

# Los bordes de la ley: la escena judicial y la violencia de género en el cine argentino\*

The Borders of the Law: Judicial Scenario and Gender Violence in Argentinian Cinema

Ana Forcinito<sup>a</sup>  
Universidad de Minnesota Twin Cities, Estados Unidos de  
América  
aforcini@umn.edu

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.blej>

Recibido: 12 febrero 2020

Aceptado: 24 agosto 2020

Publicado: 15 octubre 2022

## Resumen:

En este ensayo analizo cuatro instancias en la representación del escenario jurídico-legal en relación con la violencia de género (en especial la violación sexual y el femicidio) dentro el cine argentino desde los noventa. A pesar de que en todos los casos hay un cuestionamiento de la justicia (y una puesta en escena de lo injusto), en todas las películas que analizaré se plantean diferentes dilemas legales o jurídicos. Ya sea en forma de denuncia de un crimen que conmocionó a toda la sociedad argentina (El caso María Soledad), o de un cuestionamiento de la justicia en plena época de impunidad y neoliberalismo y una simultánea invisibilización del género y de las mujeres (Cenizas del paraíso), o de un cuestionamiento de la justicia y los resabios del Estado terrorista, pero ahora anclado en la pregunta sobre un femicidio (El secreto de sus ojos), o una discusión teórica sobre la justicia que hace uso del cadáver de una joven mujer como telón de fondo y como excusa para poner en escena una disputa masculina en el escenario de ley (Tesis sobre un homicidio). Los films que voy a analizar delimitan la ley y, sobre todo, sus bordes, es decir, lo que no queda representado en el escenario legal o jurídico, pero que es muchas veces determinante de decisiones judiciales que atentan contra la justicia y contra los derechos de las mujeres.

**Palabras clave:** violencia sexual, femicidio, cine, ley, Argentina.

## Abstract:

In this essay I analyze four instances in the representation of the juridical-legal scenario in relation to gender violence (especially rape and femicide) in the Argentine cinema since the nineties. Despite the fact that in all cases there is a questioning of justice (and a staging of injustice), in all the films that I will analyze different legal or juridical dilemmas arise. Either in the form of a denouncement of a crime that shocked the entire Argentine society (*El caso María Soledad*), or of a questioning of justice in the midst of impunity and neoliberalism and a simultaneous invisibility of gender and women (*Cenizas del paraíso*) or a questioning of justice and the remnants of the terrorist state but now anchored in the question of a femicide (*El secreto de sus ojos*), or a theoretical discussion about justice that uses the corpse of a young woman as a background and as an excuse to discuss to stage a male dispute in the legal scenario (*Tesis sobre un homicidio*), all the films that I am going to analyze delineate the law and, above all, its edges, that is, what is not represented in the legal or juridical scenario but it is often a determining factor in judicial decisions that violate justice and women's rights.

**Keywords:** sexual violence, femicide, law, film, Argentina.

El cine argentino de las últimas décadas ha dialogado consistentemente con el escenario de la ley y la justicia, sobre todo, en torno a la justicia transicional y los derechos humanos. Con referencias más específicas o más tangenciales, un importante número de películas que surge, tanto con la llegada de la democracia en 1983 como del nuevo cine que surge a mediados de los noventa, se articula como espacio de denuncia de la atrocidad y la impunidad y de reflexión, tanto sobre la justicia y la ley como de sus bordes, es decir, lo que queda afuera de la representación jurídico-legal, tanto como exclusión como encubrimiento de las marcas culturales dominantes. En parte porque el cine de la redemocratización surge en diálogo con los mecanismos de justicia transicional (desde modelos de responsabilidad a modelos de pacificación o de impunidad), resulta difícil ignorar la centralidad de la ley (su peso, su importancia, sus límites, su no aplicabilidad y sus contradicciones al interpretarse en el escenario jurídico) y la necesidad de repensar la justicia o incluso su posibilidad.

## Notas de autor

<sup>a</sup> Autora de correspondencia. Correo electrónico: aforcini@umn.edu

Lo que había sido una apuesta estética del nuevo cine de los sesenta o su apuesta política y revolucionaria en sus diferentes vertientes (el cine de subdesarrollo, el tercer cine, por ejemplo), daba paso a la imagen que registraba una transición, un duelo y un trauma atravesados por la marca, no ya de la clandestinidad y la transformación política que prometían las revoluciones, sino por la legalidad como posible vía de justicia y reparación de los crímenes del pasado reciente (en los ochenta) y como un cuestionamiento de la idea misma de justicia, que venía a traer el vendaval neoliberal y su complicidad con los procesos de impunidad (en los noventa).

El cine cumplió, en muchos casos, el rol de proponer los interrogantes que acompañaban (dialogaban, o entraban en conflicto) con los mecanismos de transición. Puede decirse, por ejemplo, que *La historia oficial*, a pesar de estar situada en la historia como disciplina y en esa sospechosa ingenuidad de su personaje central, dialoga justamente con el esclarecimiento de la verdad en la Comisión Nacional para la Desaparición de Personas y con los procesos de investigación que llevan a las abuelas a encontrar el paradero de sus nietos. La ley, la ilegalidad, la justicia y la impunidad están ahí presentes en tantas de las películas del cine argentino desde los ochenta, para dar cuenta de la necesidad, no solo de revisar el pasado, sino además el presente en su manifestación jurídico-legal.

Sin embargo, a la hora de pensar en la violencia de género, las exploraciones que el cine hace de la ley y la justicia quedan enredadas muchas veces en las mismas trampas de ley: más específicamente en el honor (que está presente en la legislación argentina hasta 1999) y en la invisibilización de las mujeres y de la violencia ejercida contra ellas. Esto no quiere decir que no haya habido importantes películas, como *El caso María Soledad*, de Héctor Olivera, que ya en los noventa, plena época de impunidad, se adentra en las cuestiones legales y jurídicas (dando a entender sus conexiones con tramas políticas y abusos de poder) para demandar justicia por la violación y el femicidio de la adolescente de 17 años (aunque en los noventa todavía no se usaba el término femicidio). Pero sí quiero decir que, en general, tanto el cine como el escenario de la ley han estado marcados hasta esta última década por una mirada masculina, cómplice de la violencia de género. Y a pesar de cambios legales y jurídicos en la última década, las interpretaciones culturales del género han seguido siendo (y siguen siendo) interpretaciones asociadas a normas del pasado que entran en conflicto con muchos de los avances más recientes en materia legal.

En este ensayo analizo la forma en que se hace visible la violencia de género en el escenario jurídico-legal en cuatro películas del cine argentino (*El caso María Soledad*, *Cenizas del paraíso*, *El secreto de sus ojos* y *Tesis sobre un homicidio*). Cada una de ellas da cuenta de diferentes dilemas legales o jurídicos para cuestionar la ley y la justicia y, sobre todo, para delinear sus bordes, es decir, lo que no queda representado en el escenario legal o jurídico, pero que es muchas veces determinante de decisiones judiciales que atentan contra la justicia y contra los derechos de las mujeres.

## **Impunidad y justicia: del cuerpo individual al tejido de la comunidad**

La película *El caso María Soledad* (1993), dirigida por Héctor Olivera, se adentra en uno de los casos que más repercusiones tuvo durante la década de los noventa, el de la adolescente María Soledad Morales en la ciudad de Catamarca. Esta violación seguida de femicidio tuvo lugar en 1990 y fue a juicio en dos oportunidades, primero en 1996 y luego en 1998, con sentencias a prisión de 9 años a uno de los imputados y de 21 años a otro. La intervención de Olivera tres años antes del primer juicio, consiste justamente en la denuncia de este caso y de las tramas políticas que hacen del mismo un ejemplo de impunidad instaurada para proteger a “los hijos del poder”, puesto que los implicados en el caso de María Soledad eran cercanos al gobierno de la provincia y la policía. La película no solo representa, sino que además acompaña las marchas del silencio que comienzan en los noventa en la provincia de Catamarca (hubo más de cincuenta multitudinarias marchas del silencio) y que se extienden luego al resto del país. En 1993, cuando se filma la película y a los tres años del brutal

femicidio, ya se habían acumulado muchas irregularidades del caso, con testigos con falsos testimonios, jueces que se recusan o la intervención de la justicia provincial. El film da cuenta de estas irregularidades y, con ello, de la importancia de las demandas de justicia por parte del pueblo catamarqueño. En una década en la cual todavía en Argentina la violación sexual era considerada un crimen contra el honor, el film logra adentrarse en las oscuras tramas del honor y su relación con privilegios sociales, políticos y económicos para denunciar el femicidio y reclamar justicia. El dilema jurídico que se expone es, justamente, el de la posibilidad misma de justicia frente a una impunidad que ya es moneda corriente como política del Estado y como tradición provincial. Hay, además, un claro intento de representación del repudio de la comunidad al crimen y de las marchas que logran poner en cuestión no solo el sistema judicial, sino además las complicidades políticas.

