



CAPITAL SEXUAL Y DESAMOR EN LA TRILOGÍA DEL PARAÍSO DE ULRICH SEIDL

Sexual Capital and Heartbreak in the Paradise Trilogy of Ulrich Seidl

Maria Medina-Vicent

medinam@uji.es

Universitat Jaume I - España

Recibido: 28-02-2021

Aceptado: 22-04-2021

Resumen

En el presente artículo tratamos de mostrar la necesidad de una lectura de la agencia femenina desde una perspectiva multidimensional que atienda a la intersección de la cuestión de género con otras variables relacionadas con la nacionalidad, la clase social, la edad, etc. En este sentido, la obra del director austríaco Ulrich Seidl permite vislumbrar, en su trilogía *Paraíso* (2012-2013), la complejidad que acompaña a la posición de las mujeres en la sociedad austríaca contemporánea como reflejo de un occidente en decadencia. Para establecer una lectura crítica de los discursos sobre la capacidad de decisión y acción de las protagonistas respecto a cuestiones como la sexualidad y el amor contenidos en esta trilogía, partiremos de la teoría del capital sexual tardomoderno propuesta por las sociólogas Eva Illouz y Dana Kaplan, así como de las teorías sociológicas sobre el amor de la primera autora citada.

Palabras clave: capital sexual; amor; agencia femenina; cine; ficción documental.

Abstract

In this article we show the need for a reading of female agency from a multidimensional perspective that addresses the intersection of the gender issue with other variables related to nationality, social class, age, etc. In this sense, the work of the Austrian director Ulrich Seidl allows us to glimpse, in his *Paradise Trilogy* (2012-2013), the complexity that accompanies the position of women in contemporary Austrian society as a reflection of a West in decline. To establish a critical reading of the discourses on the decision-making and action capacity of the protagonists regarding issues such as sexuality and love contained in this trilogy, we will start from the theory of late modern sexual capital proposed by the sociologists Eva Illouz and Dana Kaplan as well as the sociological theories on love of the first cited author.

Keywords: sexual capital; love; female agency; cinema; documentary fiction.

1. Introducción¹

El objetivo principal de este trabajo es mostrar la necesidad de una lectura de la agencia femenina desde una perspectiva multidimensional que atienda a la intersección de la cuestión de género con otras variables relacionadas con la nacionalidad, la clase social, la edad, etc. Con el objeto de mostrar dicha necesidad, se analizará la obra del director austríaco Ulrich Seidl. Especialmente su trilogía *Paraíso* (2012-2013), donde las protagonistas son mujeres, consigue mostrar la complejidad de la capacidad de decisión y acción de las protagonistas respecto a cuestiones como la sexualidad y el amor contenidos en esta trilogía. De este modo, abordaremos dichas decisiones y acciones femeninas, tratando de hacer una lectura sociológica de las mismas a través de la teoría del capital sexual tardomoderno propuesta por las sociólogas Eva Illouz y Dana Kaplan, así como de las teorías sociológicas sobre el amor de la primera autora citada.

Así pues, nos vamos a centrar en el análisis de la trilogía del paraíso del director austríaco Ulrich Seidl conformada por las películas *Paradies: Liebe/Paraíso: Amor* (2012), *Paradies: Glaube/Paraíso: Fe* (2012) y *Paradies: Hoffnung/Paraíso: Esperanza* (2013). Una de las razones centrales a la hora de aproximarnos a este objeto de estudio radica en la siguiente premisa, y es que, las tres obras que conforman dicha trilogía tienen protagonistas femeninas y abordan problemas relacionados con las mujeres desde una mirada cruda y poco ortodoxa (rasgo característico de la obra de dicho autor), que desde nuestro punto de vista, permite ofrecer una lectura estructural y multidimensional de la agencia femenina. Las tres películas nos permiten reflexionar de forma profunda sobre la capacidad de elección de sus protagonistas y sus estrategias de resistencia en contextos adversos. En este sentido, nos centraremos en analizar dos de las cuestiones que consideramos claves en el desarrollo de las narrativas de dichas películas, esto es, la sexualidad y el desamor de sus protagonistas.

El tratamiento que Seidl realiza de problemas tan comunes y humanos como pueden ser el amor o la sexualidad, en este caso de sus protagonistas femeninas, no se queda en la mera superficie, sino que va al epicentro de la problemática, desvela las estructuras sociales, económicas y políticas que dotan de sentido a cómo dichas mujeres experimentan el amor y la sexualidad. En este sentido, la representación de ambos temas a través de tomas largas y escasos movimientos de cámara dotan al cine de Seidl de un carácter tan íntimo como desgarrador. Es un cine que nos despierta, que nos impele a plantearnos preguntas acerca de las estructuras de poder que subyacen a nuestras vidas. Desde nuestra perspectiva, esta mirada resulta muy enriquecedora, ya que permite situar y contextualizar la desigualdad y el papel de las mujeres en una sociedad concreta, al tiempo que amplía las problemáticas yendo más allá de la agencia femenina como

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «La agenda de igualdad. Resistencias, retos y respuestas» (AICO/2020/327) financiado por la Generalitat Valenciana.

una cuestión individual. Es decir, permite a la mirada espectadora identificar las particularidades que cada personaje presenta como variables a tener en cuenta a la hora de comprender su lugar en el mundo.

Así pues, la metodología sobre la que se sustenta este trabajo pone en diálogo el análisis fílmico con la perspectiva feminista y las teorías sociológicas de Eva Illouz y Dana Kaplan (sobre todo de la primera autora). Se analizarán elementos fílmicos como la composición de los planos, los colores y los movimientos de cámara; pero también los discursos sociales que se nos revelan a través de la visualización del film y que permiten a Seidl no solamente realizar un retrato de la feminidad de las mujeres austríacas contemporáneas, sino disparar una fotografía ácida de los pilares sobre los que dicha sociedad se sustenta. En este sentido, cabe remarcar que las tres obras, además de ofrecer una mirada a la agencia femenina teniendo en cuenta el carácter multidimensional de las variables que intervienen en la capacidad de decisión de las mujeres, nos permiten pensar sobre el capital sexual asociado a dicho grupo en la actualidad. Consideramos que este es un tema central que precisa ser abordado, por esta razón, pondremos en diálogo el análisis que acabamos de describir con una lectura de las películas desde la teoría del capital sexual de Eva Illouz y Dana Kaplan, y la del amor de la primera autora citada.

El artículo se estructura en tres partes diferenciadas. En primer lugar, se introduce la obra fílmica de Seidl, estableciendo una visión general sobre los principales rasgos de su filmografía. En segundo lugar, se ofrece un marco teórico de comprensión del análisis posterior, exponiendo las principales teorías sociológicas y conceptos que van a ser utilizados para aproximarse a las tres películas. Posteriormente, se desarrolla el análisis de la trilogía del paraíso. Se ha considerado oportuno estructurar el análisis por temas concretos, entrelazando las lecturas de las tres películas para así conectar los temas a explorar (sexualidad y capital sexual, amor y desamor). En tercer lugar, se establecen una serie de conclusiones sobre el análisis realizado abriendo paso a nuevas preguntas que serán exploradas en futuros trabajos.

