

VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires
4, 5 y 6 de Noviembre de 2015

Lucia Patricia Chaves

Estudiante de Sociología en Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y participante de pasantía en IIGG-UBA.

lu-pch@hotmail.com

Eje 8. Feminismos, estudios de género y sexualidades.

Una diosa impura: la representación simbólica de la mujer en el cine de Armando Bo

Palabras clave: Cine, Representación simbólica, Poder, Sexualidad, Género.

Investigación en curso.

El trabajo aborda las formas de representación de la mujer en el cine a partir de la imagen de Isabel Sarli en tanto que eje de un cine erótico que fluctúa entre dos arquetipos de feminidad propios del melodrama, la niña virginal y la mujer fatal. Se busca dar cuenta de forma crítica cómo se lleva a cabo la construcción de la representación femenina dentro de los discursos culturales y cómo los personajes de Sarli son disruptivos de éstas formas discursivas clásicas al combinar en una misma representación la inocencia y el deseo pasional, estableciendo un aspecto posmoderno en términos de descentramiento de la representación de la mujer. Para esto se tomarán tres películas (El trueno entre las hojas, India y La diosa impura) de Armando Bo filmadas hasta 1964, momento en que éste firma un contrato con Columbia Pictures que implica una ruptura en su filmografía.

Se partirá desde la perspectiva de Freud, Foucault y Butler para conceptualizar las nociones de identidad, poder y género para luego vincularlos con el ámbito cinematográfico. Aquí, se seguirá a Allen y Gomery ya que el trabajo se encuadra en la historia social del cine

el cual debe ser enmarcado en un contexto sociocultural más amplio y siguiendo la línea de la modernidad cinematográfica.

Posteriormente se realizará un análisis de los personajes femeninos actuados por Sarli focalizando en sus personajes, la presentación de su cuerpo, la relación con los personajes masculinos, elementos constitutivos del orden moral, acciones transgresoras de ésta moral, castigo o falta del mismo frente a éstas, representación del deseo sexual femenino y formas de dominación de los personajes.

En su carácter de investigación en curso, este trabajo se propone, como objetivo general, comprender el proceso de construcción simbólica de la mujer en las películas de Isabel Sarli filmadas entre 1958-1964. Se buscará reconstruir la imagen de Sarli, en tanto figura de la posmodernidad femenina, desde el cruce entre la teoría feminista y la teoría cinematográfica. A su vez, se intentará, a partir del concepto de género, analizar las películas seleccionadas para lograr dilucidar cómo ésta forma de representar a la mujer logra romper con el melodrama clásico. Este género cinematográfico se basa en la exacerbación de los aspectos sentimentales para lograr provocar diversas emociones en el público, donde la carga emocional y moral es muy fuerte. Aquí el aspecto dramático es fundamental ya que el recorrido de los personajes implica una búsqueda de la redención moral a través del afecto, una articulación catártica a través de lo emotivo y el llanto, junto con una tensión creciente y una mayor rapidez de la acción como elementos claves.

Siguiendo a Silvia Oroz (1999), podemos comprender ciertas reglas fundamentales del melodrama

“1.- No se producirán filmes contra los principios morales del público. La simpatía del espectador no puede orientarse para el crimen, delito, maldad o pecado.

2.- Serán representados correctos modelos morales de vida, sujetos apenas al drama y al entretenimiento.

3.- La ley no será ridiculizada ni se podrá despertar simpatías por su violación.” (Oroz: 1999; 23)

En este sentido, la tesis principal que se maneja es que los personajes cinematográficos de Isabel Sarli logran establecer un aspecto posmoderno de la representación de la mujer al combinar la inocencia y el deseo pasional al mismo tiempo, rompiendo así con el melodrama clásico, en tanto narrativa que configura un espacio de significación desde el cual es posible observar modalidades de género patriarcales. Esto se

corresponde con los cambios culturales propios de la época y permite explicar que en el cine de Bo, la mujer suele ser mostrada como sumisa y sometida al tiempo que sostiene un tipo de dominación sutil y oculta. Esta tesis es resultado de una investigación en curso para una pasantía en Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani.

En cuanto a la metodología, retomamos los primeros análisis de la imagen de la mujer en el cine, en tanto espacio de representación, realizados a comienzos de los años setenta por Haskell (1974), Smith (1975) y Rosen (1973) quienes van a analizar los personajes femeninos según los estereotipos que representan.

Siguiendo a Allen y Gomery (1995), este proyecto se centra en la historia social del cine dado que el cine de Bo debe ser pensado más allá de la mera historia de las películas individuales al enmarcarlo en un contexto sociocultural más amplio y siguiendo la línea de la modernidad cinematográfica. Ésta es una forma estética que surge en oposición y como superación del cine clásico (Monterde, J. E.: 1996).

Terán (2008) permite comprender que los impulsos renovadores del período analizado en la Argentina se desplegaron a partir de una compleja relación entre distintos sectores modernistas. Ramírez Llorens (2014) discute a Terán, planteando que renovadores y tradicionalistas son dos polos conceptuales, pero que en la práctica existen múltiples actores con posiciones contradictorias dentro del campo cultural, que son renovadores en un sentido y conservadores en otro.

Para facilitar el abordaje de la filmografía de Bo y Sarli se elaboraron tres subperíodos que se dividen entre 1958-1964, 1965-1970, 1971-1980.

