

April 2016

Un objeto de deseo

Clara J. O'Rourke
Clark University

Follow this and additional works at: <https://commons.clarku.edu/surj>

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

Recommended Citation

O'Rourke, Clara J. (2016) "Un objeto de deseo," *Scholarly Undergraduate Research Journal at Clark*: Vol. 2 , Article 7.
Available at: <https://commons.clarku.edu/surj/vol2/iss1/7>

This Review is brought to you for free and open access by the Scholarly Collections & Academic Work at Clark Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Scholarly Undergraduate Research Journal at Clark by an authorized editor of Clark Digital Commons. For more information, please contact mkrikonis@clarku.edu, jodolan@clarku.edu.

UN OBJETO DE DESEO: LA MIRADA MASCULINA EN EL CINE Y LA LITERATURA

Clara J. O'Rourke '16 | International Development & Social Change and Spanish Language & Literature Major



ABSTRACT

This article evaluates and compares the ways in which women are dehumanized and limited to the role of “objects of desire.” The concept of the male gaze is used to depict how women are objectified in *La invención de Morel* by Adolfo Bioy Casares and *Rosario Tijeras* by Jorge Franco, including its cinematic interpretation by Emilio Maillé. Ultimately, all authors and directors sexualize female characters by limiting them in passive roles, depicting them as exotic objects in the eyes on the audience, the characters in the stories, and through narration and cinematography. This objectification reinforces passive female roles and a hegemony that takes away their agency.

La desigualdad del género, que proviene de una sociedad hegemónica, se manifiesta por la literatura y el cine. La novela *La invención de Morel* por Adolfo Bioy Casares, el libro *Rosario Tijeras* por Jorge Franco y la película dirigida por Emilio Maillé retratan las mujeres principales en una manera similar. Los autores y narradores de cada obra convierten a la mujer en objeto por sus descripciones físicas en las novelas, la cinematografía en la película de *Rosario Tijeras* y la ubicación de la mujer en la punta del triángulo amoroso. Este ensayo critica las obras en sus usos de la mirada masculina que deshumaniza a las mujeres y les quita su agencia. En las obras, las mujeres están limitadas en dos papeles en la narrativa por la mirada de las otras personas. El primero es como un objeto exótico para los personajes en el cuento y el segundo es como un objeto exótico para la audiencia. Mientras tanto los hombres impulsan la trama del cuento. Al fin las féminas son cuerpos en que los varones proyectan sus deseos. El uso de la mirada masculina fortalece los papeles pasivos de

las mujeres y la hegemonía que quita su agencia y sus poderes.

LA TEORÍA DE LA MIRADA MASCULINA

Antes de analizar la teoría de la mirada masculina es importante considerar que en este sentido “mirada” se refiere a la palabra “gaze.” En español el concepto de “la mirada” (gaze) es diferente de “el mirar” (look). El mirar, junto con otros gestos, les proporciona a los demás el modo de descubrir lo que les pasa o piensan, aunque no lo manifiestan verbalmente. Se reserva el término “mirar” para connotar un proceso o una relación, mientras que se usa la palabra “mirada” para una visión unidireccional y subjetiva. Una mirada puede causar placer pero solamente en la persona que la posee.

El concepto de la mirada masculina viene del análisis de Laura Mulvey y su crítica del cine en 1975. Ella destaca que el cine controla la dimensión del espacio por los cambios en la distancia y visión. Estos códigos de la cinematografía crean una mirada, un mundo y un objeto. La mirada masculina produce la ilusión del

deseo. La cámara se convierte en un mecanismo, una tecnología, que crea una representación del espacio y sigue los movimientos del ojo humano, una ideología de la representación que se enfoca en la percepción del sujeto. Aunque la teoría de la mirada masculina viene de los estudios cinematográficos, también puede ser aplicada como análisis en la literatura.

