
CONFIGURACIONES DE GÉNERO Y REPRESENTACIÓN. UNA MIRADA SOBRE EL CINE BOLIVIANO CONTEMPORÁNEO: JONÁS Y LA BALLENA ROSADA

Elena Ferrufino-Coqueugniot

Cómo citar: Ferrufino-Coqueugniot, E. (2007). Configuraciones de género y representación. Una mirada sobre el cine boliviano contemporáneo: Jonás y la ballena rosada. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 2, 139-152. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10892625>

RESUMEN

Como plantea su título, el siguiente artículo es una mirada sobre el cine boliviano contemporáneo, cuyo análisis se centra en el filme *Jonás y la ballena rosada* de Juan Carlos Valdivia. Este trabajo presenta dos etapas en su desarrollo, ambas articuladas a partir de la identificación de las configuraciones de género no sólo a nivel de representaciones sino también como expresión del posicionamiento político de las mujeres en los distintos ámbitos y procesos sociales. En una primera parte, realiza un recorrido histórico estableciendo las características que han definido las distintas etapas del cine boliviano y el tratamiento que se le ha dado a la cuestión de género. En la segunda parte, apoyada en la teoría psicoanalítica, se centra en el análisis del filme de Valdivia para descubrir dónde y cómo se refuerza la fascinación del cine a través de patrones ya existentes de fascinación que responden a estructuras sociales establecidas que moldean a los individuos.

Este ensayo permite una lectura distinta y novedosa del cine: a través de la exploración de sus distintos elementos técnicos y discursivos, se revela el inconsciente de la sociedad patriarcal que ha estructurado la forma cinematográfica, ordenada sobre las diferencias de género y la representación de la imagen de la mujer subordinada a las necesidades del ego masculino.

Palabras claves: cine, género, diferencia sexual, psicoanálisis

Hablar de cine boliviano es hablar de una aventura que comienza a principios del siglo XX y que puede ser principalmente definida por lo que algunos teóricos denominan como “Tercer Cine.” Se trata, en términos generales, de un “cine del tercer mundo que se opone al imperialismo y a la opresión de clases, en todas sus ramificaciones y manifestaciones”¹.

Signado por una característica “imperfección”, sobre todo técnica, el cine en Bolivia es un espacio donde se debaten asuntos políticos y culturales enmarcados en prácticas teóricas y de oposición que cuestionan el rol de la identidad nacional, como parte de la producción cultural. En ese sentido, el cine de renombrados directores bolivianos como Jorge Ruiz, Antonio Eguino y Jorge Sanjinés, entre otros, se constituye en instrumento de una representación que pone de relieve temas de vital importancia para el país: el dominio y la subordinación, el centro versus la periferia y la urgente necesidad de una resistencia social organizada. La política y la economía son asuntos preponderantes en el contexto de la hegemonía y el sometimiento de las masas populares.

Hablamos de un cine comprometido con su realidad, “capaz de mirar con los ojos del pueblo los problemas de un estado nacional en formación” (Mesa Gisbert 1985). Películas como Ukamau (1966), Chuquiago (1977) o Pueblo chico (1974), de Sanjinés y Eguino, respectivamente, vuelven los ojos hacia un país marginado, sometido por el hambre, la ignorancia y el imperialismo. No se trata, entonces, de la práctica cinematográfica entendida como una búsqueda estética, sino de un trabajo lúcido que intenta modificar los códigos y las relaciones tradicionales establecidas por la hegemonía del cine del Primer Mundo. Este contra-cine busca provocar, en el espectador, una toma de conciencia, con relación a una realidad histórica y social que debe ser cuestionada y re-contada desde un espacio “otro”. Desde los márgenes. Las estrategias cinematográficas desplegadas por los realizadores están diseñadas con el objeto de explorar lo que los regímenes dominantes de significación son incapaces de enfrentar.

El cine boliviano anterior a la Revolución de 1952, e inclusive hasta bien entrada la década de los 70, corresponde a una categoría abierta, incompleta;

¹ 1989. Pines, Jim and Paul Willemsen, ed. **Questions of Third Cinema**. London: British Film Institute.

una categoría en constante trabajo de investigación histórica y social. Es un cine nacional, democrático y popular. En esta etapa, todavía incipiente, los asuntos de género han sido necesariamente relegados en beneficio de una conciencia nacional que busca, desesperadamente, construir una nueva identidad cultural diferente a la impuesta en el pueblo por una historia contada desde los centros de poder.