Basta decir que mientras se llevaba a cabo el histórico juicio a las juntas de 1985 y Argentina se transformaba en una pionera de los derechos humanos y los procesos de justicia transicional, en materia de violencia de género era uno de los cinco países (y lo fue hasta 1999 o hasta podríamos decir hasta el 2012, año en que se elimina la cláusula del avenimiento) en que un violador podía evitar su sentencia casándose con la víctima (es decir que el casamiento con un perpetrador era considerada una reparación que, como tal, apuntaba no a la víctima sino al honor patriarcal).<sup>1</sup> Este es el marco cultural en el cual se sitúa la historia de la película, un marco en el cual la violencia de género es o bien invisible o bien es considerada a través de un cristal asociado al honor patriarcal. Sin embargo, la película de Olivera se aleja de este patrón cultural para proponer, en cambio, una mirada sobre el cuerpo que se va a articular como fuerza colectiva y una voz testimonial (aunque el film no es un documental) que intenta recuperar (por delegación testimonial) la perspectiva de la adolescente.<sup>2</sup>



FIGURA 1.  
Fotogramas de *El caso María Soledad*  
Fuente: Olivera (1993)

La película está narrada desde la perspectiva de la mejor amiga de la víctima, a quien vemos introducir la historia, precisamente mirando a un lugar que le rinde homenaje e inscribe su nombre, María Soledad Morales (“Sole”, agrega la narradora). La secuencia que sigue a esta primera introducción ya introduce el cadáver, que casi no se muestra, sino que se representa primero a través de la narración de los medios, seguido de la descripción del peritaje médico y que da cuenta de la salvaje violencia a la que el cuerpo fue sometido, por una parte, y de la violación sexual, por otra. El jefe de la policía dice que se trata de un típico crimen pasional, aunque también sugiere que puede tratarse de una banda criminal. Es decir, desde el comienzo se da a conocer la versión más oficial, y en el transcurso de la película se van mostrando diferentes interpretaciones (hay jueces y oficiales que se recusan del caso e incluso hay una intervención en la provincia por orden presidencial). Al mismo tiempo, se da cuenta de las emociones y afectos que circulan en la comunidad, no solo las compañeras de la escuela, los padres de María Soledad y la monja Martha Pelloni, sino también posibles testigos, miembros de la comunidad, en una transición desde el miedo y el terror al gesto de acuerparse en las marchas.<sup>3</sup> na de las secuencias que dan cuenta de esta transformación se da en la primera marcha, cuando se pasa de un plano cercano que nos muestra el rostro atemorizado de las adolescentes que están a punto de salir a la luz pública con su reclamo de justicia, a un plano de las manos: del gesto de tomarse las manos antes del comienzo de la

marcha y del otro gesto, el del alzar la pancarta del reclamo. El contraste es aún mayor porque la secuencia había sido precedida por las palabras del jefe de policía a la monja: “¿La mocosa esa no se lo habrá buscado?”



FIGURA 2.  
Fotogramas de *El caso María Soledad*  
Fuente: Olivera (1993)

De ahí que el gesto de poner el cuerpo junto al cuerpo del otro en la demanda de justicia condensa la respuesta del silencio, pero de un silencio presente que fortalece el tejido de la comunidad catamarqueña. Las referencias a la justicia (más exactamente a su ausencia) son numerosas. No solo las pancartas que dan cuenta de las marchas del silencio que todavía sobreviven al estreno del film, sino también las palabras de la hermana Pelloni: “Lo que este crimen puso en evidencia es que estamos indefensos frente a los abusos del poder”. Y más adelante: “Acá el tema es como reclamar justicia ante un poder judicial que está sospechado y un poder político que está más sospechado todavía”.



FIGURA 3.  
Fotogramas de *El caso María Soledad*  
Fuente: Olivera (1993)

El film queda en suspenso y, a pesar de que elabora otro sentido de justicia (“ya hay un juicio moral del pueblo. Falta el juicio legal”), no deja de lado el reclamo de justicia y funciona como un instrumento de denuncia que reubica al cine argentino en una línea de continuidad con la del cine anterior, en cuanto fuerza de intervención. Las últimas voces que se escuchan son las que gritan justicia, luego de ver el texto donde se indica que los únicos imputados habían sido testigos que luego negaron sus declaraciones anteriores, que comprometerían al hijo del diputado Luque. Las voces registran aquí la fuerza de demanda de lo testimonial y su carácter comunitario. El film es una demanda a un Estado que ha fallado justamente en el terreno judicial y representa un caso que, en tiempos de impunidad, da cuenta de la posibilidad de movilización social en la Argentina neoliberal de los noventa y el de Catamarca, gobernada prácticamente por la misma familia desde los años cincuenta (el juicio de 1996 es anulado y el de 1998 termina con dos sentencias que vienen años después de la película).

La violencia sexual y la interrogación del cuerpo y del cadáver, tanto visualmente como en términos narrativos, se caracterizan por la distancia en términos visuales y por un trabajo con el foco que da cuenta de las diversas conjeturas respecto de los hechos y donde vemos a María Soledad, pero a través de una cámara que no siempre la registra nítidamente. La cámara no re-victimiza a María Soledad, ni poniendo en duda su “conducta” ni representándola como una joven virgen e inocente sin autonomía. En cambio, sí presenta su situación de vulnerabilidad frente a los más poderosos, tanto en el momento del crimen como del encubrimiento. La reconstrucción de la historia por parte de su compañera, y donde la monja Pelloni tiene un importante lugar protagónico, imprime un sello femenino y colectivo a la visión que intenta representar el film, y que se ve enfatizado aún más desde la representación de la corporalidad política de las marchas como respuesta a la victimización individual del cadáver.<sup>4</sup>

Por una parte, se trata de transformar el cuerpo en un cuerpo duelable, en el sentido del duelo de Judith Butler en *Frames of War* (2010). Y el encuadre (visual) aquí es también central para entender al duelo en términos visuales: tanto las marchas como la película llevan los cuerpos solidarios que se aúnan en la plaza al espacio de lo visible, y ahí hacen de su cuerpo uno duelable, de un modo análogo al iniciado por las Madres de la Plaza de Mayo en los setenta y, más recientemente, de Ni una menos en Argentina. Se trata de una forma de justicia (el del lugar del duelo) que, además de hacer una demanda al Estado, responde a la impunidad con un desmontaje de la precariedad abusada por la violencia y el femicidio, en primer lugar, y por diversas formas de encubrimiento, en segundo lugar.

## Dos juicios: un cuerpo sospechoso en una trama masculina

Hacia fines de la década de los noventa, *Cenizas del paraíso*, de Marcelo Piñeyro (1997), se adentra en la escena jurídica para también cuestionar la posibilidad de justicia en tiempos de impunidad. No se trata esta vez de un film basado en hechos reales ni que intenta acompañar un movimiento popular que reacciona contra la ausencia de justicia. Sin embargo, el film pone en cuestionamiento la posibilidad misma de justicia y vincula esa imposibilidad al triunfo de la globalización neoliberal, por una parte, y en la corrupción y en la desigualdad social, por otra.