Sin embargo, la mirada masculina se manifiesta en el cine y la literatura por distintas maneras. Ambos incorporan los elementos claves como el voyeurismo y el fetichismo. El voyeurismo, el placer sexual de observar a otros cuando hacen actos íntimos o sexuales, incorpora tres miradas distintas a la misma vez. La primera mirada es la cámara. Por el proceso de la grabación y la visión del director, la cámara escoge el foco de cada toma y define el lente que muestra los personajes. La segunda mirada es de los personajes en la película. El guión y la dirección de una película afectan la manera en que los personajes interactúan y como se miran. La tercera es la audiencia que mira el producto final

(Mulvey, 1975). Es obvio que las primeras dos miradas afectan mucho a la tercera. Estas tres miradas también existen en las novelas. En la literatura, la primera mirada pertenece al autor por la acción de escribir la novela. La segunda y tercera miradas son iguales a las del cine: los personajes del cuento y la audiencia, los cuales son los lectores en este caso. Ahora, el segundo elemento de la mirada masculina es el fetichismo, el cual es la obsesión con un objeto, en este contexto la mujer como un espectáculo para los gustos de los hombres. El cine muestra el fetichismo por la manera cautivadora en que la cámara graba el cuerpo femenino. De una manera parecida, la literatura usa las descripciones explícitas para pintar la forma de la mujer y también construir un espectáculo atrapante. En la literatura y en el cine la mirada masculina condiciona la manera en que la mujer está representada.

La mirada masculina es una manera de deshumanizar y está construida por la sociedad. Por eso, la mirada masculina no es la mirada de un individuo o de los varones únicamente, sino es una mirada por el lente de la heteronormatividad que existe en la sociedad. En otras palabras, las mujeres o cualquier sexo o género pueden adoptar la mirada masculina. Más específicamente, la idea de la mirada masculina representa el mundo y su desequilibrio sexual que divide el placer de la mirada en dos partes: activa/masculina y pasiva/femenina. Como dice Mulvey,

“The image of women as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of

representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order as it is worked out in its cinematic form illusionistic narrative film.”

(Mulvey, 1975)

De este modo la mujer es materia cruda para el consumo del hombre o la sociedad quienes la miran. El hombre asume el rol activo para definir su identidad (Ortner, 1997). El propósito de la mayoría de los cuentos es la búsqueda del protagonista varón o héroe. Del otro lado, las mujeres no toman un papel tan fuerte. Es decir, la mirada masculina se centra en el sujeto masculino (Kaplan, 54). Los hombres impulsan la trama del cuento y la mujer funciona como un objeto pasivo para el placer del hombre. La mirada masculina es determinante, una fantasía representada en la forma de la mujer, caracterizada en las descripciones literarias y las técnicas cinematográficas según gustos masculinos de una sociedad hegemónica. Entonces las mujeres asumen el papel “tradicional” de una presumida o se despliegan como fuerza erótica para connotar su “*to-be-looked-at-ness*” (Mulvey 1975). La mirada masculina muestra a la mujer como un objeto sexual, un espectáculo erótico que representa los fetiches de la sociedad hetero-normativa.

La teoría de la mirada masculina destaca los elementos de la cultura patriarcal. Ortner relaciona las mujeres a la naturaleza y los hombres a la cultura. De esta manera Ortner explica que los varones dominan, manipulan y utilizan a las hembras, así como los seres humanos dominan la naturaleza por su cultura (Ortner, 1972). Así las

mujeres son actores pasivos y los hombres activos. Kaplan elabora, “se enlazan las miradas imperial y masculina: los viajeros masculinos imaginan su viaje a través de la metáfora sexual de dominar y conquistar el cuerpo femenino, algo que la mirada masculina también aspira a llevar a cabo” (Kaplan, 52). Kaplan y Ortner subrayan que la sociedad hegemónica existía por la historia humana e influye mucho en la división entre los papeles de las hembras y los varones. Entonces, la mirada masculina es un producto de las tecnologías de la sociedad que mantiene y empeora la desigualdad que la hegemonía ya creó. La mirada masculina es una representación que deshumaniza a las mujeres y les quita sus agencias.

LA INVENCION DE MOREL

La invención de Morel es una novela argentina que es narrada por el protagonista innominado e invisible; un fugitivo en una isla abandonada y aislada. Después de poco tiempo el narrador descubre que hay gente en la isla y él se enamora de uno de ellos: Faustine, una mujer callada que él mira desde la distancia. Él no puede comunicarse con ella porque él es invisible y callado para toda la gente que puebla la isla. Entonces, el narrador se pone celoso cuando él se da cuenta que el líder del grupo de la isla, Morel, también está enamorado de Faustine. La trama se complica cuando Morel revela que toda la población es solamente una proyección que él crea por una grabación. Esta revelación hace que la isla se destruya y se mueran todas las personas preservadas por proyecciones. La invención de Morel es una parte

clave de la trama y el origen del título de la novela.