Yawar Mallcu (1969) o El coraje del pueblo (1971), por ejemplo, son películas políticas que ponen de relieve la violencia, el racismo y el sometimiento de las grandes masas de mineros y campesinos bolivianos a los intereses principalmente norteamericanos, que rigen la historia del país desde sus orígenes. El aparato cinemático se transforma en instrumento de compromiso por la superación de la dependencia. Compromiso del realizador, del espectador, del pueblo mismo que, en algunos casos, se ha transformado en protagonista tanto de la historia, como de la representación.

En este contexto, la mujer aparece como compañera del hombre en la lucha por la igualdad, el desarrollo y la paz. La dependencia económica, la subordinación política y la marginalidad cultural son realidades que le imposibilitan emprender una lucha de género que la pondría, necesariamente, en la eventual situación de “enemiga” del hombre. De hecho, las mujeres pertenecientes a la clase minera o campesina consideran la categoría de “machismo” como una más de las artimañas del imperialismo (Ferrufino 1998) en su constante lucha por someter a los más débiles. En consecuencia, sería hasta ilógico, para la mujer, asumir una acción contestataria, que pusiera de relieve su problema de opresión. En términos reales, el factor genérico se ve relegado ante la magnitud del problema de la condición económica, social y política del pueblo boliviano.

El cine, con su fuerte carga realista, no hace si no privilegiar la acción de los hombres, asignándoles los primeros planos en la representación, los lugares centrales en la pantalla. Los roles interpretados por mujeres son mínimos y ellas aparecen, casi siempre, en imágenes colectivas. No hay figuras femeninas que se destaquen por encima de la constante política de la lucha por la liberación nacional, esgrimida por el pueblo, representado por sus hombres. En algunos casos, sin embargo, como en Las banderas del amanecer (1983), mediante cortes secos y acciones simultáneas, Sanjinés destaca, entre otras, la imagen de alguna

india que prepara artefactos explosivos, mientras esgrime la voz de “hay que aprovechar esta coyuntura”. La importancia de la mujer se mide, entonces, por su participación en el proyecto político de la lucha contra la opresión.

Este modelo participativo en que el cine boliviano, especialmente durante la etapa indigenista, está fuertemente caracterizado por un desequilibrio de poder entre los géneros. Los espacios fílmicos que incluyen a las protagonistas femeninas reproducen los espacios y roles tradicionales que les han sido asignados, tanto en la división sexual del trabajo, como en las esferas públicas y privadas.

La ideología con que se construye la experiencia cinematográfica corresponde a aquella que sostiene que la lucha por la liberación de la mujer está íntimamente ligada a la lucha por la liberación de los seres humanos de todo tipo de opresión, subordinación y explotación. Más aún, el cine de la época ignora por completo cualquier tipo de conciencia de género que pudiera empañar el gran proyecto nacional.

A partir de finales de los años 70, el cine en Bolivia explora una perspectiva diferente en la que la mujer ha perdido su papel de “hacedora” de la historia, detrás del hombre. Se trata, ahora, de una experiencia que intenta trascender la imagen del indio y del minero, para privilegiar los espacios urbanos y describir la vida del ciudadano de la clase media y del mestizo en general. La concepción de la problemática nacional ha pasado de la opresión norteamericana a las turbulencias políticas y sociales provocadas por los regímenes de facto. Los escenarios campesinos han sido reemplazados por imágenes citadinas, oscuras, abigarradas.

Filmes como El enemigo principal (1973), Mi socio (1982), Amargo mar (1984), Los hermanos Cartagena (1985) exploran una imagen de mujer que, habiendo bajado el brazo de la lucha al lado de su “compañero”, ha sido delineada dentro de los paradigmas familiares y sexuales que le ha conferido la historia. En los casos específicos de estos textos, la semántica de la narrativa cinematográfica apunta hacia una configuración de la fábula en términos tradicionales. Es decir, tanto la representación como la recepción de la imagen femenina en la pantalla responden a las características “clásicas” de una sociedad “machista”. Hablamos de personajes estereotipados, generalmente pasivos, cuyo acceso al tiempo escénico es limitado. Hablamos de mujeres que

sirven como modelos fundamentalmente negativos tanto para las otras mujeres, como para la audiencia en general. Este estilo hace posible, en definitiva, la construcción de una imagen de mujer constantemente delineada a partir de una carencia, en términos psicoanalíticos.