El primer período es el que nos compete puntualmente en este trabajo y que va de 1958 hasta 1964. Esta etapa puede ser pensada como un período de tensión en la relación Estado-Mercado y una mayor dependencia de Bo de los subsidios estatales a la producción local. El cine de Bo se inserta en el debate sobre la orientación que el Estado debe dar a la producción nacional y si este tipo de cine, considerado como obscuro y vulgar, debería ser subsidiado. En 1964 se realiza la firma del contrato de Bo con Columbia marcando un momento de ruptura en su filmografía y logrando mayor independencia del financiamiento local.

El segundo período de 1965- 1970 está marcado por una tensión a nivel Local-Global. Se da una coproducción con capitales extranjeros que autonomiza al cine de Bo de la producción estatal, y una creciente dependencia del financiamiento del mercado exterior. Bo

debe actualizarse con los cánones del cine erótico internacional para competir en los mercados internacionales.

Mientras que el último período de 1970-1980, tiene como aspecto central a la figura de Sarli en tanto que ícono sexual popular local e internacional. Si bien Sarli siempre es la figura central, en este momento el eje se encuentra en la creciente popularidad de su figura a nivel local y una mayor explotación de su éxito internacional como elemento novedoso. A su vez, se complejiza la presentación de su cuerpo como objeto sexual deseable dada su edad. En este último período la censura alterna momentos de mayor flexibilidad con otros de particular rigurosidad.

El eje de análisis del trabajo serán las 3 películas dirigidas por Bo y protagonizadas por Sarli entre 1958 y 1964: *Trueno entre las hojas*, *India* y *La diosa impura*. En los films se indagará sobre el proceso de construcción de la representación femenina, estudiando al personaje femenino actuado por Sarli.

Cabe destacar que existen dificultades de investigar con registros audiovisuales tales como el acceso y disponibilidad del material audiovisual, su conservación y mantenimiento, y los inconvenientes ligados a los registros del material fílmico. Los autores Allen y Gomery (1995) se centran en los problemas ligados a la conservación del material fílmico y su deterioro, sumado a la variación textual y las distintas versiones de los films realizadas para “burlar” las reglamentaciones de censura. Éste último problema es central en toda la filmografía de Bo y Sarli ya que realizaron distintas versiones de algunos de sus film para poder ser presentado en forma local a la vez que en el exterior donde tenían mayores libertades en términos de censura.

Una aproximación teórica: Freud, Foucault y Butler

La visión psicoanalítica:

Desde el psicoanálisis, Freud (1996) sostiene una variante de la dualidad femenina donde por una parte está la Madre omnipotente, deseada y temida, y por otra la Mujer castrada, carente y dependiente. Castellanos (1995) plantea que la feminidad se escinde aquí entre la Mujer-Madre y la Mujer-Objeto de deseo, donde el cuerpo es entendido en tanto que elemento de apropiación. Siguiendo esta línea es que a las mujeres se las educaba en la cultura patriarcal para que sean “entregadas” y antepongan las necesidades de los demás

(padre, marido, hijos) a las suyas propias. Así, se construye un estereotipo de la Mujer-Madre como objeto de amor, pasiva y sin deseo sexual. Frente a esta mirada, Irigaray (1994) plantea que la mujer no debe renunciar a ser mujer para ser madre

“También es importante que descubramos y afirmemos que siempre somos madres, desde el momento que somos mujeres. Traemos al mundo otras cosas además de criaturas” (Irigaray: 1994; 41)

Freud (2003) afirma que son la sociedad y la cultura las encargadas de instituir la censura a partir de las prohibiciones y represiones en el individuo. El inconsciente regula al Principio de placer y las pulsiones sexuales por lo que el aparato psíquico está siempre en conflicto, cuya constitución finaliza con el complejo de Edipo. El deseo freudiano se despliega en tanto que anhelo y búsqueda del objeto mítico de la primera satisfacción, objeto inalcanzable y perdido. El deseo freudiano se despliega en tanto que anhelo y búsqueda del objeto mítico de la primera satisfacción, objeto inalcanzable y perdido. En este sentido, el deseo se reprime y sustituye pero nunca desaparece por completo. En Freud no hay sujeto sin represión ya que el deseo debe ser reprimido para poder vivir en sociedad. El Complejo de Edipo y el de castración marcan la diferenciación de las posiciones femeninas y masculinas a partir de la adolescencia. Tras el Complejo de Edipo que permite la estructuración del aparato psíquico dividido en instancias diferenciadas a través de la represión, se logra la instauración del Superyó y se establecen los rasgos femeninos y masculinos tomados de ambos padres. Así es como, para el psicoanálisis, el Edipo marcará la internalización de la ley y la posición masculina o femenina que el sujeto adopte en relación al otro sexo. En este sentido, la relación entre el Edipo y la sexualidad está ligada estrechamente a la noción de represión.

Ahora bien, para la teoría lacaniana, el deseo es un movimiento hacia algo que no tenemos, se manifiesta ante una carencia, y la satisfacción del deseo reside en la posesión de aquello que nos falta. Una concepción del deseo como carencia siempre vincula el deseo al objeto y a la experiencia primera de satisfacción que dejó una huella mnémica.