La novela de *La invención de Morel* incorpora el concepto de la mirada masculina por la centralidad del protagonista varón, el uso del voyerismo y fetichismo y la perpetuación de la desigualdad. Escrito en la primera persona, La invención de Morel captura la mirada masculina por la voz y vista heterosexual del narrador. La narración hace que todos recurran a la mirada masculina sin tener en cuenta el sexo ni la orientación del lector. Bioy Casares impulsa la trama por los pensamientos y las acciones del narrador mientras Faustine tiene un papel pasivo y no hace nada para cambiar el argumento del cuento. Según Margret Snook el protagonista busca su identidad durante la trama de un cuento. Bioy Casares utiliza los tres elementos del texto (la interacción entre varón y hembra, el lenguaje y la narración) para mostrar la lucha del sujeto y su búsqueda fallida por la independencia (Snook, 1991). La trama de *La invención de Morel* se enfoca en la evolución de la identidad del narrador salvo que no desarrolla el personaje de Faustine. Entonces, una manera en que la novela incorpora la mirada masculina es por la centralidad masculina de la trama y la limitación del papel femenino.

El narrador introduce a Faustine por una descripción física, como una mujer bella y misteriosa pero él es incapaz de comunicarse con Faustine. Entonces, Faustine es inaccesible y pierde la oportunidad de desarrollarse por la novela excepto por las maneras en que los varones la deshumanizan. Faustine existe por la tecnología de Morel,

creada de su amor problemático. No obstante, su personaje gana importancia en el cuento por el interés del narrador. El narrador necesita a alguien para afirmar que su vida tiene sentido: “ya no estoy muerto: estoy enamorado” (Bioy Casares, 1940, 23). Por su desesperación, el narrador es producido y destruido por ella y su necesidad narcisista del amor. Entonces Faustine es de importancia secundaria para él. Ella no es la causa del amor, sino un objeto producido y actualizado por el imperativo “amar” (Posso, 2012). El narrador se enamora de Faustine solamente por mirarle meticulosamente y se engancha en un triángulo amoroso entre ella y Morel. Faustine representa el premio, el deseo inalcanzable. Ambos hombres están enamorados de Faustine pero no hay ninguna elaboración en las emociones, sentimientos ni deseos de ella. Así mismo ella está limitada a un papel pasivo mientras los varones luchan activamente para controlarla.

La manera en que el narrador y Morel miran a Faustine se enfoca solamente en su cuerpo como una cosa que ellos quieren conseguir. Por la novela entera, el narrador mira a Faustine cuando ella no se da cuenta que él está haciéndolo. Él está obsesionado con mirarle cada día cerca del precipicio del cuento y lo hace escondido. El narrador le conoce por las observaciones y le describe por una manera explícita: “por ese cuerpo interminable, por esas piernas demasiado largas, por esa tonta sensualidad, yo exponía la calma, en Universo, los recuerdos, la ansiedad tan vivida, la riqueza conocer las costumbres de las mareas y más de una raíz inofensiva” (Bioy

Casares, 37). Ese momento representa un elemento principal en la mirada masculina: el voyerismo. El narrador se excita cuando mira a Faustine en secreto. A él le fascinan las acciones de Faustine y continúa soñando de ella esa noche. Él se enamora por la observación únicamente. Eso implica que, salvo ser bella, no hay un prerrequisito que una mujer necesita tener para que un hombre se enamore. También, el enfoque en su belleza solamente la reduce a un objeto sin capacidad de tener personalidad ni consentimiento. Las descripciones físicas del cuerpo de Faustine hacen que el lector esté limitado a mirar a Faustine a través de la mirada masculina. Por último, Faustine es nada más el objeto de la mirada y su fascinación.

