

POÉTICAS DE LA INCLINACIÓN: UN ESTUDIO DE LOS REGÍMENES DE LA MIRADA EN ALANIS (2017) DE ANAHÍ BERNERI

MARINA GAMBA

EN LA
OTRA ISLA

Poetics of inclination: a study of the regimes of the gaze in *Alanis* (2017) by Anahí Berneri.

NÚMERO

4

MAYO DE
2021

Resumen:

La película *Alanis* (2017) de Anahí Berneri despliega un repertorio de dispositivos de extrañamiento y ruptura con los códigos visuales cinematográficos clásicos con el fin de reconfigurar el vínculo entre el espectador y lo narrado. Este artículo presenta un estudio de las modulaciones de la mirada desarrolladas en la película en términos de una “inclinación”, es decir, de una apertura y un encuentro con la corporalidad del otro. Desde esa perspectiva, estudia la conformación de un nuevo régimen visual y la emergencia de un nuevo protocolo espectadorial que articula la propuesta estético-política de la película. En particular, indaga en el tratamiento y puesta en tensión de las figuras estereotípicas clásicas de la figuración fílmica femenina: la madre sacrificada y el objeto sexual. Así, se demuestra cómo Berneri propicia una interpelación afectiva desde la puesta en escena de la experiencia vulnerable de una trabajadora sexual y madre soltera en la ciudad de Buenos Aires.

Palabras clave: Teoría feminista del cine - Nuevo cine argentino - Afectividad - Vulnerabilidad - Inclinación

Abstract:

Anahí Berneri's film *Alanis* (2017) deploys a repertoire of devices of estrangement and rupture with classic cinematographic visual codes in order to reconfigure the link between the spectator and the narrated. This article presents a study of the modulations of the gaze developed in the film in terms of an “inclination”, that is, an opening and an encounter with the corporeality of the other. From this perspective, it studies the conformation of a new visual regime and the emergence of a new spectatorial protocol that articulates the aesthetic-political proposal of the film. In particular, it explores the treatment and challenge of the classic stereotypical figures of female filmic figuration: the sacrificed mother and the sexual object. Thus, it shows how Berneri renders an affective address by staging the vulnerable experience of a sex worker who is also a single mother in the city of Buenos Aires.

Key words: Feminist film theory - New Argentine cinema - Affectivity - Vulnerability - Inclination

Introducción

Tal vez uno de los fenómenos más interesantes y transformadores de la escena cinematográfica argentina de las últimas décadas sea la creciente incorporación al medio de mujeres en roles de dirección. Lejos de pretender unificar la obra de directoras como Lucrecia Martel, Lucía Puenzo, Ana Katz, Albertina Carri o Anahí Berneri, diferentes autoras han reconocido en su trabajo una apuesta común a la reformulación del discurso cinematográfico, a la exploración de lo “sinestésico” (Bettendorff y Pérez Rial, 2014), y a la construcción de “atmósferas generizadas” (Kratje, 2018). El diálogo, en el contexto contemporáneo, de esas búsquedas estéticas con los debates, los interrogantes y los significantes del movimiento feminista se evidencia de diferentes modos, dando lugar a una pluralidad de narrativas audiovisuales que disputan las “figuraciones del deseo como condición para la creación de nuevas posiciones subjetivas” (Kratje, 2018: 28). Es en ese marco que proponemos un estudio sobre las modalidades de configuración de la mirada de la película *Alanis* (2017), quinto largometraje de Anahí Berneri.

Asumiendo los conflictos que implica la puesta en imagen de la experiencia de la vulnerabilidad, la mediación a través de códigos cinematográficos de una otredad que siempre se empujó hacia los márgenes de la representación hegemónica, la película *Alanis* se inscribe en una larga tradición de directoras feministas que busca desestabilizar y subvertir las estructuras que conforman la mirada, y que indaga los modos de “reconstruir u organizar la visión a partir del ‘imposible’ lugar del deseo femenino” (de Lauretis, 1992: 113). Una nueva poética audiovisual de los cuerpos y los afectos exige a su paso, entonces, una transformación fundamental de la espacialidad cinematográfica. Proponemos aquí leer la filiación de Berneri en dicho horizonte estético, analizando la “mirada inclinada” que conforma el régimen visual, los vínculos espectatoriales y las estrategias figurativas que confluyen en la propuesta narrativa de *Alanis*.