“La imagen mnémica funciona entonces en el aparato psíquico como una representación anticipada de la satisfacción vinculada con el dinamismo del proceso pulsional. Con este sentido preciso se puede hablar de deseo en el psicoanálisis. En efecto, para Freud, el deseo nace de una nueva carga psíquica de una huella mnémica de satisfacción ligada a la identificación de una excitación pulsional” (Dor: 1996; 4)

El psicoanálisis sostiene que la ley es constitutiva del deseo en la medida en que insta la falta que lo funda, postulando una concepción negativa del poder. Lacan comprende que el cuerpo tiende al goce. Se da un proceso por el cual el cuerpo pulsional busca la descarga permanente (experiencia imposible), donde el goce está más allá del principio de placer. El deseo en Lacan no implica la relación con un objeto sino con la falta, con aquel deseo inalcanzable (Objeto a), donde éste es deseo del deseo del Otro, en tanto que deseo de ser objeto del deseo de otro (y de ser reconocido por parte de otro). Por otra parte, lo que hace que un objeto sea deseable es que sea deseado por otro. Así es que en Lacan el deseo surge en el campo del Otro, en el inconsciente, con lo cual es un producto social que se constituye en relación con los deseos de otros sujetos. Para Lacan, el hombre goza de desear y es por esto que el deseo se mantiene insatisfecho (Dor: 1996).

El poder en Foucault:

Para Foucault, el psicoanálisis piensa la relación entre poder y sexualidad al sostenerse sobre las premisas de la prohibición y la censura. Foucault rechaza esta idea de represión sexual que sostiene el psicoanálisis, al plantear su teoría de la sexualidad en tanto que una concepción productiva del poder (positiva y ya no negativa como para el psicoanálisis) donde la sexualidad permite dar cuenta de la eficacia y la riqueza estratégica del poder. Para Foucault, el poder no es un poder trascendental que se impone a los sujetos que regula sino que es la repetición misma de las prácticas reguladoras que devienen en poder.

“Una verdadera “tecnología” del sexo, mucho más compleja y sobre todo mucho más positiva que el efecto de una mera “prohibición”” (Foucault: 2005; 110)

El poder no se encuentra en ningún lado porque no viene de ningún lugar en particular, es relacional y ejercido con una determinada intención. Son acciones sobre otras acciones que buscan interferir sobre ellas. No implica violencia necesariamente sino que presupone libertad, dado que el poder no es forzar sino que son formas de lograr que los sujetos actúen de determinada forma distinta a cómo lo hubieran hecho por sí mismos.

Así, el poder en Foucault implica siempre una relación social entre cuerpos, constituidos en relaciones de poderes siempre asimétricos. Frente a esto Murillo (2008) sostiene que “los trabajos de Foucault se han centrado en “deshacer las sujeciones del Sujeto”, mostrar los modos oscuros, olvidados, sutiles en los que los cuerpos han sido sujetados,

modulados, docilizados, conformados, a partir de los umbrales del nacimiento del Estado moderno” (Murillo: 2008, 160)

En este sentido, el género puede ser pensado como un instrumento de poder que oculta la violencia sobre la que se asienta el orden social, lo cual va a ser retomado por Butler.

Los aportes de Michel Foucault y Judith Butler sobre el poder y los cuerpos, en sus aspectos tanto material como simbólico, nos permiten comprender al sujeto como un producto de “relaciones de poder generizadas”, constituyéndose como tal en la repetición de los actos que lo configuran (Labandeira: 2012). Todo aquello que no logra ser normalizado en el proceso de subjetivación queda excluido, conformando su propio exterior constitutivo. Así, la identidad del sujeto no puede ser comprendida como una unidad fija sino que se encuentra constantemente amenazada por su propia diferencia donde la subjetividad se establece entre lo normal y lo abyecto tensionando al sujeto constantemente, el cual no logrará nunca una resolución al conflicto.

Siguiendo a Foucault (2005), el sexo ya no puede pensarse como algo dado por naturaleza y que el poder busca dominar, sino que podemos comprender las distintas estrategias por las que las relaciones de poder fueron configurando un dispositivo de poder donde la represión sexual sería llevada a cabo por

“la producción de su sexualidad misma, entendida ésta como un dispositivo histórico que puso en funcionamiento un conjunto de técnicas coherentes, eficaces y productivas que atravesaron y produjeron los sexos y los cuerpos de hombres, mujeres y niños.” (Labandeira: 2012; 89)

El concepto de Género en Butler:

Ahora bien, la imagen de la mujer ha sido construida desde la cultura occidental en tanto objeto de deseo masculino. Es así que la teoría feminista se preocupa del modo en que la mujer es representada en los discursos y por las formas en que se desarrolla la ideología patriarcal (Siles Ojeda, 2000). La teoría feminista brinda algunas claves para el análisis del problema, dado que permite pensar a las identidades como construcciones sociales que reproducen un imaginario social, y sus prejuicios (Martínez Herrera, 2007). En este sentido, consideran al género como perteneciente al ámbito de la cultura.

