

Continuidades y desviaciones del *rape and revenge* en *La fiesta silenciosa* (Diego Fried, 2019)

Por Luz Barcala*

Resumen: En nuestro trabajo proponemos analizar una *rape and revenge* argentina: *La fiesta silenciosa* (Diego Fried, 2019), con el objetivo de indagar en las desviaciones y continuidades del subgénero que podemos encontrar (centrándonos en el rol de la protagonista, el rol de los personajes masculinos y los sentidos que se construyen en el final del film). Para esto, primero vamos a definir, en pocas palabras, de qué trata y a qué refiere este tipo de películas, luego enumeraremos algunas nociones del libro *Rape-Revenge films. A critical study* (2011), escrito por la teórica de cine australiana Alexandra Heller-Nicholas y, por último, nos adentraremos en el análisis textual del film con el bagaje teórico que fuimos desarrollando anteriormente.

Palabras clave: *rape and revenge*, cine argentino, género.

Continuidades e desvios do *rape and revenge* em *La fiesta silenciosa* (Diego Fried, 2019)

Resumo: Em nosso trabalho, propomos analisar um filme argentino de *rape and revenge*: *La fiesta silenciosa* (Diego Fried, 2019), com o objetivo de investigar os desvios e as continuidades do subgênero identificados (focando no papel da protagonista, no papel dos personagens masculinos e nos sentidos construídos ao final do filme). Para isso, primeiro vamos definir, em poucas palavras, do que se trata e a que se refere esse tipo de filme; depois enumeraremos algumas noções do livro *Rape-Revenge Films: A Critical Study* (2011), escrito pela teórica de cinema australiana Alexandra Heller-Nicholas; e, por fim, adentraremos na análise textual do longa-metragem com o embasamento teórico que desenvolvemos anteriormente.

Palabras-chave: *rape and revenge*, cinema argentino, gênero.

Continuities and deviations of *rape and revenge* in *La fiesta silenciosa* (Diego Fried, 2019)

Abstract: This paper analyzes *La fiesta silenciosa* (Diego Fried, 2019), an Argentine *rape and revenge* film, to examine the continuities and discontinuities of the subgenre in terms of the roles of the protagonist, and the male characters, as well the meanings constructed by the end of the film. After defining the subgenre from the viewpoint of Australian film theorist Alexandra

Heller-Nicholas' *Rape-Revenge Films: A Critical Study* (2011), we delve into the textual analysis of the film.

Keywords: rape and revenge, Argentine cinema, genre.

Fecha de recepción: 01/07/2024

Fecha de aceptación: 16/08/2024

El *exploitation film* (cine de explotación) es un género cinematográfico que tuvo su auge a fines de los 60 y en toda la década de los 70. En pocas palabras, se trataba de películas de muy bajo presupuesto que abordaban temáticas escabrosas y tabúes para la gran industria hollywoodense. Dentro de esta categoría, se nuclea una serie de subgéneros (como por ejemplo el cine de caníbales, el *blaxploitation* o el *gore*).

En nuestro trabajo, nos vamos a centrar específicamente en el *rape and revenge* (violación y venganza). La estructura de estas películas es sencilla: primero, la protagonista femenina es atacada sexualmente de una manera muy salvaje, posteriormente se recupera y, por último, ejecuta la violenta venganza contra sus agresores. Un ejemplo canónico de este subgénero es el de *I spit on your grave* o *Day of The Woman* (Zarchi, 1978) y otro, con algunas variaciones (la protagonista muere y quienes ejecutan la venganza son sus padres), es *The last house on the left* (Craven, 1972).

Consideraciones sobre el *rape and revenge*

Alexandra Heller-Nicholas (2011) define este subgénero como aquel que no solo estructura su trama en base a una violación como motor fundamental para la venganza, sino también como uno que tiene la potencialidad de abrir debates e indagaciones en torno a la multiplicidad de formas en las que se ejerce la violencia sexual. Además, a partir de su análisis, la autora busca evidenciar la ética e ideología de dichas representaciones, teniendo en cuenta la

incomodidad que estos films generan tanto en lxs espectadorxs como en la crítica especializada.