Con este fin, una lectura de la película desde la reflexión de Adriana Cavarero en torno a la “inclinación generizada” de las figuraciones estéticas nos puede habilitar una nueva perspectiva sobre el acontecimiento fílmico en tanto experiencia corporizada. La inclinación, como posición tanto geométrica como ético-afectiva, viene a desafiar la idea de un “yo” recto, vertical –que la autora rastrea a lo largo de gran parte de la filosofía moderna occidental– fundado en la jerarquía de la razón que afirma su autonomía y autosuficiencia frente a “los placeres de la carne” (Cavarero, 2016: 3) y tradicionalmente asociada a la “rectitud” masculina. Desde esa perspectiva, una relectura de la inclinación implicaría pensarla como una apertura a ser afectado por el otro, a una subjetividad “marcada por la exposición, por la vulnerabilidad y por la dependencia” (Cavarero, 2016: 11). En términos cinematográficos, comprendemos el concepto de inclinación como la construcción de una posicionalidad divergente de la mirada que perturba la estabilidad, la linealidad, de la identificación clásica, y que crea de ese modo vínculos heterodoxos y disruptivos dentro y fuera de la pantalla. La espacialidad del concepto de inclinación permite así pensar la materialidad del acto espectadorial, es decir, entender el mirar como un acto encarnado, somático, postural, que dispone un posicionamiento ético y emocional. El cuerpo

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

que mira está arraigado simbólicamente y culturalmente, en correlación con un mundo, construido a partir del encuentro de identidades que no son fijas sino fluidas (Brey, 2020: 49). De este modo una transformación del régimen de la mirada - que abre a una nueva gama de inclinaciones en la pantalla y en el ojo de la audiencia - pone a los cuerpos figurados y expectantes en un gesto de apertura mutua, en una posibilidad de ser afectados por el contacto recíproco.

La propuesta cinematográfica de Berneri moviliza estéticamente las inclinaciones para oscilar entre la desfamiliarización con el espectador y la implicación afectiva de este último. En un juego constante con los códigos narrativos y visuales que impregnaron a lo largo de la historia las figuraciones de las trabajadoras sexuales, *Alanis* apela a un involucramiento crítico, comprometido del espectador y lo invita a revisar sus propios prejuicios y consumos culturales. Para lograrlo, la narrativa fílmica despliega toda una serie de herramientas para convocar a las audiencias en un intercambio experiencial, lo que implica una “indagación de los desplazamientos afectivos” y sobre todo “de las formas en las que estos producen efectos concretos sobre los cuerpos” (Arnés et al., 2020: 19).

Si, como sostiene Cavarero, la historia hegemónica de la cultura está signada por el desarrollo de “dispositivos de verticalización” (2016: 1), proponemos un estudio de los “dispositivos de inclinación” presentes en *Alanis*, pero que permitirían pensar de modo más amplio la circulación de nuevas formas artísticas, de mediaciones creativas, que se proponen una desintegración de los códigos de representación hetero-patriarcales dando lugar a nuevos lenguajes del deseo, a experiencias disidentes y a vínculos afectivos que des-figuren los imaginarios dominantes. En lo que sigue desarrollaremos entonces un estudio de los diferentes modos estético-narrativos en los que *Alanis* pone en escena una “mirada inclinada” como modulación de una experiencia cinematográfica feminista.

1. Inclinaciones de la mirada: por una estética de la vulnerabilidad

En su película de 2017, *Alanis*, la directora Anahí Berneri se propone retratar dos días en la vida de una trabajadora sexual en la ciudad de Buenos Aires. La acción se inicia cuando la policía allana su “departamento privado”, en el que vive y trabaja junto con otra compañera, hasta que encuentra uno nuevo, solo que esta vez debe una parte de sus ganancias a otra mujer. Originalmente concebida como un corto, la narrativa busca ahondar en el entramado de violencias económicas, de género e institucionales que conforman la cotidianeidad de una mujer joven que migra del interior del país a la Capital. En un intento por evitar la fijación simplista - tanto de la complacencia exotista como del juicio moralizante - la directora pone en primer plano la vulnerabilidad radical que implica para las trabajadoras sexuales la legislación actual al respecto.

