que favorece el dispositivo audiovisual. Braidotti (2000) propone al *nómade* como una figura que expresa el deseo de una identidad hecha de desplazamientos sucesivos, de cambios producidos sin una unidad esencial y en contra de ella. El nómade emprende las transiciones sin un propósito teleológico. Las películas que acá trabajaremos están surcadas por el motivo del viaje –y el de la distancia que éste instaura– no tanto como un disparador narrativo sino como un elemento que incide de manera directa en los modos de registro de espacios y tiempos, voces y sonidos, personas y entornos, que aparecen como un rumor significante sobre el que inscribir la propia subjetividad. En este horizonte es que queremos revisar tres producciones que comparten un elemento: la presencia de la voz de sus directoras, ya sea mediante el recurso de una voz *off* o bien del uso de textos sobreimpresos en primera persona. Ellas son: *News From Home*, Chantal Akerman (1977), *Reassemblage,* Trinh T. Minh-ha (1982) y *Viaje sentimental*, Verónica Chen (2010). Las tres

dialogan, además, con el registro documental.

En ellas las voces *off* aparecen como figuración metonímica de los cuerpos ausentes de las directoras. Entre la banda sonora y la banda visual se compone un juego de derivas. En esas errancias a las que se somete *lo mostrado*, la percepción de la imagen audiovisual emerge intensificada en una gradación de reenvíos que van de la narración a la descripción y de la representación a la abstracción en la construcción de relatos que pierden su teleología a favor de una puesta en escena en la que la historia deviene un derrotero perceptivo.

Vues (Vistas), las imágenes de estos tres filmes son imágenes de desplazamientos, de viajes, postales. De Nueva York en el caso de Akerman, de Senegal en el de Trinh T. Minh-ha y, en el film de Chen, fotografías –y algunas pocas imágenes de video– tomadas en diferentes viajes. Estas postales son planos fijos acompañados de *travellings* laterales filmados en 16mm (Akerman), fotografías digitales y breves videos (Chen) e imágenes-movimiento filmadas en 16mm (Trinh).

En las tres producciones, el dispositivo audiovisual, con sus bandas visuales y sonoras concomitantes –muchas veces solidarias, pero otras en tensión– colabora en la construcción de agenciamientos enunciativos que oscilan entre la vocación nómade y la cartográfica, y que en todos los casos comparten una necesidad situacional donde los itinerarios del yo ya no son supervisados por un cogito unificante. El nomadismo impone así figuraciones diversas que pueden ser autobiográficas (Chen), cuestionadoras de la mirada etnográfica (Trinh) u operar como espacios para el tránsito por una ciudad (Akerman).

3.1 News From Home*:* el tiempo expandido, duración y descripción

News From Home de la directora franco-belga Chantal Akerman es una película en la que el dispositivo audiovisual es restringido a sus trazos mínimos. Planos fijos –y unos pocos *travellings* laterales– que nos enfrentan a la frontalidad casi pictórica de una ciudad de Nueva York de la que se nos muestra centralmente un paisaje urbano en movimiento (peatones, subterráneos, taxis, camiones).

Las imágenes son acompañadas por la presencia de sonidos intradiegéticos de la ciudad y por la lectura de las cartas que Akerman recibe de su madre que le escribe desde Francia comentándole sobre la familia, los vecinos, el trabajo, los estados de ánimo y la salud de sus amigos y conocidos. Una voz femenina, flotante e invisible acompaña así los derroteros visuales. Por momentos la lectura se ensordece por la presencia de sonidos y ruidos del entorno que se sobreimprimen sobre la voz, y la experiencia del afuera termina por volver inaudibles esas *noticias de casa*. Las cartas de la directora son, además, elididas. Sólo conocemos las misivas de su madre.

La película pone en escena elementos que circulan (cartas, transportes, miradas, dinero, personas) y la cámara –que se instala interceptando ese fluir, por ejemplo, cuando es ubicada en el medio de un vagón de subterráneo– registra ese transitar sin detenerlo. Sólo hacia el final veremos una visión de conjunto o *establishing shot* (plano de establecimiento o general): un encuadre que muestra la ciudad de Nueva York desde el agua.