The last house on the left (Craven, 1978)

En la introducción, la autora discute y expone sus contraargumentos respecto a algunas nociones y prejuicios asociados a este tipo de films: en primer lugar, trae a colación el cuestionamiento de ciertas autoras feministas, como Sarah Projansky¹ y Laura Mulvey,² hacia las imágenes de la violencia contra las mujeres y su carga ideológica. En este sentido, se centra fundamentalmente en aquello que la primera denomina una “paradoja del feminismo” que se debate entre el deseo de terminar con las violaciones, pero la necesidad de seguir representándolas para poder enfrentarlas. Además, Projansky argumenta que

¹ En su libro *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture* (2001), la académica especializada en estudios de cine, medios de comunicación y estudios de género examina cómo las representaciones de la violación en el cine y la televisión estadounidenses interactúan con los discursos postfeministas desde la década de 1980 en adelante. Argumenta que estas representaciones no solo reflejan sino también influyen en las percepciones sociales del feminismo y la violencia sexual, destacando cómo los medios populares neutralizan las críticas feministas.

² En su ensayo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (2013), la teórica y cineasta feminista desarrolla el concepto de *male gaze*, para explicar cómo los films están sistemáticamente enunciados desde una mirada voyeurista masculina, dejando a la mujer en un rol pasivo que contribuye únicamente al disfrute visual del espectador varón.

dichas imágenes serían responsables de incrementar el malestar y la ansiedad en las espectadoras. Si bien Heller-Nicholas considera razonable dichas afirmaciones y explicita su distanciamiento respecto al sufrimiento femenino como algo “deseable”, también plantea que no podemos darle la espalda a estas representaciones que exigen ser miradas críticamente, ya que vienen a colapsar con ciertas nociones básicas que creemos tener sobre la violencia sexual. Su necesidad radicaría en el hecho de que nos permiten ver más allá de lo ficcional, pudiendo encontrar un vínculo con la violencia hacia las mujeres en la realidad.

En segundo lugar, la autora discute implícitamente la concepción del *male gaze* adoptada por Laura Mulvey (1975). Aunque las consideraciones de esta teórica feminista ya han sido puestas en tela de juicio (ora porque perpetúan un sistema binario estanco, ora porque fuerzan categorías psicoanalíticas en la teoría cinematográfica), Heller-Nicholas insiste en el hecho de que las *rape and revenge* no son simples productos que representan en pantalla los deseos eróticos masculinos, ni están dirigidos a una audiencia integrada exclusivamente por varones. Dicho subgénero (y la diversidad que se puede encontrar dentro de él) implica un trabajo cultural complejo, que va más allá del binarismo “femenino/masculino” y entrecruza problemáticas raciales, de género, de clase. Además, la autora plantea una pregunta central para el desarrollo de su libro: el placer que generan las *rape and revenge* en la diversidad de la audiencia, ¿solo puede categorizarse como “misógino” o “malo”?

Siguiendo con la contraargumentación, el punto final que nos interesa resaltar es la concepción que Heller-Nicholas sobre este tipo de films considerados como “narraciones de transformación” (2011: 18). El *rape and revenge* podría asemejarse con la narrativa del feminismo al dejar de lado ideas esencialistas que perpetúan una imagen unívoca y acabada de *La Mujer*, dando lugar a la posibilidad de transformación y agencia representada en el camino de “la

víctima” hacia “la vengadora”, donde la mayor importancia la tiene esta última instancia que funciona como punto concluyente de la narración. Sin embargo, las teóricas consideran que, aunque la venganza sea la parte más importante, sigue siendo menester la representación de la violencia sexual. Si Mulvey planteaba que el espectador masculino podía sentirse identificado con el protagonista gracias al *male gaze*, en las películas *rape and revenge* la identificación excede los géneros masculino/femenino y demuestra que todxs podemos sentirnos identificadxs (e incluso estremecidxs) con el sufrimiento crudamente corporal de la protagonista, contribuyendo así al compromiso de lxs espectadorxs con la fantasía de la venganza.