La puesta en escena realista de *Alanis* evoca resonancias con el Nuevo Cine Argentino, en términos de la definición de realismo cinematográfico desarrollada por Gonzalo Aguilar, es decir, un modo de evocar lo real que “no se hace sobre la base de una transparencia o de la idea de que hay que mostrar la realidad tal cual es” (2010:36). En la película de Berneri, la poética

del realismo se construye a través de tomas fijas, con una cámara ubicada a una altura media, que parece “olvidar” su rol focalizador y se mantiene estática frente a cuerpos que se mueven coreográficamente. La ilusión de un acceso inmediato a una experiencia cotidiana se quiebra cuando la pantalla nos confronta con una lente que se mantiene fija aun cuando esperamos que se mueva, provocando incomodidad en el espectador. En ese péndulo entre lo familiar y lo inesperado, entre lo identificable y lo enrarecido, la película encuentra su estilo. En el mismo sentido, la elección de locaciones de la ciudad de Buenos Aires se monta sobre un vínculo indicial con el ideario colectivo sobre el trabajo sexual. Las pasarelas detrás de la estación de tren de Once, las trabajadoras sexuales en la plaza Miserere esperando clientes y la parada del colectivo empapelada de pequeños volantes pegados por la esquina, son todas imágenes reconocibles que conforman el escenario por el cual transita la protagonista. En el conjunto de la narración, el gesto indicial se complejiza hilvanando la diversidad de espacios y prácticas que estos cuerpos habitan, asumiendo la tarea política de mostrar la heterogeneidad del mundo del trabajo sexual. Inscripta en el complejo debate feminista actual en torno a la prostitución, la película nace de una ausencia en la narrativa ficcional argentina, en la que las trabajadoras sexuales fueron siempre objeto y nunca sujeto de historias plagadas de estereotipos y exhibiciones miserabilistas¹.

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

4

MAYO DE

2021

A partir de la desestabilización de los códigos clásicos de la narración audiovisual, la película construye un lugar de enunciación que visibiliza la modulación fílmica y repone la distancia con lo narrado. Según Laura Mulvey, en su influyente artículo de “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, la experiencia cinematográfica está compuesta por la interacción de tres miradas: la de la cámara, la de la audiencia y la de los personajes (1999: 25). En el discurso cinematográfico clásico, la primera y la segunda se subordinan a la tercera, para crear una identificación no solo con *lo* que se ve sino con *el modo* mismo de ver. Partiendo de la propuesta de Mulvey, podríamos decir que existe una linealidad entre el ojo del protagonista, el lente de la cámara y el ojo del espectador, una rectitud en la coincidencia de las tres miradas que es condición necesaria para que se mantenga la sensación de realidad en el drama ficcional tradicional. Un quiebre en esa rectitud, una inclinación, implica necesariamente un resquebrajamiento de todo el sistema de identificación y reconocimiento inmediato que sostiene las estructuras dominantes. Esa inclinación puede tener múltiples expresiones, pero en su ruptura con la linealidad de la mirada repone la materialidad de la distancia entre la audiencia y lo narrado, y por lo tanto inaugura diversos modos de vinculación entre la materia cinematográfica y la subjetividad del

¹ En su artículo “Marginales, víctimas y putas feministas. Continuidades y rupturas en la mediatización del comercio sexual en Argentina”, Carolina Justo von Lurzer analiza la transformación del debate público nacional sobre el comercio sexual a través de su tratamiento en los medios de comunicación. La autora sostiene que, a partir de mediados de la década de 1990, la mediatización del trabajo sexual estuvo caracterizada por la victimización: “Durante esta etapa la figuración sobre la prostitución se asentó en imaginarios y operaciones retóricas clásicas (la criminalización, la patologización y la moralización). Pero hay dos características destacadas: la inclusión de las mujeres que ofrecen sexo comercial en el conjunto de las “marginalidades” urbanas mediatizadas y el crecimiento paulatino de una retórica de la victimización” (2019: 42). Es, a grandes rasgos, con ese imaginario con el que la película de Berneri entra en tensión. La elección del registro documental también podría leerse desde esta perspectiva como un modo de referenciar, y construir una mirada crítica sobre, una serie de emisiones de ese momento que marcaron un modo muy específico de figuración audiovisual de un sector de la sociedad, como Punto Doc, La Liga, Ser Urbano, entre otros (Justo von Lurzer: 49).

espectador.

