

## Fantasías “xóricas”: nuevas masculinidades en *El cielito* y *Le Refuge*

María José Punte

Ponencia leída en el III Congreso Internacional de la ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL (ASAECA), Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba (Argentina), 10 al 12 de mayo de 2012.

“On lève les voiles/ Sous un lit d'étoiles  
Et j'entends ta voix/ Qui me chante «Rejoins-moi»  
*Le Refuge* (Louis-Ronan Choisy)

"Banda a banda, sol y luna, cielo y agua/ espejismo que no acaba de pasar  
piel de barro, fabulosa lampalagua/ me devora la pasión de navegar"  
*Canción del jangadero* (Jaime Dávalos)

Este trabajo surge, como suele suceder, a partir del encuentro con obras que por una efectiva combinación entre estética y relato logran producir eso que Roland Barthes adjudica al “texto de gozo” (*texte de jouissance*). A diferencia del “texto de placer”, que éste autor analiza en su ensayo homónimo, el “texto de gozo” provoca una ruptura en la medida en que coloca en estado de pérdida, incomoda, llegando incluso a generar un cierto fastidio. Hace vacilar los cimientos históricos, culturales y psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, además de poner en crisis su relación con el lenguaje (Barthes 1973, 25-26). Eso es en gran medida lo que me sucedió al ver *Le refuge* (2009) del director francés François Ozon. De alguna manera esta película me condujo a otra producida en la Argentina, *El cielito* (2004) de María Victoria Menis. Ambas coinciden en abordar cuestiones relacionadas con los cambios que se están produciendo en la institución familiar, así como en una comprensión novedosa de los géneros y las sexualidades. Pero sobre todo, de las masculinidades a partir de su confrontación con la paternidad. Desde ya, no es posible pasar por alto las enormes diferencias que concitan dos textos producidos en contextos sociales tan diversos, con problemáticas imposibles de asimilar bajo un mismo cuadro conceptual. La película francesa habla desde una sociedad en donde las necesidades básicas están resueltas, mientras que la película de Menis se ubica en un ámbito de crisis laboral y de carencias elementales<sup>1</sup>.

Los estudios que se dedican a las masculinidades coinciden en tomar como punto de partida una serie de dificultades. En particular remarcan la peligrosidad de terminar derivando en

<sup>1</sup> Este es el aspecto resaltado en el breve comentario que Joanna Page le destina a la película: “Crucially, the brutality of *El cielito* spans both the country and the city, to which Félix escapes with the baby he has saved from Roberto. The film's narrative of sacrifice and redemption is violently truncated, as the selfless love of one individual is powerless to prevail against a violence so endemic in society, whether in traditional rural communities or on the streets of the city, both scarred by poverty and unemployment” (Page 2009, 118-119).

posiciones a-históricas, esencialistas, o neoconservadoras, con lo que se diluyen los efectos progresistas desatados por las teorizaciones de las feministas (Menjívar Ochoa 2010; Millington 2007). El marco más apropiado parece ser el que toma como punto de partida la aseveración de Simone de Beauvoir, parafraseándola: hombre no se nace, se llega a ser (Menjívar Ochoa 2010, 15). Esto permitirá a su vez entender a las masculinidades desde la multiplicidad, las diversas maneras de entender qué es ser un varón, las formas relacionales de serlo, las tensiones y vacilaciones que habitan en cada hombre (Millington 2007, 15). Según Elisabeth Badinter, quien adhiere a un tipo de análisis ligado a la antropología y los estudios históricos, lo que se denomina “virilidad” es efecto de una construcción para la que siempre se necesita otro término. En su reflexión sobre la identidad masculina, la autora resalta sobre todo el carácter de dificultad que tiene este proceso de aprendizaje, que conduce a la definición de una identidad en los sujetos varones. Clave en la adquisición de esa identidad es la cuestión de la identificación, en la cual está involucrada tanto una relación positiva de inclusión como una negativa de exclusión (Badinter 1993, 60). Ser varón es antes que nada no ser mujer. Gran parte de la violencia que implica la conformación de un sujeto masculino tiene que ver con esta diferenciación. Lo paradójico es que el varón nace de una mujer, y su primer lazo con ella es de una absoluta intimidad, la conformada por la díada madre-hijo. De ahí que el proceso de diferenciación haya adquirido a lo largo de las historias y contextos un cariz claramente traumático. En ese sentido la identidad masculina se presenta como mucho más inestable que la femenina, porque surge como un estadio secundario (62). La tesis central de Badinter es que hay que partir de la diferencia si se quiere llegar a una común bisexualidad (112). El ideal que ella propone para mitigar el sufrimiento de los hombres en la asunción de la propia identidad, es el que denomina “varón reconciliado”. Se trata de una respuesta frente al “varón mutilado” que aparece como el resultado de la sociedad patriarcal:

El sistema patriarcal engendró a un hombre mutilado, incapaz de lograr la reconciliación entre X y Y, su herencia paterna y materna. Construir la masculinidad equivalía a diferenciarse. Sólo se era un hombre digno de ese nombre, en la medida en que se hubieran cortado todas las amarras con lo femenino materno, es decir, con el terruño original. A nadie se le hubiera ocurrido entonces volver a juntar los “pedazos” de la identidad primaria y secundaria. (201)

Ella propone tener en cuenta esta doble herencia para reconstruir el “paisaje masculino” (202). La mutilación adquiere diferentes modalidades, que llegan a ser opuestas, pero sin lugar a dudas sumamente destructivas no sólo para los varones sino para las mujeres. La contra-cara que propone Badinter para el “hombre duro” no es un “hombre blando”, sino un “hombre

reconciliado”. Dicha identidad no surge como efecto de una síntesis, sino que ilustra la preexistencia de dos elementos que tuvieron que separarse, e incluso oponerse, antes de reencontrarse (267). Es el producto de un proceso dialéctico que incluye la noción de tiempo, de etapas por superar, de conflictos por resolver. El resultado será la coexistencia de dos elementos (masculino y femenino) en el mismo sujeto. Se trata de la figura del andrógino, entendido en tanto que dualidad integrada y alternada.

Esta cuestión del “varón reconciliado” aparece tratada en las dos películas mencionadas, aunque desde puntos de vista diferentes en lo que respecta a las identidades masculinas. Las dos coinciden en plantearla a partir de la asunción por parte de un sujeto varón ya diferenciado de una paternidad que presenta evidentes rasgos de integración del rol materno. Representan en ambos casos esta fusión asumida de padre y madre. Empezaremos con la película argentina, porque en ella aparece más desarrollado este proceso, mientras que la película francesa apenas lo esboza. Es decir, la película de Ozon termina en donde empezaría la de Menis. Como marco para el análisis, vamos a remitirnos a los planteos que realiza el teórico Michel Chion a propósito de la voz y el sonido en el cine<sup>2</sup>. Este autor alerta sobre la necesidad de pensar la voz como separada del sonido. La voz es un “extraño objeto” (Chion 2004, 11), que no sólo ha sido utilizada en tanto que uno de los objetos fetiches aptos para cosificar la diferencia, sino que también es a menudo considerado como “anti-objeto”, en tanto que elemento original o ente indeterminado (13). El primer paso consiste en separar la voz en su materialidad, pero sobre todo evitando su inclusión dentro de la (mal llamada) “banda sonora”<sup>3</sup>. Para él son fundamentales los sonidos que no están ni totalmente adentro, ni afuera de la pantalla, que han sido dejados errantes por la superficie de la misma. Allí radica la fuerza del cine como tal: “los sonidos y las voces que vagan por la superficie de la pantalla, penando en busca de un lugar en el que detenerse, pertenecen al cine y sólo al cine. Pero su efecto es tanto más inasequible y turbador porque sólo se produce dentro de un movimiento, de una circulación” (17). La disociación de la voz y del cuerpo es uno de los recursos esenciales del cine para crear efectos de inquietud. Una de las variantes que codifica Chion es la que denomina la “voz de la Madre” (29)<sup>4</sup>. La Madre es la primera presentadora de imágenes para el

---

2 La cuestión de la voz está siendo cada vez más tenida en cuenta en los planteos feministas aplicados al cine (Doane 1985, Silverman 1988). Es una alternativa interesante para ampliar las reflexiones que habían quedado centradas en la imagen y la mirada, y que por lo tanto parecían quedar atrapadas dentro de esquemas conceptuales demasiado ligados a un tipo de pensamiento patriarcal. Véase Sjogren 2006.