En el capítulo tres, y buscando reforzar la idea de que dentro del *rape and revenge* hay una variedad de matices individuales que no pueden ser captados en simples categorizaciones, Heller-Nicholas intenta esbozar ciertas características del subgénero “alrededor del mundo” (2011: 117). Si bien consideramos que la búsqueda por ampliar los horizontes de su filmografía e intentar analizar qué es lo que sucede por fuera del mainstream es necesario, por otro lado, notamos que el análisis desarrollado respecto a la producción de *rape and revenge* en Argentina es sumamente reduccionista. La autora toma solo dos films —a saber, *La búsqueda* (Desanzo, 1985) y *No moriré sola* (Bogliano, 2008)— y los fuerza a probar la hipótesis de que el subgénero en Argentina está relacionado con la corrupción y el terrorismo de Estado de la última dictadura, ya que los personajes que perpetúan los abusos son policías o están alineados al poder político.

Si bien, como resaltamos al comienzo, coincidimos con Heller-Nicholas en su posicionamiento, su metodología y sus argumentaciones frente a lxs desertorxs del *rape and revenge*, creemos necesario dar cuenta de que al analizar un film se abre un amplio abanico de posibilidades que no quedan reducidas simplemente a la ilustración o el simbolismo de un contexto histórico (que, además, le es ajeno) y sus violentas circunstancias, sino que evidencian la

potencia y la riqueza que se puede encontrar en lo textual o material del film y su forma de significar.

Fuera del hogar paterno

Frente a lo planteado anteriormente, nos proponemos hacer un análisis textual de *La fiesta silenciosa* (Fried, 2019), tomando tres ejes que creemos centrales para marcar las continuidades y desviaciones con el canon del *rape and revenge*: el rol de la protagonista, el rol de los personajes masculinos y los sentidos que, consideramos, se construyen en el final del film.

En la película Laura (Jazmín Stuart) y Daniel (Esteban Bigliardi) están a punto de casarse y viajan hacia la quinta del padre de ella (Gerardo Romano), en donde tendrá lugar la celebración. Aburrída de su futuro marido, Laura decide salir a caminar y descubre una fiesta organizada por jóvenes a unos pocos kilómetros. Al principio se divierte y se besa con uno de ellos, pero finalmente es abusada sexualmente por otro joven del grupo. Posteriormente, ella le cuenta el hecho a su padre y a Daniel, quienes deciden encargarse de la venganza.

Respecto al primer eje, consideramos que el rol de la protagonista está marcado por su circulación espacial, que podríamos esquematizar en el binomio “adentro/afuera”. Ese “adentro”, la casa paterna, está cargado de un sentido represivo. Mediante un largo plano secuencia ingresamos al espacio junto con los tres personajes. La cámara parece estar unos pasos detrás de ellos, marcando su circulación por esa casona burguesa, enorme y oscura, la cual está coreografiada y liderada por la presencia del padre, quien va delante de todo, guiando a la pareja hacia *su* dormitorio que (gracias a la institución matrimonial) pasará a ser de ellos. Laura se ubica entre los dos varones, adelante su padre y atrás su futuro marido. Posteriormente, estos dos salen a organizar la ubicación de las sillas y mesas de la celebración mientras ella se

queda en el cuarto, mirándose extrañada al espejo luciendo su vestido de novia.

Dentro de esa estancia de campo, el rol asignado a Laura no solo se define en base al espacio, sino también respecto a los dos personajes masculinos: como mujer de clase media-alta se le exige seguir las tradiciones. Ella abandona su lugar de hija porque pasará a ser esposa, ese lazo del vestido que le aprieta el cuello parece reforzar el lugar asfixiante que tiene dentro de esa casa (y dentro de esa vida burguesa). Podría haber una mutación, pero no es tal porque el lugar de Laura siempre está definido por los varones que la rodean y la objetivan. Y, por si quedaba alguna duda al respecto, en el almuerzo los tres personajes brindan, y el padre, sentado a la cabecera de la mesa como un patriarca, le ordena al futuro esposo: “Cuidámela, pibe”.

Pero el quiebre se da en el “afuera”. Esa represión que atraviesa a la protagonista sigue acentuándose hasta el momento en que su novio rechaza tener relaciones sexuales. Dentro de la casa paterna, del cuarto del “patriarca” y de la cama que ocupan sin aún ser marido y mujer, no es posible que el deseo de ella pueda circular libremente sin trabas o negaciones. Laura abandona la casa, no sin antes asegurarse de esquivar la vigilancia del padre, alejándose mientras lo mira cuidar su propiedad privada. La cámara, que parecía caminar detrás de ellos en la secuencia de entrada a la casa, ahora se distancia. Hay planos generales y amplios de la caminata sin rumbo de la protagonista. Ya no circula según la orden paterna o no restringe su accionar por los reproches de su marido. Hay algo en esa apertura espacial que no la limita, sino que la excede. Que no la reprime, sino que la deja deambular azarosamente. De hecho, y como para terminar de acentuar esa liberación, Laura llega a una especie de “fiesta silenciosa” donde los jóvenes escuchan música electrónica desde auriculares. Si dentro de la casa paterna sus movimientos estaban casi coreografiados, aquí se liberan completamente. Como en una especie de trance dionisiaco adaptado a la contemporaneidad,