Surge aquí una contradicción fundamental entre lo que se comprende como “Tercer Cine” y la manera en que este instrumento de subversión trata los asuntos de género. Si bien, por un lado, el cine boliviano puede perfectamente ser catalogado como un aparato ideológico que explora, con éxito, la dialéctica entre la existencia social y la práctica cultural, por el otro, con respecto a la cuestión genérica, adopta un discurso cinematográfico que se acerca, más bien, a las prácticas hollywoodenses contra las que, dada su esencia misma, debería rebelarse.

En la narrativa clásica del cine del Primer Mundo, las mujeres son representadas, inevitablemente, como el objeto de los impulsos voyerísticos y sádicos de los hombres. Los directores bolivianos, inclusive de la última década del siglo, siguen el modelo occidental repitiendo estereotipos femeninos que existen simplemente para satisfacer los deseos y expresar las ansiedades de los hombres tanto de la representación, como de la propia audiencia.

En este contexto, y desde la teoría psicoanalítica, exploraremos brevemente uno de los filmes que mayor repercusión ha tenido en el medio nacional, por su temática y por su audaz tratamiento de la mujer como figura de deseo. Jonás y la ballena rosada (1993), de Juan Carlos Valdivia, es un texto estructurado alrededor de un espacio urbano, signado ya no por la problemática indígena, sino por la “nueva” práctica del narcotráfico en Bolivia.

A nivel de la representación, hablamos de una película que pone en vigencia un mundo en que la mujer, que hasta ahora había sido excluida de toda autoridad, no sólo a nivel de la enunciación, sino también de la ficción, emerge en el discurso y se identifica dentro del lenguaje, ocupando la posición de sujeto hablante. En el escenario tropical de Santa Cruz de la Sierra, Valdivia abre el paradigma de la estructura narrativa. En oposición con la figura de Patroclo, el pater familias, dueño del hogar y del futuro de su esposa e hijas, el filme nos propone un despliegue sexual de las tres mujeres que constituyen la alteración estructural preponderante del texto: Julia y Talia, las hermanas, e Ira, la madre de ambas.

El espacio diegético ha sido repartido en segmentos a través de los cuales el espectador ingresa en el absurdo mundo de una familia burguesa, de fines de los años 80. Jonás, el personaje principal, es profesor de historia, yerno de Ira y Patroclo, y esposo de Talia, histérica y vacía. Su cuñada Julia, quien se transforma en su amante, es representada más que como personaje, como cuerpo de mujer. Su figura es explotada como objeto sexual y como objeto de intercambio entre los hombres. Inclusive, como lo veremos más adelante, se transforma en posesión particular del propio espectador.

Partiendo de una propuesta concreta de Laura Mulvey, en su artículo sobre “Placer visual y cine narrativo” (Rosen 1986), usaremos la teoría psicoanalítica para intentar descubrir dónde y cómo se refuerza la fascinación del cine a través de patrones ya existentes de fascinación que han sido puestos en práctica en el individuo mismo y en las formaciones sociales que lo han moldeado.

Comenzaremos poniendo de relieve la manera en que el cine refleja, revela y hasta juega con la interpretación heterosexual, socialmente establecida de la diferencia sexual que controla las imágenes, el espectáculo y nuestras maneras de mirar. El psicoanálisis funciona en esta lectura como un arma política cuyo objetivo es demostrar la manera en que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma cinemática.

La paradoja del falocentrismo, en todas sus manifestaciones, es que depende de la figura de la mujer castrada para conferir orden y significado al mundo. Es la carencia de ésta la que transforma al falo en una presencia simbólica. Si consideramos la importancia de la forma femenina, y su representación, en el orden simbólico, la función de la mujer en la formación del inconsciente patriarcal tiene dos dimensiones; primero, simboliza la amenaza de la castración por su carencia real de un pene y, segundo, como consecuencia, eleva a su hijo al orden simbólico. Una vez que lo ha logrado, su significado en el proceso ha terminado; no permanece en el mundo de la ley ni del lenguaje, excepto como una memoria.

El cine boliviano contemporáneo, y de manera particular Jonás y la ballena rosada,² siguiendo la tradición del Primer Cine, ha codificado lo erótico dentro

² 1993 Valdivia, Juan Carlos. **Jonás y la ballena rosada**.

del lenguaje del orden patriarcal dominante y lo ha hecho, principalmente, a través de una figura de mujer; en este caso, de Julia. Hablaremos de la imagen, de las formas de mirar y del tratamiento del placer en la pantalla. Partimos del argumento de que el cine propone un buen número de placeres posibles, siendo uno de los principales, el placer de la mirada.