Fotograma del largometraje *News From Home* **(1977) de Chantal Akerman. En este film el dispositivo audiovisual es restringido a sus trazos mínimos. Planos fijos –y unos pocos travellings laterales– que nos enfrentan a la frontalidad casi pictórica de una ciudad de Nueva York de la que se nos muestra centralmente un paisaje urbano en movimiento**

Durante la hora y veinticinco minutos que dura el film las imágenes vuelven sobre sí mismas, se detienen en la descripción, en el encuadre, en el hacer ver (volver a ver) aquello que podría pasar desapercibido, lo que se ha convencionalizado como un "fondo" para la acción. La duración del plano enfatiza, así, un juego entre la realidad y la abstracción de la imagen. [13]

Como plantea Akerman –a propósito de *Jeanne Dielman, 23 quai de Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), un film sobre la rutina de una ama de casa belga de clase media–: "cuando uno mira un pasillo durante

unos segundos, es sólo un pasillo; pero cuando uno lo mira por dos o tres o cuatro minutos se convierte en una abstracción y luego, cuando regresa como un pasillo concreto, ya es un pasillo diferente". En definitiva, concluye Akerman: "un plano no sirve sólo para informar sobre algo; debe permitirle al espectador sentir el tiempo pasando a través de su propio cuerpo" (Akerman en Oubiña, 2005: 23).

3.2 **Viaje Sentimental*:* la vuelta al archivo, un yo nostálgico y sus fotos de viaje**

Viaje Sentimental es el resultado de la revisión de un conjunto de fotos que Chen tomó en los viajes que hizo por su trabajo como montajista y directora. Pieza de 61 minutos, en ella se combinan un conjunto de fotografías –y unas pocas secuencias de imágenes en movimiento– montadas en diálogo con una banda sonora minimalista que multiplica los sentidos de lo visto. A las imágenes de los viajes (Ámsterdam, París, Madrid, Estrómboli, Budapest y China), compuestas por algunos paisajes, pero centralmente por interiores de hoteles y casas, se adiciona un trabajo sonoro que recrea el entorno de alguien (¿ella?) que se desplaza por un cuarto: ¿fin del nomadismo que las imágenes muestran? ¿encierro al que el montaje de los materiales confina a la directora? ¿vuelta nostálgica y sedentaria al archivo? Y sobre todo esto, como si se tratara del discurrir de sus anotaciones o pensamientos, un conjunto de textos en primera persona que se sobreimprimen sobre las imágenes.

Textos-indicio e imágenes-índice van dando al/a la espectador/a diferentes pistas sobre la relación que queda establecida entre los elementos que componen la película. Sabemos que hubo un padre, que el padre murió, que las fotos de esos viajes que desfilan en la pantalla se vincularon con el cine, incluso los textos brindan algunas pistas sobre la relación de esa subjetividad *porta-mirada* [14] ausente y esos entornos: "Roma es táctil, sensitiva", dirá, por ejemplo. Sin embargo, tanto la voz como la imagen del cuerpo que ha registrado aquello que vemos y escuchamos se nos niegan. Sólo dos planos (uno al inicio del film y otro hacia la mitad) mostrarán el cuerpo de la directora aunque esconderán su cara.

Imagen de *Viaje sentimental* (2010) de Verónica Chen. Resultado de la revisión de un conjunto de fotos que Chen tomó en los viajes que hizo por su trabajo como montajista y directora, en esta pieza de 62 minutos se combinan un conjunto de fotografías –y unas pocas secuencias de imágenes en movimiento– montadas en diálogo con una banda sonora minimalista

En *Viaje sentimental* se percibe una relación intertextual con la serie de fotografías *El Hotel* (1981) en la que Sophie Calle buscó trabajo como mucama en un hotel y durante 13 días con una cámara pequeña registró los objetos de cada habitación o también la obra *My Bed*, Tracey Emin (1998). En todas ellas hay una vocación actancial que reclaman esos espacios y la narración es desplazada por la descripción, convirtiendo a esos lugares en retrato de quien los habitó.