El cuestionamiento, que plantea Butler entre otras, de que los dos sexos son una realidad biológica invariable puede también ser encontrado en la teoría de Michel Foucault,

para quien el sexo no existe con anterioridad a su determinación dentro de un discurso y que por lo tanto los cuerpos no tienen un “sexo” por fuera de los discursos en los cuales se les designa como sexuados. Esta idea de la historicidad del sexo le permitió a Butler poner en cuestionamiento la idea de que el género se establece culturalmente, utilizando como base al sexo biológico. La teoría feminista ya ha refutado el hecho de comprender el sexo en un sentido netamente biológico, universal e inmutable, es decir, natural. Butler (1990) va a retomar a Foucault al plantear que los cuerpos son entidades construidas y que, a su vez, ayudan a constituir al sujeto. El género, para Butler, debe ser pensado en tanto que esquema regulador que generaliza y estructura, donde el género constituye una restricción constitutiva al regular a partir de la repetición ritualizada de normas. Para Butler, no hay ningún sexo natural sobre el que actúe la construcción cultural y social del género, sino que la materialidad de los cuerpos es consecuencia de distintas dinámicas de poder. Es por esto que el género no es una identidad fija sino “es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad constituida por una repetición estilizada de actos” (Butler: 1990; 297)

Aquí, la noción de Butler de “performatividad” es central ya que tanto el sexo como el género son construcciones socioculturales dadas en el discurso de forma performativa donde cada acto del habla se produce en la medida en que se constituye en la enunciación. Así, Butler busca desnaturalizar a las categorías de sexo y género, relacionando la configuración de éste último con la capacidad performativa del lenguaje, siendo que es en la repetición de actos performativos que se consolida la ley heterosexual del género.

Según Labandeira (2012), Butler sostiene que estos actos implican una construcción resultante de la sedimentación de normas ritualizadas que crea en los sujetos la ilusión de poseer una identidad de género intrínseca a los mismos, que les es propio y que los define en su totalidad. Los atributos de género no revelan ninguna identidad subjetiva preexistente sino que la producen a través de un conjunto de prácticas ritualizadas que se repiten constantemente.

“Postular una identidad sexual masculina o femenina “verdadera” y constante no es otra cosa que desconocer la ficción reguladora del género que, al hacer del sexo una realidad esencial pone a salvo al sujeto de su fantasmática amenaza de la propia desestructuración psíquica y la consecuente degradación social.” (Labandeira: 2012; 91)

A partir de Butler podemos comprender a la sexualidad como una dinámica de poder, un dispositivo de poder centrado en el género, que funciona a partir de aquello que excluye y vuelve abyecto. Retoma así tanto a Foucault y su idea de dispositivo de poder, como a la

teoría psicoanalítica y su categoría de represión. Dado que lo abyecto constituye una amenaza para el sujeto, la formación de éste requiere prácticas de identificación con el ideal normativo del sexo, que implica identificaciones sexuales permitidas y otras prohibidas.

Lo que Butler postula para superar el binarismo del género es la realización de prácticas paródicas de género, que permite ampliar las posibilidades del mismo, lo cual implicaría encontrar los mecanismos por los cuales el sexo se convierte en género. Así es que podemos comprender que la construcción del género implica un poder regulador que funciona mediante la repetición de prácticas normativas y un proceso de diferenciación y abyección, donde la identidad del sujeto se define entonces no sólo por aquello que es sino también por aquello que no es, siendo así el sujeto siempre singular y múltiple, idéntico y diferente.

¿Qué entendemos por “Mujer”?

Frente a lo dicho, debemos recuperar la categoría de “mujer” que sostiene De Laurentis (1987), quien parte de la distinción entre las mujeres como sujetos históricos y el concepto de mujer producido por los discursos dominantes. La subjetividad femenina, manera típica de ser, sentir y estar en el mundo tienen mucho que ver con un concepto cultural de mujer que se expresa mediante el lenguaje. La teoría feminista se halla presa del hecho de que el discurso dominante es contrario al feminismo al excluir la posibilidad de concebir a la mujer como un ser que piensa y habla por sí mismo y a partir de sí. Esto fue formulado por Kristeva, sin embargo De Laurentis postula que el feminismo sólo puede luchar contra el antifeminismo del lenguaje utilizando al lenguaje mismo, donde la estrategia que debemos adoptar es la de reformular constantemente el discurso sobre la mujer.

De Laurentis reconoce que el lenguaje, como realidad cultural externa, no es lo único que determina nuestra forma de pensar y estar en el mundo. La subjetividad se construye, no simplemente mediante el influjo de un sistema de ideas culturales, como pueden ser la oposición entre hombre y mujer, sino mediante un proceso de interacción entre la cultura y la experiencia de ser mujer. Por esta razón podemos advertir que las mujeres de determinadas culturas y épocas presentan determinadas tendencias, sin suponer que tenemos que ver en ellas la evidencia de una "esencia femenina" universal. Así, Castellanos (1995) sostiene que

“Ser mujer, entonces, es estar en una posición cultural que nos induce a tomar, consciente o inconscientemente, una serie de actitudes frente a lo que nuestra cultura nos exige como la conducta y las características "femeninas"” (Castellanos: 1995:9)

Análisis de las películas

A partir de lo planteado teóricamente desde estas distintas perspectivas podemos ahora dar cuenta de la categoría de Mujer de una forma más amplia y abarcativa, lo que nos permitirá comprender cómo la imagen de Sarli y sus personajes cinematográficos lograron romper con los cánones dualistas de lo femenino. En las películas de Bo, los personajes de Sarli son disruptivos de las formas discursivas clásicas al combinar en una misma representación la inocencia y el deseo pasional, estableciendo un aspecto posmoderno en términos de descentramiento de la representación de la mujer.