La película de Valdivia, siguiendo los patrones y procesos del cine de Hollywood, exhibe una estructura fílmica estereotipada sobre el tema de la diferenciación sexual a través, entre otras cosas, de los modos de mirar que articula. Las maneras de enmarcar la mirada, especialmente la masculina, repiten la narrativa cinematográfica que no hace otra cosa que representar la sociedad patriarcal en que se inscribe, aún hoy, una experiencia cinematográfica abigarrada y fuertemente afianzada a una concepción binaria del mundo. Valdivia explora dos formas principales de mirar que, a su vez, proporcionan dos tipos de placeres claramente perceptibles a través del aparato fílmico. La escopofilia, o placer provocado por el hecho mismo de mirar, en oposición al placer de ser mirado; y la mirada narcisista que proviene de la identificación con la imagen, y que tiene que ver con la constitución del ego.

En el primer caso, la cámara, la escenografía, la iluminación y hasta el guión confabulan en la sinuosa caricia de un cuerpo femenino, transformándolo en objeto de la mirada obsesiva, curiosa y controladora de la cámara, del/os personaje/s y del espectador.

En una de las escenas iniciales, en que el/la espectador/a es enfrentado/a por primera vez con Julia, por ejemplo, Jonás experimenta un intenso placer al mirar el cuerpo desnudo y mojado de su cuñada que, de manera casi sintomática, ha sido descabezado. En el juego de miradas, las convenciones cinemáticas representan un mundo hermético del que el/la espectador/a parece haber sido borrado/a, como por arte de magia. El extremo contraste entre la oscuridad que lo/a envuelve y el brillo penetrante de los patrones de luz y sombra en la pantalla, ayudan a promover la ilusión de una separación voyeurística. Sin embargo, aunque de manera perfectamente inconsciente, tanto las condiciones de proyección, como las convenciones narrativas le proporcionan al/la espectador/a la ilusión de estar mirando desde su mundo privado. Su posición en el cine, arguyen los teóricos, lo/a obliga a reprimir su propio exhibicionismo y a proyectar su deseo reprimido en el personaje de la pantalla.

Es importante dar atención a las tres maneras fundamentales de mirar, asociadas con el cine: la mirada de la cámara, la de la audiencia y la de los personajes, en la ilusión de la pantalla. Al desplegar la figura de Julia como objeto de deseo, a lo largo de todo el filme, Valdivia satisface el deseo primordial de mirar, desde todos estos ángulos. Se opera así una suerte de fascinación que va más allá de la escopofilia y explora las posibilidades narcisísticas del placer de ser mirado, de mirarse y hasta de reconocerse en la forma humana: el rostro, el cuerpo, la relación entre la forma del ser y sus alrededores, la presencia visible de la persona en el mundo.

Lacan asegura que el momento en que el niño reconoce su propia imagen en el espejo es un instante crucial para la constitución de su ego. Sabemos que el niño se reconoce en esa imagen, pero que, al mismo tiempo, la supone más completa, más perfecta que la experiencia que tiene de su propio cuerpo. Al reconocimiento se sobrepone, entonces, el desconocimiento. En el contexto de nuestro análisis, es importante resaltar el hecho de que es una imagen la que constituye la matriz del imaginario, del proceso de reconocimiento/desconocimiento y la identificación; es la imagen la que hace posible la primera articulación de la subjetividad.

En este momento, la antigua fascinación con mirar (el rostro de la madre, por ejemplo), coincide con los primeros indicios de la conciencia del yo. Comienza, así, una relación nunca totalmente satisfecha, de amor y desesperación, entre la imagen proyectada en la pantalla y la imagen de uno mismo. Esta aventura se intensifica en la expresión del cine y produce, en la audiencia, uno de los reconocimientos más placenteros. Más allá de la similitud entre pantalla y espejo, el cine trabaja con estructuras de fascinación lo suficientemente fuertes como para permitir una temporal pérdida del ego mientras, simultáneamente, se opera una suerte de refuerzo del mismo (Muyvey 1986). La sensación de olvido del mundo que produce el cine es una suerte de reminiscencia nostálgica del momento pre-subjetivo del reconocimiento de la imagen. Al mismo tiempo, la tradición fílmica se ha distinguido por la producción de ideales subjetivos, particularmente expresados por el sistema del estrellato; estrellas que se transforman no sólo en el centro de la pantalla, sino en el centro de las historias representadas, mientras ponen en efecto un complejo proceso de semejanzas y diferencias.