Al igual que en el film de Akerman, en el que la directora leía las cartas de su madre, en *Viaje sentimental* el padre carece de voz ("Mi padre dejó de hablar cuando yo tenía 10 años", podemos leer en uno de los textos que acompañan las primeras imágenes de Asia). Doblemente *ex-patriadas* estas producciones pueden leerse como el resultado de las búsquedas nómades que inician estas directoras una vez que han dejado atrás a sus padres y sus patrias.

3.3 **Reassemblage: los/as otro/as inapropiados/bles**

En *Reassemblage* Trinh T. Min-ha utiliza algunos de los *topoi* tanto de la investigación etnográfica como de la industria del cine de entretenimiento y los transforma en herramientas para dinamitar el mismo discurso científico y cinematográfico. En esta obra las mujeres registradas no son presentadas como objetos a ser analizados por la ciencia –etnografía, antropología o *voyeurismo* audiovisual–, sino que las vemos mientras cumplen con las actividades de su cotidianidad. Una voz en *off* –voz de la

misma Trinh– guía la mirada del/de la espectador/a en este paisaje hecho por cortes discontinuos, planos silenciosos y dialectos foráneos. Como declara la cineasta durante los primeros minutos de esta película rodada durante una estadía de tres años en Senegal (entre 1977-1980): "No tengo la intención de hablar sobre sino de hablar cerca". [15]

En un intento por desarmar las claves del falogocentrismo en la ciencia: una objetividad presentada como universal, capaz de abarcar lo real sin tomar ningún posicionamiento, la directora se valdrá del dispositivo audiovisual para desestabilizar toda certeza en la aprehensión de los/as otros/as. Esos *otro/as inapropiados/bles* (Haraway, 1999) que aparecen al otro lado de la lente ya no están-ahí para ser metonímicamente captados/as a través del dispositivo audiovisual (Pérez Rial y Voto, 2014) sino que mediante la imagen se despliegan un conjunto de retóricas que imprimen su *violencia* sobre sujetos y objetos representados, los *topoi* devienen *tropos*. En *Reassemblage* las imágenes, lejos de una pretensión referencialista, tendrán entre sus operaciones privilegiadas la presencia de cortes abruptos, fragmentación y aceleración de las imágenes y disyunción entre la banda visual y sonora, rompiendo, así, con las retóricas de la transparencia y la continuidad sostenidas por el documental tradicional.

Trinh despliega en su ensayo audiovisual [16] una serie de recursos que le permiten hacer de la *disyunción* la principal operación de puesta en discurso. En *Reassemblage* nada de lo que aparece en la película está ahí en su calidad de índice de un ausente, y el dispositivo *se pronuncia* poniendo de manifiesto y evidenciando su *ser siempre otro/a* en relación a lo representado, su calidad de *mediación mediada*.

El *otro* –los otros y otras– son puro significante, pura cualidad, y necesitan para devenir signo de la adquisición de una terceridad en la forma de hábito o ley. Sin embargo, una de las voluntades que quedan inscriptas en el discurso que el film construye es la del imposible agenciamiento de la alteridad. Como señala Deleuze –al dar cuenta de la crisis de la *imagen-acción* y aparición de la *imagen-tiempo*, una crisis que Deleuze fecha en la postguerra mundial– las imágenes ya no pueden representar un "real ya descifrado" sino que se "…apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo" (1996: 11). En esta propuesta no prima así un relato suturado de un mundo, sino un mosaico heterogéneo e impresionista en el que la resultante se caracteriza por poner en escena un entorno inestable.

Fotograma de Reassemblage (1982) de Trinh T. Minh-ha. La directora utiliza algunos de los topoi tanto de la investigación etnográfica como de la industria del cine de entretenimiento y los transforma en herramientas para dinamitar el discurso científico y cinematográfico

Un espacio *heterotópico*, ajeno pero potencialmente adyacente [17] 1984: s/n).]. en el que un magma de signos muchas veces indescifrables conforman un lenguaje que es pura habla sin lengua y que contribuye a conformar un mundo en el que la deriva significante y la relación de la *cámara-voz-directora* con el entorno no adopta la forma de una certeza sino de un titubeo.

