* ***Resumen:***

Los modos de construcción de identidades de género en el film *Mine Vaganti* (2010) de Ferzan Ozpetek permanecen dentro de los parámetros de heteronormatividad patriarcal y funcionan manteniendo la representación en los límites de la clausura simbólica. Fuertes estereotipos de género, de clase y de identidad nacional son delineados y a pesar de ser presentados por medio figuras de desdoblamiento, finalmente éstas son desmanteladas.

Pensar entonces las condiciones de lo visible cinematográfico nos invita a revisitar la relación entre cine y mundo. El modo en que se anudan uno y otro, entraña el problema de lo representado y lo representante. El cine, con la intención de devolvernos a un mundo inventado y seguro, enmarcado en la temporalidad cíclica con la que comienza y termina cada film, encuentra esta capacidad de suturar las contradicciones en algunas columnas estructurales de las que veremos, *Mine Vaganti*, no logra escapar.

* ***Palabras clave:* identidad nacional – género – estereotipos – representación**
* ***Introducción****:*

El presente trabajo tiene por objeto problematizar los modos de construcción de identidades de género en el film *Mine Vaganti* (2010) de Ferzan Ozpetek. Desde nuestra perspectiva de análisis, la escritura del director a pesar de la propuesta argumental del film, permanece dentro de los parámetros de heteronormatividad patriarcal y funciona manteniendo la representación en los límites de la clausura simbólica.

Que el mundo visible aparezca como representación tal como lo plantea Roland Barthes (1971) nos coloca frente a un texto, en este caso fílmico, que se presenta como un espacio de justificaciones morales, éticas o políticas por las que ni el deseo ni su agenciamiento, circulan, así como tampoco logran escapar por fuera de los límites del marco o del cuadro. El deseo circula entre los personajes y si hay un receptor ese receptor permanece interior a la ficción, nada sale, nada salta.

La posibilidad de hacer visibles las contradicciones inherentes a los procesos de subjetivación queda en *Mine Vaganti* obturada por una doble vía. La primera vía trabaja sobre el nivel de la historia. Fuertes estereotipos de género, de clase y de identidad nacional son delineados y a pesar de ser presentados por medio figuras de desdoblamiento, finalmente éstas son desmanteladas. La segunda vía trabaja a nivel de la estructura narrativa del relato. La figura del círculo construye las coordenadas espacio­temporales del film colaborando en la representación de un universo cerrado.

De este modo la configuración y representación de identidades en *Mine Vaganti*, aunque parecieran invitarnos a romper con el imaginario italiano de la tradición quedan, según nuestra hipótesis interpretativa, reforzadas. Pensar entonces las condiciones de lo visible cinematográfico nos invita a revisitar la relación entre cine y mundo. El modo en que se anudan uno y otro, entraña el problema de lo representado y lo representante. Si lo representado no es lo real (Barthes, 1970) tampoco lo es el representante puesto que, en términos de la narración clásica, se apresta a completar la falta, propia del mundo, y a unir sus bordes. El cine, con la intención de devolvernos a un mundo inventado y seguro, enmarcado en la temporalidad cíclica con la que comienza y termina cada film, encuentra esta capacidad de suturar las contradicciones en algunas columnas estructurales de las que veremos, *Mine Vaganti*, no logra escapar.

* ***El director y su cine:***

Ferzan Ozpetek es un director nacido en Turquía, nacionalizado italiano e instalado en Roma desde mediados de los años ’70. Roma es escenario de la mayor parte de sus películas. Tres excepciones son su primer film *Hamam, el baño turco* (1997) rodada en Roma y Estambul, ciudad a la que regresa casi quince años después, con su último trabajo recientemente estrenado *Rojo Estambul* (2017) y *Harem Suare* (1999).