ese cuerpo frenético parece disparar descargas al ritmo de una música latosa y electrónica. Se libera al éxtasis y deja de lado todo lo reprimido en las escenas anteriores.

Sin embargo, ese desborde femenino de los sentidos siempre es castigado en el *rape and revenge*. Al entregarse a sus impulsos y alejarse de la casona, Laura está transgrediendo la Ley Paterna. Se va sola, sin su padre y sin su marido. En este sentido, se sigue a rajatabla la regla del *rape and revenge*, como podemos ver también en *The last house on the left*. En este film canónico, Mary cumple la mayoría de edad y a pesar de la negativa de sus progenitores, sale de la tranquilidad de la casa paterna en el bosque, para adentrarse en la vorágine peligrosa de la ciudad a donde se cruza con sus agresores, criminales que escaparon de la cárcel. El subgénero refuerza la idea de que la mujer que no se queda dentro del espacio doméstico, que está en movimiento, siempre es castigada con la violación. Efectivamente esto también sucede en *La fiesta silenciosa*, cuando Laura es abusada sexualmente por uno de los jóvenes del baile.

Lo que nos interesa pensar aquí es la forma en que se muestran esas imágenes de la violencia. Si bien en principio parece que se insinúan a partir de ciertos fragmentos (también mediatizados porque son filmados por uno de los jóvenes), más adelante la violación va a ser directamente mostrada desde un *flashback* de la protagonista. Aquí nuevamente nos acercamos a los orígenes del *rape and revenge* como cine de “categoría B”, que muestra explícitamente el sufrimiento y la tortura del personaje principal, alimentando el morbo del espectador masculino.

Como planteábamos desde Heller (2011) anteriormente, ella habla de una “necesidad” de crudeza en las imágenes del *rape and revenge* para alimentar el deseo de venganza en lxs espectadorxs. Sin embargo, esto implica una cuestión central: si, como plantea Rick Altman (2000), los géneros perviven

gracias a su capacidad de variación y a la tensión entre aquello que continúa y aquello que se modifica, ¿no es posible encontrar formas *diferentes* de enunciar la violencia sexual? ¿no hay formas *diferentes* de construir a la “víctima”?



Laura disfruta en el “afuera”. *La fiesta silenciosa* (Diego Fried, 2019)

Desde nuestro punto de vista, creemos que en esta película la explicitación de estas imágenes limita y encorseta la complejidad que la violencia sexual implica. Aludir directamente a la crudeza del abuso sexual hace que el film redunde en sus significados, genere un sentido unívoco y listo para entregar a lxs espectadorxs. Clausura la posibilidad de producir

un desplazamiento del afecto acostumbrado de indignación a un afecto más discreto, un afecto de efecto indeterminado, curiosidad, deseo de ver más de cerca [...] esos son, efectivamente, afectos que nublan las falsas evidencias de los esquemas estratégicos; son dispositivos del cuerpo y del espíritu en los que

el ojo no sabe por anticipado lo que ve ni el pensamiento lo que debe hacer con ello (Rancière, 2019: 104).

¿El fin de la violencia?

Pasando a nuestro segundo eje, otros personajes que tienen un lugar fundamental en la trama son los dos familiares varones: el padre y el futuro esposo. Mientras están cenando, Laura vuelve a ejercer un movimiento que la aleja de lo “esperable” como mujer. En la cena, la protagonista habla y cuenta el abuso que sufrió. Frente a esto, el padre la obliga a quedarse encerrada dentro de la casona, en un pequeño cuarto destinado a máquinas. Él fundamenta que la venganza “es un asunto de hombres”. El monopolio de la violencia lo tienen los varones, así es la Ley Patriarcal: la honra de la hija/futura esposa ha sido manchada y ellos tienen que restituirla. Aquí se demuestra un “fortalecimiento del esquema patriarcal, con una perspectiva que contempla a todas las mujeres como víctimas que deben ser protegidas” (Lamas, 2018: 50).