2. Ulrich Seidl: una ficción muy real

La obra de Ulrich Seidl tiene como uno de sus rasgos centrales el perturbar al espectador, obligarlo a pensar y en muchos momentos a apartar la mirada frente a la sordidez de las imágenes, que producen incomodidad, rasgo que comparte con su compatriota Michael Haneke (López Delgado, 2006). Esto lo consigue con una obra que viaja entre el documental y la ficción, en la confluencia de ambos registros se configura un espacio transgresor que convierte la obra de Seidl en una provocación continua (Pötting, 2013). En términos generales, ofrece un retrato amargo, sórdido y poco ortodoxo de la sociedad austríaca actual, y a través de ella, de la sociedad europea contemporánea, a la que considera en plena decadencia (Vicari, 2013). Como si fuésemos

verdaderos voyeurs (Granatowska, 2014), asistimos a la crudeza de la realidad desde la seguridad de nuestras casas, eso sí, teniendo como garantía que después de adentrarnos en el mundo de Seidl, no quedaremos complacidos/as, sino más bien perturbados/as en nuestra aparente seguridad. De este modo, sus películas de ficción tienen un aire de documental, y sus documentales cierto aire de ficción, debido a que tienen en común tanto las temáticas como las técnicas narrativas (Frey, 2014), y consideramos que este tipo de cine permite representar de un modo más adecuado la complejidad de la desigualdad de género y la agencia femenina en la actualidad.

Un claro ejemplo lo encontramos en el film *Im Keller/En el sótano* (2014) donde Seidl ofrece una radiografía de lo subalterno en la sociedad austríaca contemporánea, que nos permite observar aquello que ocultan sus ciudadanos/as. Entramos a los sótanos de las casas que se encuentran en zonas residenciales, donde los/as austríacos/as practican filias ocultas que no se atreverían a mostrar a la luz del día. Una de las características principales de sus obras, que vemos también reflejada en este caso, es la inexistencia de una voz narradora explícita que guíe la presentación de las escenas. Los diferentes sótanos se van presentando sin voz en off, dejando para el espectador la tarea de discernir qué tienen en común estos personajes. La intimidad mostrada ante la cámara es absoluta, la mirada de Seidl mediante planos fijos y tomas largas permite dejar hablar a los personajes (tanto literal como metafóricamente) y que sean ellos mismos quienes lleven el mando de la representación fílmica.

En este mismo sentido, parece que los personajes estén posando para un retrato, emulando a una especie de fotografía y pintura que dota a las escenas de una gran carga estética, rasgo que el mismo Seidl ha reconocido como producto directo de una influencia de la fotógrafa Diane Arbus (Prager, 2019). En *Im Keller* Seidl nos hace cuestionarnos la fachada civilizada de una sociedad como la austríaca, acabando su film con un plano general de las fachadas de esas casas donde se esconden los sótanos en los que se da rienda suelta a aquello que no es aceptado en el espacio público, pero que aflora en el subsuelo. Sordidez e incomodidad para no dejar indiferente a nadie, desde fanáticos de las armas, perversiones sexuales, discursos xenófobos, hasta nostálgicos del nazismo.

En cierto modo, la decadencia mostrada en *Im Keller* (2014) bebe de trabajos previos como *Hundstage/Dog Days* (2001), que nos sitúa en un suburbio de Viena durante unos días de verano de extremo calor. En este film se nos presentan seis historias entrelazadas que giran en torno al amor y el sexo, pero también a la violencia y los desencuentros que se suelen producir dentro de las relaciones afectivas. De nuevo también podremos apreciar en *Hundstage* el tratamiento de la perversión y el sadomasoquismo como rasgos inherentes a la cultura occidental (Vicari, 2006). Pero este tratamiento de la decadencia europea como marco de sentido para aproximarnos a diferentes cuestiones como la sexualidad o el desamor también son tratadas por Seidl a partir de la experiencia femenina, como ocurre por ejemplo en *Models* (1998), donde nos presenta a un grupo de jóvenes modelos obsesionadas por triunfar en el mundo de la moda, cueste lo que cueste.

También nos ofrece una exploración más explícita del cuerpo femenino y de las obsesiones y excentricidades estéticas de dichas modelos, enmarcadas en el ensimismamiento de la sociedad occidental y su superficialidad.

Sea cual sea el film al que nos refiramos, el debate moral y ético está servido, además, Seidl va ampliando su perspectiva para ofrecer un retrato ampliado de la sociedad austríaca y europea en el marco global. Por ejemplo, en *Safari* (2016), película sobre cazadores austríacos que viajan a Namibia para cazar animales como si de trofeos se tratase, en todo momento se muestra de forma cruda esa mirada colonial del turista europeo, un tanto colonizadora, y de explotación de recursos. Además, *Safari* nos muestra cómo la construcción de la idea del “blanco europeo” y sus privilegios asociados precisa de la construcción de la mirada del “trabajo negro desechable” y de la vida animal que se puede matar (Tola, 2019). Y es que, aunque en *Safari* nunca llegamos a vislumbrar las fronteras europeas, la narración sí nos obliga a plantearnos cómo las jerarquías raciales se reproducen también en las posibilidades de movilidad turística alrededor del globo, rearticulando las históricas relacionadas entre la colonia y la periferia.

Al mismo tiempo, y ligada a la cuestión del mundo global y las relaciones de explotación que le caracterizan, en su obra *Import/Export* (2007) narra dos historias paralelas, la de Olga, que viaja de Ucrania a Austria en busca de un futuro mejor; y la de Paul, joven austríaco que viaja a Ucrania acompañando a su padrastro y huyendo de las deudas. En esta obra de ficción el autor de nuevo realiza un retrato de la sociedad austríaca que se aprovecha de la precariedad laboral y económica de los/as migrantes que acuden a ella para sustentar su privilegiada posición en el marco europeo y global. Pero no es solamente esto, sino que a su vez dicho tratamiento permite entrar a reflexionar sobre la precariedad moral y vital de una sociedad aprovechada y en pleno decaimiento moral. Además, en referencia a la agencia femenina y las posibilidades de tomar decisiones, se abordan aquí las limitaciones de decisión y actuación de Olga, quien pasa de ser enfermera en Ucrania a trabajadora doméstica y trabajadora sexual en Austria (Brady y Hughes, 2014; Parvulescu, 2012), siendo los condicionantes estructurales los que al final determinan su futuro en dicho país.

En resumen, la filmografía de Ulrich Seidl, de carácter híbrido entre el documental y la ficción (Mundhenke, 2011) explora las relaciones y las vivencias humanas ofreciendo un marco de sentido mayor, una mirada que nos aproxima de forma íntima a los miedos y lo grotesco de los personajes, pero que a la vez nos permite analizar los contextos de sentido sobre los que estos se desarrollan. En esta pequeña aproximación a su obra nos hemos dejado fuera las menciones a otras películas como *Der Ball/The Prom* (1982), *The Bosom Friend/Der Busenfreund* (1997), *Tierische Liebe/Animal Love* (1995), *Jesus, You Know/Jesus, Du weisst* (2003), entre otros, que contribuyen a afirmar esta línea cruda y poco ortodoxa de dicho autor, una línea que desde nuestra perspectiva, puede aportar mucho al análisis de la agencia femenina respecto a la sexualidad, el amor y lo corporal desde la perspectiva feminista.

3. Análisis de la trilogía del paraíso

Paraíso: Amor (2012), *Paraíso: Fe* (2012) y *Paraíso: Esperanza* (2013) son las tres películas que conforman la trilogía del paraíso de Ulrich Seidl (Knauss, 2013). En los tres casos encontramos a protagonistas femeninas, personajes cuyas historias se encuentran entrelazadas por lazos familiares, pero que se desarrollan de forma paralela.

