

Studia Romanica Posnaniensia 47/1 (2020): 107-119
Adam Mickiewicz University Press
Received: 30.08.2019 / Accepted: 04.12.2019

DOI: 10.14746/strop.2020.471.009
ISSN 0137-2475, eISSN 2084-4158

Estética y política en la obra de Sebastián Lelio

Aesthetics and Politics in the Cinema of Sebastián Lelio

Wiosna Szukała

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

wiosna.szukala@amu.edu.pl

Abstract

Art that addresses socio-political issues is exposed to various hazards. Its creators can easily fall into a moralizing or propagandistic tone, being accused of impoverishing ideologization, on the one hand, or opportunistic populism, on the other. In the case of this type of work, the discussions on the importance of the social problem addressed relegate aesthetic issues to the background, turning them, according to the opinion of some, into second-rate works, which serve a greater cause but lack real artistic value. These dilemmas, as he himself affirmed on many occasions, lie at the heart of Sebastián Lelio's cinematographic creation. In his films, the Chilean director seeks to overcome the difficulties that come with the desire to tell a socially relevant story in a non-biased way that is both unique and universal. The director's last three works touch on "urgent" subjects. *Gloria* (2013), *Una mujer fantástica* (2017), *Disobedience* (2018) portray figures excluded or placed on the margins of hegemonic society. Lelio confronts the non-normativity of his characters with a whole series of mechanisms of social discipline. The aim of the article will be the analysis of the director's artistic project – the characterization of its aesthetic qualities and its political consequences. In this task we will rely on the conceptual apparatus constructed on the basis of ideas taken from Jacques Rancière's theory, the essential reference for any approach to the relationship between aesthetics and politics.

Keywords: aesthetics & politics, Sebastián Lelio, chilean cinema, Jacques Rancière

En el debate sobre la legitimidad de involucrar al arte en cuestiones socio-políticas, hay principalmente dos actitudes opuestas. Una de ellas asume que plantear temas políticos y no ser indiferente a los problemas sociales es una obligación de la actividad artística. Según la otra, el arte, en beneficio de su propia condición, debe mantener a toda costa la autonomía y no participar en juegos políticos.

El arte que aborda temas socio-políticos está expuesto a varios peligros. Sus creadores pueden caer fácilmente en un tono moralizador o propagandístico, siendo acusados de la ideologización empobrecedora, por un lado, o del populismo oportunista, por otro. En el caso de este tipo de obras, las discusiones sobre la importancia de la problemática social abordada relegan a segundo plano las cuestiones estéticas, convirtiéndolas, de acuerdo con el parecer de algunos, en obras de segunda categoría, que sirven a una causa mayor, pero carecen de auténtico valor artístico. Por otra parte, el arte que evita abordar explícitamente las cuestiones sociales, enfocado principalmente en su estilo, está expuesto a acusaciones de otro tipo: de ser endogámico, abstraído de la realidad, se lo llama despreciativamente “arte por el arte”, a sus autores se les acusa de exclusividad, falta de empatía y sensibilidad social. Existen, sin embargo, artistas dotados para combinar estas dos dimensiones de la creación artística, de modo que sus obras puedan ser clasificadas en ambos órdenes al mismo tiempo, y así poder ser consideradas tanto como de arte comprometido, como de arte autónomo, apolítico. Uno de esos autores parece ser Sebastián Lelio.

El cineasta chileno recibió el año pasado (2018) el premio Oscar a la mejor película de habla no inglesa por su obra *Una mujer fantástica*. Por diferentes razones se puede decir que se trataba de un evento histórico: la protagonista Daniela Vega se convirtió en la primera actriz trans que se presentó durante el evento, por vez primera una película chilena se llevó el Oscar a la Mejor Película Extranjera. Antes de *Una mujer fantástica*, el cineasta dirigió *Gloria*, obra también reconocida internacionalmente, y luego de recibir el Oscar realizó su primera película en inglés, *Desobediencia* (Disobedience).

La obra de Lelio se caracteriza por una cierta paradoja. La crítica aprecia la originalidad formal de sus películas: el tránsito audaz entre distintos géneros cinematográficos, la construcción de un ambiente sutil, el uso bien reflexionado de tonos y colores de las imágenes, el papel que desempeña la música, el manejo de la cámara, los fotogramas sugestivos que quedan impresos en la memoria. A las cintas del director se les atribuye el juego con el legado de Alfred Hitchcock o David Lynch. El mismo Lelio suele constatar que el tema central de sus películas es el cine en sí y su potencial estético. No obstante, en alguna medida, a pesar de las intenciones del autor, sus sucesivas obras se leen más que nada en clave sociopolítica, convirtiéndose en un impulso importante para el debate público sobre la problemática de las limitaciones culturales e identidades marginadas.