Estamos hablando de dos aspectos contradictorios en las estructuras de placer que proporciona la mirada. Por un lado, existe una mirada escopofílica que emerge del placer de utilizar a otra persona como un objeto de estimulación sexual. Por otro lado, nos referimos a un placer que tiene un origen narcisista, y que implica la constitución del ego a través de la identificación con la imagen proyectada en la pantalla. Ninguno de estos mecanismos tiene significación en sí mismo, sin embargo, ambos necesitan estar sujetos a una idealización. El deseo, que nace con el acceso al lenguaje, según Lacan, permite trascender los niveles instintivos y el imaginario, pero su punto de referencia vuelve, continuamente, al momento traumático de su propio origen: el complejo de castración. En este sentido, la mirada, que es placentera en su forma, puede constituir una amenaza en su contenido y es la mujer como imagen / representación, la que cristaliza esa paradoja.

Jonás y la ballena rosada representa un mundo similar al real, ordenado sobre la base del desequilibrio de los sexos. Por ende, el placer de mirar sufre la tradicional división entre masculino/activo y femenino/pasivo. Si bien la presencia de la mujer, de su cuerpo, es un elemento indispensable del espectáculo en cualquier filme narrativo, su imagen, como en el caso de la película de Valdivia, tiende a complotar en contra del desarrollo de una línea argumentativa, pues congela el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica.

La candente problemática del narcotráfico en Bolivia, en este caso, ha sido relegada a un plano inferior, ante la presencia del cuerpo de Julia, utilizado y desplegado en la película no sólo como objeto sexual, sino como el leitmotif del espectáculo erótico. Ella retiene la mirada, juega y le da significado al deseo masculino. Pero no es sólo un objeto erótico para los personajes representados en la pantalla, como Jonás; lo es también para el espectador (¿la espectadora?) que se encuentra sentado/a en el auditorio. En algunos momentos del filme, sobre todo en la importante escena de la fotografía, cuando Julia posa, semidesnuda, ante la cámara esgrimida por su cuñado, ambas miradas, la del personaje y la del espectador, junto con la fállica percepción de la cámara fotográfica, se unen técnicamente, sin producir un quiebre en la diégesis, sin poner en riesgo la verosimilitud narrativa. Se produce un largo “vacío” en que el impacto de la mujer que se exhibe desvía el hilo fílmico hacia un momento sin tiempo ni espacio. Sólo subsiste el close-up convencional de piernas, vientre,

senos, rostro... El cuerpo fragmentado de Julia es integrado en la narrativa como un modo particular de erotismo.

Lo que se evidencia, en este caso, es que tanto la cámara como la disposición misma de la imagen en la pantalla privilegian la mirada masculina. El espectador ha sido privado de la mirada de la mujer. Ambas cámaras, la de fuera de la diégesis y la que maneja Jonás, han “encasillado” la mirada masculina dentro de un ángulo de visión que excluye cualquier otra mirada. La de la mujer, de manera particular, flota, sin rumbo específico, vulnerable y vacía. De este modo, no sólo se le niega importancia al deseo femenino en la representación, sino que el placer del espectador es producido, precisamente, por la manera en que la cámara niega sistemáticamente, la mirada de la mujer y privilegia la del hombre. Ocurre aquí lo mismo que en los chistes “colorados,” de los que hablaba Freud; la imagen tiene que ser construida a expensas de la mujer puesto que, para que la broma tenga sentido, el objeto del deseo —la mujer— debe estar ausente y una tercera persona (otro hombre) debe ser testigo del chiste.

De manera similar al cine tradicional de Hollywood, la estructura narrativa en *Jonás* es controlada, como señalamos antes, por la lógica heterosexual de lo activo y lo pasivo. De acuerdo con los principios de la ideología dominante y las estructuras físicas que la soportan, la figura masculina no puede cargar el peso de la objetivización sexual. La división entre espectáculo y narrativa confirma el rol activo del hombre en el desarrollo de la historia. Es el caso de Jonás, que se constituye en representante del poder en el desencadenamiento de los eventos. Sin embargo, en este punto específico, la película de Valdivia propone un interesante cuestionamiento sobre la capacidad o no del hombre de soportar el espectáculo exhibicionista. El filme se abre con una escena única en que la cámara literalmente acaricia el cuerpo desnudo de Jonás, antes de ingresar en la tradicional distribución de los roles.