Paraíso: Amor nos cuenta la historia de Teresa, una mujer austríaca de unos cincuenta años de edad que viaja a Kenia para pasar sus vacaciones con el objetivo de vivir una “aventura” amorosa y sexual, aconsejada por una amiga que ha viajado previamente a un resort keniano.

Paraíso: Fe nos presenta a Anna Maria, hermana de Teresa y encargada de conducir a Melanie (hija de Teresa) al campamento de adolescentes para pérdida de peso. Anna Maria es una mujer de mediana edad con una vida solitaria y dedicada a la fe religiosa.

Paraíso: Esperanza, nos presenta la historia de la hija adolescente de Teresa, quien, durante la estancia de su madre en Kenia, acudirá a un campamento para perder peso y se encontrará de lleno con su primer amor y despertar sexual. Las tres protagonistas nos ofrecen diferentes vivencias sobre la feminidad, y nos presentan problemáticas diversas relacionadas con la sexualidad y el desamor que trataremos de abordar de forma entrelazada en el presente apartado.

En el presente análisis vamos a tratar de reflexionar sobre estas cuestiones desde la teoría del capital sexual presentada por Eva Illouz y Dana Kaplan en su reciente obra *El capital sexual en la modernidad tardía* (2020). Dicha teoría nos ofrece las herramientas conceptuales adecuadas para analizar el tratamiento cinematográfico que realiza Ulrich Seidl en sus obras sobre estas temáticas. Mediante la aproximación a las películas desde este marco conceptual, abordaremos la complejidad de la agencia femenina comprendiéndola como un constructo en el que interseccionan muchas otras variables, además del género.

En este sentido, se analizarán elementos fílmicos como la composición de los planos, los colores y los movimientos de cámara (que suelen ser escasos en la filmografía de Seidl); pero también los discursos sociales que se nos revelan a través de la visualización del film y que permiten a Seidl no solamente realizar un retrato de la feminidad de las mujeres austríacas contemporáneas, sino disparar una fotografía ácida de los pilares sobre los que dicha sociedad se sustenta.

De hecho, sexualidad y desamor sirven aquí como excusa para retratar cómo las estructuras de dominación subyacentes a nuestras sociedades determinan cómo nos relacionamos, cómo amamos, e incluso cómo follamos.

3.1. Sexualidad y capital sexual en el paraíso

En el presente subapartado vamos a tratar de aproximarnos a las tres películas que conforman la trilogía del Paraíso de Ulrich Seidl desde las propuestas conceptuales y reflexivas de las autoras Eva Illouz y Dana Kaplan (2020). Dichas autoras identifican la incorporación de la libertad sexual en el mercado económico y social para su conversión en capital humano, un recurso que afirman, se encuentra distribuido de forma desigual y genera desigualdades sociales y no solamente de género. Consideran que en las sociedades contemporáneas “la sexualidad ha condensado el valor y la práctica de la libertad o, más exactamente, de la libertad personal” (Illouz y Kaplan, 2020: 10), con lo que valores como la autonomía, la autorrealización y la libertad sexual se entremezclan en el marco del capitalismo neoliberal para configurar un sujeto capaz de enfrentarse a la precariedad de nuestro tiempo. Esta idea resulta de gran importancia, ya que al enlazar la sexualidad con la capacidad de decisión y acción libre de los sujetos, dibujamos un espacio para la reflexión sobre la agencia de las mujeres protagonistas de estas películas.

Prosiguiendo con la propuesta de dichas autoras, se distinguen cuatro tipos diferentes de capital sexual (Illouz y Kaplan, 2020: 10-11). En primer lugar, el capital sexual por defecto (la castidad) que se mueve dentro del mercado matrimonial, lo que supone que la virginidad funciona como una especie de capital: al perder la virginidad, se pierde valor. En segundo lugar, encontramos el capital sexual como plusvalía del cuerpo, noción que hace énfasis en la capacidad de convertir el cuerpo en una fuente de valor dentro de un mercado sexual. En tercer lugar, las autoras identifican la que consideran la principal categoría de capital sexual tardomoderna, esto es, la idea de que el sexo vende y que las personas atractivas reciben una mayor atención tanto de consumidores como de empleadores.

Esta categoría se inscribiría en lo que Illouz (2020) ha denominado “capitalismo escópico”, que delimita el conjunto de industrias relacionadas con el “yo sexual”. En cuarto y último lugar, las autoras señalan también el proceso de capitalización del atractivo físico en los mercados de citas y matrimoniales. En cierta medida, todas estas concepciones de capital sexual se pueden ver reflejadas de un modo u otro en las tres protagonistas de las películas, desde la cuestión de la virginidad y del cuerpo como fuente de valor con Melanie, a la de la castidad con Anna Maria y la reflexión sobre las industrias relacionadas con el yo sexual en Teresa, aunque también es cierto que todas estas cuestiones aparecen de forma entrelazada en las tres películas.

Illouz y Kaplan se centran en la tercera categoría expuesta para empezar a comprender las sexualidades como una nueva forma de desigualdad en el marco del capitalismo neoliberal. Partiendo de una concepción en doble vertiente de “lo sexual”, en cuanto a sensualidad y atractivo corporal, y en cuanto a experiencia y expresión sexual, advierten que la mayor parte de lo que cuenta como capital sexual se desarrolla en el espacio de la heterosexualidad, aunque cada vez más la homosexualidad está ganando terreno en ámbitos como el arte y la cultura. Por esta razón el análisis que realizan se centra en la heterosexualidad, al ser la normatividad que más

dimensiones y características conserva de sus tiempos pasados. En este sentido, los tres casos que vamos a analizar reflejados en las películas citadas anteriormente responden a relaciones heterosexuales, por lo que encajaría con esta identificación de la heterosexualidad como el campo principal en el que funcionan estas categorías del capital sexual.

Así pues, el capital sexual contendría nociones tanto económicas como no económicas, esto se ve claramente reflejado en el capital sexual que situamos dentro de las relaciones de producción (por ejemplo, los juguetes sexuales, pornografía, prostitución, etc.), y el referido a la esfera de la reproducción, el de la esfera íntima (donde la crítica socialista feminista señala una explotación sexual, reproductiva y emocional de las mujeres); una distinción difícil de mantener hoy en día, tal y como apuntan las autoras. En este sentido, el capital sexual tardomoderno en el que se centran Illouz y Kaplan se aleja de la visión de autoras como Catherine Hakim (2012), quien postula la capitalización de los activos sexuales femeninos en el mercado laboral legítimo, u otros como Adam I. Green (2013), quien se centra en la definición de los campos sexuales como espacios de rentabilización de las capacidades y cualidades sexuales de cada cual.

Más bien, la concepción tardomoderna de Illouz y Kaplan plantea la cuestión en términos de clase, y no tanto de género, ya que, desde su punto de vista, éste se encuentra más relacionado con la noción del capital humano que con el concepto de deseabilidad erótica y los intercambios resultantes de la misma. En sus propias palabras: “el sexo no se teoriza aquí como si tuviera cualidades semióticas; no se representa ni se inscribe en los cuerpos ni se lee como atractivo erótico. Más bien, el capital sexual tardomoderno describe la distribución desigual del sexo como capital humano” (Illouz y Kaplan, 2020: 33).