La *male gaze* que estructura los códigos del cine hegemónico impone una distribución generizada asimétrica entre el sujeto de la mirada, y por ende de la acción dramática, y el del objeto. En ese marco, los dispositivos cinematográficos tales como la edición y los movimientos de la cámara generan un proceso de reconocimiento entre el personaje principal y el espectador. En consecuencia, podemos ver que el borramiento de la corporalidad de la visión, basadas en la coincidencia entre las tres miradas, es fundamental para mantener los roles de género en la estructura cinematográfica y suturar al espectador al mundo diegético. Una mirada inclinada como la que se construye en *Alanis*, en cambio, da lugar a diversos puntos de contacto simultáneos, poniendo a la relacionalidad al centro de la conformación de una subjetividad “marcada por la exposición, por la vulnerabilidad y por la dependencia” (Cavarero, 2016:11). Por el plástico de una parada de colectivo, la vidriera que funde las imágenes de la calle con los cuerpos del interior del negocio, o el vidrio que separa los ojos anónimos de un empleado judicial de una protagonista que espera a ser interrogada, la cámara una y otra vez está mediada por diversos materiales que perturban la transparencia de lo figurado. Cuando Alanis se lava la sangre en el baño de una estación de servicio, la lente se mantiene en un extraño ángulo que, por una parte, muestra la imagen a través de un espejo sucio, y por el otro, divide el reflejo en dos, fragmenta el cuerpo del personaje conformando un complejo cuadro en el que las referencias espaciales se desdibujan. Los planos fijos elegidos por la directora para mostrar las entrevistas de Alanis con diferentes agentes del Estado también desafían las expectativas del espectador al romper con los códigos cinematográficos clásicos que establecen al plano-contraplano como modo de imbuir a la audiencia en la diégesis de los diálogos. Las escenas de interrogación, a su vez, cumplen la función de reponer un *background* necesario para comprender la dinámica cotidiana de las trabajadoras sexuales y la historia personal de Alanis. Así, el espacio profílmico se explicita en tanto puesta en escena en la que la protagonista presenta una performance a nivel diegético frente a los empleados judiciales pero también hacia una audiencia que espera el momento de quiebre melodramático².

Sin embargo, el arco dramático de la película no se extiende hacia una redención final, y por lo tanto hay un rechazo a la perspectiva moral que espera ver la protagonista siendo salvada –o salvarse a ella misma en una versión *empowered* de la fábula- de su condición. El juego con la expectativa encuentra su punto cúlmine en el interrogatorio, cuando la protagonista decide correrse del rol de objeto que el imaginario del empleado judicial ejerce sobre ella, y rompe con la puesta en escena de la víctima como una figuración necesaria “para la espectacularización del rescate” (Justo von Lurzer, 2019: 42)³. De ese modo, la película construye un nuevo “protocolo espectadorial” (Podalsky, 2016: 239) que evita la absorción del espectador por parte del mundo diegético a través de diversos dispositivos, tales como la construcción opaca del personaje, con

² Ante la pregunta del empleado judicial –al que nunca vemos, solo oímos- sobre cómo tuvo a su hijo, ALANIS: *Lo tuve en casa. Me estaban cogiendo y rompí bolsa. Solo para reírse segundos después de su propia puesta en escena y decirle que lo tuvo en un hospital como todo el mundo.*

³ ALANIS: *¿Vos tenés hijos? ¿Le pagás a una niñera o los cuida tu mujer? Pagás el alquiler, ¿no? Con tu trabajo. Bueno imaginate, yo también. Necesito mi celular, ¿a quién se lo tengo que pedir?*

expresiones y gestos que no permiten un acceso a su interioridad psicológica y con un uso muy escaso de recursos como el *eye line match*, que permitirían “ver el mundo a través de sus ojos”,

No sostenemos aquí que la película no tenga un registro emotivo, ni que se promueva una ruptura total con toda posibilidad de vínculo afectivo entre el espectador y la experiencia narrada. En cambio, vemos en la propuesta de Berneri una exploración estética que da lugar a un “palimpsesto de múltiples flujos sensoriales” (Podalsky, 2016: 251) que rehúyen interpretaciones unívocas, pero también lugares comunes de identificaciones con miseradas. Los diferentes modos de contacto que establece la película crean un lenguaje para poder reflexionar sobre la experiencia de la vulnerabilidad, sobre un modo de ser en la intemperie, que en lugar de victimizar a los sujetos y de ubicarlos en roles pasivos y sufrientes, reconozca allí la posibilidad de una subjetividad política. Las inclinaciones de la mirada establecen un relieve fundamental en la construcción de las narrativas sociales, que des-naturaliza el discurso sobre los sujetos femeninos vulnerables, reponiendo la exterioridad constitutiva del lugar de la enunciación. Evidenciando el rol corporizado del espectador, sacándolo de la imparcialidad inocente de la omnipresencia voyeurista, la película propone otra manera de tejer lazos con experiencias subalternas, no a través del descubrimiento de su “verdad” interior sino en el contacto afectivo con su gestualidad.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