Estudios recientes sobre la cinematografía italiana de corte migratorio y narrativas transatlánticas (Schrader; Winkler, 2013) han detenido su interés en los trabajos de Ferzan Ozpetek para señalar que *transnacional* podría ser una categoría conveniente para abordar su cine. La mayor parte de sus films son coproducciones, inserta en ellos diálogos o canciones no traducidas, incorpora incluso actores y actrices de otros países o aparecen entre los temas tratados referencias a otras culturas. Aunque para la propuesta de cine transnacional Ozpetek aparecería un tanto corrido de posiciones dicotómicas entre lugar de procedencia y lugar de nuevo emplazamiento.

Italia y Turquía en términos binarios se desdibujarían, por lo que pensar a Ozpetek como director del exilio resultaría al menos difícil. Por ejemplo, en *Hamam*, Estambul aparece como una gran metrópolis que atraviesa un momento de pasaje entre tradición y modernidad, sin embargo, la representación de la ciudad no pasa de una metaforización. Vale decir que mientras algunos atributos culturales son específicos otros no lo son tanto, por lo que Estambul, podría ser también cualquier otra urbe[[1]](#footnote-1).

La filmografía de Ozpetek se completa con títulos como: *El hada ignorante* (2001), *La ventana de enfrente* (2003), *Cuore sacro* (2005), *Saturno contro* (2007), *Un día perfecto* (2008) y finalmente *Mine Vaganti* que llega en el año 2010 y se alza como un éxito de taquilla. Esta película es la octava producción del director, fue rodada en 2009 y se estrenó en simultáneo en Italia y en los Estados Unidos en el marco de una retrospectiva del director que se llevaba adelante en el MOMA. Por su parte aquí en la Argentina vio su estreno en 2011 en el Festival de Pinamar.

Señalamos brevemente la situación de estreno del film, a la que adjuntamos el hecho de que aproximadamente desde el año 2008 Ozpetek filia su trabajo a la casa productora y distribuidora Fandango Films. La *Fandango* es una casa que ya hace varios años que entre sus estrategias de lanzamiento utiliza la viralización de los films que produce. El uso de las nuevas tecnologías comienza a funcionar como un componente más de la narración y colabora en la apertura de nuevas perspectivas relacionadas con la interactividad, la multi y la transmedialidad. Integrar al público, despertar su curiosidad, ponerlo en situación de actividad directa como espectador funcionan como las acciones de base de estas nuevas formas de relación, comunicación y colocación de un film en el mercado.

Aunque sin intención de hacer en este trabajo un análisis en profundidad respecto de la condiciones de producción, circulación y exhibición del film *Mine Vaganti*, sí considero es de importancia tengamos al menos en la línea del horizonte este vínculo entre fórmulas narrativas y formas de comercialización y recepción para ligarlo a su vez a los modos de representación de identidades de género que trabaja Ozpetek, no sin atender especialmente a la mezcla de géneros cinematográficos que encontramos en esta película.

* ***Mine Vaganti: entre balas perdidas y algo para decir***

“Balas perdidas” sería una de las posibles traducciones al castellano del título del film. Sin embargo, el componente sémico de un idioma a otro se modifica: mientras que “perdidas” nos deja del lado de un participio pasado, por lo tanto, pasivo, “vagante-vaganti” (forma del plural) que podríamos traducir más ajustadamente como “errantes” nos enfrenta a la acción del gerundio, a un tiempo presente que no se agota ni se fija. En este sentido tomamos las palabras del personaje de la Abuela en el film que se refiere a “le mine vaganti” como a *“aquellas personas que viven para poner las cosas en el lugar en que nadie quería que existieran”.*

Vale decir que le “mine vaganti” (balas que vagan, balas errantes), funcionarían como metáfora de aquellos sujetos capaces de provocar el desorden en el orden instaurado e inaugurar a partir de este gesto, un espacio de diferencia. Sin embargo, la representación de las masculinidades y femineidades en el film en términos de “mine vaganti”, nos deja frente a sujetos que no logran encontrar un lugar en el tejido social, en el que vivenciar su propia subjetividad, a menos que sea a costa de renunciar al deseo; tanto menos veremos logran “poner las cosas donde nadie quería que estuvieran”.