Como se puede observar, de esta perspectiva se desprende la idea de que la sexualidad pasa a convertirse en una cuestión de inversión personal, de inversión en capital humano, lo que permite enmarcar la acción de las protagonistas en un marco estructural que explica su capacidad de agencia (sobre todo en los casos de Teresa y Melanie). Aclarada ya esta cuestión de vital importancia, cabe señalar que la hipótesis de la obra se sitúa en la línea de afirmar que dicho capital sexual tardomoderno legitima y contribuye al avance del capitalismo neoliberal, y consideramos que las tres películas tienen como telón de fondo este mismo contexto neoliberal, que torna más compleja si cabe la agencia femenina.

Dentro de estas conceptualizaciones podemos situar *Paradise: Love*, que como se ha comentado previamente nos cuenta la historia de Teresa, una mujer austríaca divorciada de unos cincuenta años de edad que viaja a Kenia a pasar sus vacaciones con el objeto de vivir una “aventura” amorosa y sexual, aconsejada por una amiga. En este entorno, para ella salvaje y exótico, las imágenes que nos ofrece Seidl son de una claridad abrumadora por lo que se refiere a la posición social que ocupa la protagonista.

Tal y como se puede observar en las siguientes imágenes, en la playa del resort turístico vemos una clara separación entre las y los turistas europeos, y los nativos. Una línea recorre la imagen delimitando los diferentes espacios, la seguridad frente a lo desconocido, la mirada del

turista frente a la mirada del nativo, etc. Nos encontramos frente a dos planos generales cuya composición desvela las jerarquías de raza, clase social y nacionalidad, mientras un policía recorre la línea divisoria para “garantizar” dicha distribución. Estos planos nos sitúan en la premisa de que Teresa se sitúa en una posición de poder y con una mayor capacidad de decisión y agencia respecto a las relaciones que va a establecer con los nativos, relaciones que, por otro lado, se sustentarán en una búsqueda del deseo sexual perdido en su país de origen y de un amor que, a pesar de ser ficticio, justifique el pago de las relaciones.

Imagen 1. e Imagen 2. Turistas tomando el sol en las playas de Kenia



Fuente: Paraíso: Amor, 2012.

Así pues, desde la perspectiva feminista, podemos leer también a través de estas imágenes cómo se construye el deseo, mientras que en Austria estas mujeres ya no se configuran como “objeto de deseo” en base a cuestiones relativas a la edad (y otros factores), en Kenia, y debido a su estatus social y de clase, su nacionalidad y sus recursos, pueden volverlo a ser. De hecho, si nos aproximamos a esta idea desde las bases que nos brindan Illouz y Caplan, podemos ver cómo estas mujeres tienen la capacidad de revalorizar su capital humano cambiando de territorio, a otro donde sus rasgos de clase y nacionalidad les otorgan una posición de superioridad, mayores capacidades para decidir y elegir con quién se acuestan (a cambio de un precio u otros intercambios no monetarios).

No obstante, a pesar de ser las mujeres austríacas las que acuden a las playas de Kenia para pagar por servicios sexuales de los hombres nativos, la disposición de los cuerpos en la playa parece decirnos que en este contexto los cuerpos deseados (los de los nativos) son los que deben mantenerse a raya. ¿Qué subyace a esta lógica? La estructura de dominación propia de las relaciones Norte-Sur, la mirada colonial (Alarcón Zayas, 2017), esto explica cómo funciona la agencia femenina de Teresa y sus amigas en el contexto del resort keniano.

Si bien la mirada que se nos ofrece en este filme es la de Teresa, también es cierto que resulta imposible para el/la espectador/a no situarse en el punto de vista de los kenianos con los que ella se acuesta. La forma en la que Seidl nos muestra los escenarios y espacios en los que se desarrollan las acciones de las protagonistas revelan de forma clara la visión eurocéntrica que

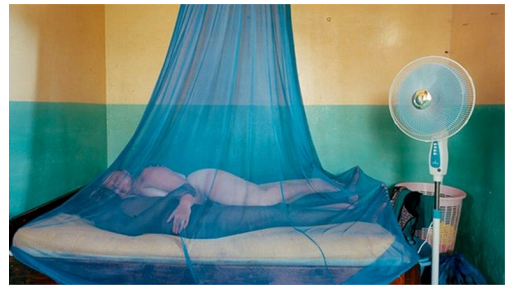
estas mujeres tienen de los kenianos, del país y de los “derechos” que tienen como turistas sobre los mismos. Algunos ejemplos de esta idea los vemos reflejados en el momento en que Teresa llega al hotel y lo primero que hace es limpiar el lavabo antes de utilizarlo, o cuando, después de mantener relaciones con uno de los hombres de la playa, lo fotografía como si de un obsequio turístico se tratase, intentando retener ese instante en el que ha podido poseer a su objeto de deseo.

Este tipo de prácticas denotan una concepción del atractivo sexual del acompañante como una fuente de autonomía, la mujer es autónoma en función de conseguir aquello que desea y en cierta medida su sexualidad entendida como capital humano se asienta sobre dicha posición. Por tanto, en cierta medida la agencia de nuestra protagonista viene determinada por sus recursos económicos, su nacionalidad y clase social.

Imagen 3. Teresa con su primer amante



Imagen 4. Teresa con su segundo amante



Fuente: Paraíso: Amor, 2012.

En *Paradise: Hope*, vemos que su protagonista, Melanie, una chica de 13 años acude a un campamento de adelgazamiento para jóvenes, intuimos que por prescripción de su madre Teresa. En este campamento se hace especial énfasis en la importancia del cuerpo como un recurso para atraer el éxito y el deseo, por esta razón, estos niños y niñas dedican las horas de su día a hacer ejercicio físico y controlar extremadamente su dieta.

Durante el transcurso de uno de estos días, Melanie comienza a sentirse atraída por el médico encargado de hacer las revisiones a los/as adolescentes. Es un hombre mucho mayor que ella, pero con el que parece tener algún tipo de conexión, quizás de corte sexual. La tensión entre ambos queda clara desde el primer encuentro, y aquí empieza un vaivén de momentos en los que la protagonista tratará de encontrarse de nuevo con el médico para iniciar algún tipo de relación, ya sea amorosa o de tipo sexual. En la imagen cinco podemos ver un plano general con los niños y niñas haciendo fila esperando a pesarse en la báscula, es una escena colorida que se contrapone a los colores neutros de la imagen seis, más comunes en la filmografía de Seidl.

En la imagen seis vemos un plano general corto donde Melanie está siendo auscultada por el médico encargado de las revisiones, mientras se puede percibir la tensión en sus miradas. Cabe recordar que, siguiendo el estilo ya definido de Seidl, los planos se mantienen fijos dejando al/la

espectador/a trazar la historia de los personajes. Aquí encontramos también una relación de poder de fondo, la del médico sobre la “paciente”, así como la que se deriva de la edad. En este sentido, Melanie está invirtiendo en su capital sexual como capital humano para un futuro más “prometedor” en el campo de las relaciones (quizás alentada por el fracaso amoroso de su madre), mientras empieza a comprobar que quizás el deseo no se basa solamente en esto.

En este sentido, podemos girar un poco la ecuación para comprender cómo el estatus del médico y su asociado capital sexual lo convierte en un objeto de deseo para Melanie, y como a la inversa, Melanie se convierte en fuente de deseo para el médico, quizás en base a la idea de virginidad que representa la chica, tema que veremos a continuación.