Para el psicoanálisis freudiano, la mujer se debate entre dos representaciones sociales disociadas entre sí que serán retomadas en el campo cinematográfico desde el género del melodrama. Aquí se da una valoración de la dualidad femenina ya que en términos clásicos, los personajes se dividen en buenos o malos, por lo que sólo pueden interpretarse alternativamente el rol de la niña virginal o el de la mujer fatal (Guarinos: 2007). Manetti (2000) sostiene la predominancia normativa del género a partir del castigo ejemplificador para las mujeres que se atreven a gozar de su deseo.

En este sentido Mackinnon sostiene que,

“Socialmente, el ser mujer quiere decir femineidad, lo cual significa atractivo para los hombres, lo cual significa atractivo sexual, lo cual a su vez significa disponibilidad sexual en términos definidos por los hombres. Lo que define a la mujer como tal es lo que atrae a los hombres. Las niñas buenas son "atractivas" , las malas son "provocadoras". La socialización de género es el proceso a través del cual las mujeres llegan a identificarse a sí mismas como seres sexuales, como seres que existen para los hombres. Ese proceso a través del cual las mujeres internalizan una imagen elaborada por los hombres de su sexualidad como su identidad de mujeres, es el proceso por el cual hacen suya esa imagen. y no es sólo una ilusión” (MacKinnon: 2005; 179)

De igual forma y siguiendo a Castellanos (1995), ser mujer es haber internalizado una identidad que ya está dada en el entorno cultural, convirtiéndose así en alguien que existe para los hombres, que sexualmente sólo se define como alguien que desea atraer a los hombres. La sexualidad femenina es sólo ser para el deseo del otro. Si bien puede pensarse que los personajes interpretados por Sarli siguen esta línea (porque efectivamente lo hacen,

dado que se constituyen como mujeres para el deseo del otro), también son mujeres deseantes tanto del deseo del otro como del otro en sí mismo. En este sentido podemos distanciarnos del planteo de la crítica del cine de Martin (1981), quien afirma que los personajes de Sarli eran “asexuados” ya que es el hombre, con su mirada, quien otorga densidad erótica al cuerpo femenino. Esto puede relacionarse con la concepción moderna del deseo sexual femenino, que debía ser despertado en contra de la voluntad de la mujer a partir de la llegada del “gran seductor”. Sin embargo, con la posmodernidad se desunen las imágenes de “madre” y “mujer”, ya que ésta última orienta su vida privada desde el deseo sexual. A partir de la teoría feminista podemos comprender que la mujer no es un sujeto pasivo sin deseo sexual, alejándonos de la postura de Martin, la cual oculta por completo el aspecto central de que la mujer no debe ser pensada sólo en términos de objeto de deseo masculino.

Ahora bien, con respecto al análisis puntual de las películas, *India* (1960) cuenta la historia de Anisé, una joven y bella india, interpretada por Sarli, que es la hija del cacique de la tribu a donde Dardo Fernández llega, escapando de la policía. La primera escena que vemos como espectadores es de Anisé bañándose desnuda en un río. El concepto del agua será fundamental en las tres películas ya que suele ser el momento de desnudez y de mayor despliegue de la sexualidad femenina. La protagonista se baña y juega con el agua en un claro intento de reflejar la pureza e inocencia de la mujer, quien suele ser espiada por los distintos personajes masculinos. En *India* se puede dar cuenta de una escena muy reconocida en la que Sarli se baña desnuda en un manantial, mostrándose de cuerpo completo. Para lograr pasar la censura de la época, Bo coloca unos círculos psicodélicos que vendrían a ocultar el desnudo total en un intento por pasar la escena como un sueño que el personaje de Sarli estaría teniendo.

En principio la intención de Bo fue interesar al público masivo para lo cual hace uso de los paisajes y la música latinoamericanos, agregando aspectos de lo autóctono a las ya clásicas escenas de desnudos y sensualidad de Sarli. Un elemento central para Kuhn (1984) es que el cine de Bo es conservador y moralista, lo cual responde a la época en la que se inserta su filmografía, donde lo moderno e innovador se mezclan con lo tradicional.

A su vez, en *El trueno entre las hojas* (1958), vemos a Sarli en su rol más virginal. Este film trata la historia de Flavia, la joven esposa de un dueño de tierras que explota a sus peones de forma inhumana. Tras la llegada de Flavia, los trabajadores comienzan a cobrar conciencia de su situación e intentar revertirla. En esta película el agua es también un aspecto central ya que suele ser la guía de las escenas de desnudos. El personaje femenino central,

Flavia, suele bañarse en los ríos al aire libre, siendo observada siempre por uno de los personajes masculinos que se siente atraído por la imagen del cuerpo de Sarli. En *El trueno entre las hojas* vemos como Flavia se encuentra con una india que pasa caminando desnuda por el campo, lo que nos permite comprender cómo Flavia envidia la relación de ésta con su cuerpo, con su libertad. A su vez, la india pasa desapercibida por los demás peones del campo, casi como asexuada. Aquí la idea de prohibición que sostiene el melodrama es central al dar cuenta de lo que no se debe hacer pero que se constituye como una tentación para el sujeto, como posibilidad de transgredir la norma. Incluso vemos cómo Flavia está completamente vestida en casi toda la película, a diferencia del personaje de la india y de los peones descamisados. En este sentido, cuando Flavia le habla al personaje de Bo desde el caballo y por encima de los demás peones, muestra un claro intento de control y de dominio por sobre los personajes masculinos.