Los dos varones salen al bosque con sed de venganza. La luz sólo ilumina las caras de los personajes, pero la mayor parte de la situación se esconde. El futuro esposo tiene miedo y el padre está al acecho. Sin embargo, el espacio ya no es el de la propiedad privada vigilada por el patriarca, sino que ahora están a la deriva, en la oscuridad, persiguiendo a los jóvenes que abusaron de Laura. Las reglas y el orden patriarcal ya no pueden cumplirse a rajatabla como sucedía dentro del espacio limitado y represivo de la gran casa burguesa. Algo parecido a la caminata de Laura por el bosque, dejándose llevar azarosamente por esa inmensidad que contrastaba con la opresión del “adentro”.



Los dos hombres salen a buscar la venganza. *La fiesta silenciosa* (Diego Fried, 2019)

La visión está limitada y cualquier sonido puede ser una alerta de que los jóvenes están cerca. Y así sucede cuando el futuro esposo escucha unos pasos y dispara un arma que no sabe usar pero que fue entregada por el padre de su novia. El autoritarismo patriarcal asigna roles fijos y esencialistas: los varones son ejecutores de la violencia, las mujeres se quedan dentro del espacio doméstico y si salen son castigadas. Pero en medio de la naturaleza, del bosque, del “afuera”, algo (o todo) se transforma. El tiro disparado por Daniel no alcanza a ninguno de los jóvenes sino al padre. Ese orden, esas maneras, esa violencia patriarcal demarcada por él mismo se le vuelve en contra y termina quitándole la vida.

Entonces, desde nuestra lectura, encontramos cierto cuestionamiento estructural que en las *rape and revenge* clásicas no suele aparecer. La muerte del padre en manos de quien debería seguir su “legado” al desposar a su hija, al ocupar el lugar de patriarca, marca la conclusión de cierto orden. Se plantea una apertura hacia *otras* formas de ser y de habitar el mundo que no sigan reproduciendo el autoritarismo y la opresión anteriores. Podríamos estar

hablando en este punto de cierta resignificación y cuestionamiento respecto al subgénero más clásico, en el cual la venganza se ejecutaba de la misma manera violenta en que se daba la violación, sin lugar a cuestionamientos. Inclusive cuando también estaba planificada por la madre de la víctima, como es el caso de *The last house on the left*.

La representación de una masculinidad fuerte y tradicional se opone a una más “frágil”: el padre es enunciado como un matón, que asigna lugares y demarca roles, que no tiene miedo de enfrentarse a los victimarios y sabe muy bien cómo manejar un arma. En cambio, el futuro esposo siempre está temeroso, torpe, incluso se lo representa impotente al no poder responder al deseo sexual de Laura. La apertura hacia *otras* formas de habitar el mundo se venía construyendo en la trama, y la muerte del padre se presenta como la culminación de este proceso.

Otras formas de mundo

Hacia el final, nos encontramos nuevamente en ese “afuera”. Los arreglos de la celebración matrimonial siguen intactos, pero lejos de estar ligados a una fiesta, a algo relacionado convencionalmente a un afecto “feliz”, chocan contra otro campo semántico: el del terror. No están ni el vestido blanco, ni la emoción de lxs invitadxs, ni el primer vals del flamante matrimonio. En cambio, sólo tenemos la oscuridad de la noche, los asientos vacíos y el silencio arrollador de la naturaleza. Temeroso, el violador llega y recorre ese jardín. Ahora el miedo no pertenece exclusivamente a Laura, esos roles se revierten. La cámara se aleja y allí la vemos correr hacia su agresor, a quien le clava un cuchillo por la espalda.