Imagen 5. Melanie espera en la fila para la revisión



Imagen 6. Melanie siendo auscultada por el médico



Fuente: *Paraíso: Esperanza*, 2013.

Pero volvamos atrás un momento, ya que el hecho de que Melanie haya de dedicar su tiempo a intentar adelgazar y ponerse en forma para, entendemos como argumento de fondo, evitar caer en los mismos errores que su madre, Teresa (recordemos, una mujer de mediana edad divorciada y que acude a un resort keniano para contratar servicios sexuales), nos da muchas pistas sobre su capacidad de decisión, que se va ampliamente reducida y condicionada por los escenarios sociales de fondo que determinan lo que resulta atractivo o no en la sociedad actual, un tema que Seidl ya exploró en *Models* (1998).

Illouz y Kaplan establecen una distinción que puede contribuir al discernimiento de esta casuística, las autoras distinguen el capital sexual como plusvalía del cuerpo (del trabajo sexual a la reproducción sexual), y el capital sexual por defecto (castidad y domesticidad). En el primer caso, y ya a mediados del siglo XX, la cuestión se bifurca hacia la constitución de sujetos sexualmente competentes, que a través de una industria de la autoayuda sexual tratan de constituir la competencia sexual como una capacidad personal. Pero no solamente esto, si no que se genera una “obra de fantasía masiva, eróticamente cargada, que estructura la conciencia colectiva y reproduce el capitalismo” (Illouz y Kaplan, 2020: 48).

En términos de Paul B. Preciado (Preciado, 2008), un régimen farmacopornográfico posindustrial en el que se regula nuestra subjetividad sexual en base a las industrias farmacéutica

y pornográfica. El caso de Melanie se enmarcaría en parte dentro de esta categoría, ya que en el momento que se nos presenta, la niña está tratando de potenciar su atractivo sexual, su deseabilidad futura en base a los criterios del mercado sobre lo que es atractivo y lo que no.

El segundo caso, el capital sexual por defecto, extiende la creencia de que las mujeres son el sexo más casto, son seres virginales por naturaleza, y consecuentemente, se las despoja de su sexualidad, excepto si se mueven dentro del sexo “malo” y mercantilizado. En el mercado matrimonial burgués de los siglos XVIII y XIX, las mujeres burguesas contaban con su moral sexual casta y pura como valor con el que participar de dicho mercado. También en *Paraíso: Esperanza*, esta idea nos puede llevar a comprender el potencial atractivo de la protagonista en el prisma de la virginidad, es decir, desde la perspectiva del médico, la virginidad de Melanie puede ser un potencial de atracción. En el caso de *Paraíso: Fe*, donde como ya hemos comentado anteriormente, se nos presenta la historia de Anna Maria, también se puede reflexionar sobre la virginidad y la castidad, pasamos a continuación a introducirnos en esta cuestión.

Anna Maria es una mujer con una vida austera y aparentemente solitaria, basada en la fe religiosa (Boneva, 2016) y dedicada en exclusiva a su trabajo como radióloga y difusora de la fe entre sus vecinos/as. De hecho, pasa su tiempo libre visitando diferentes hogares llevando auestas una imagen de la Virgen María y difundiendo la palabra de Dios. En esta monótona vida Anna Maria entabla una relación compleja con la figura de Jesús, con el que se relaciona mediante flagelaciones diarias como latigazos y otras formas de autocastigo. Su relación con Jesús resulta un tanto inquietante ya que parece ser el sustituto de una pareja sexual y amorosa con la que la protagonista no cuenta (aunque tenga un marido).

En ciertas escenas restriega su cuerpo con el símbolo de Jesús crucificado que tiene en la habitación, e incluso lo besa y entendemos que se masturba con él. Entre las prácticas de autocastigo y el erotismo de su relación con Jesús se encuentra la desviación de su fe. Lejos de ofrecer una burla o sátira de la religión, Seidl nos presenta la cuestión de la fe como un complejo que intercala la experiencia de una mujer que ansía consuelo y lo encuentra en prácticas religiosas dolorosas y carnales. Además, esta conducta obsesiva hará que la relación con su marido, un musulmán en silla de ruedas, acabe estallando en episodios violentos.

En la imagen siete dispuesta a continuación podemos ver un plano americano de Anna Maria frente a la imagen de Jesucristo justo empezando sus flagelaciones diarias. Podemos ver cómo la protagonista entrega su cuerpo a la fe mediante el dolor y el sacrificio de la carne, a través del cual podemos entender que acabará encontrando cierto placer. En la segunda imagen vemos un plano corto general inmóvil en el que se nos muestra a la protagonista besando los pies de la pequeña escultura de Jesucristo crucificado. Esta es una imagen que nos adentra en la relación que Anna Maria tiene con la figura de Jesucristo, a quien admira, ama y desea. Su deseo sexual se torna explícito en la forma que tiene de relacionarse con la cruz.

Imagen 7. Anna Maria inicia sus autoflagelaciones diarias



Imagen 8. Anna Maria besa los pies de Jesucristo



Fuente: Paraíso: Fe, 2012.

Pero si bien estos conceptos nos pueden ayudar a enmarcar mejor la conducta y capacidad de decisión de las protagonistas, es cierto que ampliarla hacia la noción de capital sexual tardomoderno permite pensar la mercantilización de los activos sexuales individuales e interindividuales en el capitalismo, como manifestándose en el ámbito macroestructural de las relaciones de clase y poder. Así, desde su posición, el capital sexual no es solamente un activo al servicio de la fuerza de trabajo, ni un activo puramente personal utilizado autónomamente por parte de los sujetos individuales. Se trata más bien de reconocer que el capital sexual tardomoderno forma parte de la estructura de clase, ya que es acumulado por los individuos en su quehacer cotidiano. Es decir, en nuestro día a día acumulamos capital sexual, invertimos en él y tomamos decisiones en base al mismo.

De hecho, para dichas autoras el capital sexual se ha convertido en parte de un paquete tardomoderno de valores deseables en el individuo como pueden ser la autonomía y la autoestima. En este contexto el sexo y la sexualidad se convierten en fenómenos que contribuyen a alcanzar el bienestar y a configurar la propia identidad. Lo podemos ver claramente en los casos de Teresa y Melanie, e incluso en el de Anna Maria, quien para encontrar el bienestar y la autonomía (más allá de la relación turbulenta que tiene con su marido), se acerca a una sexualización de la fe, haciéndose atractiva frente a los ojos de Dios negándose a mantener relaciones con su marido. En este sentido, aunque pueda sonar paradójico, el capital sexual de Anna Maria aumenta, desde su perspectiva, cuanto más se acerca sexualmente a la representación física de dios y más se aleja de las relaciones con su marido, por tanto, más casta se vuelve respecto al matrimonio.

Es decir, las experiencias sexuales particulares y la deseabilidad sexual, entre otras cuestiones, pasan a configurar la marca de un yo empoderado, propio de la lógica del capitalismo moderno. En el caso de Teresa, su empoderamiento viene ligado a la capacidad de volverse a sentir atractiva y querida, mediante el pago de un servicio sexual que al mismo tiempo se sostiene en una relación de jerarquía social. En el caso de Melanie, joven de 13 años, el capital sexual está directamente ligado no solamente a la virginidad, sino también a la inversión de su tiempo y dinero (realmente el de Teresa) en la “mejora” de su cuerpo, el adelgazamiento y el ejercicio

físico. En el caso de Anna Maria, el juego de su capital sexual reside en la castidad, cuando vemos cómo se niega a mantener relaciones sexuales con su marido, pensando que eso la hace más deseosa a ojos de Jesús, con quien mantiene una relación de corte amoroso y sexual.