3 Chion afirma que la banda sonora no existe (Chion 2004, 14). Según él, el engaño recurrente radica en tratar a los sonidos como si fueran un “bloque amalgamado”. Esta operación es tan ficticia como hablar de una “banda visual”: “Los elementos sonoros de la película (emitidos, en la mayoría de los casos, desde un solo altavoz) no se captan como un bloque autónomo: inmediatamente se analizan y se distribuyen en la percepción del espectador según la relación que tienen con lo que *ve* paso a paso dicho espectador” (16, subr. en el original).

4 Las otras dos son las figuras del “acusmaser”, una voz sin cuerpo, y la del “anacumaser”, una alianza

sujeto. Su voz funciona además desde el estado fetal. Por eso, su rol es central en el mantenimiento de los lazos familiares. Dentro de la oposición masculino/femenino, la Madre se ubica en el terreno de los no-límites. De ahí la analogía que se suele establecer entre esta voz y el agua. Vamos a ver como todos estos elementos aparecen en las dos películas analizadas a continuación.

La construcción de los sonidos y el uso de las voces en la película *El Cielito* es casi más importante que el orden estructurado por el régimen visual. Esa disposición se encuentra puesta al servicio de una determinada configuración de sentido. En principio, parecería ser que el uso del sonido participa de la misma parquedad que el sistema visual de la película, sobriedad que tendería a resaltar los aspectos trágicos de la historia narrada<sup>5</sup>. La salvedad estaría dada por el tema musical principal, la bella canción “El jangadero” interpretada por Liliana Herrero. La canción se repite tres veces: en la introducción, en el cierre, y en un punto de inflexión del relato. Este momento coincide con la introducción, en representar un acto de translación en el espacio. El primero muestra la llegada del protagonista, Félix, al pueblo El Talar (San Pedro, Provincia de Buenos Aires), en donde conoce a la familia conformada por Roberto y Mercedes, y se instala para trabajar a su servicio. En el segundo, Félix se traslada a la ciudad de Buenos Aires llevándose al bebé, el “Changuito”, para rescatarlo del abandono en el que lo han dejado sus progenitores. Durante la mayor parte de la película se opta por el sonido ambiental, que está al servicio de demarcar dos espacios: el campo y la ciudad. La música crea determinados climas en momentos específicos, como por ejemplo el de las escenas oníricas. Bajo la forma del *flash-back*, el relato introduce un tipo de fantasía que oscila entre el sueño y el recuerdo. Estas escenas, que además están demarcadas por una sobre-exposición lumínica, son fundamentales para entender el planteo central, como ya ha sido interpretado (Tompkins 2009, 52). Lo que se narra en ellas son instantes de la infancia de Félix, en donde se cimienta una relación positiva hacia su abuela, su único pariente. El lazo del joven varón con la abuela, una mujer de aspecto frágil pero que irradia una enorme dulzura, explica el vínculo que luego él logrará con el bebé. Las escenas muestran a la mujer mientras realiza algunas tareas cotidianas (recoger leña, preparar las verduras, poner la mesa), en el marco de una naturaleza benéfica. El sonido del agua es constante. La fascinación

---

monstruosa entre voz y cuerpo que se materializa sobre todo bajo la forma del andrógino. Para ejemplificar el primer caso cita el personaje de Mabuse; para el segundo caso analiza “Psicosis” y el personaje de Norman.

5 Es interesante la coincidencia de ambos directores en considerar importante el uso acotado de las palabras para lograr efectos de sobriedad en sus obras, pero sobre todo para que las imágenes hablen por sí mismas. Menis cuenta que al escribir el guión evitaron “cualquier subrayado” y apuntaron a un “despojamiento total” (Soto 2004). Ozon hace un comentario en una dirección análoga: “I have the feeling, when I think about the history of movies, that I began with silent films, like the Lumière brothers or Méliès. It helped me a lot, because very often when I make a film now, if I can write a scene without dialog, I'm happy with that” (Sklar 2005, 49).