Por otro lado, Morel enfoca en el cuerpo de Faustine como una manifestación de su tecnología y su egoísmo. En los ojos de Morel, ella es la meta de su propio trabajo, una proyección física de la mujer ideal, una figura que da perpetua realidad a su fantasía y su ego. Él la quiere a Faustine para sí mismo y por eso él hace una proyección de ella para que nadie pueda poseerle. Su invención trata de alcanzar la inmortalidad con la hermosa Faustine (Posso, 2012). Sin embargo, Morel graba la presencia de Faustine sin su consentimiento. En este sentido la invención de Morel es un crimen y la quita la agencia a Faustine. Morel domina a Faustine por su invención y la reduce a ella a una imagen, literalmente. Él conserva su cuerpo, no su mente. Por esa acción Morel demuestra que él valora más el aspecto físico de Faustine que su mente o personalidad. Ella se queda como una

imagen que revela las ganas de un hombre, y a quien le falta un alma porque ella no es un ser real. Además, esto representa a Faustine como un fetiche, nada más que una manifestación de obsesión.

Por fin Casares ejemplifica la ironía de la deshumanización de Faustine por mostrar que ella es un objeto tanto literal como figurado. Tanto Morel como el narrador miran a ella como un premio, la punta del triángulo amoroso. Después de muchas observaciones y pensamientos sobre ella el narrador expresa “estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como un simple objeto” (Bioy Casares, 68). Esta cita ejemplifica la deshumanización de Faustine. El narrador nunca menciona su personalidad ni elementos sobre ella salvo su apariencia. Morel y el narrador están obsesionados con ella, lo cual representa el segundo elemento principal de la mirada masculina, el fetichismo. Al final de la novela, Casares revela que el narrador deshumaniza a Faustine y ella también es realmente solo un objeto, una fachada que los gustos de Morel manipulan. Además, él mira a Faustine como algo que él puede recrear, el material crudo que él manipula para hacerlo mejor: Él es el titiritero y ella es su muñeca. La realidad que Faustine es nada más que una imagen no disuade Morel ni el narrador en obsesionarse de ella. Los hombres se obsesionan con Faustine y disminuyen su valor a una muñeca inalcanzable, un ejemplo claro del fetichismo.

La dicotomía entre Morel y Faustine también ejemplifica la hegemonía que crea la mirada masculina. Primero, el artículo *Is Female to Male as Nature is*

to Culture? por Sherry Ortner explica que, en la cultura patriarcal, la hembra se relaciona con la naturaleza mientras el varón pertenece a la cultura que la manipula (Ortner, 1972). Morel, el creador de Faustine, representa la cultura del cine y el poder de grabar materia cruda y manipularla. Faustine no tiene un propósito más que ser un material formado por su dueño. La relación entre ella y Morel mantiene los roles desiguales del género que existen ya en la sociedad. Además, según Robert Rieber, aunque la audiencia es callada, no es pasiva. En realidad, la audiencia está en colaboración con el creador. Esto significa que sin la audiencia, el sujeto no tiene impacto ni existencia (Rieber, 2013). Un personaje en una película no está vivo hasta que alguien le mira. Entonces el narrador y el lector le dan una vida eterna a Faustine por sus miradas. Sin la mirada masculina, ella no existe. Entonces ella es un ser, cuya existencia depende de la triangulación de la mirada masculina, la visión de Morel, la descripción del narrador, y la afirmación de la audiencia.

ROSARIO TIJERAS

Rosario Tijeras, es una novela de la narcoliteratura colombiana. La trama se enfoca en la vida complicada de Rosario Tijeras, la protagonista, quien se involucra en la violencia de narcotraficantes grandes para salir de la pobreza del barrio donde se crece. Rosario utiliza su sensualidad para matar los hombres que amenazan su seguridad o la de su hermano, un narcotraficante de Medellín. Antonio, el narrador, y su amigo Emilio la conocen a Rosario en una discoteca. Emilio y Rosario

empiezan una relación mientras Antonio les observa con ganas. Antonio está obsesionado con Rosario y su obsesión sigue hasta que ella muere por el peligro de su estilo de vida.