En este sentido, alejándose en este punto de la propuesta de Dowsett (aún muy ligada a la teoría de los campos sexuales), las autoras conciben la autocomercialización de las identidades sexuales de los sujetos como una nueva forma de fuerza de trabajo neoliberal y una ventaja laboral (Dowsett, 2014: 63). Sería la concepción del sexo y la sexualidad como parte de lo que autores como Laval y Dardot (2013) denominan “el aparato neoliberal de representación/placer”.

De este modo, Illouz y Kaplan apuntan a que el capital sexual puede haberse convertido en un recurso para hacer frente a las inseguridades vitales que impone a los sujetos la lógica del capitalismo neoliberal, como en cierta medida han apuntado otras autoras como Rosemary Hennessy (2000). Una vez tratadas estas cuestiones que nos permiten ver cómo podemos poner en confluencia las propuestas teóricas de Illouz y Kaplan sobre el capital sexual, con la crudeza de las imágenes y los modos de narración de las obras de Seidl, cabe señalar también que en los films que conforman la trilogía del paraíso también podemos encontrarnos fácilmente con los cuerpos femeninos.

En este sentido podemos preguntarnos cómo se representan los mismos, llegando a afirmar la crudeza y realismo de las imágenes. Se nos presentan cuerpos desnudos de una forma concisa y sin miramientos, con planos fijos que suelen ser generales, generales cortos y americanos, Seidl nos permite conocer los cuerpos de las protagonistas desde la distancia, quizás al evitar los primeros planos, el director trata de alejarnos de una conexión emocional con las mismas, ya que no nos podemos acerca a ellas.

No obstante, al abrir el plano, consigue ampliar la mirada y permitir al espectador/a realizar un análisis, como ya he sostenido en el artículo previamente, de corte multidimensional y estructural. En imágenes anteriores hemos podido ver cómo Seidl muestra los cuerpos de Teresa y Melanie (Imagen 3, Imagen 6), en la siguiente imagen vemos a Anna Maria en la bañera, situada en el centro de la imagen.

Imagen 9. Anna Maria en la bañera



Fuente: Paraíso: Fe, 2012.

En conclusión, la obra de Illouz y Kaplan propone una teoría del capital sexual tardomoderno, es decir, una economía política radical del sexo que subraya la dimensión de clase que tiene el mismo, y trata de superar la visión del sexo como mero capital individualista utilizado por los sujetos para maximizar sus intereses. Más bien, las autoras hablan de cómo la clase media trabajadora utiliza el sexo y la sexualidad para tener ventaja en un mercado laboral muy competitivo.

Y es que, en el marco de la modernidad tardía, el sexo representa también todos aquellos valores que son la base del capitalismo neoliberal: libertad, autorrealización, empoderamiento y creatividad. Por tanto, el capital sexual ya no refleja solamente los intercambios y relaciones entre hombres y mujeres, sino que responde a una realidad estructural de clase en la que la libertad sexual se ha convertido en un activo más dentro de la lógica del capitalismo neoliberal.

3.2. Amor y desamor en el infierno

Por otro lado, a lo largo de las tres películas podemos ver reflejada también la cuestión del amor, de hecho, se encuentra en constante diálogo con los planteamientos realizados anteriormente. Por esta razón resulta complicado abordarlo de forma separada, pero consideramos que sí merece la pena atender a cómo se refleja el amor, y el desamor en las tres películas en un subapartado diferente.

De nuevo, sostenemos la idea de que la forma en que Seidl narra las diferentes historias mediante planos fijos (normalmente generales), y tomas largas, permite desvelar de forma cruda la complejidad de estos temas y de la agencia de las protagonistas. Nos permite hablar del amor, pero sobre todo, del desamor.

Por ejemplo, Teresa acude a Kenia no solamente para practicar sexo y sentirse deseada, sino que durante toda la película observamos a una mujer desencantada quizás con los hombres, o con las relaciones en general, que trata de buscar cualquier reducto de amor que alguien sea capaz de darle.

En gran parte de las escenas podemos ver cómo Teresa se enfada cuando sus acompañantes le dicen que la quieren, sabiendo que no es cierto, o que ese concepto del amor no es el que a ella le sirve. Por otro lado, ocurre algo semejante con Melanie, quien se enamora del médico y busca en él un afecto que quizás no ha encontrado antes, pero ese amor, sin saber claramente si es correspondido, parece apagarse justo antes de empezar.

Con Anna Maria la cuestión es más compleja, ya que la protagonista ama a una imagen, un símbolo, el de Jesucristo. Más bien su historia parece nacer del desamor y el hastío que le produce su marido.

Eva Illouz (2012, 2014, 2020) ha tratado la cuestión del amor desde una mirada sociológica, apartándose de la visión general más extendida que bebe de la psicología. En su

obra *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas* (2020), la autora reflexiona sobre los momentos en que el amor se termina o ni siquiera llega a comenzar, identificando una carencia clara en nuestra cultura sobre el fenómeno del desamor.

La autora apunta a un rasgo que considera, caracteriza a las relaciones sexuales y románticas contemporáneas: el acto de abandonarlas o ni siquiera entrar en ellas de lleno. En estas prácticas, como muestra la autora, juega un rol clave el capitalismo tardío, que nos entrena para desechar los vínculos sociales y pasar rápidamente a la siguiente transacción. En el caso de Teresa, se puede ver claramente esta noción de rápido consumo de las relaciones.

A su vez, Illouz también nos habla de cómo se diluyen los lazos personales adoptando la forma de unas “relaciones negativas”, que tienen un impacto enorme en la cultura, la sociedad y la economía. Estas relaciones negativas se centran en dos dimensiones (Illouz, 2020: 309): su indeterminación y que suponen un quiebre para las formas normales de hacer las cosas. Indeterminadas porque no sabemos bien qué queremos de ellas ni quiénes somos en ellas.

La no formación de vínculos y su rápida disolución son, desde la perspectiva de la autora, dinámicas negativas resultado de fuerzas económicas y sociales del capitalismo escópico. Al mismo tiempo, este tipo de relaciones ejercen un gran impacto en las fuentes de la autoestima especialmente en las mujeres, donde se alteran procesos tradicionales como el referido a cómo nos miran los demás.

Así pues, el concepto de amor que demanda y exige Teresa a sus acompañantes resulta un tanto desdibujado y naif, tal y como está dispuesta la narración dudamos de si realmente Teresa es consciente de que está comprando ese deseo, ese amor. De este modo, este personaje, al buscar el “amor” en Kenia busca también un cierto empoderamiento, sentirse deseada, recuperar su cuerpo.

De hecho, el primer encuentro de Teresa con uno de estos hombres resulta fallido debido a la imposibilidad de la protagonista de acostarse con él siendo consciente de que está pagando por ese servicio, la representación del momento es de una crudeza brutal que se percibe claramente en las imágenes. Solamente podrá acostarse con uno de estos hombres cuando ella sienta (o finja sentir) que él la ama. Pero algunos sucesos posteriores hacen que quede claro que se trata de una transacción económica, algo que revela la posición de superioridad de Teresa. Al no poder soportar esta idea, Teresa necesitará justificar dichas prácticas en el amor.