Hasta aquí entonces enfrentamos dos contradicciones: una dada por la connotación pasiva que se desprende de una traducción posible; la otra dada por la tensión entre la voz del personaje que conduce la narración y la instancia enunciativa del film. La tercera contradicción viene de la traducción con que el film entra en el mercado íberoamericano *“Tengo algo que decirles”*. Este título, en relación con el argumento que a continuación repasamos, y considerando el poster con el que el film se lanzó, que coloca al personaje de Tomasso Cantone como centro protagonista, con lo cual suponemos hará alguna revelación de importancia, no logra sostener aquello que anuncia. En todo caso los personajes, no solamente Tomasso, sino esas otras “mine vaganti” que lo acompañan, no dicen más que lo que en definitiva se inscribe en el discurso de la sexualidad tradicionalmente legitimado.

En cuanto al argumento presenta una trama sencilla. La familia Cantone es dueña de una pastería en Lecce, una pequeña ciudad del sur de Italia – es el primer film para el que Ozpetek elige un emplazamiento espacial distinto – que conserva los valores de la familia italiana tipo. Tomasso, el menor de los hijos, hace algún tiempo que partió a Roma, para estudiar abogacía y regresa a Lecce porque la pastería que es el negocio familiar que ha pasado, de generación en generación, fue en parte vendida. El personaje tiene la intención de hacer saber a todos que allá en Roma ha elegido una vida distinta: es gay y estudia letras. Tomasso tiene un hermano, Antonio y una hermana, Elena, casada y madre de dos niñas. Todos viven en la casa formando una familia ampliada que se completa con la tía Luciana, hermana del padre de Tomasso, Don Vincenzo, y su mujer Stefania. Vive además con ellos la Abuela, madre de Vincenzo, que comparte el protagónico con Tomasso. Se suma tras la llegada de éste, y por fuera de este núcleo familiar, Alma, la joven rica que ha comprado la fábrica.

Dos líneas narrativas organizan el film: por un lado, la historia de Tomasso y por otro, la historia de la Abuela. En el caso de Tomasso, no llega a cumplir su objetivo porque es Antonio, quien aprovecha la ocasión de la reunión familiar para hacer público que es gay y que ha mantenido esto en secreto. El padre reacciona echándolo de la casa y tras sufrir un infarto, todos intentarán cuidarlo incluido Tomasso, quien aplazar la noticia y comienza a ocuparse de la fábrica, aunque no era su deseo. La segunda línea organiza el relato mediante analepsis y corresponde a la historia de la Abuela: cuando era joven tuvo que aceptar casarse con un hombre impuesto por los mandatos familiares, aunque en realidad estaba enamorada del hermano de éste.

Ambas líneas narrativas confluyen en el entierro de la Abuela en el que los personajes se encuentran en un tiempo y en un espacio que abre la ficción dentro de la ficción. Todas las historias, aún las secundarias, como la de la tía Luciana, Alma, Stefania y los amigos gays de Tomasso que vienen de visita desde Roma y también están atravesadas por el tópico “los amores que no son”, se resuelven en términos de perdón, aceptación y corrección en este tiempo fuera del tiempo, imaginario y festivo. De regreso al presente una nueva reunión familiar hace centro para que Tomasso anuncie solamente su partida a Roma, ciudad donde dice será escritor y publicará un libro.

Decíamos que en el nivel de la estructura narrativa la figura del círculo se hacía presente para suturar cualquier fisura en la representación espacio-temporal. El film abre con un prólogo y cierra con un epílogo, dos figuras de discurso que recuperan un espacio otro, alejado de la casa de la familia y un tiempo pasado, ambos pertenecientes a la historia de la Abuela. Prólogo y epílogo nos llevan al momento previo al casamiento del personaje que intenta suicidarse para liberarse del matrimonio impuesto.

