

En una escena más o menos temprana de *Eugenia* (Martín Boulocq, Bolivia, 2017) aparece en primer plano el libro [La mujer rota, de Simone de Beauvoir](#). Antes, vemos a la protagonista junto a su padre visitar la tumba de su abuela y, luego de la lectura, un sueño de Eugenia (Andrea Camponovo) de búsqueda y figuración de su antepasada: en el campo, las ruinas de una casa y el murmullo de una conversación en quechua articulan el pasado como una raíz anclada en un espacio sin tiempo, que atrae y demanda al borde de una inteligibilidad que no es solo misterio.

La nueva película de Martín Boulocq, tomando como ejemplo esta secuencia, presenta el personaje de una mujer en búsqueda de sí misma, en abierta y problemática relación con otras mujeres, más o menos parecidas a ella, nunca espejos, sino figuras a través del espejo, el de la historia de la una vida, pero también los espejos de las historias de otras vidas, los espejos de la historia de las ideas del pensamiento feminista, sí, pero también, de forma amplia, las ideas que sostienen a las mujeres como libres sujetos de sus historias, así, necesariamente des-articuladoras del sistema práctico y simbólico de las sociedades patriarcales.

Entre muchas, las mujeres de este libro de Beauvoir sirven a Eugenia como coro -griego, de advertencia y alerta- de su propia búsqueda: las protagonistas de los dos relatos y la novela corta que le da el título al libro movilizan una visión -acusada en su tiempo, el agitado 1968 francés, de pesimista- y una interpelación de género sobre la resignación femenina ante el terrible anclaje a roles pasivos, a la sumisión y al sufrimiento. En tanto provocación, estas ideas hablan directamente a las decisiones del personaje que, tras el fracaso de su matrimonio, quiere preocuparse de sí -“cosa que nunca hice”- reencontrarse como mujer y “seguir para adelante”.

Esta interpretación a partir de un elemento, puesto sobre una mesita de noche casi como comentario reflexivo al final del día, es una entrada posible en un relato en el que, consciente y cuidadosamente, están distribuidas las marcas de una postura frente al feminismo. Así como este trabajo es directo y señalado, también lo es, a mi parecer, la distancia de la mirada concreta, digamos operante del relato, que justificaría no solo el blanco y negro -como una marcada elección para la búsqueda de claridad argumental, casi como una labor de limpieza o “despeje” del terreno, ya que, como explica el director en una [entrevista](#), “los colores están cargados de sentido”- sino la empatía con las ideas, las luchas y reivindicaciones de las mujeres, en una historia en la que -más cerca del análisis de las masculinidades que de la etiqueta [#heforshe](#) y el facilismo que puede haber detrás de ella- mujeres y hombres, aunque nunca de la misma forma ni con el mismo poder, son responsables.

*Ante* el feminismo, en tanto política y sensibilidad, y no *como* feminista, la película puede activar al menos dos posicionamientos entrecruzados en su recepción: (la acusación del) didactismo para la explicación de una agenda política y, la vía que propongo, una comprensión alternativa sobre la productividad de la marcación de la narrativa de la emancipación de la mujer a través de diversos modos de transtextualidad, es decir, la trascendencia de otros textos en el texto-película *Eugenia*. No, no me refiero al guion, ni al discurso político que puede haber en él, sino a las formas en las que el lenguaje cinematográfico construye estructuras en relación a otras, audiovisuales o literarias en el sistema amplio de la narrativa de la emancipación de las mujeres en el siglo XX.

Para el primer posicionamiento, además del ejemplo de la secuencia con el libro de Beauvoir como eje, es posible utilizar otros momentos o elementos con una función más o menos simbólica en la historia de Eugenia en tanto despliegue de una política “pro género”. Por ejemplo, el crítico [Sebastián Morales](#) señala que la película tiene una estructura episódica, en la que cada parte ilustra tópicos del discurso feminista, como el aborto, la violencia contra la mujer, la discusión sobre la maternidad o los micromachismos en la familia. Para Morales, esta manera de trabajar las problemáticas de las mujeres hoy en día causa que, privilegiando el discurso, las imágenes pierdan sutileza y no sean imágenes-potencia en las que el cine, y no los discursos, articulen pensamiento. A la línea de esta lectura se puede sumar la interpretación de varias de las conversaciones cotidianas de los personajes: Eugenia hablando con su madre sobre la historia de la abuela, enamorada y después abandonada por un trovador argentino; el amigo gay de la protagonista contándole que su antiguo amante, que se casó porque “a determinada edad si no te casas eres marica”, lo sigue buscando; una futura esposa y madre probándose el vestido de novia que quiere vender Eugenia, preocupándose ante su madre sobre si la pancita se nota o no: “de sentada se nota... no, no se nota”. La interpretación “cuestionar in situ la estructura y las instituciones del sistema de la sociedad patriarcal” es comprobable. Pero, contra la señalización negativa del didactismo, estas conversaciones sí gozan de gran sutileza: justamente, la de la conversación cotidiana, enmarcada no sin ocultar la intención de la mirada operante, que, sin embargo, la coloca precisamente como herramienta para la constitución de un personaje femenino, de una mujer frente a otras, todas irreducibles a un discurso, sea este feminista o no.