En la primera imagen vemos a Teresa intentando deshacerse del primer amante con el que intentó tener relaciones, que le insiste en que la quiere, a lo que ella responde enfadada. En la imagen once tenemos un plano general con Teresa y su segundo amante (con el que se nos da a entender que ha estado más cerca del enamoramiento), a quien ha encontrado en la playa con su mujer e hijo. Teresa le propina una paliza por sentirse humillada y engañada.

Imagen 10. Teresa rechazando a su primer amante



Imagen 11. Teresa golpeando a su segundo amante



Fuente: Paraíso: Amor, 2012.

En el caso de Melanie encontramos otro tipo de relación, que ya hemos analizado en el subapartado anterior, es diferente a la que acabamos de exponer en muchos sentidos, pero sobre todo porque en esta no se produce una compra-venta del deseo, son otros factores los que intervienen. Lo que se nos da a entender que siente Melanie puede estar más cercano a un primer enamoramiento, quizás sustentado por la posición de poder que detenta el médico. Podemos ver cómo Melanie se siente abandonada cuando el médico no vuelve a aparecer por el campamento.

Antes de tan siquiera haber comenzado, la relación ya se ha agotado. En la imagen doce vemos un plano general con Melanie abrazando al médico en un entorno boscoso, de nuevo la imagen nos acerca y aleja de los personajes.

Imagen 12. Melanie abrazando al médico



Imagen 13. El cuerpo de Melanie yace en el bosque junto al del médico



Fuente: Paraíso: Esperanza, 2013.

Este escenario del bosque será clave para pasar a la otra escena, que marca ya el final de la relación, cuando el médico arrastra el cuerpo (Melanie está desmayada) a un claro y lo tumba para olerlo y pasear su cara sobre él, acabando por tumbarse a su lado, sin darnos a entender que la escena acaba con relaciones sexuales o abusos por su parte.

Esta relación nos da algunas pistas sobre lo apuntado más arriba mediante los trabajos de Illouz, esto es, la indeterminación de la relación (ya que nunca llegamos a saber a ciencia cierta

qué hay detrás de esta pareja) y que suponen un quiebre para las formas normales de hacer las cosas, la imagen trece representa un momento hartamente extraño y para el que no acabamos de tener relación. Otro rasgo es que la relación acaba incluso antes de empezar.

Al analizar el caso de *Paraíso: Fe*, la aportación de Illouz en su obra *Erotismo de autoayuda* (2014) puede ayudarnos a analizar el comportamiento de Anna Maria en clave sociológica, mirada que consideramos, Seidl comparte a la hora de retratar las historias en sus películas. Y es que, si profundizamos en la conducta obsesiva y en cierto punto sadomasoquista que Anna Maria tiene con respecto a su fe y a la figura de Jesucristo, podemos encontrar en ella algunas pistas sobre la relación que tiene con su marido y la visión que ésta tiene de la vida.

Tal y como señala Illouz al hablar del “erotismo de autoayuda”, las relaciones heterosexuales se basan en un consenso inicial, pero dicho consenso siempre es parcial, ya que nunca podemos llegar a saber de forma completa todo el espectro de sentimientos y comportamientos que hemos aceptado, se trata de un consenso ilusorio que siempre está cerca de romperse. En propias palabras de Illouz, llega un momento en que, “lo que los participantes efectivamente aceptaron se ha convertido justamente en motivo de discordia” (Illouz, 2014: 93), esto es algo que podemos ver en la imagen catorce, donde Anna Maria discute con su marido, su disposición en la imagen marca la distancia insalvable entre los dos.

En la imagen quince vemos al marido agrediendo a Anna Maria e intentando violarla. En cierta medida, el contrato y consenso inicial base de cuando se casaron, se ha roto, en parte porque la férrea creencia de Anna Maria ha cambiado su forma de ser y actuar (entre otros factores que no analizamos aquí), y porque el comportamiento del marido ha sobrepasado los límites establecidos.

Imagen 14. Anna Maria discutiendo con su marido



Imagen 15. Anna Maria siendo agredida por su marido



Fuente: Paraíso: Fe, 2012.

Recordemos que Anna Maria, la protagonista, en relación con su fe, se niega a mantener relaciones sexuales con su marido y se acerca sexual y amorosamente al símbolo de Jesucristo. Leyendo este comportamiento desde la obra de Illouz, podemos entender que las

autoflagelaciones de Anna Maria y el castigo de su cuerpo le pueden aportar la seguridad y deseo que ha perdido con respecto a su relación matrimonial, como Illouz explica:

“El BDSM traduce el sufrimiento psíquico en la certeza del dolor físico, pero lo transmuta, por así decirlo, en juego, deseo y placer sexual, dando así al sufrimiento y al dolor condiciones y límites psíquicos y físicos claros y distintos” (Illouz, 2014: 91).

Al infligir dolor sobre su cuerpo, Anna Maria reformula, no solamente su vivencia del sexo y el amor, sino su papel dentro del matrimonio, empoderándose y enfrentándose a los abusos y exigencias de su marido.

En resumen, la mirada sociológica de Illouz sobre el amor y el desamor nos permite entender el fracaso de las relaciones amorosas como una cuestión estructural y no individual, es decir, el desamor como un producto del sistema en el que vivimos. En este sentido, consideramos que esta aproximación resulta muy útil a la hora de abordar cómo Seidl retrata el amor y desamor en estas tres películas, ya que también la mirada del director ofrece un vistazo a dichos fenómenos como vivencias y hechos estructurales.

Por tanto, la agencia femenina de nuestras protagonistas en cuestiones de amor se puede vislumbrar como una cuestión de gran complejidad en la que intervienen fenómenos estructurales como por ejemplo, el auge de las relaciones negativas en el marco del capitalismo escópico, llegando a una conclusión sobre el mismo que se puede compartir desde el análisis que hemos realizado de la trilogía del Paraíso, y es que: “El capitalismo escópico crea una yoidad donde la economía y el sexo se entrelazan sin solución de continuidad y se realizan mutuamente” (Illouz, 2020: 310).

4. Conclusión

En el presente artículo hemos tratado de mostrar la necesidad de una lectura de la agencia femenina desde una perspectiva multidimensional que atienda a la intersección de la cuestión de género con otras variables relacionadas con la nacionalidad, la clase social, la edad, etc. En este sentido, consideramos que los rasgos que caracterizan a la obra del director austríaco Ulrich Seidl, mediante planos fijos y tomas largas, permite dejar hablar a los personajes (tanto literal como metafóricamente), y su emulación a una especie de fotografía y pintura que dota a las escenas de una gran carga estética, permiten elaborar una mirada estructural y multidimensional de los problemas que retrata.

La ausencia de artificios narrativos y sonoros, así como la apuesta por escenas sobrias, aunque bellas en términos de fotografía, disposición de los personajes, iluminación y disposición

de los colores, convierten el trabajo de Seidl en un espacio para la reflexión crítica del/la espectador/a. En este caso, dichas cuestiones contribuyen al planteamiento de una mirada sobre la agencia femenina que permite ir más allá de la cuestión de género, y enmarcar en un contexto más amplio las decisiones y acciones de las protagonistas. En cierta medida, nos permite comprender que la agencia femenina mostrada en estas películas no es solamente una cuestión individual de las protagonistas y sus biografías o condicionantes, sino el resultado de una serie de variables contextuales que interactúan a nivel global y condicionan la vida de las mujeres, entre otros grupos.

