



ISBN 978-950-33-1155-4

## **Nuevas figuraciones de la familia en discursos audiovisuales: *Mía*, 2011**

**Mgter María Magdalena Uzín, CEA, CIFFyH, UNC**

### **EJE 3: Cultura y política. Producciones y prácticas culturales y artísticas transformadoras**

**Palabras clave: cine maternidad naturalización**

#### **Puntos de partida**

En el marco del proyecto **Políticas discursivas en la construcción de identidades sexo-genéricas: Retóricas de la naturalización** nos proponemos interrogar la construcción dóxico-discursiva de las identidades sexo-genéricas y el cuestionamiento de las normas que rigen la sexualidad heterosexual en el discurso social, abordando una variedad de discursos que van desde la prensa escrita hasta la literatura y el cine, en textos producidos en Argentina entre 2008 y 2014. Nuestra propuesta de investigación se centra en las *Retóricas de la naturalización*, con lo cual aludimos a los diferentes procedimientos de puesta en discurso y puesta en texto (Robin y Angenot, 1985) que sustentan la construcción de la aceptabilidad de identidades sexo-genéricas, tanto en la visibilidad de identidades que no se inscriben en la sexualidad normativa, como en la reafirmación de los estereotipos que la refuerzan. Mucho antes de que Angenot propusiera su concepto de discurso social y la noción de “descompartamentalización”, Roland Barthes definía al *relato* como “una representación hablada del mundo que el mundo practica desde hace mucho tiempo”. Refiriéndose a la publicidad, la incluye “en el mismo orden que esos grandes alimentos de la nutrición psíquica (...) que son para nosotros la literatura, el espectáculo, el cinematógrafo, el deporte, la prensa, la moda: al tocar el producto mediante el lenguaje publicitario, los hombres le asignan *sentido* y transforman así su mero uso en experiencia del espíritu.” (1990: 243). Esa asignación social de *sentido* (en sentido fuerte) al mundo, que abarca tanto la prensa como la literatura y el cine, entre otros discursos, es la dimensión que nos interesa analizar en los discursos en torno a la familia y la maternidad, el debate acerca del trabajo sexual, y las construcción de identidades de género no normativas.

Uno de los ejes fundamentales de la propuesta sociocrítica de Marc Angenot que fuera nuestro punto de partida es la “descompartamentalización” de los estudios del discurso, la posibilidad de explorar el universo de sentidos más allá de las fronteras que separan y constituyen los diferentes sectores “canonizados” de la discursividad, como la literatura, la

política, la educación, y dar cuenta de la circulación de los *saberes dóxicos*, ese conocimiento del mundo irreflexivo e indiscutido que funciona como presupuesto de gran parte de la comunicación discursiva y en donde se yuxtaponen elementos residuales, dominantes y emergentes muchas veces contradictorios (Uzín, 2000).

En el Discurso Social argentino contemporáneo, la sanción entre 2008 y 2012 de una serie de leyes (Ley de Violencia de Género, Ley de Matrimonio Igualitario, Ley de Identidad de Género) y decretos (936/2011, que prohíbe las publicidades de trabajo sexual) enmarca una situación que subraya particularmente esas contradicciones. Encontramos así un amplio espectro de discursos que dejan de manifiesto las transformaciones en la concepción de las identidades sexo-genéricas, de la sexualidad y de las relaciones de filiación y parentesco y el reconocimiento de nuevas identidades sexuales y genéricas, mientras que al mismo tiempo, permanecen vigentes estereotipos en torno al género y la sexualidad, y construcciones identitarias esencializadas que mantienen intacta su eficacia simbólica.