El segundo posicionamiento, el de la transtextualidad, vincularía la construcción de una narrativa propia de la película en relación marcada y directa con los textos de una narrativa hipotextual, de la que emana el texto del film. Entiendo transtextualidad desde la teoría literaria de [Gerard Genette](#), que propone a aquella en tanto sistema a través del que un texto se relaciona con otros. El texto derivado, o hipertexto, alude a otros que le anteceden

y le permiten a aquel construirse como texto independiente y, a la vez, profundamente vinculado con uno o más hipotextos. Uno de ellos lo constituyen las historias narradas al interior de *La mujer rota* de Simone de Beauvoir, una de las pensadoras fundamentales del feminismo en el siglo XX. El nombre de la autora y el libro resignifican su potencia a través del montaje, por el que, como decíamos, Beauvoir y *La mujer rota* sostienen como eje la comprensión de una raíz de identidad del personaje. Funcionan también como hipotextos dos discursos de la feminista boliviana [María Galindo](#) que aparecen como banda sonora de la cotidianeidad de Eugenia a través de un potente trabajo de fuera de campo. Uno de estos discursos, visto y escuchado parcialmente en modo de entrevista en una pantalla de televisión, funge como comentario de la historia de la protagonista pero también de la mecánica al interior de la familia de su padre (“Yo creo que la conquista social y política más importante para las mujeres del siglo XX no es el voto sino el divorcio... la familia no es una institución sagrada, la familia es un núcleo de convivencia válido en la medida en que hay tranquilidad, afecto, democracia e igualdad de condiciones [...]"). Finalmente, un texto en diálogo fundamental con el texto propio de la película es la historia de la guerrillera argentina de origen alemán [Tamara Bunke](#) y, según cuenta Boulocq, un libro preciso sobre esta figura de la guerrilla en Bolivia en la década de 1960: *Tamara-Laura-Tania*, de [Gustavo Rodríguez](#). La forma en la que este texto y el personaje histórico de Tania se articula en la película moviliza una modalidad específica de la intertextualidad, la parodia, ya que el personaje de Eugenia interpreta al interior de la película a Tania, en la película de un director tan soñador como caricaturesco. La parodia en la película al interior de la película de la idea del *film en train de se faire* de Jean-Luc Godard es efectiva, en tanto los recursos creativos del personaje director caen cuando se revelan sus muy limitadas comprensiones acerca de las búsquedas y frustraciones del personaje de Tania. Me interesa señalar que estos (hipo) textos, entre otros, producen sentido en la película en tanto esta construye una propia narrativa frente al feminismo, que responde tanto a este como a las propias búsquedas del cine de Boulocq.

La postura ante el feminismo que moviliza *Eugenia* vendría a tramarse de la siguiente manera: marcando y adquiriendo una postura empática con las ideas y las luchas del discurso no solo feminista sino, otra vez, de manera amplia, a las ideas y las luchas de las mujeres en la historia moderna y la coyuntura y agenda actuales, la mirada propuesta trae para sus propios encuadres elementos del gran texto de esta historia tejida por las mujeres frente a los hombres y frente a ellas mismas desde, al menos, el siglo XIX. ¿Y cuáles son los propios encuadres de la mirada y, consecuentemente, de su propia historia, es decir, el cine de Martín Boulocq? Puede abordarse esta historia, pensando en sus largometrajes anteriores (*Lo más bonito y mis mejores años* [2005] y *Los viejos* [2011]), a partir de un eje: el del desacomodo de unos personajes enfrentados a sí mismos, a sus pasados como

herencias trabajadas y trabajosas, pero también ante sus presentes, escindidos, sin la posibilidad de arribar a resoluciones definitivas. Con un destino, que es tanto raíz como salto al vacío, Eugenia, como, por ejemplo, Toño en *Los viejos*, salen “con una patada en el culo” de sus quebrados núcleos familiares, asfixiantes y paralizantes, para encaminarse, casi como un retorno, a una historia individual. La mayor sutileza de ambos films es mirar y trabajar en los fracasos de estos recorridos, sin escapar de la vulnerabilidad de los personajes, alejados (más Toño que Eugenia) de cualquier victoria moral.