En la paradoja que acompaña a la obra de Lelio, probablemente no vería nada extraordinario Jacques Rancière. El filósofo francés, un referente imprescindible para cualquier acercamiento a la relación entre la estética y la política, considera que la división comúnmente aceptada entre arte comprometido y arte autónomo no tiene razón de ser, es errónea por definición. Según Rancière, la política y la estética están inextricablemente unidas, una no puede separarse de la otra. “Toda actividad artísti-

ca está enredada en la política”, reza la famosa frase del pensador. Ahora bien, cabe precisar la comprensión específica de la “política” propuesta por el autor de *Momentos políticos*, para quien este concepto no se reduce a la lucha partidaria por la dominación. Como sostiene Artur Żmijewski:

Para Rancière, la política no significa (o tal vez no sólo) una lucha de poder, sino que sobre todo consiste en establecer de manera arbitraria la visibilidad (inclusión) o invisibilidad (exclusión) de determinados individuos y grupos sociales. Y si la política debe entenderse como una lucha por convertirse en sujeto, un participante visible del juego político, un interlocutor igualitario en el debate social, entonces el arte, con sus habilidades para revelar los mecanismos de la indiferencia y esclavitud social, denunciar los lenguajes de odio y luchar por la subjetividad es su aliado natural.¹ (2007, p. 7)

Así que, repitémoslo otra vez, también el arte que no toca directamente los temas sociales tiene su dimensión política. Es más, paradójicamente, su influencia política puede llegar a ser mayor que la de las obras abiertamente comprometidas con las cuestiones sociales; las más políticas pueden resultar aquellas obras cuyos temas quedan aparentemente alejados de la política.² Según el filósofo, el arte para llegar a comprometerse críticamente debe preservar su propio carácter distintivo. Rancière encuentra justamente en la autonomía de la actividad artística el motivo de su transcendencia política. El arte se hace comprometido gracias a su forma subversiva, a través de la cual cuestiona todas las normas y principios que rigen el sistema representacional. La actividad artística centrada en el desarrollo de su estilo y forma innovadora, que rompe las convenciones y suprime jerarquías —de temas y de géneros— establece así una democracia particular: la igualdad absoluta de todos los sujetos que puedan convertirse en objetos de interés para el arte (v. Mościcki, 2007, párr. 16).

El objetivo de este artículo consiste en analizar el proyecto artístico de Sebastián Lelio: caracterizar sus cualidades estéticas y sus consecuencias políticas. En esta tarea nos apoyaremos en las ideas tomadas de la teoría de Jacques Rancière. Comentaremos las tres imágenes cinematográficas más reconocidas —ya mencionadas— del director chileno: *Gloria*, *Una mujer fantástica* y *Desobediencia*. Las tres historias, al parecer muy diferentes, tienen un denominador común: sus protagonistas son mujeres que desafían los cánones establecidos por la sociedad. Podríamos nombrarlas “parias modernas”: figuras excluidas o situadas al margen de la sociedad hegemónica, personas no gratas, invisibles o que pasan inadvertidas.

¹ Traducción propia (W.S.) del polaco. Todas las traducciones de los textos polacos citados en el artículo son de mi autoría.

² El filósofo elabora esta tesis, entre otros, en el ensayo dedicado al análisis de *Madame Bovary* (v. Rancière, 2012b).

1. GLORIA

La protagonista de *Gloria*, filmada en 2013, es una mujer que roza los sesenta, divorciada desde hace años, con dos hijos ya adultos, que a pesar de su edad no piensa caer en una rutina inútil y sin ilusión, sino que quiere disfrutar plenamente de la vida. Su apariencia, forma de vestirse, gustos y maneras de pasar el tiempo libre no compaginan con los calificativos de “mayor” o “vieja”. Sigue siendo profesionalmente activa, le encanta la música, practica yoga, frecuenta las discotecas para solteros, coquetea, busca un romance y no pierde la esperanza de encontrar el amor verdadero.

El director contaba que para realizar *Gloria* le inspiró su madre. Cuando era niño, solía sentarse en el salón donde ésta se reunía con unas amigas suyas. Las señoras podían hablar durante horas sobre sus asuntos personales, preocupaciones, alegrías, sucesos diarios... Siendo ya un hombre adulto, Lelio se dio cuenta de que de hecho se trataba de historias fascinantes. En vez de buscar lejos algún tema que le cautivase, bastaría, como explicaba de manera sugestiva, dirigir la cámara a lo que estaba más cerca, al lado.