El espacio dramático de ambas se sitúa en las afueras de la ciudad: un torreón en ruinas y el bosque se presentan como las posibilidades de libertad por fuera de las pautas sociales y morales que anidan en la ciudad. Lecce, en el presente de la historia, conserva en cambio, esa fuerte codificación propia de la Italia del sur que se muestra reticente a las transformaciones socio-culturales e incluso económicas que advienen con la entrada en la modernidad capitalista.

En lo que respecta al tiempo, en el caso del prólogo, éste coincide con una analepsis de la Abuela, hacia el día de su boda y que la convierte en el personaje focal del relato. En el caso del epílogo en cambio, la instancia enunciativa se revela como tal tanto en términos de cognición como de ocularización ya que las imágenes de la joven Abuela, escapando por el bosque para no casarse, no quedan justificadas por la presencia de ningún personaje. Este marco funciona entonces como un significante que promueve la clausura circular tanto en el nivel de la historia como de la narración. La consumación de un suicidio postergado y la renovada partida de Tomasso a Roma son los hechos que anudan pasado y presente dejando en evidencia la continuidad de los mandatos patriarcales que han sido diseminados sobre la totalidad del texto fílmico y que sólo han encontrado un espacio de suspensión en el tiempo mítico de la fiesta.

* ***Mixtura de géneros:***

De este modo la desarticulación de inscripciones hétero-patriarcales que “le mine vaganti” podrían instituir se escabulle en distintos aprisionamientos enunciativos como por ejemplo el trabajo con los géneros cinematográficos. *Mine vaganti* mezcla rasgos de la comedia all’italiana, incorpora tintes melodramáticos y utiliza la canción popular para armar el derrotero de la trama.

Rick Altman (2000) señala en sus trabajos sobre géneros cinematográficos que éstos se presentan como una categoría compleja y funcionan en una red de interrelaciones que mezcla aspectos económicos y tecnológicos – el propio funcionamiento de la industria- con una serie de prácticas significativas dirigidas a un número de personas para las que los films se ponen a circular. Es decir que la estructura que organiza un género cinematográfico se presenta como un conducto por el que fluye el material significante y va atravesando las instancias de producción, distribución, exhibición, al director del film y al conjunto de espectadores. Por lo tanto, si los géneros aparecen definidos por la industria y son reconocidos por el público están atravesados por una dimensión histórica por lo que no existen en términos de identidad genérica – como categoría pura- sino que se sirven de préstamos y pueden aparecer combinados en una trama narrativa.

Hemos dicho que el recurso a la comedia all’italiana es uno de los pilares principales del presente trabajo de Ozpetek. A partir de la década del ’50 se abre en el cine italiano un período que en su aparición más temprana los críticos denominaron “neorrealismo rosa”. Entre sus principales características se destacan el trabajo con la realidad inmediata como argumento principal, la presencia de rasgos fuertemente costumbristas, y la inclusión de un componente de sátira y mordacidad no sin cierta cuota de moralismo. (Naranjo Fernández, 2008:15)

Esta organización colaboró en la representación de la sociedad italiana y generó una fuerte identificación con el espectador en tanto se fue constituyendo como un aparato de configuración de subjetividad en el que una visión agradable del mundo y personajes tipo enfrentados a obstáculos cotidianos, se erigían en el centro de los films. Una sociedad italiana alegre y despreocupada aparecía representada en la pantalla grande y dentro de un marco normativo que asignaba lugares fijos e inamovibles tanto a la masculinidad como a la femineidad. Un varón antihéroe, inocente pero inconsciente, generador permanente de conflictos intentaba superar todos los obstáculos hasta dar con la clausura positiva y tranquilizadora para el espectador. Las actrices italianas por su parte se fueron conformando como objeto de deseo tanto para varones espectadores como para las mismas mujeres. Directores como Dino Risi, Unicelli, Comencini, Zavattini o Steno inaugurarían un fuerte star-system como sustento de la comedia: Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Vittorio Gasman o Nino Manfredi conformaban el filón de los varones actores acompañados en el plató por *la* Vitti, *la* Lollo, *la* Loren…actrices que vieron su consagración como íconos de la cinematografía italiana y símbolos de la sensualidad en el artículo que como marca sémica comenzó a acompañar sus nombres.