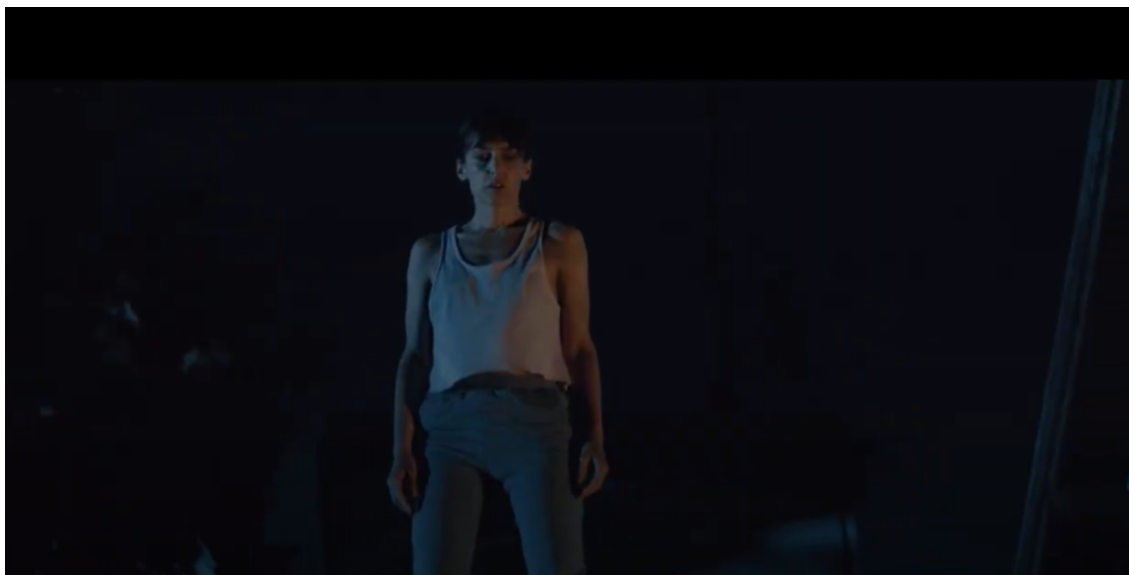
Aquí nos interesa pensar la mutación de Laura como víctima/vengadora. En esta “narración de transformación” (Heller, 2011: 18), la protagonista no está estancada en el lugar fijo de sobreviviente pasiva de los actos del varón abusador. Precisamente la transformación en este caso conlleva la ruptura de

la concepción de las víctimas de abuso como “códigos de bondad, simplemente en virtud de haber sido sometidos al mal” (Bennet, 2019: 36). Laura es un sujeto activo porque en el film “vive y negocia continuamente con los efectos del abuso” (2019: 37).

La película inicialmente coquetea con la idea de despotencializar a Laura y dejarla en el rol pasivo de la víctima, que necesita de su padre y su marido para conseguir venganza. Sin embargo, el film da un giro que abre la posibilidad de mutación y agenciamiento de nuestra protagonista. De esta manera, niega la pretensión, con fuertes raíces conservadoras, de centrar toda la identidad femenina en la condición de víctima y constituir la como un sujeto imposible de interpelar, inmune ante las críticas (Lamas, 2018: 46).

Algo muy diferente sucede en la película cánon del *rape and revenge*. En *The last house on the left*, Mary es directamente asesinada por su abusador. Esto la perpetúa como víctima pasiva y su capacidad de acción es nula. La venganza está completamente mediatizada y ella no tiene posibilidad de responder por sí misma. Podríamos decir que en este *rape and revenge*, “se concibe la condición de víctima como parte integral de la condición femenina” (2018: 45)

Junto con el deslizamiento de *La fiesta silenciosa*, también se transforma la manera en que está enunciada la agresión. Si antes planteábamos que la violación se retrataba de una forma cruda y directa, en esta escena sucede lo contrario. Laura pateo violentamente al joven, pero la cámara la filma a ella. Los golpes están en el fuera de campo, solo insinuados por el sonido y los movimientos bruscos de la protagonista. Como planteaba Heller (2011: 18), la enunciación busca que nos sintamos directamente interpelados por esa bronca. No importa el dolor del agresor, importa la furia de la protagonista y eso es lo principal del plano.



Durante la violencia a su agresor, la cámara filma a Laura. La fiesta silenciosa (Diego Fried, 2019)

Además, ante este cambio de roles sumados a la muerte del padre, se abre una tercera vía. Hacia el final, Daniel y Laura se encuentran junto con el agresor en el espacio que dará lugar a la celebración matrimonial, pero nuevamente esto se revierte. La caída de la figura paterna conlleva también la caída de las instituciones. La pareja ya no está ahí para “unirse en sagrado matrimonio”, está ahí para decidir si asesinar o no al agresor de Laura. El sentido originario y esperable de ese espacio se resquebraja y da lugar a uno más “metafórico” que tiene “la capacidad de producir un nuevo significado [...] donde una incompatibilidad semántica colapsa en la confrontación de varios niveles de significado, para producir un nuevo significado que existe solo en la línea de fractura de los campos semánticos” (Ricoeur, 2011).