La película está compuesta en gran parte por escenas de la vida cotidiana: Gloria se maquilla en el baño, Gloria intenta dormirse a pesar del ruido del apartamento de su vecino, Gloria trabaja en la oficina, organiza una cena familiar... Lelio dibuja un retrato íntimo de su protagonista. Así, Paulina García, que interpreta el papel principal, sale en el primer plano de la mayoría de los fotogramas. La historia se desarrolla en la realidad de la sociedad chilena actual que sigue transformándose tras la caída del régimen de Pinochet en la década de 1990. Sin embargo, el contexto histórico no parece tener aquí mucha relevancia. “*Gloria* no trata de política” –afirma el autor de una reseña polaca de la película (Nawrot, 2019)–.³ Cuando en una de las entrevistas con el director el periodista del *New York Times* intentó desviar la conversación hacia cuestiones políticas, recordando la escena en la que la protagonista de la película se enfrenta a los jóvenes manifestantes chilenos que reclaman el aumento de la financiación del sector educativo, Lelio le respondió: “La película dice lo que dice. No puedes hacer preguntas más allá de eso. Sería como traicionar el misterio de la película. Si te dijese lo que piensa Gloria, sería una falta de respeto a Gloria” (Rohter, 2014, párr. 13).⁴ No obstante, a pesar de esa dimensión íntimamente personal de la historia, enfatizada por el propio Lelio, a la película se le atribuyó el mérito de llamar la atención sobre un problema colectivo importante y no muy a menudo abordado en los medios de comunicación: la situación de las personas mayores en la sociedad contemporánea.

³ Este año (2019) se estrenó el remake americano de la cinta de Lelio. El personaje principal fue interpretado por Julianne Moore, la iniciadora del proyecto, y la historia fue trasladada a Los Ángeles, aunque el guion no fue modificado de forma significativa.

⁴ Traducción propia (W.S.) del inglés.

Lelio retrató a su protagonista con ternura, pero también con una honestidad sin precedentes. No tuvo inhibiciones para mostrar su cuerpo, no evitó escenas de amor maduro. Al público acostumbrado a la convención cinematográfica, según la cual el erotismo pertenece a las personas jóvenes y atractivas, el comportamiento de la heroína puede escandalizar, provocar disgusto. El sexo en una habitación de hotel, momentos de distensión con marihuana, fiestas hasta el amanecer en la discoteca, el despertarse inesperadamente en la playa... Estas escenas no nos parecerían nada raras si participara en ellas una mujer joven. La consideraríamos entonces espontánea, relajada, abierta a la diversión y nuevas experiencias. Suscitan controversias sólo cuando conciernen a una mujer madura, madre, abuela. La vida amorosa o social de las personas mayores todavía es en nuestra sociedad, si no tabú, por lo menos un tema poco tratado. Lo mismo se aplica al problema de la soledad y la sensación de inutilidad que afecta frecuentemente a las mujeres maduras.

“Cuando hablamos de una mujer mayor enseguida nos viene a la mente la imagen de una persona deprimida, que sufre física y mentalmente, está aislada de la sociedad e incluso de sus familiares, a menudo viuda, sin relaciones sexuales, que no está al tanto de la realidad actual, se siente innecesaria” —escribe en su texto “Verdades y mitos sobre la actividad de las mujeres de edad avanzada” que apareció en la colección *Tercera edad del segundo sexo* Magdalena Kapała (2006, p. 10). Gloria en gran medida cuestiona estos estereotipos. La mujer no pierde el ánimo, está sonriendo todo el tiempo, no tiene miedo a los cambios, es más bien su entorno el que no logra estar al nivel de su vida dinámica y espontánea. El espectador queda confrontado con los deseos y emociones de la protagonista. Gloria es un personaje multidimensional: la manera intimista de presentarla genera nuestra empatía, pero no compasión o piedad.

Parece, no obstante, que a la protagonista interpretada por García le atañe el problema del aislamiento. La mujer no cuenta con un grupo de amigos cercanos, cuando se mete en dificultades, le ayuda su criada, la cual podría ser su madre. Los hijos viven su propia vida, no toman en serio los intentos de la madre de construir una nueva relación. Como constata de manera irónica Kinga Dunin, la escritora y periodista feminista polaca: “A la mujer madura que no ha abdicado y que está cumpliendo sus sueños, siempre está reservado el papel de una «vieja loca»” (cit. por. Gajewska, 2006, p. 119). Las mujeres mayores que expresan abiertamente sus deseos y necesidades, incluido el del amor, suelen ser percibidas como desequilibradas, excéntricas o infantiles. Esta imagen estereotipada es apoyada por los medios de comunicación, en gran medida también por el cine y la literatura. Mientras tanto, Lelio, en contraposición a las tendencias habituales, inscribe a su protagonista en una historia romántica clásica, que combina elementos cómicos y dramáticos. La concepción de la película se basa justamente en situar en el centro mismo de la historia convencional a un tipo de protagonista ausente o marginal en las narraciones *mainstream*.