En su trilogía *Paraíso* (2012-2013), se retrata de una forma bastante cruda la complejidad que acompaña a la posición de las mujeres en la sociedad austríaca contemporánea como reflejo de un occidente en decadencia. En este sentido, cabe remarcar que las tres obras, además de ofrecer una mirada a la agencia femenina teniendo en cuenta el carácter multidimensional de las variables que intervienen en la capacidad de decisión de las mujeres, nos permiten pensar sobre el capital sexual asociado a las mujeres en la actualidad.

Como hemos visto a través de la teoría del capital sexual tardomoderno de Eva Illouz y Dana Kaplan, la gestión del capital sexual se ha convertido en un rasgo más del paquete del sujeto neoliberal, es decir, gestionamos nuestro capital sexual para poder navegar mejor la precariedad de nuestro día a día. De hecho, sexualidad y desamor sirven aquí como excusa para retratar cómo las estructuras de dominación subyacentes a nuestras sociedades determinan cómo nos relacionamos, cómo amamos, e incluso cómo mantenemos relaciones sexuales.

La inversión que cada una de las protagonistas realiza en su capital sexual es una muestra de su esfuerzo constante y diario por formar parte de la sociedad, encajar como sujetos activos y atractivos, ampliar sus posibilidades de ser deseadas, así como amadas. Por tanto, la agencia femenina se ve imbricada aquí en un entramado de discursos neoliberales sobre el emprendimiento, el empoderamiento y la autogestión.

En este mismo sentido, la propuesta de Seidl puesta en confluencia con la mirada sociológica de Illouz sobre el amor y el desamor, nos permite entender el fracaso de las relaciones amorosas como una cuestión estructural y no individual, es decir, el desamor como un producto del sistema en el que vivimos enmarcado en el capitalismo escópico.

Por tanto, la agencia femenina de nuestras protagonistas se vislumbra como una cuestión de gran complejidad en la que intervienen fenómenos estructurales como por ejemplo la lógica individualista, la precariedad, y el auge de las relaciones negativas en el marco de dicho capitalismo. En cierta medida, las narrativas que se generan alrededor de estas cuestiones en las tres películas, entretejen los discursos neoliberales de la autoexplotación y la inversión en una misma para configurar un escenario de grandes vulnerabilidades que se trasladan también a cuestiones como el amor y la sexualidad.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón Zayas, Violeta (2017): “Análisis interseccional de las relaciones de poder en la película *Amor de Ulrich Seidl*”. En: *Revista Comunicación y Medios*, n.º. 36, pp. 55–70. Disponible en: <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/42544> [27/02/2021].

Boneva, Ralitz (2016): “Faith as a form of life”. En: *Tópicos del seminario*, n.º. 36, pp. 93-119. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1665-12002016000200093&lng=es&nrm=iso&tlng=en [27/02/2021].

Brady, Martin y Hughes, Helene (2014): “Import and Export: Ulrich Seidl’s Indiscreet Anthropology of Migration”. En Robert von Dassanowsky y Oliver C. Speck (eds.): *New Austrian Film*. New York/Oxford: Berghahn Books, pp. 207-226.

Dowsett, Gary W. (2014): “The price of pulchritude, the cost of concupiscence: how to have sex in late modernity”. En: *Culture, Health and Sexuality*, n.º. 17, pp. 5–19. Disponible en: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/25270727/> [27/02/2021].

Frey, Mattias (2014): “The Possibility of Desire in a Conformist World: The Cinema of Ulrich Seidl”. En Robert von Dassanowsky y Oliver C. Speck (eds.): *New Austrian Film*. New York/Oxford: Berghahn Books, pp. 189-198.

Granatowska, Anna (2014): “Between Documentary and Fiction: Authenticity and Voyeurism in the Cinema of Ulrich Seidl”. En: *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, n.º. 24, pp. 61–70. Disponible en: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/1317> [27/02/2021].

Green, Adam Isaiah (2013): *Sexual Fields. Toward a Sociology of Collective Sexual Life*. Chicago: University of Chicago Press.

Hakim, Catherine (2012): *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Barcelona: Debate.

Hennessy, Rosemary (2000): *Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism*. New York: Routledge.

Illouz, Eva (2012): *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Katz Editores.

_____. (2014): *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Buenos Aires: Katz Editores.

_____. (2020): *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*. Buenos Aires: Katz Editores.

Illouz, Eva y Kaplan, Dana (2020): *El capital sexual en la modernidad tardía*. Barcelona: Herder.

Knauss, Stefanie (2013): “The Paradise Trilogy: Love, Faith, Hope”. En: *Journal of Religion & Film*, vol. 17, n.º. 2, Article 12. Disponible en: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol17/iss2/12/> [27/02/2021].

Laval, Christian y Dardot, Pierre (2013): *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa.

López Delgado, Cristina (2006): “El desasosiego de Michael Haneke”, en: *Magazin*, n.º. 17, pp. 60-61. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2570149.pdf> [27/02/2021].

Mundhenke, Florian (2011): “Authenticity vs. Artifice: The Hybrid Cinematic Approach of Ulrich Seidl”. En: *Austrian Studies*, n.º. 19, pp. 113–125. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/10.5699/austrianstudies.19.2011.0113> [27/02/2021].

Parvulescu, Anca (2012): “Import/Export: Housework in an International Frame”. En: *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 127 n.º. 4, pp. 845–862. Disponible en: <https://www.cambridge.org/core/journals/pmla/article/abs/importexport-housework-in-an-international-frame/D8F8060E6F95D25101018CF04BF1A9A0> [27/02/2021].

Pötting, Sven (2013): “Las mujeres de la Berlinale”. En: *El Ojo Que Piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, n.º. 8. Disponible en: <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/158> [27/02/2021].

Prager, Brad (2019): “Trophy hunter: Ulrich Seidl’s portraits and safari”. En: *New German Critique. An Interdisciplinary Journal of German Studies*, vol. 46, n.º. 3, pp. 157–179. Disponible en: [https://read.dukeupress.edu/new-german-critique/article-abstract/46/3%20\(138\)/157/140576/Trophy-Hunter-Ulrich-Seidl-s-Portraits-and-Safari?redirectedFrom=fulltext](https://read.dukeupress.edu/new-german-critique/article-abstract/46/3%20(138)/157/140576/Trophy-Hunter-Ulrich-Seidl-s-Portraits-and-Safari?redirectedFrom=fulltext) [27/02/2021].

Preciado, Paul B. (2008): *Testo Yonqui*. Barcelona: Espasa Calpe.

Tola, Miriam (2019): “Killing softly European whiteness, black labor, and African wildlife in Ulrich Seidl’s safari”. En: *Studi Culturali*, vol. 16 n.º. 3, pp. 409–427. Disponible en: <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1405/95791> [27/02/2021].

Vicari, Justin (2006): “Dog Days (Hundstage)”. En: *Film Quarterly*, Vol. 60 n.º. 1, pp. 40–45. Disponible en: <https://online.ucpress.edu/fq/article-abstract/60/1/40/40285/Dog-Days-Hundstage?redirectedFrom=fulltext> [27/02/2021].

Vicari, Justin (2014): “Dog Days: Ulrich Seidl’s Fin-de-siècle Vision”. En Robert von Dassanowsky y Oliver C. Speck (eds.): *New Austrian Film*. New York/Oxford: Berghahn Books, pp. 199–206.