1. Estrategias de fuga para una des-estética del lenguaje audiovisual

El recorrido que planteamos en estas líneas viene a dialogar con dos nociones clásicas en los estudios de cine y género para situarse en una tensión *entre* las dos: la de *desestética* y la de *contra-cine*. Estos términos no poseen una única definición –como adelantamos en la introducción– y han sido utilizados de manera diferencial por teóricas como Laura Mulvey (1975) y Teresa de Lauretis (1985). Mientras para Mulvey el *counter-cinema o contra-cine* se caracterizaba por una programática antinarratividad y una estética que busca alejar a el/la espectador/a del placer visual; para de Lauretis era necesario recuperar el recurso de la narratividad y desviarlo de sus usos convencionales.

Las producciones que hemos analizado nos permiten trazar un arco de las variadas formas de impugnación y desestabilización que atraviesan al lenguaje audiovisual contemporáneo. Si realizaciones como las de Kurt Kren, Su Friedrich y Barbara Hammer, manifiestan el carácter artificial y antinarrativo de este lenguaje, tanto los filmes analizados en el eje de las estrategias de desvío

genéricas (*gender/genre*) como en el último apartado acerca de lo autobiográfico y de las distintas *modulaciones del yo*, implican el trabajo sobre otras cronotopías dentro de los archipiélagos de las producciones narrativas.

Los filmes experimentales no sólo ponen en entredicho los programas narrativos constituidos a escala industrial, sino que se interrogan sobre la matriz sexopolítica que subyace a esta tecnología por medio de desorientaciones matéricas, ansiedades formales y expresivas con las que subvertir la dimensión escópica y binaria del placer visual. Las tres piezas radicalizan todo proceso mimético y presentan operaciones con las que opacar al formato –en tanto superficie de inscripción–, al dispositivo –en tanto gestor de contacto– y al montaje –en tanto estrategia poética y política. A partir de ese gesto toma espacio la reversibilidad entre cuerpo fílmico y cuerpo de los/as espectadores/as a través de la construcción de espacios, tiempos y afecciones con las que figurar nuevos sujetos y objetos de la visión.

En el caso de Todd Haynes, Bruce LaBruce y Lucky Mckee, lo que se convoca es un juego con los géneros industriales y de consumo extendido, que, a partir del exceso de signos que producen, se convierten en lugares para posibles enunciaciones contraproductivas. Estas aproximaciones a los géneros (*genres*) inciden de manera directa, además, en las performances genéricas (*genders*) que las producciones ponen en escena y habilitan la puesta en imagen de subjetividades minoritarias o consideradas obscenas para los códigos de producción de los géneros. Asistimos así al pasaje de un/a espectador/a motorizado en su visualización por la pulsión escópica en *ver más* respecto de los sujetos y objetos con los cuáles identificarse, a un/a espectador/a para el cual la identificación se ha convertido en imposible o incómoda. Por medio de operaciones formales y narrativas, como el *travelling* y la parodia, quedan entonces desestabilizados los modelos genéricos dominantes a través del uso desviado del lenguaje audiovisual.

Por último, la tercera estrategia analizada, no tiene que ver con el trabajo sobre las potencialidades experimentales del dispositivo audiovisual (primera estrategia) ni con los usos *desviados* que éste habilita para los esquemas genéricos (segunda estrategia) sino con la posibilidad de expandir la percepción temporal de las imágenes en movimiento y reflexionar así sobre la operación perceptual en términos sexuados. El/la espectador/a se enfrenta entonces a la percepción de un espacio que es también la duración del suceso, se encuentra inmerso/a en una experiencia sensorial, somática, cuyo sentido no está pre-determinado por un relato, sino que la imagen misma se muestra en un ambiguo e inestable acontecer que apunta hacia una experiencia de esa realidad que pone en escena. Este tipo de construcciones que obturan las modalidades tradicionales del realismo narrativo son otro de los elementos que hemos descripto en esta recorrido –precario e inconcluso, abierto– que aquí proponemos para pensar algunas de las posibles estrategias de construcción *des-estética* en el audiovisual contemporáneo.