2. UNA MUJER FANTÁSTICA

Si, como argumenta Rancière, la política del arte consiste en empujar los límites de lo socialmente posible –para ver, expresar, imaginar– dando así la posibilidad de que en el campo político aparezcan nuevos sujetos, *Gloria* es una película política. Con mayor convicción aún, podemos clasificar de este modo *Una mujer fantástica*, la siguiente obra del director chileno.

Marina, la protagonista de la película, celebra su cumpleaños con su pareja: están en una cena elegante, bailan abrazados y planean un viaje romántico a un lugar exótico. Nada anuncia el giro dramático que los acontecimientos están a punto de tomar. El hombre muere inesperadamente de un infarto, prácticamente en los brazos de su novia, mucho más joven que él. Sin embargo, la noticia de la muerte del hombre amado resulta ser sólo el comienzo de la pesadilla. Marina es una persona transexual y la familia del fallecido está lejos de aceptar este hecho. Su presencia en el momento de la muerte del hombre suscita nuevas sospechas y prejuicios –no sólo de parte de los familiares del hombre– que provocan una serie de situaciones desagradables a las que la protagonista tendrá que enfrentarse.

Lelio presenta las manifestaciones de conformismo, hipocresía y crueldad de una sociedad confrontada con la protagonista. A Marina se le priva del derecho de asistir al funeral de su pareja, debe abandonar el apartamento donde vivían juntos, es insultada con recurrentes y nuevas invectivas por la exmujer del difunto, su hijo, los parientes. Estos últimos, bajo la fuerza del impulso irracional de la agresión, la golpean y arrojan del coche, con la boca sellada brutalmente con cinta adhesiva, como si quisieran a toda costa impedirle tomar la voz, privarle de la posibilidad de pronunciarse, quitándole así el derecho a la existencia social. Marina lucha con la pérdida de un ser querido, pero ella no manifiesta sus sentimientos. Es su entorno el que está atormentado por emociones fuertes, difíciles de controlar. ¿A qué se deben esos comportamientos agresivos?

Según Chantal Mouffe (2011, p. 32), tomar en cuenta la dimensión afectiva de la política es crucial para la teoría democrática. En su ensayo, la teórica describe las siguientes etapas de la formación de los antagonismos sociales, valiéndose, entre otros, de los conceptos derivados de la teoría psicoanalítica. Freud creía que cualquier estructura social está perpetuamente amenazada con su desintegración a causa de la tendencia a la agresión presente a los seres humanos, que constituye uno de los motores más importantes de su actividad. Para frenar estos instintos destructivos, la civilización busca fomentar los lazos comunales. Se trata de “establecer identificaciones fuertes entre los miembros de la comunidad para ligarlos en una identidad compartida” (Mouffe, 2011, p. 33). Ahora bien, la construcción de una identidad colectiva consiste en la creación de un “nosotros” que solo puede existir por la demarcación de un “ellos” (v. Mouffe, 2011, p. 23), que no pertenecen a nuestra comunidad y pueden amenazarla. Mouffe sostiene que la confrontación anta-

gónica no es sólo un fenómeno natural de la democracia, sino una condición *sine qua non* de su existencia. Esta opinión la comparte Jacques Rancière, quien considera el conflicto como la base de la política: “lo social no es para nada una esfera de existencia propia sino un objeto litigioso de la política. El fin de lo social [...] es simplemente el fin del litigio político sobre el reparto de los mundos” –escribe el filósofo en sus “Diez tesis sobre la política” (Rancière, 2006, p. 79).

Dicho esto, cabe aclarar, que tanto Mouffe, como Rancière, que, como acabamos de decir, reconocen el papel fundamental del conflicto en una democracia que funciona correctamente, no reproducen por completo la concepción tradicional del antagonismo, entendido como la relación entre identidades opuestas, fuertes y esenciales. Siguiendo a Lacan y su concepto de sujeto fragmentado, ambos investigadores asumen que la subjetividad nunca es completamente transparente, coherente o completa. Toda subjetividad es líquida y se constituye en el proceso de identificaciones parciales. Por lo tanto, las relaciones antagónicas no siempre conducen a decisiones inequívocas, a unos resultados claros. En este contexto Mouffe utiliza la noción de “indecibilidad” [*undecidability*] que, según ella, marca cada conflicto social y que la teórica entiende, valiéndose de la definición derridiana, como la incapacidad de tomar decisiones definitivas y satisfactorias, que se debe a la naturaleza relacional e incompleta de todos los fenómenos e identidades sociales (v. Pustola, 2007, p. 28). Rancière considera que la “indecibilidad” concierne también a la dialéctica entre el universalismo e identitarismo. Aunque las minorías marginadas luchan por preservar y expresar su propia identidad particular, el pensador francés observa que, en última instancia, “cuando grupos víctimas de una injusticia entran en el tratamiento de un mal, se remiten por lo general a la humanidad y sus derechos” (Rancière, 1998, p. 2).