En esta película, la primera que grabaron juntos Bo y Sarli, la escena de la envidia por la desnudez del personaje de la india precede a la del desnudo de la propia Sarli, quien se baña en un río con todos los peones del campo mirándola. Este recorrido lógico se da justamente por estos celos que se despiertan en el personaje de Flavia con respecto a la relación de la india con su cuerpo, que le hacen anhelar esa libertad y que llevan a la escena del desnudo. En una suerte de espectáculo para los hombres y los propios espectadores que perciben el magnetismo de “La coca” desde el primer momento, cuando ella se baña desnuda sin saber que está siendo observada. En este acto voyeurista, uno de los peones espía, desde arriba en el bosque a Sarli, a la mujer del jefe, la mujer prohibida. En este sentido, el espectador es como si fuera uno de esos mismos peones, que se esconde entre las ramas porque su curiosidad puede más.

Como afirma la teórica británica Laura Mulvey

“La mujer (...) habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo.” (Mulvey: 2001; 7)

Los decorados naturales de los bosques dan cuenta de la libertad del espacio y del desborde propio de la escena, de lo no controlado. Los grandes angulares de las tomas ayudan a contar los desbordes carnales de Sarli, quien personifica esta síntesis de las dos mujeres del melodrama, la niña virginal y la mujer fatal. Seduce tímida e ingenuamente a la vez que

desde lo corporal personifica la idea de lo pasional y el desenfreno. Así es como Sarli logra combinar en una misma representación la inocencia y el deseo pasional, estableciendo un aspecto posmoderno en términos de descentramiento de la representación de la mujer. Los personajes de Sarli no sólo son mirados sino que disfrutan del ser mirados y miran también, se encuadran en este doble rol.

La mujer en tanto símbolo se construye como objeto de deseo del hombre dentro del discurso hegemónico occidental, que es predominantemente patriarcal. El cine, como herramienta simbolizante de la realidad, cumple un papel de suma importancia en la construcción del discurso de la mujer y en la formación de los patrones de pensamiento que determinan los roles que debe cumplir cada género dentro de una sociedad. La mujer, se ha construido a través de distintas expresiones de la cultura, como objeto o significante que cumple el rol de satisfacer el placer visual de quien mira, de quien especta.

Debido a que Freud hace coincidir a la sociedad patriarcal con el incremento de la sexualidad visual, Owens (1985) entiende que la mujer, como objeto de deleite visual masculino, siempre sea representada desde una distancia que objetualiza y domina.

En este sentido podemos retomar a Castellanos, quien postulaba que la sexualidad femenina busca la mirada del otro para constituirse como ser deseante. Este es un elemento central en la constitución de la feminidad de los personajes de Sarli, sin embargo no acaba allí. Sarli logra sostener esta forma de sexualidad a la vez que enmascara su propia dominación femenina de forma más silenciosa y sutil, lo cual puede verse con claridad en el film *India*. Esta película cuenta la historia de Ansisé, una india que se encuentra con Dardo, un joven criminal que huyendo de la policía se encuentra con una tribu indígena y decide buscar refugio allí, enamorándose de Ansisé. Aquí el padre de Ansisé, y cacique de la tribu, le dice a su hija que para que ésta pueda casarse con Dardo debe “purificar su cuerpo” bañándose en el agua del río, como lo dicta su tradición, así “por la noche serás la mujer del hombre que has elegido”. Este momento revela el tipo de dominación oculta que sostienen los personajes de Sarli dado que es la propia Ansisé la que elige al hombre con el que quiere compartir su vida. Todos los hombres de la tribu se colocan en un círculo para que Ansisé seleccione al que es de su agrado, convirtiéndolo en su pareja. Si bien aquí es la mujer la que elige al hombre, se da como consecuencia de un enamoramiento previo entre los personajes que desemboca en que la protagonista elija a un “hombre blanco” por sobre alguien de su propia tribu. El cacique le dice a Ansisé que debe elegir a quien pueda cuidar de ella, dando muestras de cómo el hombre es entendido como el cuidador y protector de la mujer, si bien es

ella la que cuida de Dardo cuando él llega a la tribu enfermo. Constantemente se muestra como Ansisé obedece a su padre pero también se rebela frente a éste, y cómo cuida de Dardo al tiempo que se deja cuidar por él. El personaje de Sarli elige a un hombre por fuera de su tribu para formar una familia, lidera el rescate a Dardo cuando éste aparece flotando en una balsa tras huir de la policía, sueña con bañarse desnuda en el manantial dislocando la forma clásica de representación de la sexualidad femenina. Aquí debemos retomar a Foucault, quien sostiene que el poder no implica violencia necesariamente sino que son formas de lograr que los sujetos actúen de determinada forma distinta a como lo hubieran hecho por sí mismos. Ansisé sostiene esta forma de dominación más sutil constantemente.