Tanto la representación “rosa” de la sociedad italiana: realidad inmediata, costumbrismo, presencia del varón antihéroe, mordacidad y moralismo- como el funcionamiento del star-system se hacen presentes en *Mine Vaganti*. Riccardo Scarmaccio y Alessandro Preziozi en los personajes de Tomasso y Antonio respectivamente encarnan dos anti-héroes además de ser ambos texto-estrellas que vienen alternando sus trabajos tanto en cine como en televisión y gozan de la admiración de las espectadoras más jóvenes. Por su parte actrices como Nicole Grimaudo, Lunetta Savino e Ilaria Occhini encarnan tres generaciones del cine italiano a las que bien podríamos volver a anterponerles el artículo *la*.

A esta forma de la comedia se adhieren tópicos del melodrama, que, bajo parámetros de representación binaria y maniquea, se hacen visibles en la mesa familiar, la clausura festiva y el alto contenido moralizante. Cuando Laura Mulvey revisa en su artículo los melodramas y se enfoca particularmente en los de Douglas Sirk dice: “ Se ha bien sugerido que el interés de Hollywood en el melodrama de mediados de los ’50 descansa en el modo en que a través de un análisis textual, fisuras y contradicciones pueden ser mostrados para debilitar la coherencia ideológica de los films” (1977:39) Esta coherencia ideológica, burguesa y patriarcal, dice Mulvey no puede pretenderse como totalidad sino que busca sus propias válvulas de escape en las que pueda colocar sus inconsistencias; éste sería el lugar entonces del melodrama de Sirk, para soportar las contradicciones de una sexualidad reprimida y un modelo familiar resquebrajado.

Por oposición a esta salvedad que señala Mulvey analizamos el caso de *Mine Vaganti* en el que cualquier posible funcionamiento de estas válvulas de escape es obturado. En primer lugar, como primera premisa del melodrama, el film coloca el punto de vista del saber narrativo sobre una mujer – la Abuela – que nos provee del foco de identificación. Anticipamos ya el final punitivo que cae sobre el personaje por vía de una hipérbole: la mujer es diabética y lleva a su habitación centenares de dulces con los que se atisba frente al espejo. La escena, insiste en dar espectáculo a la muerte y funciona como el máximo encierro – el procedimiento formal al que se recurre es la utilización de la cámara a 360°- por lo que se subraya en definitiva que la única salida posible de las contradicciones del sistema patriarcal que había doblegado su deseo, es el suicidio. La muerte como espacio de liberación, paradójicamente deja al personaje en dimensión de otredad en tanto paga con la vida: qué está bien y qué está mal son líneas que parecieran no tener fisuras.

La lógica del encierro se hace presente y organiza las relaciones entre hombres y mujeres entre sí y consigo mismos. De aquí que señalamos el recurrente uso de la cámara circular: la mesa familiar es recorrida con este giro tanto al inicio como al final del film: de la llegada de Tomasso a Lecce a su partida a Roma. Cualquier fuga de deseo o corrimiento del lugar de la frustración es suturada por este gesto que engloba y repara cualquier grieta. El happy-end en *Mine Vaganti* se subdivide para ambas líneas narrativas. En la línea de Tomasso, él anuncia que será escritor en Roma y no abogado, nada dice de su homosexualidad ni de su novio que lo espera. Antonio, por su parte es perdonado por Don Cantone, puede regresar a la casa familiar y su madre sonríe aprobando la escena.