La tensión entre la identidad y la universalidad rige la dinámica de las relaciones entre los personajes de la película de Lelio. Según Rancière, “el lugar de manifestación de la diferencia no es el «propio» de un grupo o su cultura. Es el topos de una polémica. Y el lugar de exposición de este topos es un intervalo. El lugar del sujeto político es un intervalo o una falla: un ser-junto como ser-entre: entre los nombres, las identidades o las culturas” (Rancière, 1998, p. 4). El estatus de Marina es ambivalente, polémico, entre feminidad y masculinidad, criminal y víctima. Su subjetividad está sujeta a la evaluación, al cuestionamiento constante. Un funcionario la nombra “Daniel” y un oficial de policía sugiere que los daños en el cuerpo de Orlando podrían haber sido producidos con su participación; suponiendo al mismo tiempo que podría tratarse de un acto de autodefensa. Por tal razón, Marina se ve obligada a someterse a un examen médico, molesto, humillante, que transcurre en presencia de un oficial de policía y una psicóloga, los representantes de dos sexos, ambos con una actitud igualmente opresiva frente a su diferencia.

Uno de los motivos recurrentes en la obra de Lelio es el del espejo. Justo antes de la escena final de la película, Gloria se mira en el cristal, al principio con una

cierta confusión, consternación, para en seguida reconocerse a sí misma y entonces consciente de su valor propio, se arregla el cabello con un gesto preciso y sale a la pista de baile. En *Una mujer fantástica* el director también juega con la óptica, utilizando todo tipo de superficies reflectantes, reflexiones observadas desde diferentes perspectivas. En una de las escenas, Marina camina por la calle y su figura se refleja en un espejo enorme cargado por un par de trabajadores. El hecho de que el espejo sea llevado por otros parece significativo. La fase lacaniana del espejo, por medio de la cual proyectamos y consolidamos nuestra propia identidad, queda aquí invertida. Son los otros quienes proyectan sobre Marina sus propios conceptos acerca de su identidad, construyendo así su imagen *fantasmática*.

Lelio demuestra con qué facilidad el entorno de Marina recurre a los estereotipos, sin capacidad o voluntad de ver cómo ella es realmente. La imagen de la protagonista se transforma según el punto de vista del observador. Ella escapa de los prejuicios y clasificaciones simplistas: se ve sensible, pero también obstinada y tenaz, es víctima, pero al mismo tiempo sabe defenderse, luchar con determinación por sus derechos, su figura a veces muy sensual y femenina, en otras escenas adquiere rasgos masculinos. Al inicio de la película vemos que trabaja como camarera, corre entre las mesas, escucha los comentarios de clientes malhumorados que la miran con desdén. En la escena final actúa como cantante de ópera. Interpreta el aria *Ombra Mai Fu* de la ópera *Jerjes* de Georg Händel. Elegante, orgullosa, inspirada, es ahora objeto de las miradas de admiración de un público encantado por su voz sublime. La letra del canto dice: “Frondas tiernas y bellas / de mi plátano amado, / ¡que os favorezca el destino! / Que truenos, relámpagos y tempestades/ no turben vuestra querida paz, / ni os logre profanar el viento del sur. / Nunca sombra fue / de una planta, / querida y amable, / suave más”. Lelio explicaba que había elegido esta pieza porque constituye una expresión de pura gratitud y fue el sentimiento con el que quiso dejar a la protagonista. La ambigüedad de Marina puede ser su virtud, una fuente de fortaleza. Su identidad elude las clasificaciones y libre de categorización estereotipada, sigue siendo un enigma intrigante.

Una mujer fantástica demuestra las reacciones violentas de una colectividad apegada a los valores conservadores, generadas por su confrontación con una identidad subversiva. Pero el poder de la película de Lelio reside en erosionar la imagen de las personas transgénero, percibidas muchas veces únicamente a través de su desajuste con las normas convencionales de género. En el caso de otras películas sobre personajes similares, solían ser presentados a través del prisma de su identidad sexual. En el caso de Marina su identidad genérica resulta problemática para los demás, pero no es un problema en sí. La protagonista afronta otras dificultades: sufre la pérdida del novio, intenta organizar su vida profesional, lucha contra los estereotipos que afectan a las mujeres jóvenes cuyas parejas son mayores... Su personalidad polifacética demuestra que la identidad nunca tiene carácter unificado, sino que es líquida, descentralizada, construida a través de una serie de categorías e identificaciones superpuestas.