Lo mismo sucede con el título que da nombre a la película. La “fiesta silenciosa” adquiere diferentes sentidos a lo largo del film, pero nos interesa pensarla en relación al arco de personaje de Laura. Hay tres momentos claves en los que nuestra protagonista desafía este silencio y lo rompe:

En primer lugar, luego de ser abusada y mientras está sentada en la mesa con su padre y con su marido, Laura rompe el “código” de silencio que conllevaba

esa fiesta a la que asistió y en donde fue abusada. Tal como rompió el mandato patriarcal al no quedarse quieta dentro del hogar y “escapar” de la casa paterna, tampoco respeta el “silencio” implícito de la fiesta. La protagonista cuenta la violación a la que fue sometida. Entonces esa pasividad que se asocia a las víctimas según Lamas (2018), no tiene pivote en nuestra protagonista.

Posteriormente, el deseo de encontrar a su agresor mueve a la protagonista en pos de la venganza. Quiebra la quietud de la casa burguesa con un primer movimiento: cuando logra salir del cuarto en donde fue encerrada por su padre. Y en un segundo movimiento: cuando busca a su agresor para lastimarlo. Aquí nuevamente se refuerza la idea de que la condición de “víctima” no necesariamente despotencializa y quita agencia de la persona abusada. El “silencio” que trae consigo la “calma” o la “quietud” se resquebraja en esta secuencia.

Por último, el arco narrativo de Laura se abre y cierra con una fiesta “silenciosa”. Ella se transforma en “víctima” cuando es violada en el baile electrónico al que acude, pero esa condición se desdobra cuando tiene la posibilidad de vengarse de su abusador y convertirse ella en la agresora, en un espacio que también puede caracterizarse denotativamente como una “fiesta silenciosa” con el decorado de un casamiento que probablemente no vaya a llevarse a cabo.

Por lo tanto, el recorrido que realiza nuestra protagonista ya está contenido en el título del film. Dentro de este se plantea el desdoblamiento, la incompatibilidad semántica de la que hablaba la cita de Ricoeur (2011) previamente. Mientras que, por un lado, una “fiesta” se puede encadenar con una serie de significantes como el sonido, la felicidad, el movimiento, la celebración. Por otro lado, el “silencio” se relaciona más con la calma, la tranquilidad, la quietud o la solemnidad. Laura, y su cambio de víctima a

victimaria, rompe con la esencialización al representar constantemente una negociación interna entre la pasividad y la actividad. Entre la inacción a la que la someten en la violación (y, por lo tanto, la negación de su deseo) y la capacidad de moverse para lograr su venganza.



La celebración se revierte. *La fiesta silenciosa* (Diego Fried, 2019)

Como todo cambia de sentido, también lo hace el subgénero con su resignificación. Laura tiene la posibilidad de dar el tiro de gracia y asesinar a su agresor. Nuevamente la cámara apunta directamente a ella, quien sostiene el arma hacia nosotrxs como espectadorxs. Puede parecer una advertencia, pero preferimos pensarlo más como una apertura. Ella agarra la pistola y apunta unos segundos, no dispara, duda y el plano se funde a negro, terminando el filme con un final abierto.

La muerte del padre marca el fin de un orden: el de la venganza. A partir de este final la posición de Laura nos plantea un cuestionamiento central: ¿continuar obedeciendo la ley paterna o buscar una alternativa? En ese mínimo gesto, de sostener el arma, pero no apretar el gatillo, radica la posibilidad de pensarse por fuera de la lógica “violación y venganza”, romper con ese binarismo para poder ver *qué más* hay. El film no plantea una

conclusión, pero si se posiciona en un lugar: el de permitirse pensar *otras* formas de mundo. En palabras de Rancière, “se trata menos de comprender lo que está allí, ya trazado en evidencia de hechos, divisiones habituales, categorías determinadas, que de desarticular un orden de partición dado volviendo a articular temporariamente otro en el cual se haga lugar a los que antes no tenía lugar” (2014: 8).