Desde el principio del libro y la película de *Rosario Tijeras*, la mirada masculina presenta a Rosario como un objeto de deseo. Antes de la elaboración cinematográfica de *Rosario Tijeras*, Jorge Franco pinta a Rosario en una manera que incorpora la mirada masculina por las descripciones detalladas de su cuerpo femenino. Franco describe su físico explícitamente por los ojos del protagonista y el narrador Antonio: “su cuerpo nos engañaba, creíamos que se podían encontrar en él las delicias de lo placentero, a eso invitaba su figura canela, daban ganas probarla, de sentir la ternura de su piel limpia, siempre daban ganas de meterse dentro de Rosario (Franco, 1999, 9). Esta cita representa a Rosario como un objeto del consumo y placer. El cuadro de su “figura canela”, una insinuación sexual, implica que ella es algo suculenta para comer. El uso de la frase “daban ganas probarla” la reduce a Rosario a una cosa sin agencia. “Probar” expresa el deseo carnal de los que la miran y también implica que ella es un objeto del consumo. Las descripciones así ejemplifican la mirada masculina porque retratan a Rosario como un fetiche del que Antonio se obsesiona y en que quiere meterse. Además, estas citas involucran la mirada por influir la manera en que el lector la percibe también. Los ojos de un hombre heterosexual definen a Rosario, por eso el lector la mira por el mismo lente, uno que la deshumaniza.

La Rosario de Franco es encarnada elaboradamente por su físico pero tiene una voz muy débil. La falta de voz representa el poco desarrollo de su personaje. Además, la obsesión en su aspecto la limita a ella a ser nada más que una imagen. Aunque Franco y Marcelo Figures (el guionista) representan la resistencia de Rosario al monopolio masculino sobre la violencia y agresión, Close, el autor de un artículo llamada Rosario *Tijeras: Femme Fatale in Thrall*, discute que ese desafío menosprecia los otros aspectos de su personaje. Por ejemplo, la violencia que expresa Rosario también esconde su falta de voz e identidad que la respalde. Su representación como un objeto del deseo para el narrador masculino, su retrato principal por su anatomía sexual y la importancia de su servidumbre sexual a los varones poderosos (“10s patrones de Rosario” [150]) también amortiguan el voz de Rosario (Close, 2009, 307). Desde su niñez ella luchaba por su agencia. La violación de Rosario representa la primera vez que un hombre la domina a ella y que su voz no tiene suficiente poder. Rosario trata de manifestar su agencia al seducir y matar a los hombres. A pesar de sus esfuerzos, Rosario no gana control sobre su vida ni agencia, los elementos de la mirada masculina y su papel pasivo la confinan y la impiden a ella en manifestar poder sobre su vida.

No hay un desarrollo de la personalidad ni el carácter de Rosario en el libro, y por eso los personajes proyectan sus deseos en Rosario para crear una mujer ideal. Gran parte del atractivo de Rosario viene de su reputación de ser inalcanzable. Por ser quimérica, nadie la conoce bien y enton-

ces todos asumen lo que quieren de ella. Eventualmente Rosario le pregunta a Antonio sobre que dicen los demás de ella:

“Contarme, parcero, ¿Qué más dicen de mí?’ ‘Que has matado a doscientos, que tenés muelas de oro, que cobras un millón de pesos por polvo, que también te gustan las mujeres, que orinás parada, que te operaste las tetas y te pusiste culo, que sos la moza de que sabemos, que sos un hombre, que tuviste un hijo con el diablo, que sos la jefe de todos los sicarios de Medellín, que estás tapada de plata, que la que no te gusta la mandas tusar, que te acostas al tiempo con Emilio y conmigo... en fin.’”

(Franco, 1999, 72)

Esta descripción ilustra como Rosario es un fetiche, una fantasía de los gustos de una sociedad heteronormativa. Los demás literalmente la construyen al describir distintos elementos de su cuerpo como sus muelas de oro y pechos y nalga plásticos. Ellos hacen su propia realidad de quien es ella y le quitan la capacidad de Rosario de definirse. También el chisme sobre qué hace Rosario cumple las fantasías de una mujer bisexual y bastante salvaje en la cama. Ella es solamente una imagen o proyección de los gustos de la sociedad, una simplificación de sus deseos. Ellos la controlan por su mirada y entonces la construyen artificialmente.

La manera principal en que el director, Emilio Maillé, captura la mirada masculina en la película de *Rosario Tijeras* es por la cinematografía. La cámara funciona como una herramienta que muestra a Rosario como alguien híper sexual. Por la película

hay un enfoque en su anatomía sexual. Mientras Rosario lleva ropa muy reveladora, la cámara se centra en sus senos, nalga, labios y cintura por toda la obra. Además, cada una de las escenas de sexo muestra el cuerpo desnudo de Rosario mientras que hay pocas tomas del cuerpo masculino. Una revista publicada por Alberto Duque López de la agencia Prensa Latina destaca el enfoque sexual en el cuerpo de la actriz Flora Martínez.