3. DESOBEDIENCIA

“Hay muchos tipos de afiliación en el mundo, más de lo que piensas. La gente no puede ser segregada tan fácilmente” (cit. Jakubowiak, 2018, párr. 1), escucha Ronit, protagonista de la novela “Desobediencia” de Naomi Alderman, base literaria del guion de la siguiente película de Lelio. También este filme presenta el tema de la exclusión y alienación de modo multidimensional. Otra vez Lelio enfrenta la no-normatividad de sus personajes (femeninos) a toda una serie de mecanismos de disciplina social.

Los protagonistas de la película son tres amigos. Ronit, una neoyorquina liberada, que hace años rompió las convenciones sociales y tuvo una relación amorosa con una mujer, regresa a su hogar –una comunidad judía ortodoxa de Londres– para el funeral de su padre, un respetado rabino. El reencuentro con Esti, vieja amiga del colegio, demuestra que el antiguo sentimiento sigue vigente. El romance prohibido es ahora incluso más arriesgado, ya que Esti hace años se casó con Dovid, amigo de ambas. Lelio yuxtapone las perspectivas diferentes y equivalentes de sus protagonistas. La de la fotógrafa rebelde que sacrificó los lazos familiares en nombre de su libertad personal. La del viejo rabino que encarna las reglas patriarcales y eternas de la comunidad. Y la de la esposa humilde que lucha con su deseo sin querer dañar a nadie.

Pero los daños parecen inevitables. Como observa Maciej Jakubowiak, la película nos conmueve, por un lado, debido al reconocimiento de la magnitud de las formas microscópicas de violencia. Por el otro, emana una melancolía derivada de la consciencia del carácter ineludible de la opresión social (Jakubowiak, 2018, párr. 4). Recordemos que, acorde con la teoría de Rancière, la dimensión adversarial es constitutiva de lo político, proporciona a la democracia su dinámica inherente. No obstante, como observa el teórico, la polémica política puede llegar a convertirse de manera relativamente fácil en racismo, o sea, el odio hacia el otro, que sucede cuando este otro ya no es considerado adversario, sino enemigo. Según el filósofo francés, el odio hacia el otro es un afecto puro que se basa en el miedo indeterminado al otro (Rancière, 1998, p. 5). Chantal Mouffe, que ha consagrado gran parte de su trabajo teórico al estudio de la dimensión afectiva de los antagonismos sociales, sostiene que una aportación importante a la exploración del funcionamiento de los afectos en la política se la debemos a Jacques Lacan, quien ha desarrollado la teoría de Freud, introduciendo en ella conceptos nuevos, siendo uno de los más importantes el del “goce” (*jouissance*). En su *Seminario 21* el psicoanalista francés se sirve del concepto del goce para explicar la dinámica del conflicto: “Surge entonces la pregunta: ¿qué causa que este Otro sea Otro para que se lo pueda odiar en su ser? Es el odio al goce del Otro. Se odia especialmente la manera particular en que el Otro goza. [...] Asimismo, ese odio del goce del Otro es también rechazo al propio goce, en el punto donde éste se le presenta al sujeto como extraño e inmanejable” (cit. Brodsky, 2018, párr. 21).

En el mismo seminario Lacan constata: “basta que alguien haga un esfuerzo por decir verdadero para que todo el mundo se descomponga” (1981, p. 287). Las reacciones violentas y redundantes de las personas que se enfrentan a las protagonistas de Lelio revelan la fragilidad de las normas sociales. Las elecciones de vida no convencionales vulneran el orden establecido y amenazan la tranquilidad sustentada en la vigencia de reglas bien conocidas. Tanto Esti, como su marido Dovid, personas aparentemente equilibradas, que tienen todo bajo su control, padecen en el fondo una “desintegración psíquica”. El título “desobediencia” puede entenderse aquí de forma binaria. Esti, enamorada de su amiga, tiene que elegir, si va a obedecer las leyes tradicionales o sus propios deseos. Este desgarramiento interno, como parece mostrar Lelio, concierne a cada uno de nosotros.