Una vez iniciado el hilo narrativo, el hombre pasa a controlar la fantasía fílmica y emerge como el representante del poder en un amplio sentido: se transforma en el portador de la mirada del espectador masculino y transfiere la misma a la pantalla, neutralizando así las tendencias extra-diegéticas representadas por la mujer como espectáculo. Esto se hace posible a través del proceso de estructuración de la película alrededor de una figura central con la

que el espectador se identifica. Al identificarse, entonces, con el protagonista masculino, el espectador proyecta su mirada sobre su sustituto en la pantalla, de manera que el poder del protagonista masculino, que controla los acontecimientos, coincide con el poder activo de la mirada erótica, lo que le proporciona, al espectador masculino, satisfacción y un fuerte sentido de omnipotencia.

No olvidemos que, socialmente, es prerrogativa del hombre mirar a la mujer y es requisito de ésta el dejarse mirar. El poder de la mirada, entonces, señala un elemento de superioridad del que mira sobre su subordinada. La tecnología utilizada por el cine, los movimientos de la cámara combinados con los efectos de la edición, contribuyen a la ilusión de borrar los límites entre la realidad y el mundo de la pantalla. Entonces, el protagonista masculino es dueño del escenario donde él articula la mirada y crea la acción. Así, el espectador, fascinado con la imagen de su “representante” en el espacio diegético, adquiere el poder necesario para tomar control y posesión sobre el ícono femenino representado.

En este escenario, ¿cómo leer la mirada femenina, en tanto que lectora o miembro de una audiencia? Recordemos que Freud, en su conferencia sobre la femineidad excluía ya a la mujer, como parte de la teoría, a través de esta notoria afirmación: “... esto no es válido para todas aquellas que son mujeres —ustedes mismas constituyen el problema”. El aparato cinematográfico hereda, como lo asegura Mary Anne Doane (1990), una teoría de la imagen cuya concepción no puede estar fuera de las especificaciones sexuales. Como lo hemos visto anteriormente, desde los principios del cine ha existido siempre una cierta superposición de la imagen cinemática y la representación de la mujer. En los tiempos del cine mudo, el placer de la mirada del espectador se concebía, sobre todo por la insistente inscripción de escenarios voyeurísticos, en términos del “Peeping Tom,” que observaba detrás de la pantalla, duplicando la posición del espectador en relación con la mujer exhibida en espectáculo.

En la teoría fílmica contemporánea, el deseo del espectador ha sido delineado, ya sea como voyeurístico o como fetichista, precisamente como el placer que sobreviene de la posibilidad de ver lo que está prohibido en relación con el cuerpo femenino. La imagen orquesta una mirada, un límite, junto con la placentera transgresión del mismo. La belleza de la mujer y su condición de

objeto deseable, se transforman en una de las funciones de las prácticas de manejo de la imagen: el marco, la iluminación, los movimientos de cámara, los ángulos, entre otros. La “plástica” pertinente a la cámara hace posible la constitución de una mujer que no es únicamente la imagen del deseo, sino que es una imagen deseable —una imagen que el devoto cinéfilo puede acariciar y abrazar. “Tener” el cine significa, en cierto sentido, “tener” a la mujer de la pantalla.

¿Qué podemos decir, entonces, volviendo a la pregunta, sobre la mujer espectadora? ¿Cómo se puede teorizar su deseo en relación con este proceso de construcción de la imagen? Parecería, como lo sugieren Burch, Affron y otros teóricos del cine (Doanne 1990), que lo que la institución cinemática tiene en común con la postura de Freud es el desalojo de la espectadora femenina de un discurso que se genera acerca de ella; un discurso que, de hecho, la narrativiza una y otra vez, como sucede en el psicoanálisis y en el cine.

Tanto la teoría de la imagen, como su aparato, el cine, producen una posición particular para la mujer espectadora; una posición que es, en definitiva, insostenible, puesto que carece de los atributos de distancia y de poder que son necesarios para una adecuada lectura de la imagen. La propia elaboración de lo femenino no es la definición de una esencia, sino la delineación de un espacio cultural asignado para la mujer. Más allá de la simple adopción de la posición masculina en relación con el signo cinemático, la mujer espectadora tiene dos opciones: el masoquismo de la sobre-identificación, o el narcisismo que supone convertirse uno mismo en el objeto de su propio deseo, asumiendo la imagen de la manera más radical.