La película tiene su éxito asegurado. No por la historia... No por su narración desordenada. No por su excelente fotografía (Pascal Martí) y sus elementos técnicos muy cuidados. No: la película será vista por miles de espectadores, ávidos de explorar el hermoso cuerpo de Flora Martínez, expuesto impúdica y excesivamente al ojo voyerista de la cámara que no pierde ocasión para enseñarla copulando de todas las formas.

(Close, 2009, 208)

Evidentemente la anatomía de Flora Martínez es un foco principal de la película. Alberto Duque López destaca el ojo voyerista en que la cámara la graba a Flora. El voyerismo impulsa la audiencia a conocer a Rosario como una imagen de deseo. Esa manera de grabar su cuerpo también estimula el interés sexual de la audiencia y la deshumaniza a ella más. Es más, hay algunas revistas que mencionan la manera pornográfica en que la película retrata a Rosario y creen que la película debe ser censurada. Es problemático que la manera principal en que la película representa a la mujer es por su cuerpo desnudo e implica que la mayoría de la identidad de

la mujer reside en las funciones sexuales de su cuerpo.

Franco coloca a Rosario en la punta de un triángulo amoroso y de miradas. La primera vez que la audiencia mira a Rosario es cuando ella está bailando sola en la discoteca. La cámara captura la sensualidad de Rosario al enfocarse en ella. Ella lleva un vestido rojo, que representa la pasión, el peligro y buen apetito; ella está destacada en el bullicio de la discoteca como un súcubo. Sus ojos están cerrados y ella está tocándose por su pecho y su cuello. Ella desordena su pelo en una manera que implica el deseo incontrolable de Medusa (Close, 2006). Con sus ojos cerrados, ella es objeto de la mirada pero no la posee ella misma. Literalmente, ella no ve. Los hombres la miran fijamente como si ella fuera un fetiche. Rosario cautiva tanto a Emilio como a Antonio y ellos la miran de lados opuestos de la discoteca. Esta premonición del triángulo amoroso entre los tres personajes ubica a Rosario en la punta, el objeto del deseo. Como explica Sawan, “es innegable que la producción cultural en el mundo occidental ha sido, históricamente, una actividad predominante dominada por el hombre, para el hombre y que el cuerpo de la mujer ha sido, durante siglos, terreno colonizado por las prácticas representacionales” (Sawan, 2006). La ubicación de Rosario implica que ella es una meta, un premio que los hombres quieren conquistar. La metáfora de Sawan revela que el papel de Rosario como un objeto del deseo fortalece la hegemonía de la trama clásica de la historia. Rosario también representa el pináculo de los tres elementos de la mirada masculina. Primero,

la cámara la retrata a ella con un lente voyerista. Segundo, todos los personajes varones miran a Rosario mientras ella hace actos íntimos sin ella saberlo y consideraban a Rosario como una cosa en donde quieren adentrarse y conquistar. Finalmente por esos dos lentes la audiencia también mira a Rosario en un modo voyerista y la categoriza a ella como una imagen del querer sexual y el deseo inalcanzable.

En la persecución de Rosario, Antonio es el personaje activo que impulsa la trama. Por otro lado, ella permanece una meta y una personificación de su deseo. Antonio dice: “estudié cada paso para tenerla cerca, la observé con cuidado para no cometer alguna imprudencia, aprendí que había que ganársela de a poquito, y después de tanto examen silencioso logré entenderla bien” (Franco, 1999, 45). Primero, esta cita revela el lente voyerista con que él mira y conoce a Rosario. Antonio explica que él se usa observación para conocerla. Entonces él no trata de conocerla por conversar ni nada y dice que sin hablarla, “logré entenderla bien”. Es decir que no hay aspectos del carácter de Rosario que no superen lo físico. Segundo, Antonio admite que “había que ganársela”. Al usar la palabra ganar implica que Rosario es un premio pasivo que él puede ganar para sí mismo. El deseo de Antonio para meterse en Rosario, ambos físicamente y psicológicamente, es el motivo que impulsa el narrativo de la novela (Close, 2009).