FIGURA 4.  
Fotogramas de *Cenizas del paraíso*  
Fuente: Piñeyro (1997)

La trama se articula en torno a la investigación de dos crímenes que tienen lugar el mismo día: el primero es el del juez Costa Makantasis, que había estado investigando un caso de corrupción y lavado de dinero y que es arrojado de un alto piso del edificio de Tribunales, aunque se intenta encubrir el crimen como un suicidio. El segundo es el de una joven de veintidós años, Ana Muro, novia de uno de los hijos del juez, hija del empresario que estaba siendo investigado por el juez y que muere asesinada con quince puñaladas. La cámara va contando la historia en flashbacks que representan las perspectivas de los diferentes personajes, con lo cual se enfatizan las diferentes versiones (subjetivas, intimistas) de lo que se presenta no como un femicidio, sino como un crimen pasional.

La historia de la llegada de Ana a la familia Makantasis es central en la película: la investigación del juez se va representando en los bordes de esta trama medular, y con el correr de las imágenes vamos viendo que estas dos historias están interconectadas por el hecho de que Ana es la hija de Francisco Muro, por lo cual, lo que al comienzo se presenta como la historia del ingreso de lo femenino a un espacio donde rige la norma de la masculinidad (la familia Makantasis, compuesta por el juez Costa Makantasis y sus tres hijos, Pablo, Alejandro y Nicolás), termina reduciéndose a luchas entre masculinidades dentro del patriarcado.

En este esquema narrativo que propone la lucha de dos familias, y sobre todo de dos padres, la entrada de Ana Muro a la casa de la familia Makantasis resulta no solo en la competencia de los hermanos por la atención de la joven, sino además en el motor de una sospecha, puesto que el padre de Ana está siendo investigado por el juez (y es este empresario quien manda a asesinar al juez para detener la investigación). Los dos crímenes están unidos por la disputa por el poder patriarcal, dentro del cual se despedaza la imagen misma de Ana. A pesar de que la película propone que en una dramática confrontación final con su novio Alejandro, ella misma, quien al ver a su novio apuntarle con un cuchillo, se lo clava a sí misma, el asesinato de Ana y las quince puñaladas en el cuerpo señalan un ensañamiento violento no desconocido en la historia del femicidio. Sin embargo, Piñeyro decide abordar la violencia desde lo pasional y, sobre todo, desde la representación de Ana como traidora sexual. Ana se involucra con otro de los hermanos y es representada como una mujer traidora y sometida a otro tipo de juicio, que responde no a la legalidad del derecho, sino a la normatividad del patriarcado: uno de los hermanos (Pablo, el abogado y quien lleva la voz cantante entre los hermanos) sospecha que es ella quien está detrás de la muerte del juez. Poco después de gritarlo a sus hermanos (y denunciar la traición sexual de

Ana con su hermano Nicolás) frente a la escena del crimen de su padre, comprende que Ana es inocente. Ana, ya en las garras del patriarcado y su régimen de castigo, es asesinada por su novio y luego re-matada con otras 14 puñaladas por su amante (Nicolás).

La película sirve de claro ejemplo de muchos de los fallos judiciales, y no solo en los noventa, donde no solo se hace visible la complicidad del patriarcado, sino que, además, queda sugerida la relación entre violencia de género y la masculinidad.<sup>5</sup> Se nota, como sugiere Segato (2003) en su acercamiento a las “estructuras elementales de la violencia”, el disciplinamiento y castigo que marca la violencia femicida. Se nota también que esa violencia está vinculada con una contienda de masculinidades entre hermanos: Nicolás y Pablo “arrasaban con todo”, mientras que Alejandro, el novio de Ana Muro, era “curiosamente el único sin ‘fama de matador’”. En ese “curiosamente” que usa el secretario del juzgado para describir a Alejandro, queda marcado algo que escapa la regla dentro de la “norma” de los Makantasis (ser matador), y que deja entrever que uno de los puntos de partida también es la competencia entre la virilidad de los hermanos.

La jueza que investiga el caso (Beatriz Teller) interroga a los hermanos mientras cada uno de ellos se inculpa a sí mismo, diciendo que no contaron con la participación de ningún otro. Si bien escucha que los hermanos se gritan entre ellos, dando importante información (“Ana es inocente”), no logra que ninguno de ellos inculpe a otro hermano o cuente las partes íntimas de la historia que pueden llegar a mover la balanza hacia Alejandro, el menor. A través de estas interacciones, el film elabora aquí la responsabilidad que siente cada uno de los hermanos frente a la muerte de Ana: todos en definitiva se sienten responsables. El espectador logra conocer las diferentes perspectivas y entonces puede reconstruir la historia: Ana muere a manos de su novio y luego otro de los hermanos (Nicolás) agrega 14 puñaladas a la primera, mientras el tercero (Pablo, que es además quien culpa a Ana frente al cadáver de su padre refiriéndose no solo a la relación de Ana y Nicolás, sino además a su sospecha de que Ana está involucrada en la muerte del juez) lleva su cuerpo a la baulera de su auto. Cuando Pablo, el hermano que tiene la voz más fuerte de los tres, comprueba que Ana no sabía de los negocios de su padre (porque al ver caer al juez del edificio de Tribunales, busca a su padre para culparlo de la muerte del juez), ya es demasiado tarde. Por lo tanto, Pablo siente la responsabilidad de haber sido él mismo la fuente de equívoca sospecha, pero también es quien le dice a su hermano Alejandro que Ana lo había engañado con Nicolás. Pese a desligarla de la traición conectada al crimen del padre, Ana se representa como culpable de la traición sexual.



FIGURA 5.

Fotogramas de *Cenizas del paraíso*

Fuente: Piñeyro (1997)

La idea de justicia que circula en el film desliga al Estado de la posibilidad de impartir justicia: la investigación del juez es interrumpida, aún cuando queda sugerida una posibilidad de continuidad, puesto que la información llega a manos de la jueza, aunque la jueza no cree que vaya a resolverse el caso de la muerte del juez como un asesinato, sino que se mantendrá la carátula de suicidio (el otro juez parece estar involucrado con Francisco Muro), y ella misma duda de poder resolver su caso, que es el asesinato de Ana. Por otra parte, la secuencia final muestra otra forma de injusticia también producida por el Estado, con un plano que, a través

de la ventana del edificio de Tribunales, muestra la pobreza que se hace más y más visible en los noventa. La película termina con el triunfo de la corrupción y la negación incluso de la posibilidad de justicia poética. La única justicia posible es la que tiene lugar frente al espectador, como acto de revelación. No hay una completa negación de la justicia (como veremos en *Tesis sobre un homicidio*), sino una revelación de la verdad que permite al menos una puerta abierta a la justicia dentro de la Argentina neoliberal de los noventa.

En cuanto a la violencia de género, el film plantea una problemática diferente. En 1997 la legislación sobre género en Argentina estaba todavía ligada al honor familiar y tenía tintes patriarcales mucho mayores que los de hoy en día. En este sentido, el film provee una clara representación de la yuxtaposición entre norma patriarcal y ley, y esto implica también la invisibilización de la violencia de género como tal. No obstante, también enfatiza (y simpatiza) en la complicidad de los hermanos en la destrucción (y no solo de la muerte de Ana). A pesar de que los flashbacks intentan reconstruir su versión de la historia, la forma de interrogar su cadáver (y la interrogación de los hermanos por parte de la jueza) parece apuntar más a centrarse en el crimen encubierto del padre y en el sentimiento de culpabilidad que los atraviesa, pero sin que medie ningún acercamiento que haga justicia a la joven asesinada, que debe probar su inocencia (es decir que no está involucrada en la muerte del juez) frente a los hermanos y que nunca sale victoriosa del implícito juicio sobre su traición sexual.



FIGURA 6.