Y aquí retomamos lo planteado inicialmente por Heller-Nicholas. Si bien el subgénero tiene numerosos detractores, también tiene una gran capacidad de adaptarse y resignificarse, demostrando su potencialidad para complejizar e indagar la multiplicidad de formas en las que debería concebirse socialmente la violencia sexual y sus implicancias.

Reflexiones finales

Como primera consideración, no queremos dejar de resaltar lo necesario que fue para nuestro trabajo hacer un análisis fílmico que se centre en la materialidad del texto audiovisual y todos sus elementos, dejando en un segundo plano el simbolismo o la forzada relación con hechos históricos que la película no plantea, al menos explícitamente.

Por supuesto que no vamos a dejar de lado que los deslizamientos del subgénero se encuentran enmarcados en un contexto de producción particular. La película fue realizada en 2019, en un momento de ferviente activismo feminista (post surgimiento del movimiento Ni Una Menos en 2015, del primer intento de sanción de la ley del aborto en 2018 y de una agenda en la que las políticas públicas de género eran centrales), esto atraviesa al film en su totalidad al abrir ciertos debates y cuestionamientos que anteriormente estaban vedados (¿qué es el patriarcado? ¿existen numerosas formas de *ser* víctima? ¿existen numerosas formas de *ser* mujer?). Sin embargo, esto no implica que el film no encuentre maneras de dialogar con el contexto inmediato sin acudir a la linealidad ni hacer referencias directas. Buscamos resaltar esto ya que, como

planteamos inicialmente, al indagar qué sucede por fuera de Hollywood o del cine europeo, Heller-Nicholas reduce la producción del *rape and revenge* argentino a la simple ilustración de la violencia feroz ejecutada en la última dictadura, y esto evidencia una mirada reduccionista, que no está situada desde la Argentina y que ofrece una “explicación” fácil a un subgénero complejo. Así queda demostrado que hay una gran vacancia en este sentido.

En relación con nuestro análisis, lo que creemos es que al enmarcar el film dentro del *rape and revenge* se construye cierta tensión y diálogo con representaciones previas, generando un vaivén entre la distancia y la continuidad del canon (Altman, 2001). Los géneros son procesos dinámicos que van mutando a lo largo del tiempo y se resignifican en diferentes condiciones de producción/recepción. Como planteamos anteriormente, por supuesto que el *rape and revenge* no significa lo mismo en sus “orígenes” que en el año 2019 en Argentina. Si bien es cierto que hay un tratamiento de las imágenes de la violación que se mantiene, la línea dramática de la relación padre-hija es novedosa para este subgénero. La violencia y opresión ya no radican aisladamente en el abuso sexual, sino que se muestra toda una estructura que responde a un orden patriarcal. Además, siguiendo con el planteo de Heller-Nicholas (2011: 18), podemos ver esa “narrativa de transformación” que nos distancia de una idea unívoca o esencialista de *La Mujer*. Pero esto se puede ver aún más allá de la construcción de la protagonista, ese final abierto nos plantea un cuestionamiento central: ¿seguir repitiendo el pasado o empezar a construir un presente propio?

Bibliografía

- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Paidós.
- Bennet, Jill (2019). “Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte” en Irene Depetris Chauvin, y Natalia Tacetta (organizadoras), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Heller-Nicholas, Alexandra (2011). *Rape-Revenge films: a critical study*. USA: Macfarland & Company, Inc., Publishers (traducción propia).

Lamas, Marta. (2018). *ACOSO: ¿Denuncia legítima o victimización?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Mulvey, Laura (2013). "Visual pleasure and narrative cinema" en *Feminism and film theory* (pp. 57-68). England: Routledge (traducción propia).

Projansky, Sarah. (2001). *Watching rape: film and television in Postfeminist Culture*. New York: New York University Press (traducción propia).

Rancière, Jacques Walter (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros

____ (2019). *El espectador emancipado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial

Ricoeur, Paul (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta

* Luz Barcala es Licenciada en Artes Combinadas (UBA). Actualmente cursa la Maestría en Comunicación (UNLZ). Ha colaborado en *Revista Encuadra* y en diversos proyectos de investigación sobre audiovisual argentino y latinoamericano. E-mail: barcalaluz@gmail.com