El rol pasivo de Rosario refleja un estándar que existe a través de la historia de la literatura. Generalmente los hombres y héroes buscan como comunicar

su agencia. Por otro lado, las mujeres toman un rol opuesto, su viaje involucra, casi exclusivamente, la renuncia de la agencia. Además, las mujeres que expresan su agencia frecuentemente son castigadas (Ortner, 1997). Rosario no es una excepción. Por la mayoría del libro y la película ella no expresa mucha agencia pero ella trata de expresarla al castrar a sus patrones. Al fin, parecida a compañeras en otros cuentos, alguien castiga a Rosario al matarla. Entonces la novela la despide como la introduce: con ojos cerrados. Antonio deja a ella en las manos del doctor. La escena final, antes de la toma del reloj, cuyas manos parecen tijeras, muestra un doctor con instrumentos de cirugía en sus manos, unas tijeras. Entonces el fin de la película regresa a la identificación de una mujer en las manos capaces de un hombre pero también se convierte el instrumento de castración, las tijeras, en un instrumento diseñado para restringir y cerrar (Close, 2009). El instrumento que Rosario usa para manifestar la poca agencia que ella tiene marca también su propio fin

LA CONCLUSIÓN

De maneras parecidas, *La invención de Morel* y *Rosario Tijeras* incorpora la mirada masculina y representan a las mujeres como objetos de deseo. Es importante darse cuenta que los dos autores y el director de la película son varones. No es decir que esos tres hombres específicamente ven a las mujeres como objetos solamente, pero es obvio que la hegemonía y hetero-normatividad de la sociedad influyen la manera en que ellos retratan a las mujeres en la literatura y el cine. Además,

esos hombres tienen el rol de creador y por eso poseen el poder sobre sus personajes y la manera en que les retratan. Igualmente, los textos son en la primera persona y las narraciones son de los hombres heterosexuales. Este no solamente subraya un punto de vista de un hombre heterosexual, pero también representa al hombre como el personaje activo. Los autores, el director y los protagonistas influyen la manera en que la audiencia entiende a las mujeres y crean las tres miradas que construyen la mirada masculina.

La invención de Morel toca el tema de la grabación mientras Rosario Tijeras tiene una interpretación cinematográfica. Las obras graban a las mujeres como la musa de los directores y crean proyecciones de sus cuerpos. La Rosario en la película es la interpretación de Maillé y revela la manera en que él la entiende a Rosario. Así mismo, Faustine es la imagen que hace Morel para preservarla para siempre. Morel y Maillé preservan el físico y nunca se enfocan en resguardar la personalidad ni la identidad personal de las mujeres. Esa acción refleja que los directores valoran los aspectos que consideran claves de las mujeres. En la novela, los hombres imaginan lo que quieren sobre Rosario y asumen que ella posee estos aspectos. Como Faustine, Rosario es una proyección. Esas manifestaciones de los deseos de hombres no tienen personalidad, no son seres humanos. Entonces la manera en que las representa a las mujeres también las deshumaniza a ellas a seres que no goza agencia.

Aunque las obras vienen de distintas épocas, son parecidas en la manera en que incorpo-

ran la mirada masculina. Bioy Casares, Franco y Maillé usan la visualidad para conocer a Faustine y Rosario. Los autores desarrollan a Faustine y Rosario por descripciones físicas y Maillé por la cinematografía que se enfoca en la anatomía sexual de Flora Martínez. Las dos enloquecen a los hombres por ser los sujetos del voyerismo y también el fetichismo. Las tres miradas inspiran éxito sexual por seguir las dos mujeres sin ellas saber. Además el foco en ellas como objetos sube el deseo y la obsesión que los hombres expresan. A ellos, no les importa que las mujeres sean imágenes o proyecciones, sino les da más ganas. Eso revela que la mujer “ideal” no solo es bellísima sino callada. Ninguna de las obras utiliza mucho diálogo para desarrollar sus personalidades en una manera intelectual o personal. Ni Faustine ni Rosario logran expresar su agencia. Por eso las mujeres están limitadas en tener un papel pasivo, un despegue que personifica los gustos de las protagonistas.

A pesar de la diferencia entre las tramas de las obras, el triángulo amoroso es un elemento clave en las dos. Faustine y Rosario son las puntas de los triángulos del amor y representan objetos del deseo. Del poco desarrollo de sus personalidades, sus identidades son proyecciones de los gustos de los hombres, tanto literal como figurativamente. Ella es el foco de las tres miradas y no tiene un papel más que ser imagen del sexo. Quizás los autores no intentaron producir los roles de género tan definidos. Aun así, la presentación de las mujeres en estas obras tiene implicaciones fuertes para la audiencia y las culturas que rep-

resentan porque subrayan el rol pasivo de la mujer en la ficción y la realidad.