Frente a lo dicho debemos recurrir a Butler, quien comprende a la sexualidad como un dispositivo de poder centrado en el género, que funciona a partir de aquello que excluye y vuelve abyecto, donde la construcción del género implica un poder regulador que funciona mediante la repetición de prácticas normativas y un proceso de diferenciación. Así, vemos que la identidad del sujeto se define entonces no sólo por aquello que es sino también por aquello que no es. La mujer en las películas de Bo es sumamente femenina, hace uso de su cuerpo para seducir, se somete al hombre al ser obediente, sumisa, virginal y devota. Repite estas prácticas del género sin cesar. Sin embargo también las desafía. En *La diosa impura* (1964) vemos un claro ejemplo de esto. Al comenzar la película, el personaje de Sarli, Laura, le dispara a un hombre en la calle desde su auto al grito de “a pesar de todo te quiero”. Laura mata al hombre de quien estuvo enamorada pero que la engañó y manipuló, mostrando una dimensión más violenta y racional del personaje de Sarli. Laura es una mujer empoderada que, como tal, está más ligada a lo masculino. Asesina a su enamorado de una forma activa y violenta, a la vez que se la muestra fumando y bebiendo whisky, bailando tango con distintos hombres a la vez. Laura representa la contrapartida del personaje de *El trueno entre las hojas*, al tiempo que cada uno posee un poco de los aspectos dicotómicos propios del melodrama y que se desarrollan más a medida de que transcurre la trama.

Sin embargo, y siendo ésta la hipótesis central del trabajo, en cada caso vemos como la mujer virginal tiene un poco de mujer empoderada y a la inversa. Esta es una gran diferencia del melodrama clásico, donde la niña virginal o a la mujer fatal deben ser interpretados por distintos personajes. Son dos formas estereotipadas de representar a la mujer de las que Sarli se vale para desafiar las normas del género. Es en Sarli donde se fusionan ambos estilos volviendo sus personajes mucho más ricos en términos analíticos, lo

cual nos permite dar cuenta de la evolución de los personajes que van adquiriendo distintos matices y no son tan “puros”.

En *La diosa impura*, el personaje de Sarli, caído en desgracia, procura constantemente ostentar lujo y riqueza, logrando transmitir al espectador la sensación de que se busca evocar un tiempo pasado donde las cosas eran mejores y más simples, un retorno a un estado anterior. Esto se deja ver en la forma en que Laura se viste, el auto que maneja, etc.

A su vez, el *El trueno entre las Hojas* hace una exacerbación de la cultura popular. Flavia se enamora de un peón del campo de su esposo y decide dejarlo por éste. Flavia seduce y se gana la admiración de todos los peones que son explotados sin miramientos por su esposo, donde la llegada de ésta logra abrirles los ojos a los trabajadores a las condiciones de miseria sufridas durante años en su lugar de trabajo. En este sentido el papel de Flavia es altamente subversivo del orden vigente.

Si bien los personajes de “La Coca” responden a la conceptualización de Mujeres-Objetos, la ingenuidad y pasividad es propio del estilo de actuación de Sarli que según Kuhn (1984) es una mujer a la que le “pasan” cosas. El cine de Sarli no logra encuadrar perfectamente en la idea de películas y personajes feministas pero creo que esto es lo rico de su imagen, es una mujer que deslumbra por su cuerpo y su forma de seducción pero que también logra sostener un ideal de lo femenino que rompe con la idea clásica de mujer, de lo que ésta debe o no hacer. Sus personajes nunca logran tener hijos ni marido como lo establece el ideal patriarcal. En este sentido, como sostiene Mackinnon (2005), las niñas buenas son "atractivas", las malas son "provocadoras" y Sarli logra comprender ambas a la vez. Juega el papel de la niña virginal y de la que coquetea, excita y desafía también. Para esto debemos retomar a Butler, que sostiene que mediante la visibilización de normas de género a través de actos performativos se lograría subvertir al discurso dominante. La parodia subraya el carácter ilusorio del sexo como sustrato sustantivo permanente al que en apariencia adhieren el género y el deseo. No presupone entonces que haya un original imitado por dichas identidades paródicas, sino que se trata de la parodia de la noción misma de un original. Lo que deja de manifiesto Sarli es pues que la identidad original sobre la que se articula el género es en sí misma una imitación sin un origen, es una producción que se presenta como imitación. Si se parte de la idea de que el sexo se refiere únicamente a las características biológicas de cada persona, el género se convierte en una serie de patrones de conducta impuestos por la sociedad que las personas representan, de forma inconsciente, como si se trataran de papeles en una obra de teatro. En consecuencia, se hace evidente que

no existen rasgos inherentes a la constitución biológica de las mujeres y los hombres, sino que son identidades sociales y culturales que se renuevan, revisan y reafirman a lo largo de la historia a través de reglas basadas en la sanción de aquellos que no las sigan.

Ahora bien, Mackinnon también afirma que la socialización de género es el proceso a través del cual las mujeres internalizan una imagen elaborada por los hombres de su sexualidad como su identidad de mujeres, haciendo suya esa imagen. A esto también responde la imagen de Sarli, en tanto que ícono sexual masculino por excelencia de la época.

La figura de Sarli se entiende como figura de deseo masculina pero también se constituye en tanto que dislocación y ruptura de las formas de representación femenina clásicas. En este doble rol es que puede entenderse a Sarli como ícono femenino posmoderno. El término posmoderno aquí hace referencia a un realce de lo estético, con primacía de lo emocional y nostálgico, donde el futuro es incierto, surge una búsqueda de lo inmediato, a la vez que implica eclecticismo y mezcla de estilos diversos. El cine posmoderno es un cine esteticista, donde se da un protagonismo extremo de la imagen por sobre el contenido y es en este sentido que Sarli puede ser pensada como un símbolo posmoderno, donde la significación del signo que es Sarli da cuenta de un complejo significante visual que va más allá de lo verbal.