Bibliografía

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*, Buenos Aires: Paidós ibérica.

Auerbach, E. (1946). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Benshoff, H.(1997). *Monsters in the closet.* Manchester: Manchester UP.

Bordwell, D. & Thompson, K. (1994) *Film history: an introduction*, New York: McGraw-Hill.

Braidotti, R. (2000). Sujetos *nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.

Comolli, J.L (1980). "Machines of the visible" en *The Cinematic Apparatus*, de Lauretis T. & Heath, S. (1981) New York: San Martin Press

de Lauretis, T. (1981): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992

——————————— (1989). "La tecnología del género" en *Mora* Nº2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. pp. 6-34. 1996.

Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-texto, 2004.

Derrida, J. (1967). *De la gramatología*. México Df.: Siglo XXI, 1998.

Foucault, M. (1967). "Des espaces autres" en Revista *Architecture, Mouvement, Continuité*, Nº 5, pp. 46-49.

——————————— (2000). *Los Anormales. Curso en Collège de France (1974-1975).* Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica,

Freeman, E. (2010). *Time Binds. Queer temporalities, queer histories*. Durham: Duke University Press

Hamon, P. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.

Haraway, D. (1991). "La promesa de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles" en Revista *Política y Sociedad*, N° 30, Madrid. Págs.121-164. 1999

Lamas, M. (1999). "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género" en *Papeles de Población*, Vol. 5, Nº21, julio-septiembre 1999, UNAM. Pp. 147-178.

Lukács, G. (1962). *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin, 2006.

Maier, C. (2005). *Lo obsceno.* Buenos Aires: Nueva visión.

Metz, C. (1968). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I.* Barcelona: Paidós.2002

Machado, A. (1998). *A Arte do Video*. São Paulo: Brasiliense.

Mitry, J. (1971). *Le Cinéma expérimental: Histoire et perspective*. Paris: Seghers.

Mulvey, L. (1975). "El placer visual y el cine narrativo" en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana. 2001 pp. 81-93

Oubiña, D. (2005). "El cine de una extranjera. Entrevista a Chantal Akerman" en Revista *Punto de vista*, N° 82, agosto. pp 21-26.

Osterweil, A. (2010). "A Body Is Not a Metaphor: Barbara Hammer's X-Ray Vision" en *Journal of Lesbian Studies*, Volume 14, Issue 2-3, 2010, pp. 185-200.

Pérez Rial, A. & Voto C. (2014). "Nuevos juguetes para un etnógrafo ansioso: derroteros del registro audiovisual" en Revista *CAIANA*, Nº5, segundo semestre 2014. URL:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=164&vol=5 (Última visita: 08/09/2017)

Piedras, P. (2010). "La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos". En Revista *Cine Documental*, Nº1. Disponible online en: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html (Última visita: 03/09/2017)

Preciado, P. (2014). *Testo Yonqui.* Grupo Planeta: Buenos Aires.

Ricapito Rossetti, L. (2011). *Videoarte: del cine experimental al arte total*. México DF: UNAM.

Taubin, A. (1987) "Talking Pictures" en *Village Voice*, Volume 13, October 1987, p. 47.
Weinrichter, Antonio (dir.) (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Punto de Vista/Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Williams, L. (1991). "Film Bodies: Gender, Genre and Excess" en *Film Quarterly*, Vol. 44, Nº4.

Wood, R. (1979). "The american nightmare" en Britton Andrew, Wood Robin (eds.): *The American Nightmare: essays on the horror films*, Michigan: Festival of festivals.