La línea narrativa de la abuela cierra con un final apoteósico si tenemos en cuenta que el entierro de la Abuela se convierte en su propio casamiento. En una complejización temporal, pasado y presente se superponen, quien fue joven se encuentra y baila con su yo actual, o baila con quien no pudo ser su amor en el pasado y los personajes del presente bailan también siguiendo su deseo. La fiesta es un espacio-tiempo *otro* que no puede entrar en la realidad y modificarla, sino que por el contrario como lo demuestran unos barrotes que cruzan el plano, queda aprisionada en esa dimensión de otredad.

Por último, es el género de la canción popular italiana que Ozpetek incluye en *Mine Vaganti*, como el clásico *Cincuanta mille* cantada por Nina Zilli o *Sogno* de Patty Bravo, con la que cierra el film. Tomamos el caso puntual de *Cincuanta mille* que aparece como leit motiv alegre en varios momentos del film en los que la voz de la Zilli es pisada por la de los varones. La representación de estas escenas adquiere el estatuto de espectáculo tanto para los espectadores del film como para los mismos personajes. Los varones cantan, o bien para sí frente al espejo, en una habitación, a escondidas de la mirada de los otros donde despliegan una gestualidad erótica y liberan en el canto aquello que deben callar; o bien lo hacen – como es el caso de los amigos de Tomasso que vienen desde Roma - en medio del mar, en una playa alejada donde despliegan una coreografía para Alma, Tomasso y su novio, que luego se suman a bailar *Sorry, I’m a lady* de Baccara.

La canción que al igual que la fiesta promueve la visibilización de identidades homosexuales en la representación, sin embargo, termina por borrar ese potencial en términos de lo audible. Dolor, lágrimas, error y condena aparecen camuflados en las melodías alegres: *Hello stranger /You're a danger to the law and order here /They don't like men like you in our city/You're too pretty cool and witty/You're a really bad company/I should have stayed away from you today*.

Al respecto Ozpetek ha hecho pública su lectura del film: “Es un film feliz y se puede leer como la irrupción de una familia tradicional en la vida de un grupo de muchachos gays perfectamente resueltos, serenos y autoirónicos”. Pero la organización del discurso de ficción no logra desestabilizar las características de la sociedad representada ni de aquella en la que en definitiva se inscribe. Ni las motivaciones de los personajes, ni la resolución de la trama, ni otros aspectos formales que hacen a la puesta en escena, se ponen en su conjunto al servicio de la creación de un contra-discurso.

* ***Divide y reinarás: de lo masculino y lo femenino en los estereotipos***

La trayectoria tanto en el campo teórico como político sobre la ruptura de las fronteras entre géneros y diferencias sexuales, ha permitido una deconstrucción de las relaciones sociales responsables de definir las identidades en esos términos. Siguiendo a Teresa De Lauretis pensamos al género, en su representación o autorepresentación, como resultante de varias tecnologías sociales y otros discursos institucionalizados, epistemologías y otras prácticas incluidas aquellas de la vida cotidiana. (1989:8) Sus estudios críticos de cine proponen abordarlo como una tecnología social, considerando que es una forma tanto histórica como ideológica, vale decir, como “una relación entre lo técnico y lo social” (De Lauretis: 1983:28).

Volvemos entonces nuestro interés sobre el conjunto de efectos producidos en los cuerpos y en las relaciones tejidas por parte de los dispositivos fílmicos en la representación de los géneros. Así desde el punto de vista de la historia que construye el film podríamos abordar al personaje de Tomasso Cantone como un sujeto articulador que tiene a su cargo la responsabilidad capital -podemos atender incluso al póster con que el film fue anunciado en términos de composición de la imagen fija- de asumirse como “mine vagante”, de esas que ponen las cosas en el lugar en que nadie querrían que existieran.