por el río, que Félix comparte con Mercedes, señala también esta serie que anuda canto, agua y mujer. Luego veremos que Félix traslada esos hábitos del campo a la ciudad en su vida con el “Changuito”, en la creación de un espacio de protección. Se ve sobre todo en la breve escena en que pone la mesa del mismo modo que lo hacía su abuela. Pero fundamentalmente en la canción de cuna que Félix deberá rescatar de su memoria en el primer intento por calmar al bebé, y que luego repetirá varias veces. El doble gesto de cantar y de alimentar, junto con el de acunar, es algo que él puede asumir porque tuvo la experiencia positiva de una maternidad plena que persiste en su subjetividad. La madre del niño, Mercedes, quien decide abandonarlo, lo hace cuando se da cuenta de que puede traspasar el rol materno a Félix. Y es un rol que de ningún modo logra asumir el padre, Roberto. El contraste es subrayado con demasiada evidencia. Roberto no aguanta los llantos del bebé, no se interesa por su bienestar, no juega con él. Es la clara imagen de lo que Badinter describe como un “varón mutilado”. Roberto, aunque exhibe comportamientos machistas, es decir, grita, insulta y hasta golpea a su mujer, en realidad es emergente de una sociedad castradora. Su violencia queda explicada como una forma de depresión frente a la realidad del desempleo, pero también ante una forma de educación que le cierra los caminos a los varones, por la que sólo se ven en determinados roles: trabajar fuera de la casa, relacionarse con otros varones mediante la agresión (el boxeo), entretenerse con la bebida en el bar. Son varios los juegos de oposiciones que se montan a través de los dos personajes masculinos, en un claro afán de diferenciarlos. Si nos remitimos al tema de la voz, veremos que Roberto aparece la mayor parte de las veces vociferando o insultando, mientras que Félix calla. Además, con él se utiliza el recurso de disociar la voz de la imagen, lo que para Chion implica la intención de generar efectos de inquietud. Corporiza la voz del Padre, que imparte órdenes, se superpone, no se encarna. Por el contrario, la “voz de la Madre” que en la película proviene de la abuela, es un objeto que fluye como el río, que está ligado con la vida y su mantenimiento. Roberto tampoco se hace cargo de la actividad tradicional de la familia que consiste en hacer dulces y conservas. No considera que ésta sea una actividad propia de un varón, por lo que la reasigna a su mujer Mercedes. Pero de hecho, Mercedes la aprendió de su suegro, que a su vez recibió esta herencia de su madre. Uno de los pocos momentos en que Mercedes habla es cuando le transmite este legado a Félix.

Con respecto a *Le refuge* de François Ozon, encontramos un uso similar de la banda sonora. Hay una preponderancia del sonido ambiental, que demarca los espacios urbanos y campestres, aunque aquí se utiliza de manera más acentuada la música. Central es el tema compuesto para la película e interpretado por el cantante Lois-Ronan Choisy, quien además personifica al personaje

de Paul. Este tema circula de un modo constante a partir de un sistema de variaciones. Primero aparece como una melodía simple. Luego nos enteramos de que es una canción, con un texto, que remite a la infancia de Paul y su hermano Louis. Esta canción funciona como el lazo que va a reforzar la relación triangular entre Louis, su novia Mousse y Paul. A través de ella se dará también el traspaso de la maternidad de Mousse a Paul. En la última escena de la película vemos a Paul sosteniendo en sus brazos a la bebé, a quien Mousse pone de nombre Louise, la versión femenina del nombre del padre. Paul logra con éxito calmar a la bebé acunándola con la canción mencionada. Esta escena es, además, geminada. Instantes antes habíamos visto la misma disposición del cuadro y los mismos colores, con la salvedad de que en el lugar que luego ocupará Paul estaba Mousse, quien reacciona con frialdad y distancia hacia la bebé. En el medio de ambas, tiene lugar la decisión de Mousse de poner entre paréntesis su maternidad y hacer un traspaso en favor de Paul, al menos en tanto que ella pueda completar su propio proceso de maduración. Esta idea aparece enunciada mediante el uso de su voz en *off* al final, como el cierre de un proceso que ha tenido lugar durante la película<sup>6</sup>.