Fotogramas de *Cenizas del paraíso*

Fuente: Piñeyro (1997)

El film de Piñeyro expone la cultura patriarcal que forja a los femicidas, pero, a pesar de presentarse las diferentes perspectivas, incluso la de Ana (aunque visualmente es posible notar que en menor grado en comparación con sus hermanos), el film gira en torno a las pasiones y, después de todo, del femicidio como crimen pasional. Pero además de esta problemática representación, la cámara muestra en Ana a una joven desenfadada, enamoradiza, confundida y desleal. La víctima, la que finalmente muere con quince puñaladas, queda cautiva en las redes de representación del patriacado violento y queda presa de las interpretaciones masculinas que la rodean en la familia y las que usa la cámara para encuadrarla. La infidelidad de Ana se vuelve central en la reconstrucción de la historia y distrae del hecho violento, del mismo modo que en los juicios que más revelan el sexismo de la justicia y la complicidad con la violencia contra las mujeres. Ana queda en el medio de una competencia entre hermanos y la cámara no se detiene a explorar la violencia sexista, sino a presentarla como una tragedia de las pasiones y como un error de cálculo de uno de los hijos del juez, que piensa que Ana está involucrada en la investigación que su padre está haciendo acerca de la corrupción y el lavado de dinero de Francisco Muro.

*Cenizas del Paraíso* puede verse como un ejemplo de una exploración de ese honor y de la narrativa del amor y la pasión que lo contornean. La mujer y sus derechos quedan todavía más allá de los bordes de la ley.<sup>6</sup> La dependencia de la trama en la línea amorosa es tan profunda que esta se desintegra si la narrativa del amor se pone bajo sospecha. La cultura patriarcal todo lo inunda, a pesar de que una jueza (mujer) esté a cargo del caso. Claramente, la película articula una crítica de la corrupción del sistema judicial y de la injusticia social del neoliberalismo de los noventa. “Haga lo que haga, no se hará justicia”, dice la misma jueza hacia el final. La película termina con una conclusión sumamente pesimista respecto del sistema judicial y de su propia corrupción (tomando el caso del juez como uno de los ejes). En cuanto al crimen de Ana, el fin es

aún más incierto. El film parece tener una clara voz ética en relación con la corrupción y con los efectos del neoliberalismo, que se manifiesta en la trama a través del conocimiento (no solo del espectador, sino también de la jueza) de especificidades del caso que explican lo avanzado de la investigación del juez Costa Makantasis. Sin embargo, en cuanto a la violencia sexual, el terreno se presenta como mucho más ambiguo (y alarmante): bajo la apariencia de que los dos hermanos mayores protegen a quien dio la puñalada mortal a Ana (su novio), circula la interpretación culposa de un cierto acto de heroicidad para con la hermandad patriarcal. Ninguno de los hermanos manifiesta que contribuyó a su muerte al tenderle el señuelo de la violencia femicida, al juzgarla según las normas del patriarcado violento donde la mujer es un objeto. Ana es objeto de deseo de todos los hermanos que, en teoría, se enamoran de Ana, y presenta así una versión del amor que es justamente la que atacan hoy todas las manifestaciones contra el femicidio. La película de Piñeyro parece sugerir que la muerte de Ana es más una tragedia que un crimen. En este sentido, el film plantea un alarmante problema de la justicia argentina aún presente hoy en día, al concebir un asesinato (femicidio) agravado por el vínculo como una trama de pasiones que, después de todo, fueron ocasionadas por la misma Ana. Los planos muestran generalmente la visión de los hermanos sobre Ana y hace de ella un objeto a ser mirado para revelar el inconsciente patriarcal, como sugería Laura Mulvey (1989) en su seminal acercamiento a la mirada y al género en el cine clásico de Hollywood, y ubicar a las mujeres en el espacio de “ser miradas” en vez de ser el sujeto de la visión. Así, la reflexión que propone el film sobre la justicia (o su ausencia) en la Argentina de los noventa da cuenta de los dilemas en torno a la justicia en el vendaval neoliberal. Sin embargo, y aunque expone claramente las normas patriarcales con las cuales no solo se juzga a Ana, sino también se la encuadra visualmente, la justicia se detiene al llegar a la violencia de género para representar, en cambio, una tragedia política, originada en la corrupción y ausencia de legalidad, y una tragedia familiar, originada en la subversión femenina de la norma dominante de género y enmarcada en la narración de pasiones y traiciones sexuales.

## Cuerpos y secretos: la venganza y la justicia

Es a partir del nuevo milenio que hay nuevos pasos legales y judiciales en torno a la erradicación de la violencia contra las mujeres en Argentina. Tanto las leyes que a partir de 1999 intentan transformar la cultura patriarcal desde la transformación del código penal en cuanto a la violación sexual, la Ley 26364 contra la trata de personas (2008), la Ley 26.485 de protección integral de las mujeres (2009) y la tipificación del femicidio (2012) sientan las bases legales de una transformación que, aunque representada en la ley, tarda en impactar las decisiones jurídicas y las normativas cisheteronormativas. Por otra parte, y ahora pasando al terreno judicial, en el año 2010, la Corte de Mar del Plata (y luego la de Santa Fe) reconoce a la violación sistemática como una forma de tortura en los juicios relacionados a la última dictadura militar, y finalmente se reconocen los agravios sexuales en el marco del terrorismo de Estado como crimen de lesa humanidad.

No es coincidencia que en el 2009, y teniendo como marco cultural estas discusiones en torno a la violencia de género, se estrena una película que recibirá el premio a la mejor película extranjera de la academia de Hollywood y el premio Goya en el 2010 (entre otros premios), y que está anclada en la violencia del pasado reciente, pero, además, tomando como eje central la pregunta acerca de la justicia, ubicando al género y la violencia contra las mujeres en un lugar más visible, aunque en el 2010 todavía no se había tipificado el femicidio en Argentina. Me refiero a *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella. La película no hace una elaboración (y menos feminista) de la violencia sexual; sin embargo, sí se centra en el cuestionamiento de la idea de justicia alrededor de un crimen de género que queda impune y da cuenta de las complicidades (y continuidades) entre la violencia femicida y el Estado terrorista. Esta película elabora los dilemas jurídicos del momento de la filmación (la violación sexual y su impunidad), para poner en cuestionamiento la idea misma de la justicia en un momento donde ya muchos de los juicios de lesa humanidad habían tenido lugar (pero sin tener todavía en cuenta la violación sexual). Es importante considerar tres tiempos en este film: el

de la filmación (el nuevo milenio), el de la historia en su desenlace final (fines de los noventa) y el del crimen (1974). Así, y frente a la total impunidad del crimen cuando ya se había logrado la confesión del autor del femicidio (Isidoro Gómez), y luego de que Gómez fuera liberado en 1975 para formar parte de las fuerzas paramilitares del Estado terrorista y se sumara a su aparato desaparecedor, el esposo de la víctima (Ricardo Morales) lo secuestra y lo mantiene vivo y en cautiverio. Así lo encuentra veinticinco años más tarde Benjamín Espósito, el protagonista, que ha trabajado en los tribunales argentinos por mucho tiempo y que ha seguido él mismo el caso muy de cerca. “Usted dijo perpetua”, le dice Morales, al ser descubierto, haciendo alusión a la falta de justicia y su intento personal de asegurarse la sentencia prometida.