A modo de conclusión, el proyecto aquí presentado es relevante para el debate actual sobre la representación de la mujer en el cine ya que aporta una mirada novedosa sobre su conceptualización al problematizar la ideología patriarcal presente en el melodrama a partir de la teoría feminista y el posmodernismo. A su vez, el planteo de Tichi (1991) sobre el cruce entre modernización y conservadurismo propios del debate actual sobre la década del sesenta se ve reflejada en la idea de Kuhn de que el cine de Bo era conservador, ya que se encontraba en el cruce entre los impulsos renovadores de la modernidad cinematográfica y el conservadurismo de la industria clásica, lo cual ayuda a explicar en cierto sentido la dualidad de los personajes de Sarli.

En las escenas de peleas masculinas, se utilizan lentes cortos para dar cuenta de lo frenético y próximo de la violencia. Esto responde a la idea de que el hombre aparenta ser el que sustenta el poder y que somete a la figura femenina al ser el encargado de ejercer la violencia más directa pero, más bien, es ella la que termina por dominarlo, estableciendo un

aspecto novedoso del cine de Bo, donde la violencia femenina es sutil permitiendo sólo su insinuación y logrando encubrir su dominación constantemente, siendo ése su verdadero poder. Las películas de Bo logran hacerla parecer indefensa, atractiva, sensual y femenina. Al representarse de esta forma, ella misma se construye, y no pretende ocultar ante nosotros esa construcción tanto como hacerla evidente.

Bibliografía

- Allen, R.; Gomery, D. (1995), Teoría y práctica de la historia del cine, Barcelona: Editorial Paidós.
- Butler, J. (1990), Actos performativos y constitutivos del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En Case, S. Performing feminism : Feminist critical theory and theater. Baltimore - Londres: John Hopkins University Press
- Butler, J. (2006), Deshacer el género. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. Laclau, E., (1999), Los usos de la igualdad. En Debate Feminista, México: año 10, Vol.19, Abril.
- Castellanos, G. (1995), ¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura. Bogotá: Tercer mundo editores.
- De Laurentis, T (1977), Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista. En Is there a Feminine Aesthetic?, New German Critic, Núm.10.
- De Lauretis, T. (1987), Tecnologías del género, Indiana University Press, Bloomington.
- Dor, J. 1996 El deseo, el lenguaje y el inconsciente. Introducción la lectura de Lacan. Buenos Aires: Gedisa.
- Foucault, M. (2005), Historia de la sexualidad. Tomo I: La voluntad del saber. Buenos aires: Siglo XXI.
- Freud, S. (1996), Los instintos y sus destinos. Obras completas tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Guarinos, V. (2007). Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría Fílmica Feminista, en La mirada de las mujeres en la sociedad de la información. Madrid: Siranda Editorial VisionNet.
- Irigaray, L. (1994), El cuerpo a cuerpo con la madre”. En debate feminista, Año 5. Vol. 10., México DF.
- Kuhn, R. (1984). Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones”, Buenos Aires: Corregidor.
- Labandeira, M.C. (2012), El discurso cinematográfico como semiótica de la subjetividad: una escena de Fassbinder. En Adversus. Revista de semiótica , Vol. IX Núm 22, Buenos Aires - Roma.

- MacKinnon, Catherine, (2005). Feminismo, marxismo, método y Estado: hacia una teoría del derecho feminista. En *Crítica jurídica. Teoría y sociología jurídica en los Estados Unidos*, recopilación de Universidad de Los Andes, facultad de derecho CIJUS.
- Manetti, R. (2000). El melodrama, fuente de relatos. En España, C. *Cine argentino Industria y clasicismo: 1933/1956. Volumen II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Martín, J. A. (1981). Los films de Armando Bo con Isabel Sarli. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Martínez Herrera, M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en psicología*, 21(108).
- Monterde, J. E. (1996). *Historia general del cine (Vol. IX)*. Madrid: Cátedra.
- Mulvey, L. (2001) Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (Ed.) *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Murillo, S. (2008). El conflicto social en Michel Foucault, Buenos Aires: En *Revista del Programa de Investigaciones sobre Conflicto Social*, Año 1 N° 0 Noviembre.
- Oroz, S. (1999). *Melodrama, el cine de lágrimas de América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Owens, C. (1985). El discurso de los otros: Las Feministas y posmodernismo. En *The anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Bay Press.
- Ramírez Llorens, F. (2012). *Industria, arte y política: La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976)*. Primera parte: Estado, industria y vanguardia. En *Herramienta de la Red de Historia de los Medios*, Año 2, N° 7.
- Ramírez Llorens, F. (2014). *Noches de sano esparcimiento. La censura cinematográfica en Argentina: 1955-1973*. Buenos Aires: tesis doctoral.
- Siles Ojeda, B. (2000). Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine. Valencia: Caleidoscopio. En *Revista del AudioVisual* . Universidad Cardenal Herrera-CEU.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810 - 1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tichi, C. (1991). *Electronic Hearth. Creating an American Television Culture*, Oxford: Oxford University Press [Recuperado de la versión traducida al castellano y publicada en el dossier n° 1 de la Red de Historia de los Medios: *Historia de la televisión norteamericana: técnica, vida cotidiana y pop art*:http://www.rehime.com.ar/escritos/dossier/tv_.php#intro 10/05/2015]