Siguiendo este razonamiento, podríamos suponer entonces que su regreso al pueblo ha de significar el resquebrajamiento de la tradición italiana en la que “un hombre debe convertirse en hombre”, entendiendo el significante “hombre” como varón blanco heterosexual, padre de familia, profesional y al mando de una empresa. Por inferencia o por efecto de la acción de este agente deberíamos de encontrar resquebrada también la categoría de “mujer” que ciñe a las mujeres en el espacio doméstico y les impone la culpa si la sexualidad ha de ser experienciada. Sin embargo, son numerosas las dificultades para dar con el cuestionamiento de la divisoria de aguas en géneros masculino y femenino en términos de modos de representación; por el contrario, los estereotipos aparecen solidificados y portadores de mensajes unívocos.

En *Mine vaganti*, la idea de masculinidad héteronormada recae exclusivamente sobre el personaje del padre que, si bien no aparece retratado como héroe, es portador de los mandatos del patriarcado. Contrapuestos a la figura paterna, se alzan sus hijos Tomasso y Antonio. El espacio geográfico que se constituye en dramático: el enclave meridional como es el pueblo de Lecce, símbolo de la tradición italiana funciona como determinante para pensar la configuración de identidades de género en correlato con la identidad nacional.

Roma, ciudad capital, es el fuera de campo que nunca se actualiza y es allí donde se organiza el espacio principal de libertad. No solamente Tomasso se ha ido a estudiar a Roma y es su nuevo lugar de residencia, sino que de allí proceden los amigos que vienen de visita, de los cuales uno es su novio y, por cierto, reclama visibilización de la relación. Pero todos los amigos son invitados a comportarse lo más masculinamente posible para no ocasionar más problemas en la familia.

En Lecce, la identidad nacional y de género permanecen así héteronormadas. Sólo un espacio otro, como Roma, ajeno a la pequeña comunidad casi pueblerina, en tanto ciudad cosmopolita, habilita a un otro posible. Las “bondades” de Lecce contrapuestas a las “perversiones” de Roma organizan el relato maniqueamente y vuelven a recolocar “las cosas donde deben estar”: tanto Tomasso como sus amigos vuelven a Roma para poder vivir como han elegido.

Por su parte, Antonio también queda anclado a la cuestión espacial. En primer lugar, se ve obligado a echar al empleado de la fábrica de quien se había enamorado y éste además se va de Lecce. En segundo lugar, dijimos es expulsado por el padre, cuando hace pública su homosexualidad. En lo que respecta a las mujeres del film, se ajustan a una representación falocéntrica, que las mantiene castradas -buenas, tolerantes, encerradas y carentes - a fin de dar orden y sentido a su mundo. La configuración de la subjetividad femenina les permite permanecer en el mundo de la ley del lenguaje únicamente como memoria. (Mulvey, 1988:2) Memoria de lo perdido, de lo que ya no es ni está, memoria en definitiva del deseo y de la palabra.

Habíamos mencionado el personaje de la Abuela que por el recurso de la analepsis abre la puerta al espacio del recuerdo, pero también la tía Luciana representa una mujer presa en un espacio de memoria -accedemos a su pasado de juventud porque una noche, se narra a uno de los visitantes amigo de Tomasso. La memoria de la sexualidad vivida, de su deseo había ocurrido también fuera de Lecce, donde ahora permanece escondida bajo las gafas que la estereotipan en la tía solterona. Sin embargo, un intersticio se abre en sus gritos de “laddro, laddro” cuando recibe por las noches la visita de un amante prohibido que también permanece en un fuera de campo visual o cuando encerrada en su habitación se desviste para el placer de sí misma frente al espejo.

Así las construcciones discursivas del film aparecen dotadas con un fuerte contenido moralizante que interpela tanto a hombres como a mujeres dejando estas huellas, algunas veces más perceptibles que otras, de su funcionamiento ideológico y de sus efectos en la construcción de sujetos. Así como la homosexualidad masculina queda fijada en un corpus de gestos corporales en los que pareciera que la experiencia del género fuera a agotarse, la imagen de las mujeres representadas se mantiene dentro del canon dogmático de la domesticidad.