La mirada del protagonista es la mirada frustrada de quien conoce el sistema judicial y sus fallas. Pero el caso es además muy personal para Espósito, porque su compañero y amigo (Sandoval) es asesinado (probablemente en su lugar) mientras estaba en casa de Espósito. Resolver el caso y encontrar castigo para quien había estado involucrado también en la muerte de su amigo, tiene que ver con su propia historia de vida. Así, la intimidad, la investigación y el derecho se entremezclan en la novela que lo vemos escribir y leer (así como vemos a otros personajes leerla). Aquí se hace claro que la figura del escritor, o de Espósito como escritor (puesto que no lo era, pero está escribiendo una novela sobre el femicidio de Liliana Colotto), humaniza la ley y la justicia, como sugiere Martha Nussbaum (1995), y es precisamente eso lo que busca al escribir: restituir las historias y las emociones y transformar un legajo en una novela. La segunda secuencia de la película es justamente la voz de Espósito como escritor, entremezclada con la escena del femicidio de Liliana. Es su voz, su escritura y reescritura la que narra una historia que, además, siente relacionada con su propia historia de amor con la abogada Irene Menéndez Hastings, su jefa en los tribunales de Buenos Aires. Y esta historia de amor da lugar a las primeras imágenes del film, que remiten a la separación de ambos cuando, a causa de la investigación del crimen de Liliana Colotto, la vida de Espósito está en peligro y Espósito se va de Buenos Aires. Más de veinte años después, Espósito regresa de Jujuy, ya jubilado, para escribir una novela sobre ese crimen que todavía lo obsesiona. Así se reencuentra con Irene. Y el final, respondiendo a las imágenes que sirven de entrada, da cuenta de la decisión de ambos de dar finalmente cauce a una relación postergada por tanto tiempo. La entrada del film ya nos da la pauta del lugar central de la escritura como reescritura de la justicia, y pone en escena la historia de amor de Espósito y Irene, que está investigando el crimen y que juega un rol central en generar la confesión de Isidoro Gómez, puesto que lo incita con provocaciones que cuestionan su virilidad (cuando se siente disminuido en su poder sexista, reconoce el crimen). La historia de amor está entramada en la investigación del crimen y la investigación del crimen es, además, la causa del traslado de Espósito a Jujuy, luego de la muerte de su compañero.

Ya de vuelta en Buenos Aires, Espósito visita a Morales dos décadas después para obtener respuestas. Por una parte, se plantea la relación entre literatura, memoria y verdad, y por otra parte, la relación entre literatura y derecho. Así, tanto la novela de Espósito como el film de Campanella (o la novela de Sacheri) consisten en un acto de revelación de la incapacidad del Estado para hacer justicia (se presenta como un Estado ligado visceralmente al autoritarismo y el terrorismo de Estado, por una parte, y a la impunidad del proyecto neoliberal de los noventa, por otra). Y es en cambio otro acto criminal (el secuestro, por una parte, y el cautiverio por tiempo prolongado, por otra) el que Morales usa para asegurarse la sentencia, de mano propia. Y en eso consiste también el dilema jurídico que se plantea, sobre todo a fines de los noventa (fecha en la que se ubica el presente de la historia, y que había sido marcada por el indulto presidencial de fines de los ochenta y las leyes de impunidad), pero también en el 2009, fecha en la que se presenta el film y que ya nos ubica en una nueva época de la justicia transicional en Argentina, luego de la impunidad de los noventa. ¿Es posible la justicia en un sistema judicial habitado aún por los efectos del Estado terrorista? La respuesta al dilema es paradójica, puesto que se introduce a la venganza personal (y a un acto delictivo) como forma de justicia posible, frente a la incapacidad del Estado y su anclaje terrorista, una respuesta contra la que siempre se alzaron las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que siempre plantearon la demanda de justicia al Estado.

En un momento en que el debate público ya estaba estableciéndose cada vez con más frecuencia la pregunta por la violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado, el film de Campanella sirve para explorar los bordes de la ley, una ley violentada por el régimen militar y paramilitar, que implica en definitiva el dominio de la ilegalidad (además de la impunidad). Pero es importante destacar que en años en los cuales ya se está discutiendo la violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado, y que verá su respuesta en el escenario jurídico en la Corte de Mar del Plata en el 2010, el film de Campanella está anclado en la violencia contra una mujer y la incapacidad del sistema judicial de garantizar la justicia (en los noventa, tiempo de la diégesis, el crimen de Liliana Colotto hubiera ya prescripto, planteándose así la imposibilidad de la justicia). No hay un análisis de género en el film. Aún cuando el planteamiento puede leerse como una disputa de masculinidades (entre el novio de la víctima y el asesino), se sugiere a la venganza como mecanismo de restauración de lo justo (ilegal y criminal si se quiere), frente a un Estado criminal y cómplice de los crímenes. Pero, además, se pone en escena otra cuestión central en el 2010: la (im)prescriptibilidad. Este es el concepto que siempre acompañaba las discusiones en torno a la violación sexual en el marco del terrorismo de Estado. Considerando que la violación sexual no podía ya ser incluida en los juicios de lesa humanidad en el nuevo milenio porque ya había prescripto como crimen (puesto que incluso en casos relacionados a la dictadura era considerado hasta el 2010 un crimen común y por lo tanto prescriptible), el debate sobre la imprescriptibilidad de la violación en el marco del terrorismo de Estado, por ser crimen de lesa humanidad, era uno de los más importantes focos de atención. El film de Campanella desplaza la atención a un crimen de índole íntima, pero encubierto por el terrorismo de Estado (y entramado en él). El planteo de la injusticia está anclado también en la prescriptibilidad de estos crímenes y, en ese sentido, la venganza logra la única justicia posible, puesto que se trata a fines de los noventa y, más allá de la impunidad en relación a la justicia transicional, de un crimen que ha prescripto.



FIGURA 7.  
Fotogramas de *El secreto de sus ojos*  
Fuente: Campanella (2009)

Un abordaje al film desde la representación del cuerpo de la víctima y de su subjetividad, nos permite ver en el uso de la cámara en *El secreto de sus ojos* una restitución de la subjetividad de Liliana Colotto, pero solo desde la mirada amorosa de Morales, aunque sus ojos se van transformando en la mirada de quien busca la verdad y reclama la justicia: se trata de quienes son directamente afectados por los crímenes y la impunidad que los encubre. En su primer encuentro con Espósito, lo vemos narrar la historia de su esposa a través de fotos y memorias. Narra qué hacía, qué le gustaba, cómo pasaban su tiempo, cómo se habían conocido. La mirada, desde el título, todo lo inunda: es allí donde residen los secretos. El descubrimiento que hace Espósito al mirar las fotos tiene que ver con la mirada, con descubrir en una foto el secreto en la mirada del asesino. Es la mirada, el énfasis en la mirada, lo que persiste hasta el final. La película empieza con los ojos de Irene, con el secreto que guarda esa mirada, la mirada que alberga los sentimientos y las emociones, pero que además accede al registro de los detalles. Al final, cuando Espósito ha sido casi engañado por Morales y está ya de regreso luego de visitarlo, las imágenes de la conversación se van apareciendo y, entre palabras e imágenes, Espósito logra entender las conexiones entre la conversación y su propia investigación del caso, logrando así resolver el

misterio, anclado otra vez a las emociones. Y aquí otra vez “el secreto de sus ojos”, cobra importancia. Morales le había dicho que había matado a Gómez, pero también en el secreto de los ojos (“los ojos hablan”, dice en algún momento Espósito) sitúa su sospecha: no son solo los ojos de Morales, sino los suyos propios los que mantienen esa mirada amante que no olvida. ¿Cómo pudo Morales olvidar, cómo pudo matar a Gómez si él mismo había dicho que ese no era castigo suficiente? Espósito vuelve a la casa de Morales para comprobar sus sospechas: Morales mantiene vivo a su cautivo para que cumpla su condena perpetua. Ahí entonces, podemos verlo también nosotros, como espectadores. Así se hace visible la venganza- justicia de propia mano.



FIGURA 8.  
Fotogramas de *El secreto de sus ojos*  
Fuente: Campanella (2009)

Es interesante aquí ver el trabajo de la cámara, porque aunque la narración nos indica que el cautivo es Gómez, la cámara, sin embargo, nos muestra a estos tres hombres (Morales, Espósito y Gómez) detrás de las rejas. Solo uno de ellos está cautivo, pero los ángulos desde los cuales se captura la imagen enfatizan a tres hombres tras las rejas. La cámara aquí parece tomar distancia de la historia para plantear el cautiverio no solo de Gómez, ni incluso de Morales (que después de todo se aísla para mantener vivo y encerrado al asesino de su mujer), sino también de Espósito. Tal vez porque también él había quedado prisionero de una historia que lo perturbaba y que recién en ese momento logra descifrar. También él había sufrido, en su propia vida, las consecuencias de la obstrucción de la justicia del Estado terrorista.