### ***Mía: travestis, madres, fantasmas***

Las investigaciones desarrolladas por el equipo abarcan tres ejes: *Transformaciones y persistencias en la figura de la familia y la maternidad; Debates en torno al trabajo sexual y Construcción y visibilidad de identidades sexo-genéricas no normativas*. Sostenemos como hipótesis que el discurso social del período abarcado (2008 hasta la actualidad) da cuenta de un período de transición en la valoración y representación social del sistema sexo-género y las identidades sexo-genéricas, y que el nuevo marco legal que propició esta etapa de transición funciona otorgando visibilidad e igualdad de derechos, pero la construcción de la aceptabilidad social y la naturalización de estas transformaciones dentro de la comunidad, se sustenta discursivamente a través de la dimensión afectiva-emocional, y de la construcción de figuras que se asimilen a la vez que transformen a ciertos sentidos y figuras establecidas en ideologemas fundamentales (la madre, el trabajo, la familia).

En este trabajo vamos a abordar una etapa parcial de la investigación, el análisis de la película *Mía*, dirigida por Javier Van de Couter en 2011, y protagonizada por Camila Sosa Villada y Rodrigo de la Serna. En esta película, los tres ejes que abordamos en el proyecto grupal se entrecruzan de una manera particular, resignificándolos en su interacción. A su vez, el lenguaje cinematográfico desde su especificidad, pone en relación los discursos literarios y mediáticos, cuestiona sus fronteras y propone lecturas propias en diálogo con otros relatos y otros discursos audiovisuales, musicales, narrativos.

La historia que se narra es la del encuentro entre una joven travesti, Ale, que vive en una villa precaria denominada “Aldea Rosa”, y una familia que se desmorona, la de Julia y su padre Manuel. Ale rescata de la calle el diario de Mía, la madre de Julia, que ha muerto. Con dificultad, comienza a leerlo, y al hacerlo, va apropiándose de su historia, y acercándose a la niña.

El tópico tal vez más evidente que desarrolla la película es el de la maternidad. En un juego de desdoblamiento, Mía y Ale representan los polos opuestos de la figura fetichizada de la Madre: Mía, que sólo aparece en la voz de lo escrito en su diario, enfrenta la maternidad como un malestar, una imposibilidad, una falta, una herida: “soy un monstruo metido en el cuerpo de una madre”. Es una madre que sufre y “abandona” a su hija, que “enmudece” ante su maternidad y vuelve a hablar para “disimular” su dolor y alejarse de su hija en su trabajo

como periodista de modas. Las palabras que calla y vuelca en su diario, sin embargo, son las que retoma Ale, y a partir de las cuales, trabajosamente, puede poner en discurso su propia existencia y manifestar su deseo de “completarse como ser humano”, dado que, afirma, “no nací totalmente acabada”, idea que toma del diario de Mía. Ale comienza así a concebirse como un sujeto en construcción, que no se encuentra atada a un “destino” prefijado de exclusión y segregación. A lo largo de la película, Ale va afianzando su deseo de una vida “normal”, fuera de la aldea, que se consolida en el rol materno que asume en la relación afectiva que desarrolla con Julia. Ese rol materno reúne los intereses de Ale por la moda, la costura, la cocina, el reino de lo doméstico, con las tareas maternas que Mía anota en su diario como deudas pendientes para con su hija: peinarla, compartir música y salidas. Ale completa así las tareas que Mía dejó inconclusas, encarna la maternidad que la otra madre no pudo cumplir, y completa incluso un último mensaje en el diario antes de dárselo a Julia, permitiendo así que la niña recupere la verdad y la relación con su madre. Así, le da a Mía las palabras que le faltaron para despedirse de su hija, como antes ella había tomado las palabras de Mía para pensarse a sí misma. Si bien el encuentro es limitado, ya que sólo comparten unos pocos días, tanto Julia como Ale logran a partir de esos momentos recuperar una historia y un futuro, Julia aceptando a su padre y a la muerte de su madre, y Ale encontrándose en un proyecto de maternidad que ahora puede pensar como posible.