El agua estará también presente, pero bajo la forma del mar. Se resalta su carácter de espacio ilimitado, ligado a lo femenino. El agua invita a la sensualidad, al goce de la propia corporalidad. Paul, que no parece tener problemas para comunicarse con los otros, apenas llega al pueblo comienza una relación con Serge, quien realiza tareas en la casa de Mousse. Ambos hombres disfrutan de la playa y de los placeres del verano. Para Mousse resulta bastante más difícil, sobre todo porque se encuentra sola y aislada, todavía sin haber terminado el duelo por la muerte de Louis. La irrupción de Paul la va a obligar a abrirse hacia el exterior y a acelerar este proceso. Un signo de su apertura está señalado mediante el uso del agua. Mousse evita bajar a la playa. Para combatir el calor prefiere bañarse en la bañera. Así la vemos en una escena que duplica su imagen en el espejo, pero siempre dentro de los límites cerrados de este espacio. Con evidente melancolía, Mousse se acaricia el vientre que sobresale del agua. Varios días más tarde, vemos una imagen semejante de Mousse flotando en el agua, esta vez en el mar, en brazos de Paul, los dos disfrutando de esta situación. A diferencia de la película de Menis, aquí no está tan claro de dónde surge la capacidad por parte de un varón de asumir los aspectos femeninos de su subjetividad. A menos que tengamos en cuenta que en gran medida el marco del conflicto para estos dos hermanos, Louis y Paul, es la familia disfuncional de la que provienen, un tema que sí está más que evidente. La dependencia a la heroína que acaba con la vida de Louis, es un síntoma

---

6 Mousse se hace cargo de lo que Ozon menciona como el “principio de realidad”, lo que justifica una decisión bastante drástica: “I think that very often my characters are seeking the principle of pleasure, and they have to accept the principle of reality. The film is the journey of the character” (Sklar 2005, 50).

de esta familia castradora. Se resuelve ya en la primera parte de la película, en el diálogo que tienen la madre y Mousse. La madre, que evita asumir su responsabilidad ante la tragedia, no sólo intenta culpabilizar a Mousse, sino que quiere obligarla a abortar el bebé. A pesar de su aparente fragilidad, Mousse demuestra tener suficientes reflejos como para escapar y tomar una decisión lejos de las presiones de la familia. La dureza de la reacción de esta madre, a quien sólo le interesa salvaguardar el *status quo*, alcanza para explicar el rechazo por las estructuras parentales y familiares tradicionales que se evidencia en la siguiente generación, a partir de sus estrategias de evasión. Por su parte, Paul, se sabe de antemano marginado porque como luego le confiará a Mousse, él es adoptado. No pertenece a la misma genealogía, lo que le permite un mayor grado de libertad. En este caso, la opción por la homosexualidad sea tal vez el signo de una subjetividad apta para asumir formas identitarias alternativas, más allá de las normativas y prescripciones definidas por la sociedad patriarcal. La “voz de la Madre” cumple en el caso de Louis con la función que le adjudica Chion de “invitación a la perdición”, de retorno a lo ilimitado. Sin embargo, se recalca a lo largo de la película que Louis sigue viviendo a través de la vida que fue capaz de comunicar y dar. En su entierro, esto es lo que dice Paul en el texto que le dedica. Quedará confirmado luego con la continuación del embarazo.

En ambas películas funciona el mecanismo que la teórica Kaja Silverman denomina “espejo acústico”. La voz de la madre funciona inicialmente como el espejo acústico en el cual el niño descubre su identidad y configura la propia voz. Pero también constituye la instancia en la que el hombre adulto reconoce y rechaza el balbuceo infantil (Silverman 1988, 81). Tiene que ver con una de las funciones que adquiere la voz de la madre en relación con el infante, y con un aspecto de una fantasía primera, que según Silverman, se aplica a una doble experiencia (Silverman 1988, 72-85). Esa duplicidad habla de la naturaleza escindida de la subjetividad, que si bien por un lado puede responder ante la voz materna de manera positiva en términos del inconsciente, también reacciona de modo negativo desde el sistema pre-consciente<sup>7</sup>. El aspecto positivo de esta fantasía es lo que Silverman luego describirá en términos de Kristeva como “fantasía xórica”. La “xora” es según Kristeva ese receptáculo sin nombre, híbrido, improbable, anterior a la capacidad de nombrar (es decir, el Padre), identificado con la Madre. Funciona como una relación que es resultado de una mutua colaboración entre madre e hijo. El infante invoca a la madre como fuente de protección y alimentación, mientras que la madre lo provee de un entorno