4. A MODO DE CONCLUSIONES

La concepción de la estética propuesta por Jacques Rancière ha renovado –junto con las propuestas de otros teóricos– la consideración moderna de la relación entre arte y política. Según el autor de *Sobre políticas estéticas*, el potencial político del arte reside en su capacidad de romper con las reglas del universo jerarquizado y suprimir los cánones establecidos. Un medio artístico al que el filósofo ha dedicado varios libros es el cine, que, según él, es fundamentalmente capaz de transgredir las normas de los géneros, temas o lenguajes. “El cine se erige precisamente como una perfecta realización de la identidad de contrarios” –resume en el epílogo a *Las distancias del cine* las ideas del autor Javier Bassas Vila, aclarando enseguida: “El poder político del cine se concreta como la suspensión de ciertos sistemas de correspondencias y ciertas formas sensibles, abriendo así un nuevo *sensorium* en el que es posible otro reparto de las fronteras ordinarias entre forma y materia, actividad y pasividad, entre arte y vida” (Bassas Vila, 2012, p. 152).

Las suposiciones de Rancière encuentran su confirmación en el proyecto artístico de Sebastián Lelio. El cineasta, como el mismo afirma, tiene aversión a las producciones artísticas que rehúyen al uso de la estética y la moral del realismo social. En las siguientes entrevistas, que se llevaron a cabo con ocasión del estreno de *Una mujer fantástica*, sostenía reiteradamente que no se trataba de una “película de causa”. A la pregunta sobre el tema principal de la ganadora del premio Oscar contestó:

La película se instala a observar justamente una frontera, que es la frontera de lo posible, de lo que es normal, de lo que se puede y no se puede vivir, quién determina ello, quién establece los límites y de qué lado está el espectador. Entonces, por supuesto que en ese sentido naturalmente ejerce su rol social, pero antes de ser una cinta con un mensaje social o que intente instalar temas en el debate es, ante todo, una película, un espectáculo, es esplendor estético y vigor narrativo, una historia que no te suelta, es un viaje y una experiencia cinematográfica (Mediacinemachile, 2017).

No obstante, la obra de Lelio no busca solo el *ars gratia artis*, sus vínculos con la realidad son intensos y recíprocos. El punto de partida para el guion de *Una mujer fantástica*, que Lelio escribió junto con Gonzalo Maza, fue un interrogante muy concreto: “¿Qué pasaría si quien amas muere en tus brazos?” Más adelante apareció otra pregunta: “¿y qué pasaría si eso le ocurre a alguien indeseado, marginado socialmente, como una mujer transgénero?” (Lingenti, 2018, párr. 4). Ese fue un giro importante en el proceso. Al principio Lelio se mostraba escéptico sobre el proyecto, mientras trabajaban, tenía la sensación de que el guion no funcionaba. Hasta que decidió entrar en contacto con mujeres transgénero de Santiago. Así conoció a Daniela Vega, con la que pronto trabó amistad y aunque Vega no contaba entonces con experiencia cinematográfica considerable, decidió confiarle el papel principal en su filme.⁵ Según Lelio, el aporte de la actriz fue fundamental, aunque no se trata de un filme biográfico: “Hay algo que su cuerpo carga... Lo que trae en su piel y en sus ojos es algo imposible de imitar. Y eso la cámara lo sabe” (Lingenti, 2018, párr. 5) —explicaba el director.

La misma Vega cree que no se debe evitar hablar de la importancia política de las películas. El arte puede influir en la forma de pensar y actuar de la comunidad y en consecuencia, en la política: “Cada obra de arte —filme, pintura, performance, fotografía— lleva consigo un mensaje y una empatía, por lo que tiene una fuerte conexión con la política. Los artistas se ocupan de ciertos temas que empiezan a circular en la sociedad, y sólo entonces los políticos se acercan a ellos” —dijo la actriz (cit. por. Góra, 2017, párr. 11). Añadió, sin embargo, que “después de todo, son los cambios políticos, y no las creaciones artísticas, los que determinan la mejora real de la calidad de vida de las minorías”.

Una mujer fantástica entró en la historia del cine. Pero la resonancia de la cinta de Lelio ha contribuido también a decisiones políticas palpables. Su buena acogida internacional motivó a la presidenta de Chile, Michelle Bachelet, a darle carácter de “extrema urgencia” a la ley de identidad de género, que les otorga a las personas trans el derecho de cambiar su nombre y género en sus documentos de identidad. Así lo anunció Bachelet por Twitter, después de recibir en el Palacio de la Moneda al equipo de la película: “El creciente consenso en torno a que Chile tenga una ley de identidad de género debe transformarse en hechos concretos. Por ello, decidí darle

⁵ Bassas Vila observa que la elección de la actriz no profesional para la interpretación del papel principal de la película también puede ser considerado, si seguimos la teoría rancierana, como un gesto político. El filósofo francés elabora en sus textos dedicados al cine el concepto de amateurismo. En el prólogo a *Las distancias del cine* el teórico escribe: “El amateurismo también es una posición teórica y política, es la posición que rechaza la autoridad de los especialistas reexaminando la manera como se trazan las fronteras de sus ámbitos, en el cruce de experiencias y saberes” (Rancière, 2012a, p. 15). Aunque Rancière se refiere más bien al amateurismo de los espectadores y críticos del cine, Bassas Vila considera que podemos exceder este concepto incluyendo en su marco a los actores.

suma urgencia al proyecto que está en su última etapa en el Congreso. ¡Las personas transgénero no pueden seguir esperando!” El 28 de noviembre del año pasado (2018), Chile promulgó una Ley de Identidad de Género que permite cambiar el sexo en documentos a partir de los 14 años.