El otro eje que se hace evidente en la película es la construcción de identidades sexuales no heterosexuales, no normativas. La “Aldea Rosa” (inspirada en una villa que efectivamente existió entre 1995 y 1998 y fue violentamente desalojada) aloja una mayoría de travestis y transexuales, pero también a las parejas masculinas de algunas de ellas (los maridos), a una joven embarazada de 14 años, a jóvenes homosexuales no travestis. Mientras un grupo de documentalistas entrevista a las habitantes de la aldea, se cuenta su historia y se evidencia su brutal exclusión social, económica, simbólica: no tienen agua potable, luz o gas; las ambulancias no ingresan a buscar a los enfermos; sus trabajos son precarios, como cartoneras o prostitutas; sus intercambios dentro de la aldea se manejan por el trueque de servicios y objetos rescatados casi sin intervención del dinero. En este eje, la película no desarrolla, como otras que abordan temas semejantes, una “explicación” de la homosexualidad. Tal vez por eso se la ha calificado de realista: no explica ni cuestiona, sino que muestra con crudeza los alcances de la exclusión que sufren estos sujetos que están por fuera del orden heterosexual. Sin embargo, el personaje de Ale va tomando distancia de esa realidad, al acercarse a la realidad de una familia “normal” en su inserción social, que vive en una casa “normal”, “anda en auto y come en restaurantes” (lo que parece ser para ella los criterios de la normalidad), aunque la situación afectiva de sus miembros esté lejos de conformar un ideal. Mientras que las fundadoras de la aldea sólo piensan en reclamar que se las deje seguir viviendo allí sin persecuciones, Ale comienza a pensar que ellas también tienen derecho a vivir como las personas de fuera de la aldea. El triste final de la villa arrasada por la policía y el fuego parece transformarse en una posibilidad que el film no actualiza ni niega, la del acceso a una forma de vida más digna, o también un acto de purificación que implicaría un juicio sobre la indignidad de la vida en el lugar que se describe a veces como “vivir entre los yuyos”, y a veces como “vivir en un bosque”, atravesado por la fantasía.

El tercer eje de nuestra investigación, el debate en torno al trabajo sexual, también atraviesa el film: la prostitución es una más de las opciones de trabajo que ejerce Ale junto a sus amigas y

compañeras. Es en la narración visual donde eso se hace evidente, aunque sólo en dos o tres escenas: Ale aparece en la calle esperando clientes con otras dos travestis, y en el momento de quedarse sola insinúa un gesto de miedo o timidez del que se sobrepone tomando el nombre de Mía. En otra brevísima escena, un cliente aparece leyendo junto a Ale el diario de Mía en un hotel. La última escena representa de manera indirecta al trabajo sexual de Ale: cuando va a cenar a un restaurant con Julia y Manuel, investida con la ropa de Mía, ocupando un rol materno en esa familia, percibe las risas de un grupo de hombres jóvenes dirigidas a ella. Aunque ni Julia ni Manuel se dan cuenta, ella reacciona violentamente: “delante de mi hija vos no me vas a humillar”. Ser reconocida como travesti y prostituta es una “humillación” porque contradice sus deseos de una vida “normal”, representada en la familia, lo doméstico, la maternidad. A nivel verbal, sin embargo, la prostitución está elidida, no nombrada, apenas insinuada: “cartonera de día, modista de tarde, y algunas noches mmmhmm...”, define una de sus amigas a Ale. Es *nombrar* la prostitución lo que se censura y se proscribe en las palabras, aunque no en las imágenes. Ale parece ser un sujeto que asume libremente el trabajo sexual en la medida en que es una habitante de la “Aldea Rosa”, excluida de la sociedad, conformando una sociedad paralela; cuando comienza a pensar que es posible traspasar las fronteras y formar parte de la sociedad normativizada, ese trabajo es un lastre, algo que no puede llevar consigo como sí puede llevar sus habilidades para la costura o la cocina, o su habilidad para reparar los objetos de la casa.