El riesgo de trabajar con estos mecanismos de la transtextualidad es que la narrativa a la que alude la construcción discursiva de la película está anclada en una realidad tan cruel como urgente de transformar. La marcación de un conjunto de figuras, femeninas sobre todo, que cargan con los sentidos dados fuera del marco de la película, no es un ejercicio literario. Y aquí el reclamo del didactismo de agenda encuentra sus argumentos. La mujer que ha sido golpeada por su pareja es la protagonista de la película que –según insiste la película pero sobre todo el aparato mediático de su estreno– con su historia alude, trae las de muchas otras. Ellas no son personajes literarios, sino millones de mujeres de carne y hueso que hace siglos, día tras día, son golpeadas, violadas y asesinadas impunemente. La película busca mostrar su consciencia de esta realidad, establecer que no la reduce a un tema ni la usa para propias búsquedas cinematográficas. Aunque la estrategia de construir un personaje femenino frente a otros, además de enriquecer la identidad y los procesos del personaje, señala los huecos de los discursos feministas contemporáneos (huecos como el sentido del activismo y su transformación en gancho publicitario y etiqueta de redes sociales, o la limitante “¿puede hablar de esto un hombre?” [[crítica de Sergio Zapata](#)]), hay una necesidad de marcar, de casi exhibir la sensibilidad feminista de la película que la hace tropezar. Con sus propias limitaciones, que van más allá del género del director: ¿es Eugenia un arquetipo? ¿qué se pierde cuando ella, en tanto identidad individual y no colectiva, se pierde?

Sin embargo, en el tercer largometraje de Boulocq no se pierde el cine. El mayor logro de Eugenia está, como en casi toda la obra de este cineasta, en la configuración cuidadosa y consciente de unos modos de mirar y narrar. Si en *Los viejos* la fotografía (Daniela Cajías) apostaba por sostener la representación a través de un vericuelo de reflejos y refracciones visuales, *Eugenia* trabaja una mirada ni lateral ni periférica, sino transversal, que camina entre los objetos, cruzando lugares, rostros y cuerpos, operando una desjerarquización que libera el encuadre, tanto visual como sonoramente, y potencia un fuera de campo aleatorio. Este, como lo entiende [Jean-Louis Comolli](#), es una “zona de no visibilidad en donde llegan a desaparecer los cuerpos filmados cada vez que ‘salen de campo’, y desde donde reaparecen los mismos cuerpos filmados cuando pasan de la noche del fuera de campo a la pantalla en

donde la noche misma es visible". En el film, esta idea toma cuerpo en el hecho de que ni los personajes actúan hacia la cámara, ni los objetos están sujetos a la posición de aquella. Quieta, la cámara observa sin perseguir. Así, los cuerpos cortados o que entran y salen del encuadre sin orden predecible no gestualizan una fragmentación, sino la ampliación de ese espacio no visible, pero perceptible, que no se limita a los bordes del encuadre, sino invade la sala entera. Pienso que este trabajo del mirar tiene relación con, por ejemplo, las críticas positivas que ha tenido un aspecto de la película: la actuación. Como no están hablando y haciendo cosas para la cámara, los personajes adquieren una "naturalidad" que, entre otras cosas, evade la acusada teatralidad de tipos de encuadre y entonaciones actorales de la que adolecen muchas películas bolivianas, y muchas recientes. A esto se puede sumar la textura de los diálogos, el tipo de conversaciones e incluso las palabras que se usan en estas conversaciones, un conjunto de elecciones en el que se articula tanto la fluidez de unas maneras de hablar, como el reordenamiento de estas maneras en montaje, según cuenta en el director en una [entrevista](#) en *La mirada incendiaria*.

Por estas maneras de mirar y narrar, *Eugenia* es una gran película. Aunque, tentados por el determinismo político de la victoria o el fracaso, podamos o no encontrar fácilmente rebatible su postura ante el feminismo, puede prevalecer en nuestras lecturas la forma en la que encontremos el cine en esta película. Felizmente está ahí y esto, sobre todo esto, es una reivindicación.

Texto originalmente publicado en <https://warszawasite.wordpress.com>, entrada del 30 de abril de 2018.