BIBLIOGRAFÍA

- Bassas Vila, J. (2012). El cine en común. Rancière y el poder político de las imágenes. En J. Rancière, *Las distancias del cine* (145-167). Pontevedra: Ellago.
- Brodsky, J. (2018). Mi nombre es Marina ¿Hay algún problema con eso?, *Ética y cine*. Consultado el 30 de julio 2019 en <http://www.eticaycine.org/Una-mujer-fantastica>.
- Gajewska, A. (2006). Reprezentacje starości w dyskursie feministycznym w Polsce. En E. Zierkiewicz & A. Łysak (red.), *Drugi wiek trzeciej płci. Starsze kobiety jako podmiot aktywności społecznej i kulturowej* (117-135). Wrocław: MarMar.
- Góra, M. (2017) Oddajcie mi moje życie. Wokół filmu „Fantastyczna kobieta” Sebastiana Lelio. *Kultura Liberalna*, 457, 42. Consultado el 30 de julio 2019 en <https://kulturaliberalna.pl/2017/10/10/gora-oddajcie-mi-moje-zycie-wokol-filmu-fantastyczna-kobieta/>.
- Jakubowiak, M. (2018). Bez wyjścia. *Dwutygodnik*, 244, 08/2018. Consultado el 30 de julio 2019 en <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7956-bez-wyjscia.html>.
- Kapała, M. (2006). Prawdy i mity dotyczące aktywności starszych kobiet. Przegląd badań. En E. Zierkiewicz & A. Łysak (red.), *Drugi wiek trzeciej płci. Starsze kobiety jako podmiot aktywności społecznej i kulturowej* (7-37). Wrocław: MarMar.
- Lacan, J. (1981 [1974]). *El Seminario 21. Los desengañados se engañan o los nombres del padre* (trad. N.A. González). Buenos Aires: Paidós.
- Lingenti, A. (2018). Sebastián Lelio: ¿Qué pasaría si quien amas muere en tus brazos? (entrevista con Sebastián Lelio). *La Nación*. Consultado el 30 de julio 2019 en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/sebastian-lelio-que-pasaria-si-quien-amas-muere-en-tus-brazos-nid2111913>.
- Mediacinemachile (2017). *Entrevista al director Sebastián Lelio por UNA MUJER FANTÁSTICA*. Consultado el 30 de julio 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=RUKAjWSiQYO>.
- Mościcki, P. (2007). Jacques Rancière i polityka estetyki. En *Obieg*. Consultado el 30 de julio 2019 en <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/2226>.
- Mouffe, Ch. (2011 [2005]). *En torno a lo político* (trad. S. Laclau). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nawrot, R. (2019, 26.05). “Gloria Bell”, czyli trójwymiarowy portret kobiety bez okularów 3D. *Gazeta Wyborcza*. Consultado el 30 de julio 2019 en <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,24829055,gloria-bell-czyli-trojwymiarowy-portret-kobiety-bez-okularow.html>.
- Pustoła, M. (2007). Nie zakochuj się we władzy. En J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka* (trad. M. Kropiwnicki, y J. Sowa) (5-34). Warszawa: Korporacja ha!art.
- Rancière, J. (1998). *Política, identificación y subjetivación* (trad. C. Sims & D. Duque). Consultado el 30 de julio 2019 en http://www.catedras.fsoc.uba.ar/heler/poliyidenranciere.htm#_ftn1.
- Rancière, J. (2006 [1998]). Diez tesis sobre la política. En *Política, policía, democracia* (trad. M.E. Tijoux) (59-79). Santiago de Chile: LOM.
- Rancière, J. (2012a [2011]). *Las distancias del cine* (trad. H. Pons). Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2012b [2008]). Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna (trad. J. Franczak). *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 4 (136), 143-159.
- Rohter, L. (2014). A Woman’s Liberation, a Nation’s Past (entrevista con Sebastián Lelio). *New York Times*. Consultado el 30 de julio 2019 en <https://www.nytimes.com/>.
- Żmijewski, A. (2007). Polityczne gramatyki obrazu. En J. Rancière, *Estetyka jako polityka* (5-13). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.