Notas

1

En este sentido, nos referimos a una serie de desarrollos teóricos propuestos, por una parte, por Teresa de Lauretis (1981) bajo la idea de que el cine se constituye en tanto *Tecnología del género* y, por otra, con la idea, más reciente, de Paul B. Preciado (2008) en la que el cine, entre otras técnicas audiovisuales es plausible de ser identificado como parte integrante de lo que el autor denomina la serie de códigos semiótico-técnicos que gestionan y producen de forma sexopolítca los cuerpos, las identidades o los géneros.

2

Estás páginas tienen como antecedentes los workshops que, junto con Miguel Bohórquez Nates, hemos organizado y dictado en el marco de la Primera, Segunda y Tercera Bienal de Diseño de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires durante los años 2013, 2015 y 2017 y durante el congreso "Desfazendo o Género" organizado por la Universidade Federal de Bahia, Brasil, en 2015.

3

En el original: "(...) another vision: to construct other objects and subjects of vision (...)"

4

Se piensa en el fenómeno moderno de intensificación técnica de la mirada que podemos nombrar como *frenesí de lo visible* (Comolli, 1980; Williams, 1989)

5

Es importante señalar, a este respecto, que para Nöel Burch (1987) el llamado *Modo de representación Institucional* (MRI) se constituyó, entre otras cosas, a partir de la necesaria institucionalización de los géneros *cinematográficos* como parte de un trabajo de producción serializada del consumo del cine, como una modelización de la narración y codificación de las expectativas del público. Por otro lado, resulta central tomar en cuenta que la primer teoría fílmica feminista, según Judith Mayne (1994) prestó especial atención a los géneros cuando apuntó a deconstruir las formas en que el cine narrativo había gestionado la mirada desde una matriz de tipo androcéntrica y sus señalamientos iniciales apuntaron mayormente al cine hollywoodense (sobre todo el producido por directores como Hitchcock, Sternberg o Hawks). Estos aportes nos permiten asegurar que dichos artefactos en extremo codificados, entonces, contribuyeron a la constitución de toda una manera de narrar los cuerpos, las identidades sexuales, los géneros, y tuvieron su revisión deconstructiva iniciada la década del setenta con los estudios fílmicos feministas y más adelante con la teoría lgbt y *queer* del cine.

6

La teoría *queer* no constituye un aparato crítico cerrado o monolítico, sino más bien una zona de interdiscursos cuya emergencia puede ser situada alrededor de la década de 1980 en torno de algunos planteos trazados por el feminismo radical postestructuralista. Algunas autoras tales como Teresa de Lauretis, Judith Butler, Eve Kosofky Sedgwick produjeron una serie de reflexiones que se tradujeron en disputas en torno a los feminismos de las décadas anteriores. Por otra parte, es preciso comprender el proceso de la teoría *queer* como íntimamente afectado con los activismos *queer* que durante la misma época emergieron en el seno de luchas callejeras transversales que hacían del insulto *queer* –marica, lesbiana, trans, travesti, trabajador/a sexual, drogadicto/a, negro/a mestizo/a- una forma de identificación colectiva y desidentificación de las formas de inteligibilidad de las minorías sexuales desde las ópticas de los derechos civiles y el reconocimiento del Estado

7

El vocablo *género* en español lleva inscripto una trampa lingüística. Siguiendo a Marta Lamas: "...el término anglosajón *gender* no se corresponde totalmente con el español género: en inglés tiene una acepción que apunta directamente a los sexos (sea como accidente gramatical, sea como engendrar), mientras que en español se refiere a la clase, especie o tipo a la que pertenecen las cosas, a un grupo taxonómico, a los artículos o mercancías que son objeto de comercio y a la tela" Lamas, Marta :"Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género" en *Papeles de Población*, Vol. 5, Nº21, julio-septiembre 1999, UNAM. (pp. 147-178).

8

Podemos decir, al trabajar con la historia del género melodramático, que históricamente se trató de un terreno dirigido especialmente a retratar el *universo femenino*. Los *woman's films* o filmes para mujeres, por ejemplo, son un tipo de subgénero que se constituyó como objeto melodrámatico de análisis por antonomasia de los estudios fílmicos feministas por estar exclusivamente dirigidos a mujeres. Para leer en profundidad revisar .Doane, Mary Anne (1987) *The desire to desire. The Woman films of the 1940's,* Bloomington: Indiana University Press.