UN OBJETO DE DESEO: Clara J. O'Rourke

BIBLIOGRAFÍA

- Calogero, Rachel M. (2004) "A test of objectification theory: The effect of the male gaze on appearance concerns in college women." *Psychology of Women Quarterly* 28.1: 16-21.
- Casares, Adolfo Bioy. (1940) *La invención de Morel*. Penguin Books, New York.
- Close, G. S. (2009). Rosario Tijeras: Femme Fatale in Thrall. *Revista de Estudios Hispánicos*. Alabama, 43(2), 301-322.
- Devereaux, M. (1995). "Oppressive Texts, Resisting Readers, and the Gendered Spectator: The 'New' Aesthetics". In Brand, P.Z.; Korsmeyer, C. *Feminism and Tradition in Aesthetics*. University Park, PA: Penn State University Press. p. 126.
- Evans, Adrienne, Sarah Riley, and Avi Shankar. (2010) "Technologies of sexiness: Theorizing women's engagement in the sexualization of culture." *Feminism & Psychology* 20.1 114-131.
- Franco, Jorge. (1999) *Rosario Tijeras. Siete Cuentos Editorial*, New York.
- Gamman and Marshment, L. and M. (1989). *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. Seattle: *The Real Comet Press*.
- Kaplan, E. Ann. (2000) "Hollywood, ciencia y cine: La mirada imperial y la mirada masculina en las películas clásicas: Looking for the other. Feminism, film and the imperial gaze. Capítulo III." *CIC: Cuadernos de información y comunicación* 5: 39-66.
- Loots, Liane. (2001) "Re-situating culture in the body politic." *Agenda* 16.49: 9-14.
- Mulvey, Laura. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16.3 Autumn 6-18
- Ortner, S. B. (1972). Is female to male as nature is to culture?. *Feminist Studies*, 5-31.
- Ortner, S. B. (1997). *Making gender: The politics and erotics of culture*. Beacon Press.
- Posso, K. (2012). To love in the infinitive: time, image and the powers of the false in *La invención de Morel*. Adolfo Bioy Casares: *Borges, Fiction and Art*, 163.
- Quinn, Diane M., Rachel W. Kallen, and Christie Cathey. (2006) "Body on my mind: The lingering effect of state self-objectification." *Sex Roles* 55.11-12
- Rieber, Robert and Robert J. Kelly. (2013). *Film, Television and the Psychology of the Social Dream*. Springer Science & Business Media.
- Sassatelli, Roberta. (2011) Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture. *Theory, Culture & Society*, 28(5) p. 128
- Sawan, P. D. (2006). Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi. Problematización de la mirada masculina en las artes visuales. *Romance notes*, 46(3), 387.
- Snook, M. L. (1991). *Boundaries of the Self: Autonomy versus Dependency in "La invención de Morel"*. Chasqui, 108-115.
- Stacey, Jackie. (1987) "Desperately seeking difference." *Screen* 28.1 48-61.
- Weeks, L.P. (2005). "Male Gaze". In Ritzer, G. *Encyclopedia of Social Theory*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications. p. 467. ISBN 978-0-7619-2611-5.

FACULTY SPONSER: Juan Pablo Rivera, Ph.D.

ACKNOWLEDGEMENTS

Me gustaría agradecer Juan Pablo Rivera, el profesor que me enseñó todo que sé del análisis literario. También agradezco mi familia dominicana, Arcelys y Alejandra Bueno, y mi Profe Mercedes Muñoz: mujeres que poseen agencia y determinación. Ustedes me hicieron crecer.

AUTHOR BIOGRAPHY | Clara J. O'Rourke

Clara O'Rourke is an International Development and Social Change and Spanish Language and Literature double major and will continue her education at Clark to earn her M.A. in Community Development and Planning. While Clara spent the past year studying in the Dominican Republic she conducted research a community development intern at Acción Callejera and served as research assistant for Hanesbrands Living Wage Project in Santo Domingo. She currently works for the Latino Education Institute and Worcester Public Schools as Research Specialist where her passions for social justice, youth empowerment, and cultural inclusion are intertwined.