En *El secreto de sus ojos*, la violencia de género se hace claramente visible y es castigada a través de una venganza que intenta ser la justicia que el Estado ha fallado en concebir. Ya la novela de Eduardo Sacheri, en la cual se basa la película *La pregunta de sus ojos* (2005), se publica en un momento en que el retorno al modelo transicional de la responsabilidad se hace presente en Argentina, luego de una década de impunidad, pero la película se filma justamente en el momento de las grandes transformaciones en materia de género en el terreno legal y jurídico. Y es justamente la interrogación que se formula acerca de la justicia, centrada en esta profunda conexión entre la violencia íntima (sexual y femicida) y el Estado terrorista, la que no solo acompaña la tardía llegada de la violencia sexual en los centros clandestinos de detención a los debates y prácticas de la justicia transicional, sino que además plantea a la violencia de género como parte constitutiva del Estado. A la luz de una ley rehumanizada en la ficción de un film, se expone no solo la necesidad de rehumanización de la ley que proponía Nussbaum en su *Poetic Justice* (1995), sino además un cuestionamiento de la ley y la posibilidad misma de comprometer al Estado a erradicar la violencia contra las mujeres.

## Cuerpos visibles-invisibles en las garras masculinas de la ley

Si tomamos como uno de los ejes de nuestro análisis las preguntas que se formulan sobre el cuerpo y el cadáver en las pericias y el proceso judicial, y sobre la restitución (o no) que se produce de la subjetividad de las mujeres, podemos observar que, a pesar de que el femicidio aparece en algunas películas luego de su tipificación, la pregunta por la ley y la justicia alrededor de un crimen de género no logra necesariamente acompañar la lectura feminista de la relación doble entre lo audiovisual y el género, por una parte, y la legalidad y el género, por otra. Y es justamente el tipo de interrogación del cuerpo de la víctima el que puede llevarnos, como sugería hace décadas Catharine McKinnon (2006), a entender la invisibilidad del género aún en torno a la representación

del femicidio. Tal es el caso de la película *Tesis sobre un homicidio*, de Hernán Golfrid (2013), basada en una novela de Diego Paszkowski, del año 1999. El film está claramente anclado en un diálogo con el derecho y sobre todo con la posibilidad o no de justicia. Pero aquí el dilema planteado explícitamente no pasa por la criminalidad del Estado, sino por la relación entre justicia y verdad. Y aunque el film ofrece una interpretación (y una crítica) del proceso judicial, se mueve siempre dentro de los parámetros no marcados, es decir, de la masculinidad. Esto plantea un segundo dilema: el de cómo se invisibiliza la violencia de género a través de ese encuadre de pensamiento legal.

Roberto Bermúdez, un prestigioso abogado y profesor de derecho penal en la Universidad de Buenos Aires, pregunta en su clase graduada por las herramientas que tiene un juez para resolver un caso, puesto que, al no tener acceso directo al delito, decide ir “tanteando a ciegas”. Dice el profesor: “Todo está en los detalles. Un juez hace un lento proceso de discriminación entre lo contingente y lo esencial. Y los detalles son los que inclinan la balanza”. Esta afirmación puede considerarse como uno de los ejes de la película y como punto de partida del cuestionamiento mismo de la justicia que se propone. Más tarde, y en la recepción de la presentación de su libro *La estructura de la justicia*, su estudiante Gonzalo Ruiz Contrera comienza a plantearle, esbozando una respuesta a la interrogación inicial del profesor, que las sociedades modernas se engañan al creer que “lo legal es justo”. “Un juez”, dice Gonzalo, “no hace justicia sino que se encarga de hacer cumplir la ley”. Para probar que las leyes y la noción de justicia giran alrededor del poder y los poderosos, Gonzalo usa un ejemplo, el de una mariposa: “Yo puedo aplastar una mariposa”, dice a su profesor, “y retorcerla hasta que muera y eso no es ilegal. Ahora si esa mariposa pertenece a una colección invaluable, puedo ir preso”. La discusión en torno al acto criminal y la determinación de su criminalidad anticipa el resto del film, cuando se nos propone indagar en la mente del profesor y su tesis de homicidio, que comienza muy poco después de encontrar a la joven Valeria Di Natale asesinada y con indicios de violación, justamente fuera de la universidad. Uno de los detalles: la mariposa que tiene Valeria colgada al cuello y que se supone ha sido ubicada en su cuello luego del asesinato. El profesor va sumando detalles y formulando su tesis: Gonzalo, su estudiante, debe ser el asesino; esa es su tesis para el homicidio. Sin embargo, en un final que enfatiza la duda, la resolución del crimen queda borroneada y, con esto, la posibilidad de justicia se reduce a una tesis que no logra ser confirmada y a una disputa por la potencia intelectual entre dos abogados.

Los dilemas jurídicos están planteados por el profesor y el estudiante: el profesor plantea la dificultad de resolver los casos y plantea la razón como la vía para dilucidar lo importante de lo contingente. El profesor ostenta una fe en la narrativa, elaborada a través del análisis riguroso de los detalles que Gonzalo quiere cuestionar. Gonzalo duda de la justicia y la pone en cuestionamiento. Los jueces solo hacen cumplir la ley, pero no hacen justicia: ese es el otro dilema que se plantea. Sin embargo, y frente a la violación y asesinato de una mujer, hay un nuevo dilema que queda expuesto, pero no planteado: el privilegio que la ley y el escenario de la justicia otorgan a la disputa de masculinidades para, en cambio, dejar de lado cualquier consideración que atente contra la masculinidad como norma.

La cámara acompaña los dilemas planteados por el profesor y su estudiante: con sus close-ups nos entrena en los detalles, y con el manejo del foco revela ante nuestros ojos que no todo está en los detalles, sino en el modo en que la cámara (y el ojo) los capturan y en cómo se interpretan esas pistas visuales. A través de la cámara vemos planos detalle (una moneda, una daga, un rostro). Así, nos da las pistas (los detalles) para luego borronear la claridad (y nuestras expectativas) en juegos de espejos, en imágenes borrosas y reflexiones de los rostros en diferentes superficies, resultando en la multiplicidad de imágenes fragmentadas, en la dificultad de restituir un plano con claridad y enfatizando la duda y la ambigüedad. La diferencia con la novela de Paszkowski es que en esta queda clara la perspectiva de Gonzalo y el hecho de que es él quien cometió el crimen. Sin embargo, esa claridad nunca llega a la pantalla. Frente a la afirmación del profesor, “Todo formó parte de un plan”, queda la duda del final y la posibilidad de que todo haya sido por azar.



FIGURA 9.

Fotogramas de *Tesis sobre un homicidio*

Fuente: Golfrid (2013)

Desde una perspectiva de violencia femicida, y de dilema planteado por el film (el de la invisibilidad de la violencia de género en las discusiones sobre la ley y la justicia), la violación y muerte de una joven se transforman en un mero telón de fondo para que el profesor de derecho y un brillante estudiante graduado jueguen a medir su inteligencia y sus acercamientos filosóficos a la ley y la justicia. La víctima queda desconocida para el espectador y nunca se le restituye una subjetividad. No es una víctima duelable ni para el asesino, ni para el profesor y estudiante, ni para la cámara. Solo accedemos a ella a partir de referencias indirectas de la hermana de la víctima. Pero, además desde una perspectiva de género, se borrona la posibilidad de justicia porque se traslada la atención desde la investigación acerca del femicidio a la comprobación de la tesis, es decir, la contienda de masculinidades. Es cierto que el film está despojado de los cuestionamientos morales y sexuales con que se suele revictimizar a las víctimas de violencia, pero lo que se produce es su completa invisibilidad y, en su lugar, se hacen visibles los juegos que tienen lugar en la masculinidad. Es en el seno de esta masculinidad (como propone Carine Mardorossian [2014] pensando específicamente en la violación sexual) donde se protege y reproduce la violencia contra las mujeres, puesto que es constitutivo de las pautas culturales de la masculinidad hegemónica. En su propuesta de pensar en la víctima de la violación sexual, Mardorossian no ve a la violación (está pensando en la violación en grupo) como un acto de desviación, sino como una expresión cultural de la masculinidad: la violación como una extensión de la normatividad masculina (y no de su desviación [2014, 11]).