“Yo me hice la casa debajo de un árbol”, le cuenta Ale a Julia. Los relatos de su vida ponen el acento en esa construcción “con sus propias manos”, donde el deseo de ser algo diferente de lo que las normas sociales, naturalizadas como “el destino”, quieren imponer al sujeto. Esto se plasma visualmente en lo que algunos critican como “un fetichismo por los objetos por parte de la protagonista, que bebe demasiado del “realismo mágico” y el ternurismo” (Nabal, 2013), pero que puede leerse como la representación en escena de la capacidad de autoconstrucción de Ale, potenciada por el hallazgo de la voz de Mía en su diario.

En ese sentido, Ale tiene más competencias que Mía, la mujer heterosexual de clase media, casada, madre, que no puede asumir ese rol. Lo que para Ale es una aspiración imposible, para Mía es un mandato que no puede desafiar más que por el silencio o el suicidio. Mía no puede actuar lo que la heteronormatividad le impone como deber ser, pero no encuentra otros caminos posibles para constituirse como sujeto. Con su suicidio, se constituye como “fantasma”: deja sus palabras, su escritura, la música que eligió para que hable por ella. Deja una ausencia que su hija y su esposo no pueden soportar, a pesar de que ella sostiene más de una vez que “están bien sin mí”. Ese fantasma consigue seguir actuando, sin embargo, a través de Ale: ella asume su nombre, su voz, su lugar en el hogar. Completa así una “novela familiar” que había quedado truncada, al volver a otorgarles desde un discurso materno los roles que Julia y Manuel habían extraviado en los berrinches y el alcoholismo: Julia vuelve a ser hija, cuidada, peinada, querida, y desde allí vuelve a reconocer a su padre, a instancias de Ale, y él decide recomponer su familia en el espacio utópico y sanador por excelencia en nuestro país: “el Sur”. Ale queda excluida de ese proyecto, pero la escena final del film la muestra dejando atrás la “Aldea” y el yuyal en llamas, llevando en brazos al bebé de la adolescente que Antigua, la fundadora, había rescatado, y que nace en medio del desalojo. La mirada con que se cierra la película es, literalmente, la del renacer desde las cenizas, desde la

desesperación ante la destrucción de una vida precaria pero trabajosamente construida hasta configurar una felicidad posible. Cuando esa vida se destruye, la procesión de las expulsadas, rescatando un perro, un colchón, una virgen, se cierra con la figura de Ale recortándose contra el humo, llevando el bebé y sonriendo al cielo. Desolación y esperanza se yuxtaponen en la imagen, como lo hacen a lo largo de la película.

### **Consideraciones finales**

En este análisis del film a partir de los tres ejes que abordamos en nuestro proyecto de investigación, podemos subrayar algunas observaciones:

- La maternidad se configura como el fetiche máximo, la esencia de lo femenino, pero se desliga por completo de la biología. De hecho, los dos personajes de madres biológicas rechazan su maternidad (Mía, y la adolescente rescatada por Antigua), mientras que los ejemplos de maternidad lo dan las travestis, no sólo Ale, sino quienes en la Aldea reciben a los personajes expulsados, abandonados, rechazados por sus familias y por la sociedad. Incluso en las historias que se cuentan, las madres biológicas, en su mayoría, abandonan a sus hijos, generalmente por sentirse incapacitadas para cuidarlos. En algunas de esas historias, la que cubren ese rol son las abuelas, incluidas la abuela de Julia, que viene a buscarla para llevarla al Sur, y la de Ale, que la crió en el campo.
- El film evita los juicios de valor cerrados en su enfoque de la vida de las travestis: si bien denuncia su exclusión, sus carencias extremas, ellas aparecen como poseedoras de una fuerza vital y de una capacidad de redefinir sus propias vidas de la que carecen los personajes que representan a los ojos de Ale la supuesta “normalidad”. Esa familia normal se presenta luego como profundamente herida e incapaz de reconstruirse tras la tragedia, y sólo lo logrará a partir de la capacidad de Ale de reconstruirse a sí misma y a su entorno (la ropa, la persiana, la lámpara, la relación de la niña con su padre), que a su vez ella comienza a valorar a través de la lectura del diario de Mía. Muy derrideanamente, la escritura de ese diario es la huella de un sujeto que aunque esté ausente no desaparece: sigue actuando en su ausencia, configurando un *fantasma*, tanto en el sentido lato del espectro como en el psicoanalítico de la fantasía que se construye para llenar el vacío de aquello que no se sabe. Esa imagen del *fantasma-espectro* nos permite señalar, de paso, que la película, tildada en ocasiones de “realista” por la crítica, dialoga constantemente con el relato fantástico, aunque no llegue a intervenir lo sobrenatural. Tanto por la “encarnación” de Mía en Ale a través del diario-libro mágico y los objetos simbólicos (el collar, el vestido), como por la configuración de la villa miseria excluida y segregada en una “aldea”, del yuyal en el bosque (encantado), de Ale y Pedro en hadas madrinas que con hilo y aguja, peines y maquillaje transforman a las habitantes de la aldea y las acercan a su sueño.