El funcionamiento de los estereotipos de identidad sexual por lo tanto opera por la figura del desdoblamiento que a su vez permite ocurra el sentido didáctico en esa situación especular. Tomasso ve en Antonio aquello que le habría ocurrido si hubiese sido él quien finalmente hubiese dicho que era gay; la tía Luciana y Stefania tienen en la amante de Don Vincenzo, el espejo “della puttana” aunque se trate de una mujer que vive su sexualidad sin tapujos y el personaje de la Abuela encuentra su doble en la joven Alma, que enamorada de Tomasso, probablemente se case con otro.

Este desdoblamiento de los personajes en un mismo espacio de ficción podría aceptar desde un punto de vista psicoanalítico, la categoría de lo siniestro freudiano. Dice Freud: “Lo siniestro se da frecuentemente y fácilmente, cuando se desvanece el límite entre la fantasía y la realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real, cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado.” (1919:351). La visión de sí mismo como ese otro que no se atreve a hacer no sería entonces más que la exteriorización de un inconsciente liberado que es a su vez, lo que permite el acceso a un momento de verdad.

Proponemos pensar la representación del doble en un mismo espacio dramático, tal como sucede a los personajes de Tomasso, la Abuela o la tía Luciana con la serie pictórica de Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, de 1483 de las que la artista plástica Marina Núñez hace una relectura desde una perspectiva de género. Núñez, elige reescribir la idea sartriana de que “el infierno son los otros” pensando que la dimensión de la otredad en *Nastagio…*ya no aparecería como algo ajeno sino como parte de nosotros mismos.

* ***Conclusión****:*

Hemos intentado entonces poner en problema algunas de las lógicas de subjetivación que pone en marcha el dispositivo cinematográfico y que no logran romper con la representación de los roles sexuales estereotipados ni con otros discursos hegemónicos, sino que por el contrario permanecen funcionales al sistema de dominación, aun cuando los temas tratados se propongan lo contrario. Tanto las motivaciones de los personajes, como la resolución de la trama, tratamientos formales y aspectos de la puesta en escena son fundadores de discurso y por lo tanto operan activamente sobre hábitos, esquemas y convenciones sociales de la percepción. Quisiéramos cerrar con una cita de Roland Barthes titulada “Reverso” (2003):

“Cuanto más una historia está contada de manera decorosa, sin dobles sentidos, sin malicia, edulcorada, es mucho más fácil revertirla, ennegrecerla, leerla invertida (Mme. de Ségur leída por Sade). Esta reversión, al ser pura producción, desarrolla soberbiamente el placer del texto”.

**Bibliografía**

Altman, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós

Amado, Ana (2000), “Géneros textuales y géneros sexuales” en *Identidad y masculinidad en La estrategia de la araña y El ocaso de una vida*. Ficha de cátedra.

Barthes, Roland (2003), *El placer del texto*. Argentina, Siglo XXI Editores

Comolli, Jean Louis (2010), *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires, Ediciones Manantial

De Lauretis, Teresa (1983), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Valencia, Ed. Cátedra

(1989) “La tecnología del género” en *Tecnologías del género.* Londres, Macmillian Press

Mulvey, Laura (1988), *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Fundación Instituto Shakespeare

*Notes on Sirk and Melodrama.* Valencia, Fundación Instituto Shakespeare

Naranjo Fernández, María Rosario (2008) “Cómo nace y se hace la comedia italiana actual”. Paper

Zurian, Fran (2015), *Diseccionando a Adán. Representaciones visuales de la masculinidad*. Madrid, Ed. Síntesis

1. Estambul lugar por excelencia de encuentro cultural deviene lugar de frontera posible de ser pensada como un “in-between” en términos de E. Said, vía que entrenaría una homogeneización de identidades. [↑](#footnote-ref-1)