Lo paradójico es que en el año 2012 había tenido lugar uno de los primeros juicios por la violación seguida de femicidio (el de Sandra Ayala Gamboa, un juicio que implica crímenes múltiples), y que tiene una sentencia de prisión perpetua para el imputado Jose Diego Cadicamo.<sup>7</sup> Del 2012 es también una sentencia por intento de femicidio de Corina Fernández (en el cual Javier Weber es condenado a 21 años de prisión por “tentativa de femicidio”) (Carbajal, 2012). Por otra parte, el observatorio Marisel Zambrano (cuyo nombre hace referencia a una víctima de femicidio, asesinada en el 2008) funcionaba ya en Argentina desde el 2009, ligado a la Asociación Casa del Encuentro, fundada en el 2003. Por lo cual, tanto a nivel movimientista como organizacional, por una parte, y de la ley y la justicia, por otra, puede verse que en el 2010 comienza una década caracterizada por la conciencia en la exclusión que venía haciendo la ley y la justicia respecto al género, y en un intento de ubicar el género como un elemento central en el escenario de la ley. Aunque centrándose en el universo legal y con un femicidio ante nuestros ojos, el film ignora la ley relacionada justamente con la violencia de género.

En la película no sabemos al final si el joven estudiante es o no el autor del crimen. Sabemos, sin embargo, que, aunque no lo sea, está llevando a su profesor a creer que lo fue y deja pistas que lo involucran, justamente para responder a una de las preguntas iniciales del profesor y que se centra en la necesidad que tiene el juez de centrarse en los detalles. Más allá del cuestionamiento de la justicia y de sus procedimientos (y del modo en que la cámara acompaña estas fragmentaciones para poner en duda, además, la capacidad de ver), me interesa destacar la calidad de objeto de la víctima, no solo para el asesino, sino para la película misma. Más allá de algunas narraciones de su hermana, que dice qué le gustaba hacer o que la humaniza al hablar de ella, el film no presenta (aún cuando aparece en el 2013) ningún acercamiento a la violencia de género. La pregunta por

el femicidio, por ejemplo, no existe y, aunque en la escena del crimen aparece una nota, “Muerte a las mujeres como ella”, el film no se detiene a evaluar la violencia del patriarcado violento y femicida ni por un momento. Tal vez, desde el discurso feminista de hoy, resulta un tanto increíble que ninguna de las discusiones de la película haga referencia al género o las formas específicas de violencia contra la mujer.

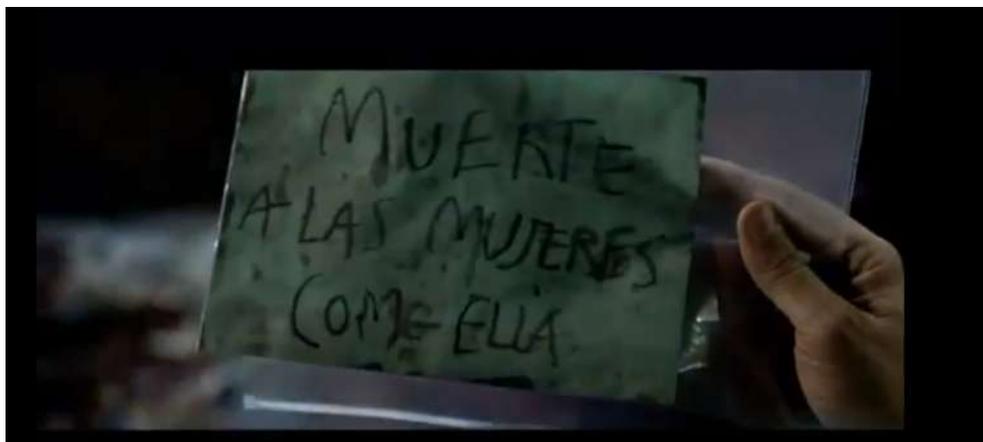


FIGURA 10.  
Fotogramas de *Tesis sobre un homicidio*  
Fuente: Golfrid (2013)

El femicidio está precedido por una violación y tiene, por lo tanto, una clara marca de género, y sin embargo no hay mención o discusión respecto de la normativa patriarcal y del ensañamiento que parece haber con mujeres que salen de esa norma (“las mujeres como ella”). Aun más, el abogado mismo, dudando de su estudiante Gonzalo, no solo le presenta a la hermana de la víctima, sino que lo hace con la esperanza de que le “sirva” para probar su tesis de homicidio. La expone a punto tal que, en el desenlace, cree que Gonzalo también va a matarla. Casi puede decirse que la “entrega” al que cree ser el asesino (le da el colgante de mariposa de su hermana muerta, casi como un mensaje a Gonzalo), y así da cuenta de que los detalles para el profesor valen tal vez más que la vida humana misma. María Laura Di Natale (hermana de Valeria) deviene una herramienta para que el profesor pueda probar, aún a expensas de su vida, si es necesario, que su tesis de homicidio es la correcta. El hecho de que María Laura no muere, no quita la puesta en riesgo y su transparencia absoluta como sujeto frente al intento de probar la potencia de la tesis del abogado. Y es en este punto, donde el film plantea (y tal vez sin quererlo) una crítica punzante a un sistema judicial que sigue entendiéndose (y aquí uso la expresión de Rita Segato) como una “cofradía masculina”, sin lugar para un cuestionamiento de la complicidad de la institucionalización patriarcal con la violencia de género y con su invisibilidad.<sup>8</sup>

## Conclusiones: los bordes de la ley

Así como las luchas por la memoria y la justicia han implicado también un proceso de relectura de género, por una parte, y de discusión sobre la violencia sexual, por otra, la visibilidad de las mujeres y de las formas de violencia que sufrieron no está exenta de problemas, en el sentido en que esa visibilización se produce siempre en un campo minado de representaciones patriarcales. En todos los films discutidos se evidencia un doblez en la justicia; me refiero a los dos juicios paralelos que entran en juego frente a la violación y el femicidio: el jurídico y el de la norma patriarcal. Por supuesto que están interconectados y que el segundo juicio constituye el borde de la ley del primero, determinando muchas veces la decisión judicial. En las películas que tratan la violencia de género puede verse la presencia de esta intertextualidad del otro juicio, que tiene lugar más visiblemente en los medios, pero que está presente en las decisiones judiciales y que el cine logra capturar, o bien para silenciosamente volverse cómplice de la violencia femicida, o bien para denunciarla.

Pensar en los modelos de audiovisión en la representación de la ley y la justicia, permite acceder a otro escenario de lo visible y lo audible, con normas de género que dialogan (o chocan) con la ley y con la posibilidad de mostración de los escenarios a los que no puede accederse en los procesos judiciales y que, por lo tanto, se imaginan a través de las narraciones y testimonios. Y es aquí donde el cine muestra de forma tan evidente las estrategias que usa la cámara para mostrar y para ocultar. Por lo tanto, al poder cuestionar la visión de la cámara o analizarla, o confrontarla con la de otros personajes, el cine sirve para examinar el proceso de imaginación al que se refiere Nussbaum (1995), cuando dice que la rehumanización de la escena de la ley es lo que da a la literatura y la imaginación literaria un lugar de privilegio, puesto que hace accesible una experiencia diferente (y así nos acerca al “otro”) y nos permite hacer un juicio y reflexionar sobre él. No obstante, además, nos invita a reflexionar sobre la estética de la imagen, es decir, sobre cómo la imagen deviene visible y cómo esa imagen es acompañada o interrumpida por la voz.

La importancia de la voz testimonial, al pensar la violencia de género, no puede obviarse porque en ella se ancla el reconocimiento (de la justicia institucional o poética) de la figura del testigo, por una parte, y de los cuerpos aliados por otra. La voz testimonial (las voces de las marchas del silencio en el film de Olivera) da cuenta no solo de la demanda de justicia, sino también (y, sobre todo, en el marco de la violencia de género) de las complicidades de la masculinidad dentro y fuera del sistema judicial, lo que entiendo en este ensayo como “bordes de la ley”, es decir, las líneas que le dan forma a lo legal pero también a lo que queda afuera y que son justamente las pautas culturales que hacen necesaria la ley, pero al mismo tiempo las que impiden su implementación y, por lo tanto, la justicia.