En todo caso, lo que se puede deducir de la experiencia fílmica boliviana de los últimos años es que, por un lado, le ha otorgado a la mujer el privilegio de la subjetividad, de la voz y del espacio central en la pantalla. En contraposición, sin embargo, al constituir una experiencia imperfecta y contestataria ha asumido, de manera contradictoria, el lenguaje del cine del Primer Mundo, en relación a la representación de las diferencias de género y de la imagen de la mujer. Más allá de eso, la estructura de la mirada en la ficción narrativa de este cine contiene una contradicción en sus propias premisas: la imagen de la mujer, representada como amenaza de castración pone en peligro, constantemente, la unidad de la diégesis e irrumpe en el mundo de la ilusión

como un fetiche intruso, estático y unidimensional. De ese modo, los dos tipos de miradas —placeres— que hemos visto a lo largo de este trabajo, y que están materialmente presentes en tiempo y espacio en *Jonás y la ballena rosada*, están obsesivamente subordinados a las necesidades neuróticas del ego masculino.

Si tomamos en cuenta que las prácticas cinematográficas constituyen ejemplos de realismo, en tanto que representaciones, entonces tendremos que comenzar a cuestionar la manera en que esas prácticas apuntalan, en efecto, políticas culturales que utilizan significantes textuales, como prácticas legítimas, en la construcción monolítica y tradicional de las configuraciones sexuales y de género, a través de las cuales consiguen, aún hoy, silenciar la voz de la mujer y transformarla en espectáculo erótico. Es importante, como lo sostiene Annette Kuhn (Doanne 1990), comenzar a hablar de un contra-cine que se estructure en oposición a los clásicos códigos narrativos del cine dominante, tanto a nivel de los significantes, como de los significados. En este sentido, el psicoanálisis y una constante posición crítica sobre las maneras de mirar con que se articula el aparato fílmico, constituyen armas efectivas para poner al descubierto su lógica patriarcal y estereotipada.

Se trata de comenzar a deconstruir las convenciones tradicionales. El “contra-cine” o cine imperfecto, en tanto que práctica textual, debe desafiar los modos de identificación y de subjetividad que han sido puestos en práctica por el cine dominante. Tenemos que partir de la premisa de que todas las formas de ilusionismo tienen implicaciones ideológicas y de que las formas de placer que se generan en las relaciones especulares establecidas por el cine, sobre todo por la narrativa clásica de Hollywood, fomentan una ideología burguesa y patriarcal. Deberíamos comenzar a crear nuevas formas de placer en el cine y a generar un debate sobre la autonomía del texto fílmico y sobre las estrategias formales que no permiten la participación crítica del espectador frente al espectáculo. Si el discurso ideológico del cine dominante, sobre todo a nivel de la imagen, es percibido como capitalista y fundamentalmente sexista, es hora de articular un lenguaje más específicamente femenino que ponga en evidencia una subjetividad “otra” y permita un cine más justo y más acorde con el tiempo en que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

Doanne, Anne

“The Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator.”
En Mary Anne Doanne (ed.) **Issues in Feminist Film Criticism**.
Indianapolis: Indiana U.P. 41-57.

“Textual Politics”. Ibid. 250-267.

Ferrufino, Elena

“Marginality, Postmodernism and Oppositional Narrative Practices in
the Andean Region: 1976:1996”. Boulder: Tesis de Doctorado
Universidad de Colorado en Boulder.

Mesa Gisbert, Carlos

1985 **La aventura del cine boliviano**. La Paz: Editorial Gisbert y Cía.

Modlesky, Tania

“Histhcock, Feminism, and the Patriarcal Unconscious.” En Mary
Anne Doanne (ed.). **Issues in Feminist Film Criticism**. 58-74.

Mulvey, Laura

“Visual Pleasure and Narrative Cinema.” En Philip Rosen (ed.).
Narrative Apparatus, Ideology. New York: Columbia University
Press. 198-209.

Pines, Jim & Paul Willemen

Questions of Third Cinema. London: British Film Institute.

Valdivia, Juan Carlos

1993 **Jonás y la ballena rosada**. Filme.