- A menudo identificada como “melodrama” o “cuento de hadas” (la referencia a Cenicienta se reitera) en las críticas, el relato pone el acento en la intensidad emocional. No se discute el cariño que une a Ale y Julia, y aún el padre de la niña, que al principio profiere los consabidos insultos homofóbicos, termina por aceptar que ese afecto tiene un impacto positivo tanto en su hija como en su relación con ella. Los lazos afectivos invisten a todos los personajes de características positivas y son el “filtro” narrativo que transforma una villa junto al río en una aldea encantada, como los filtros de la cámara y la iluminación transforman la imagen de las casillas precarias armadas con desechos en salones cortesanos.
  
- Finalmente, la película se estrena en medio del debate previo a la aprobación de la Ley de Identidad de Género, y cuando aún está fresco el impacto de la Ley de Matrimonio Igualitario. El impacto simbólico de ese marco legislativo es evidente en el film; aunque las nuevas leyes no sean mencionadas, el derecho al reconocimiento de las travestis es un presupuesto que permite poner en cuestión la precariedad/precariada de esas vidas, y abre en la narración las posibilidades de transformación.

## Bibliografía

- Albornoz, Luis (2011) *Poder, medios, cultura*. Paidós, Buenos Aires.
- Amossy, Ruth y Pierrot, Anne (2005) *Estereotipos y clichés*, Eudeba, Bs. As.
- Angenot, Marc (1989) *1889, Un état du discours social*, Editions Le preambule, Quebec.
- (1998) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, editorial Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- (2011) *El retorno de la retórica*, <http://reconstruyendoelpensamiento.blogspot.com/2011/07/el-retorno-de-la-retorica-por-marc.html>
- (2008) *Dialogue de sourds. Traité de rhétorique antilogique*. Mille et une nuits, Paris
- Barthes, Roland (1990), “El mensaje publicitario”, en *La aventura semiológica* ; Paidós, Madrid. (p. 239-243)
- (1970) *La antigua retórica. Investigaciones retóricas*, I. Comunicación, Buenos Aires
- Butler, Judith (2001) *El género en disputa*. México: Paidós
- (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós, Barcelona
- Derrida, Jacques (1998) *De la gramatología*, Siglo XXI, México.
- Nabal, Eduardo (2013) “Boquitas sin pintar: Lo trans en el cine español y argentino”, en <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/10/BOQUITAS-SIN-PINTAR-.pdf> (última consulta 9/9/14)

Robin, Régine. y Angenot, Marc (1985) “*L'inscription* du discours social dans le texte littéraire”, en *Sociocriticism*, I., 53-83.

Spivak, Gayatri, (1998) “¿Puede hablar un subalterno?”, en *Orbis Tertius*, VI, 175-235