2. La prostituta y la madre abnegada: re-figuraciones irregulares de lo femenino

En este segundo momento de nuestro, proponemos retomar la reflexión sobre dos figuras centrales en la propuesta narrativa de la película, la mujer como madre y la mujer como trabajadora sexual, y pensar de qué modos se ponen en diálogo entre sí, y también con los repertorios de figuraciones políticas y culturales que circulan alrededor de esas identidades. En ese marco, la problematización de estas figuras tradicionales está articulada a partir de una puesta en escena del cuerpo, que no será metáfora ni simbólico sino cartografía de contradicciones, vulnerabilidades y formas disruptivas de comunidad. El despliegue estético de Alanis recorre desfigurando los bordes de estos dos polos que “cristalizan la tipología cinematográfica de personajes femeninos” (Kratje, 2018: 27). La composición del afiche principal de la película sintetiza de modo desafiante esa contradicción: en el centro de la imagen la protagonista está sentada con las piernas abiertas, mirando directamente a la cámara con cierta irreverencia. Su piel brillante y suavizada por el efecto *blur* del *photoshop*, el contraste de tonalidades entre el rosa cálido y los tonos fríos de su estructura ósea resaltada enmarcando sus pechos, remiten a una estética sexy propia de videoclip de joven estrella pop. La inclusión de la acción de amamantar a esa imagen, con el bebé en el centro, casi colgado de las piernas de su madre, provoca sin embargo un desvío estructural en el contorno de la figura, una yuxtaposición de imaginarios que no deberían encontrarse en el ojo público⁴. En los siguientes apartados buscaremos

⁴ Este afiche fue sujeto de una gran polémica pública al momento del lanzamiento de la película. Diferentes cadenas de cine comercial en Argentina se negaron a exhibirlo. <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2017/09/25/directora-acusa-hipocresia-moral-de-la-sociedad-argentina-tras-polemica-por-afiche-de-mujer-prostituta-amamantando.html#:~:text=La%20directora%20de%20Alanis%2C%20una,madre%20vestida%20de%20puta%20amamantando%C2%BB>.

mostrar los modos en los que la narración habita y desborda esa contradicción, y hace emerger, desde allí, nuevos modos de vinculación subjetiva.

2.1 Inclinaciones maternas

Los lazos emocionales que el personaje de Alanis desarrolla en la película no parecen ser muy profundos, un cierto desapego impregna los vínculos de la protagonista en su odisea urbana. La única excepción es la relación con Dante⁵, su bebé, a quien no solo la joven trabajadora sexual cuida y protege, sino con quien mantiene momentos de intimidad, de alegría compartida y con quien comparte la angustia de haber perdido su casa y lugar de trabajo. El modo en el que se construye la experiencia materna en la película no pone el foco en la figura de la madre sacrificada, sino en los intercambios afectivos entre Alanis y su hijo⁶. A su vez, el tratamiento de la maternidad embiste los prejuicios que emergen frente a la figuración de un cuerpo que es materno y, al mismo tiempo, sexualizado. Los mismos senos que amamantan al bebé Dante durante toda la película son lamidos por un cliente en un automóvil estacionado detrás de la estación de tren.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Para Cavarero, la “inclinación materna” fue utilizada en las narrativas tradicionales (entre las que menciona a Flaubert y Tolstoi) para contraponer la transgresión de la mujer-madre que sucumbe a la tentación erótica con, la madre abnegada que encuentra la felicidad absoluta en el cuidado de sus hijos (2016: 9). Sin embargo, para la filósofa italiana, hay otro modo de comprender la figura de la “inclinación materna” si se replantea en tanto postura estética y ética que tiende a la apertura, al contacto, con el otro. Si interrogamos, desde esta perspectiva, al estereotipo materno, se abre la posibilidad de lecturas mucho más complejas y profundas. Cada vez que Alanis se inclina hacia su hijo, que se dobla hacia su otredad, se reconoce en su vulnerabilidad compartida y a partir de ahí construye un vínculo basado en una afectividad recíproca, múltiple y asimétrica.