La alianza de los cuerpos (como propone Butler, 2015, pero además como viene proponiendo desde sus inicios la marea feminista y Ni una menos, pero que en este ensayo se muestra también a través de las marchas del silencio que se inician en Catamarca en los noventa y que tienen como modelo y antecedente a las Madres de Plaza de Mayo) reescribe la visibilidad del género, puesto que si, como propone Butler, los sujetos marginales solo pueden ser visibles según las normas del discurso dominante, es decir, entrampadas en un sistema de representación que hace visible precisamente la marginalidad, poner el cuerpo o los cuerpos implica proponer que la representación del cuerpo de las mujeres (en vez del mapa de los cuerpos de las víctimas) debe pasar también por los tejidos de los cuerpos aliados, que es donde el cuerpo se reescribe. De ahí la importancia de los planos que enfatizan cuerpos y subjetividades (múltiples y no aisladas), a los que se les da una voz que pone en cuestión la subordinación y la visualidad que otorga a las mujeres el patriarcado. El escenario de la ley y la escena jurídica son espacios muy privilegiados para analizar justamente ese juego de visibilidad e invisibilidad, de audibilidad e inaudibilidad en la intersección de la ley y la norma patriarcal.

## Obras citadas

Argentina, Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina. Ley 26364, del 29 de abril de 2008, *Prevención y sanción de la trata de personas y asistencia a sus víctimas*. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/140000-144999/140100/norma.htm>

Argentina, Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina. Ley 26.485, del 14 de abril de 2009, *Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres en los Ámbitos en que Desarrollen sus Relaciones Interpersonales*. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26485-152155/actualizacion>

Butler, Judith. *Frames of War: When is Life Grievable*. New York: Verso, 2010.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*. London/New York, Verso, 2004.

Butler, Judith. *Notes toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Harvard University Press, 2015. <https://doi.org/10.4159/9780674495548>

Campanella, Juan José. *El secreto de sus ojos*. Haddock Films, TVE, Canal+ 1, 2009.

- Golfrid, Hernán. *Tesis sobre un homicidio*. Haddock Films, Moviecity, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2013.
- Kamir, Orit. *Framed: Women in Law and Film*. Durham y Londres: Duke University Press, 2006. <https://doi.org/10.1515/9780822387763>
- McKinnon, Catherine. *Are Women Human? And Other International Dialogues*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- Mardorossian, Carine M. *Framing the Rape Victim: Gender and Agency Reconsidered*. Rutgers University Press, 2014. <https://doi.org/10.36019/9780813566047>
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989 [1975].
- Nussbaum, Martha. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1995.
- Olivera, Héctor. *El Caso María Soledad*. Aries Cienmatográfica Argentina, 1993.
- Piñeyro, Marcelo. *Cenizas del Paraiso*. Patagonik Film Group, 1997.
- Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

## Notas

- \* Artículo de investigación.
- 1 La Ley 25.087, modificatoria del código penal, Delitos contra la integridad sexual (14 de abril de 1999), sustituye el título Delitos contra la honestidad por delitos contra la integridad sexual (art.1). El Artículo 132 del Código penal, que no fue derogado en 1999 cuando se hace la revisión de la definición del agravio sexual, expone la posibilidad del avenimiento en los siguientes términos: "Si ella fuere mayor de dieciséis años podrá proponer un avenimiento con el imputado. El Tribunal podrá excepcionalmente aceptar la propuesta que haya sido libremente formulada y en condiciones de plena igualdad, cuando, en consideración a la especial y comprobada relación afectiva preexistente, considere que es un modo más equitativo de armonizar el conflicto con mejor resguardo del interés de la víctima".[[http://www.justiniano.com/codigos\\_juridicos/codigo\\_penal.htm](http://www.justiniano.com/codigos_juridicos/codigo_penal.htm)]
  - 2 En *Framed: Women in Law and Film* Orit, Kamir (2006) establece tres premisas para el análisis de films que representan a las mujeres en la ley, según la relación que establezcan con la ley: la primera es que algunos films funcionan paralelamente a la ley y al sistema legal; la segunda, que otros despiertan un juicio del espectador; y por último, la tercera, donde las películas funcionan como jurisprudencia popular. Al mismo tiempo, y en relación específica con la violencia contra las mujeres, habla de dos tipos de enfoque: el del honor y el de la dignidad. Este acercamiento propone un excelente modelo de análisis, si se busca una tipología del cine y la ley en cuanto a las mujeres. En este ensayo desarrollo más conexiones entre las tres premisas y las dos modalidades. Por ejemplo, la película de Olivera está claramente anclada en la premisa de la jurisprudencia popular (y no por ello deja de dialogar y acompañar a una ley que todavía no está destinada a erradicar la violencia contra las mujeres). La acompaña de un modo crítico, justamente para denunciarla. Del mismo modo, expone la problemática del honor para distanciarse de ella y proponer, en cambio, el modelo de dignidad al que se refiere Kamir.
  - 3 Se indica al comienzo de la película que, a pesar de estar basada en hechos reales, solo se mantienen los nombres de María Soledad Morales y de la monja Martha Pelloni, y que muchos de las restantes identidades fueron escondidas en la ficción.
  - 4 Otro de los casos de femicidio que había resonado en los ochenta y noventa (y que sigue resonando hoy con la serie "Monzón, la serie", que se estrena justamente a 30 años del fallo judicial) es el de Alicia Muñoz, a manos del famoso boxeador argentino Carlos Monzón en 1988. Aunque en ese momento todavía no se usaba el concepto de femicidio, este famoso caso despierta un profundo interés mediático. Un año después del crimen, en un juicio oral, el famoso boxeador es condenado a once años de prisión. Luego de su muerte en 1995 (durante una salida transitoria del penal), Gabriel Arbos filma *Monzon, el segundo juicio* (1996), una película que retorna al crimen de Alicia Muñoz y alguno de los nudos del juicio que resultó en la condena del boxeador.
  - 5 Sin necesidad de situarnos en los noventa, sino en el 2018, el controversial fallo del femicidio de Lucía Pérez queda atrapado en las garras (y las trampas) de las interpretaciones judiciales que, en vez de elaborar tesis o juicios acerca de la muerte de Lucía, destrozaron la imagen de la adolescente con juicios de valor sobre su "conducta", haciéndola responsable de su propia muerte.
  - 6 En el prefacio de *Framed: Women in Law and Film*, Orit Kamir (2006) se refiere a un paralelismo que puede verse también en esta película: el de someter a las mujeres a un juicio basado en el honor. Tanto la ley y la cámara en películas

centradas en el honor juzgan a las mujeres, las transforman en objetos y las hacen culpables de la destrucción de los hombres. El otro tipo de film es el que basa el juicio en la dignidad, modelo en que se trata “a las mujeres que han sido maltratadas por hombres o sistemas sociales como sujetos victimizados y agentes” (xiii).

- 7 Este es, sin embargo, un caso controversial, debido a la posible existencia de otros implicados y del desconocimiento por parte de la justicia de pruebas de ADN que probarían su participación en el crimen.
- 8 Mas recientemente, en *La misma sangre*, de Martin Cohan (2019), sin necesariamente adentrarse en la relación con la ley, se hace sin embargo una lectura de la muerte de una mujer (un femicidio porque fue una muerte evitable) mucho más compleja culturalmente, al involucrarse una ruptura de la complicidad patriarcal y un rompimiento con la figura materna por parte de la hija, que termina no solo descubriendo la posibilidad de que su padre haya matado a su madre, sino que, además, aborda el tema de la infidelidad materna desde una perspectiva diferente (tanto el personaje femenino como la cámara).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

*Cómo citar este artículo:* Forcinito, Ana. “Los bordes de la ley: la escena judicial y la violencia de género en el cine argentino”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 26, 2022, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.blej>