---

7 La voz materna remite al espacio uterino y a ese contacto primario madre-hijo, como un envoltorio sonoro que rodea y protege al infante, pero que también lo mantiene atrapado. Esa instancia puede ser vivida como plenitud y dicha, y así suele ser codificada. Pero el tropo posee un aspecto negativo, el de ser un envoltorio cerrado, identificado con fantasías paranoicas y de castración. Silverman desarrolla esto en el capítulo 3, “The Fantasy of the Maternal Voice: Paranoia and Compensation”, 72-99.

provisional a partir de su respuesta a los sonidos o gestos: “The *chora* is consequently the “place” where the subject is both generated and annihilated, the site where it both assumes a pulsional or rhythmic consistency and is dissolved as a psychic or social coherence” (Silverman 1988, 103). El “espejo acústico” funciona en la película *El Cielito* a través de ese canto con el que Félix acuna al “Changuito”. La voz de la Madre (en este caso sería la de la abuela) aparece de manera articulada en este canto y de manera no articulada en el sonido del agua. A su vez, la imagen del espejo también está expresada desde lo visual, en las numerosas escenas en las que Félix y el bebé se miran, estableciendo de ese modo un vínculo íntimo y duradero<sup>8</sup>. Esta dinámica de transmisión de la vida a través del canto se repite en *Le Refuge*, como se ve en la escena final en la que Paul contempla a la bebé mientras la acuna y le canta<sup>9</sup>.

Para concluir, no puede dejar de llamar la atención las características afines de los títulos elegidos en ambos casos. El “refugio” y el “cielito” denotan sendos espacios que apuntan a delimitar una experiencia, la de sentirse protegido, que en definitiva se enlaza con la noción de hogar. La palabra “refugio” aparece mencionada de forma explícita por parte de Mousse, que se escapa de París hacia una ciudad costera en el sur de Francia y pasa los meses del embarazo en una casa de campo<sup>10</sup>. El espacio es acogedor y cálido, pero sin dejar de estar conectado con el entorno. Se percibe rodeado por la presencia benéfica del mar. La casa funciona para Mousse y Paul, de la misma manera en que Mousse con su cuerpo da cabida al bebé, que es una prolongación de Louis. “El refugio” es también el título y asunto de la canción que canta Paul. En cuanto a “El cielito”, la mención aquí tiene que ver con una expresión de felicidad y plenitud, de logro alcanzado. El diminutivo habla de la miniaturización que implica la infancia, en la figura del “Changuito”. Aunque también puede tener que ver con la precariedad de esa situación. Es una felicidad humilde, que dura poco tiempo. Son significativas las escenas en la pensión en Buenos Aires, sobre todo por la imagen de la ventana que representa esa posibilidad para Félix de enmarcar la felicidad, de poseerla y hacerla accesible. Los amplios cielos pampeanos de la primera parte de la película, quedan domesticados en el interior de una ventana. Se materializa la

---

8 Este aspecto aparece trabajado de manera consciente en la película y Menis opina al respecto: “Comparto las teorías que dicen que la mirada de un adulto hacia un bebe, hacia un niño, es determinante para que más adelante se conforme un adulto, y ese adulto pueda cuidar a otro bebé” (Soto 2004).

9 Los usos de los espejos son numerosos en *Le Refuge* y merecen un análisis más detallado. Mousse aparece en varias escenas frente a espejos, para mostrar su escisión interna, su proceso de búsqueda o la situación melancólica en la que está atrapada. El film cierra con su rostro mirando a cámara, con lo que parece sugerirse su salida del espejo, la entrada al mundo “real”.

10 La huida de Mousse tiene que ver no sólo con escapar de la familia tóxica de su difunto novio. La joven busca aislarse de todo el sistema de proyecciones que la sociedad arroja sobre una mujer embarazada. Esto se ve de manera muy clara en la escena en la playa en donde es abordada por un mujer algo desquiciada. A través de Mousse se trabaja la cuestión de los claroscuros del embarazo alrededor de la sensualidad, la sexualidad y las mutaciones del cuerpo. Ozon parece dejar en claro que rechaza cualquier teoría acerca de un instinto materno.