La referencia explícita a las representaciones renacentista de la Madonna amamantando inscribe a la película en el debate cultural sobre los cuerpos maternantes, y, lateralmente, en una reflexión sobre la representación pictórica clásica de los cuerpos femeninos. Como parte de las escenas inaugurales de la película, la directora compone un cuadro en el que Alanis está recostada sobre su cama, con un toallón sobre su cabeza, amamantando a su hijo. Los colores rojo y azul, asociados a la Virgen María, la presencia de la toalla al modo del velo que lleva siempre María y, principalmente, la puesta en escena del acto de amamantar, referencia de modo inmediato a cuadros como *Madonna Litta* (atribuido a Leonardo Da Vinci, c. 1490) o *Madonna con almohadón verde* (Andrea Solari, c. 1570). A su vez, el espacio de la habitación – en la que

⁵ Interpretado por el propio hijo de la actriz Sofía Gala.

⁶ La referencia a las formaciones: “la puta madre” e “hijo de puta” como uno de los insultos que más circulan en la Argentina es innegable en este caso, y la propia directora reconoce la exploración de ese insulto como uno de los motores narrativos centrales de su obra. <http://www.conlosojosabiertos.com/los-prejuicios-cuestion-anahi-berneri-alanis/>

Alanis acaba de atender a un cliente – y más específicamente la cama, el cuerpo descubierto en gran parte y la blanqueada piel del personaje también remiten a una larga tradición de desnudos como *La venus de Urbino* (Tiziano, 1538) o *La maja desnuda* (Goya, c. 1800), en la que el cuerpo de las mujeres se exhibe como un objeto idealizado frente al ojo del pintor y del espectador (Berger, 2018: 54). Al mismo tiempo que insta una nueva relación entre la mirada y los cuerpos, la película también explicita los marcos culturales y artísticos que conformaron, y conforman, los modos dominantes de ver. La yuxtaposición de los dos imaginarios en el cuadro cinematográfico descrito expone una tensión propia de los discursos visuales sobre los cuerpos feminizados.

Como parte del acto de amamantar, Alanis se inclina sobre su hijo. Al igual que la Virgen, – con quien, además, la protagonista comparte el nombre – inclina su cuerpo, su mirada, y será esta asimetría la que conforma “la relacionalidad que se refleja en el día a día de la experiencia materna” (Cavarero, 2016: 99). La maternidad aquí no es, o al menos no solamente, un mandato, y no está asociado a la devoción ni a la abnegación. Maternar no implica una renuncia a los deseos ni los afectos propios, sino por el contrario, un espacio en el que esos deseos abren nuevos vasos comunicantes y construyen diversos puntos de contacto, en el que nuevos idearios de lo común nacen del encuentro de los cuerpos, en el desborde compartido de afectividades. En la historia de la narrativa cinematográfica, la figura materna aparece de modo recurrente como la “guardiana del orden familiar” (Kratje, 2014: 6), lo que implica no solo una forma de existencia subordinada a otro, sino la responsabilidad de mantener un modo de ser de las cosas. Sin embargo, la circulación de narraciones que amenazan esa estabilidad, que se mueven en zonas fronterizas y que, como en el caso de Alanis, desafían el carácter oximorónico “de la madre prostituta que practica una sexualidad desviada de la actividad reproductiva” y que construye una maternidad que “no limita su subjetividad deseante” (Kratje, 2014: 14). Esta nueva mirada sobre la experiencia materna, la incorporación de modos heterogéneos y desafiantes de figurarla, permite encontrar grietas en las cuales emergen modos disidentes de vínculo con el otro, que a la vez conformen la propia subjetividad. En términos de lo propuesto por Cavarero: “La inclinación materna podría funcionar como módulo para una geometría revolucionaria diferente, más disruptiva cuyo fin sea repensar el núcleo mismo de la comunidad” (2016: 131).

2.2 Irregularidades de la mirada erótica

Desde la perspectiva de la teoría feminista del cine, uno de los problemas centrales a la hora de pensar la figuración cinematográfica de la mujer⁷ es el modo en el que se conformaron ciertos códigos narrativos estructuran el modo de ver y de experimentar el placer visual hegemónico heteropatriarcal. En el artículo citado de Mulvey, la teórica inglesa sostiene que el goce en el espectador –concebido siempre idealmente como masculino– se articula sobre sentimientos de escopofilia, voyeurismo y narcisismo. El placer escópico transforma al otro en

⁷ Teresa de Lauretis establece una diferencia entre *la mujer*, una “construcción ficticia, un destilado de discursos” y *las mujeres*, “seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen una existencia material evidente” (1992: 15-16).

el objeto de la propia mirada, y la construcción cinematográfica de lo observado – “un mundo herméticamente sellado que se desarrolla mágicamente, independiente de la presencia de la audiencia” (Mulvey, 1999: 17)–. La identificación narcisista del espectador con el protagonista –masculino– provoca que el objeto de la escopofilia espectral sean los personajes femeninos. Habitando parcialmente los códigos clásicos del placer visual, Berneri propone un nuevo régimen de la mirada que se mueve en la zona fronteriza de las expectativas de la audiencia para evidenciar las estructuras culturales de los consumos eróticos. Este movimiento se evidencia en una de las escenas en las que Alanis está atendiendo a un cliente. Allí, la directora apela a la *performance* que implica la labor de una trabajadora sexual frente a su cliente para mostrar la espectacularización de los cuerpos femeninos en la industria audiovisual.