9

Es interesante señalar el lugar que para la teórica Elizabeth Freeman ocupan las formas de interrupción de la temporalidad normalizada desde un despliegue de temporalidad otra, de la *temporalidad queer,* una temporalidad que viene a desestabilizar el orden de la crononormatividad doméstica (un tiempo siempre igual a sí mismo, donde pareciera no narrarse la historia del mundo) y que instala otras narrativas posibles de sí, por fuera de la economía del capitalismo moderno. Freeman, Elizabeth (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories.* Durham: Duke University Press.

10

En su señalamiento sobre los paralelos entre la homosexualidad y la monstruosidad (o la homosexualidad como condición monstruosa) Harry Benshoff (1997) explica cómo, bajo la construcción de seres perversos se exterioriza una interioridad que debe ser mitigada (en términos de construcción normativa). Robin Wood (1979), por su parte, analiza las formas en que este cine funciona como un reducto donde la sociedad hace emerger, bajo la forma de lo abyecto, lo perverso, aquellas otredades que integran, para cada época, las ansiedades colectivas (el empoderamiento de la mujer, la homosexualidad, las comunidades y minorías étnicas o raciales, los proletarios, etc.).

11

Bruce LaBruce puede ser pensado en una genealogía de directores/as agrupados bajo la categoría (aunque imposible) de *cine queer.* En este sentido, también podrían ser consideradas las obras de Todd Haynes, Lizzie Borden, Gregg Araki, Rose Troche, Gus Van Sant, entre otros/as. En este sentido, revisar Rich, Ruby (2013) *New Queer cinema*. Durham & London: Duke University Press

12

Si tomamos a Linda Williams, los filmes pornográficos industriales diagraman una serie de *números sexuales*, es decir, organizan la narración de los actos sexuales en escenas que están delimitadas y organizadas alrededor del orgasmo. Entre estas escenas, suele incluirse, por ejemplo: la de sexo solitario, el dueto, el trío, el número lésbico, la orgía o la escena BDSM. En Williams, Linda (1989) *Hardcore. Power, pleasure and the frenzy of the visible.* Los Angeles: University of California Press.

13

Un aspecto interesante en el film es el trabajo con el color. En él, las dominantes cromáticas en los planos de la ciudad están dadas por dos de los colores primarios: el rojo y el azul. La mirada del espectador oscila así entre la mirada general a estas escenas y la detención en estos puntos significantes y abstractos.

14

Philippe Hamon habla de la existencia de un personaje porta mirada: "Toda introducción de un porta-mirada en un texto tiende entonces a convertirse en algo así como la señal de un efecto descriptivo: la descripción genera al porta-mirada quien, a su vez, justificará la descripción, hará 'natural' y verosímil su aparición" (1991: 186, comillas en el original).

15

Del comentario de *Reassemblage* (1982) Trinh T. Min-ha, minuto 1, "I do not intend to speak about. Just speak nearby".

16

Reassemblage tensiona en sus poco menos de 40 minutos todas las categorías y taxones con los que el cine ha estabilizado sus textos. Breve para ser un largometraje cinematográfico y extenso para ser un cortometraje, su duración es el primer aspecto a destacar. Si bien en muchos metadiscursos –críticos y especializados– ha sido nombrada como documental, el film cuestiona desde su inicio pertenecer a este régimen de producción audiovisual. En este sentido, podemos decir que *Reassemblage* se acerca a lo que algunos teóricos caracterizan como film ensayo, es decir: "…una película 'libre' en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella" (Weinrichter, 2007: 27, comillas en el original).

17

Michel Foucault (1967) define este término como aquel que remite al espacio en el que vivimos como un *espacio heterogéneo* "…no vivimos en una especie de vacío, en el interior del cual podrían situarse individuos y cosas (…) vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse" ([1967

Como citar: Voto, C., Pérez Rial, A., Acosta, F. (2017). En los márgenes del cine, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2025-08-13] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/en-los-margenes-del-cine/872