idea de “tener el cielo en las manos” en ese niño que por un tiempo le ofrece a Félix la posibilidad de recuperar el paraíso de la infancia. En ambos casos, la noción de espacio nos remite a lo que la teórica Judith Butler entiende por “habitabilidad”, porque de lo que se trata es de ampliar los límites de lo que entendemos por humano, para negociar los términos de los que se considera habitable y generar una “nueva topografía psíquica” (Butler 2006, 31). Si bien el cine ha servido para fijar estructuras psíquicas de fuertes connotaciones edípicas, como ya ha sido claramente analizado por las teóricas feministas (Kaplan 1990; Silverman 1988), no es imposible pensar en la opción de utilizar su potencialidad para la construcción de fantasías. En particular, a partir de plantear la pregunta acerca de cómo se plasma el deseo (Johnston 2000, 32). Y la fantasía, según Butler, no es lo opuesto de la realidad, sino que es parte de la articulación de lo posible (Butler 2006, 51): “La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar” (51). Siguiendo también su noción del género como *performance*, se puede decir que en ambas películas tenemos a un sujeto masculino en función de madre. Al asumir ese rol, habiendo incorporado los aspectos codificados por la cultura como femeninos, abren la posibilidad de provocar un corrimiento de la norma. Consiste en hacer uso del mismo tipo de recursos de los cuales se vale lo que llamamos la realidad en las dinámicas por las que ésta se reproduce, se contesta, y mediante la ritualización, se auto-establece<sup>11</sup>. Las normas, nos recuerda Butler, pueden ser desterritorializadas a través de la citación (308). Y en este caso, lo que se coloca en el centro es la familia, la oportunidad de establecer nuevas constelaciones familiares, sean homoparentales o armadas por afuera de los lazos sanguíneos<sup>12</sup>. Por sobre todo, escenifica a varones en el trance de una reconciliación posible y deseable. Mediante la articulación de un nuevo “paisaje” (Badinter) o “topografía psíquica” (Butler), estas nuevas masculinidades colaboran en volver más habitable la propia subjetividad.

---

11 Butler sostiene acerca de la *performance*: “Lo que esto significa es que, a través de la práctica de la performatividad de género, no sólo podemos observar cómo se citan las normas que rigen la realidad, sino que también podemos comprender uno de los mecanismos mediante los cuales la realidad se reproduce y se altera en el curso de dicha reproducción” (308).

12 Victoria Menis al explicar cómo surge su historia, que toma como disparador un hecho real leído en una crónica policial, afirma que lo que le interesó fue indagar en todo lo que circula alrededor de una relación entre un adulto y un niño. Menciona, entre otras cosas, a las “familias que se pueden constituir sin la sangre de por medio” (Soto 2004).

Bibliografía citada:

Badinter, Elisabeth (1993). *XY, la identidad masculina*. Trad. Ana Roda. Bogotá, Norma.

Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil.

Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona, Paidós.

Chion, Michel (2004). *La voz en el cine*. Trad. Maribel Villarino Rodríguez. Madrid, Cátedra.

Doane, Mary Ann (1985). "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space".

Weis, Elisabeth & John Belton (eds.). *Film Sound*. New York, Columbia University Press, 162-173.

Johnston, Claire (2000). "Women's Cinema as Counter-Cinema". Kaplan, Ann. E (ed.).

*Feminism and Film*. Oxford, Oxford University Press, 22-33.

Kaplan, Ann (ed.), (1990). *Psychoanalysis & Cinema*. AFI Readers. New York/London, Routledge.

Menjívar Ochoa, Mauricio (2010). *La masculinidad a debate*. Cuaderno de Ciencias Sociales 54, Flacso, Sede Académica Costa Rica.

Millington, Mark (2007). *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Trad. Sonia Jaramillo. Bogotá, FCE.

Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London, Duke University Press.

Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Sjogren, Britta (2006). *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Sklar, Robert (2005). "Sex, Power, and Violence in the Family: an Interview with François Ozon". *Cineaste Magazine*, New York, Fall 2005, 30 (4), 48-50. [www.cineaste.com](http://www.cineaste.com)

Soto, Moira (2004). "El paraíso perdido". *Página/12*, Suplemento Las 12. 15 de octubre de 2004.

Tompkins, Cynthia M. (2009). "Paradoxical inscription and subversion of the gendered construction of time, space, and roles in Maria Victoria Men's *El Cielito* (2004) and Inés de Oliveira Cézár's *Como pasan las horas* (2005) y *Extranjera* (2007)". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 38 (1), 38-56.