La secuencia en la habitación del motel comienza con una puesta escena que remite a una estética pornográfica clásica. La cámara ubicada detrás del hombre, se enfoca sobre el cuerpo de Alanis girando alrededor de un palo. El reflejo del espejo, que muestra los glúteos del personaje a medida que se inclina sobre su cliente, junto con la iluminación rojiza de la habitación y la música de fondo completan la escena invocando diversos lugares comunes del erotismo cinematográfico. El personaje principal se sabe objeto de la mirada deseante e interpreta su rol. Sin embargo, esa atmósfera empieza a desestabilizarse cuando el hombre no logra mantener la erección, y luego con la negativa de la protagonista a tener sexo anal. Las dinámicas de poder de la gramática pornográfica se resquebrajan al no tener un hombre en control capaz de marcar los términos del encuentro sexual. La posibilidad inicial de provocar excitación sexual en el espectador se va diluyendo hacia una sensación de incomodidad con lo que se exhibe en la pantalla.

La estaticidad de la cámara, que al comienzo parecía emular el clásico *male gaze*, contribuye al progresivo extrañamiento. En referencia a su película *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), una obra seminal en la tradición del cine feminista, Su directora Chantal Akerman reflexiona sobre la decisión de adoptar planos medios fijos para filmar las escenas sexuales: “Me mantuve a una cierta distancia, ni muy lejos, ni muy cerca. Mi mirada no era neutra...pero la cámara no tenía nada de *voyeur* en un sentido comercial del término porque uno sabe siempre a donde me sitúo. Se sabe que no está filmado ‘a través del agujero de la cerradura’” (Akerman en Schmid, 2010: 48). En un claro diálogo con la película de Akerman⁸, la cámara de Berneri también siempre explicita a dónde se posiciona, evitando la observación *voyeurista*, central para la construcción del placer visual clásico según la definición de Mulvey. En la escena descrita, la película hace consciente al espectador de dicho punto de vista: los personajes se mueven, pero la cámara se mantiene quieta, a medida que la atmósfera se deserotiza, el espectador toma conciencia de la posición que, de modo casi automático por ser lo que se espera en este tipo de representaciones, asumió en un comienzo.

⁸ Existen muchos puntos en los que se pueden reconocer referencias a la película de Akerman por parte de Berneri. Además de la temática común de retratar la cotidianidad de una madre trabajadora sexual, y de un uso similar de los planos fijos, podemos nombrar también un trabajo con el tiempo que busca construir junto con el espectador una cierta experiencia que es “a la vez subjetiva y socialmente codificada” a través de una exploración de la “forma fílmica” (de Lauretis, 1987:132). Los planos inaugurales de ambas películas se componen de las mismas acciones: las protagonistas se bañan después de haber recibido a un cliente, vuelven a su habitación, corren las cortinas y sacan la toalla que estaba sobre la cama.

La mirada de Alanis se muestra esquivada al espectador, casi ausente mientras pone en escena su espectáculo y repite de modo mecánico las palabras que su cliente quiere escuchar. Cuando cambia el plano, después de varios minutos, la cámara se acerca al rostro de la protagonista y se posa sobre su expresión – mediado por el reflejo de un espejo que divide la cara-. De los ojos de la protagonista, a medida que su voz se transforma y que comienza a insultar cada vez más fuerte a su cliente, desaparece progresivamente la apatía y emerge en su lugar un enojo angustiado. La escena cobra entonces una intimidación incómoda, inhibe definitivamente cualquier posibilidad de erotización y pone el foco sobre la ira de Alanis. La mediación material del espejo, y el contexto de su cliente gritando de modo patético hasta eyacular, generan lo que Iris Brey denomina una “*misse à distance viscéral*” (2020: 149), ya que al mismo tiempo que la audiencia es puesta a distancia, puede sentir la rabia que revuelve las entrañas de la protagonista. La forma de vulnerabilidad que emerge de las grietas de la representación estereotípica de la sexualidad femenina no se identifica con una victimización pasiva sino con la aparición de un sujeto que se rebela frente al rol que se le requiere en tanto objeto de la espectacularización patriarcal de los cuerpos femeninos.

EN LA
OTRA ISLA

Conclusión

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

El despliegue de modulaciones inclinadas de la imagen en la película de Berneri es un ensayo de apertura a la alteridad desde una topología irregular de los lugares de enunciación y de expectación. La naturaleza geométrica de la inclinación repone la dimensión material del gesto, una dimensión territorializada y corporalizada. Una mirada inclinada es una mirada que busca al otro, la experiencia del otro, el tacto del otro; pero que no intenta disolver la exterioridad en un esquematismo universal; es decir en una reconducción vertical de toda materialidad singular a un concepto general, en tanto “caso” plenamente inteligible desde cualquier perspectiva. El desafío que conlleva la narración de una experiencia subjetiva, cuando se asume desde un sentido crítico, es el de no reducir esa singularidad a una instanciación de un estereotipo. Los intercambios somáticos entre el espectador y la materia narrada propician, como en *Alanis*, puntos de contacto, fronteras de afectación, que imaginan lazos comunitarios que no están sobredeterminados por las coordenadas heteropatriarcales y que permiten regímenes de la mirada complejos, contradictorios y fluctuantes.

La pregunta motora de las creaciones cinematográficas feministas por ese lugar “imposible” del deseo disidente se reconfigura en la actualidad para proponer una nueva política de la mirada que trascienda la representación de la mujer y que explore los lugares de enunciación y su entramado con las identidades de clase, de género, sexuales y de raza, y a partir de la cual puedan crearse nuevas relaciones de la imagen y la palabra. Las inclinaciones que permiten la experimentación con los códigos fílmicos son múltiples y dinámicas porque habilitan, y promueven, diversos puntos de contacto en la superficie irregular de la experiencia cinematográfica. Pero al mismo tiempo, la inclinación se vuelve política en tanto gesto consciente de apertura al otro. La mirada inclinada en *Alanis* no se limita a la experimentación formal, sino que pone de

manifiesto críticamente las distribuciones culturales de la visibilidad de los cuerpos y el rol que la narrativa audiovisual cumple en la conformación de las subjetividades.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2010) *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Arnés, Laura A., Lucía De Leone y María José Punte (coord.) *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim.

Bettendorf, Paulina y Agustina Pérez Rial (2014). "Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres" en *Cinemás d'Amérique Latine*, Vol. 22.

Berger, John (2018) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gil.

Cavarero, Adriana (2016) *Inclinations: A critique of Rectitud*. Stanford: Stanford University Press.

De Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender*. Indiana: Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa (1992) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra: Madrid.

Iris, Brey (2020) *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. París: Éditions de l'Olivier.

Justo von Lurzer, Carolina (2019) "Marginales, víctimas y putas feministas. Continuidades y rupturas en la mediatización del comercio sexual en Argentina" en *Comunicación y Medios*, No 39 (40-51).

Kratje, Julia (2014) "Las periferias del paraíso, los dilemas de la culpa. Figuras heterogéneas de la maternidad en el cine latinoamericano contemporáneo" en *Mora*. No 20 (5-17).

Kratje, Julia (2018) "Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de Stimmung e idiorritmia para el estudio del cine" en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*: No 12, pp. 26-39.

Mulvey, L. (1999). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en Braudy, L. y Cohen, M. (Eds.), *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Nueva York: Oxford UP.

Podalsky, L (2016). "The Aesthetics of Detachment" en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, V. 20 (237-254).

Schmid, Marion (2010) *Chantal Akerman*. Manchester: Manchester University Press.

Bio

Ana Marina Gamba es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Realizó sus estudios de Maestría en Estudios Culturales y Estudios Iberoamericanos en la Universidad Católica de Lovaina (KUL), Bélgica, a donde también se desempeñó como ayudante en el departamento de Estudios Hispánicos. Actualmente cursa su doctorado en Letras en la Universidad de Lausana, Suiza, con una beca del Fondo Nacional Científico (FNS). Su área de investigación

incluye problemas como la memoria, la vulnerabilidad y el deseo en figuraciones femeninas del cine y la literatura argentina contemporáneas.

Marina Gamba (Université de Lausanne, Suiza).
marinagamba91@gmail.com

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
4*

*MAYO DE
2021*