

**DISCIPLINA, VIGILANCIA Y PULSIÓN LIBIDINAL  
EN LA ESCUELA: *LA MIRADA INVISIBLE* (2010)**

**DISCIPLINE, SURVEILLANCE AND LIBIDINAL PULSION  
AT SCHOOL: *LA MIRADA INVISIBLE* (2010)**

**DISCIPLINA, VIGILÂNCIA E IMPULSO LIBIDINAL  
NA ESCOLA: *LA MIRADA INVISIBLE* (2010)**

**Javier De Taboada Amat y León<sup>1</sup>**

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas  
pchujtab@upc.edu.pe

ORCID: 0000-0002-8026-3817

Recibido: 17/02/21

Aceptado : 5/03/21

---

<sup>1</sup> Doctor en Literatura Hispánica por Harvard University, Magister en Literatura Hispánica por Harvard University en EE.UU. y Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente se desempeña como Docente a Tiempo Completo en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), y Docente Contratado en la Escuela de Literatura de la UNMSM. Es autor del libro *Europeos en Latinoamérica: cine y literatura transnacionales. La visión de Herzog, Buñuel, Aub y Gombrowicz*, publicado por Iberoamericana Vervuert en España. Sus ensayos han aparecido en revistas especializadas e indexadas, como la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Letras* y *Desde el sur*. Ha colaborado como investigador en la Casa de la Literatura Peruana y es miembro fundador de la asociación AIBAL.

## Resumen

Este artículo analiza la película *La mirada invisible* (2010), dirigida por Diego Lerman, basada en la novela *Ciencias Morales* de Martín Kohan. La película se centra en la labor de vigilancia de una preceptora del Colegio Nacional de Buenos Aires durante la dictadura de El Proceso. Consideramos que el microcosmos representado en la película funciona como una metonimia de la sociedad disciplinaria en que se había convertido la Argentina durante la dictadura;, exponiendo cómo la estructura represiva permea a todas las instituciones sociales, particularmente la escuela. La protagonista de la película, sin embargo, en su esmero por ejercer su labor de vigilancia y control, descubre también el espacio libidinal de la pulsión. Finalmente, exploraremos también la construcción del espacio representado en la película, con sus características de monumentalidad y verticalidad.

**Palabras clave:** vigilancia, pulsión libidinal, dictadura, escuela.

## Abstract

This article analyzes the film *La mirada invisible* (2010), directed by Diego Lerman, based on the novel *Ciencias Morales* by Martín Kohan. The film focuses on the surveillance work of a preceptor of the Colegio Nacional de Buenos Aires during the dictatorship of El Proceso. We consider that the microcosm represented in the film operates as a metonym for the disciplinary society that Argentina had become during the dictatorship, exposing how the repressive structure permeates all social institutions, particularly the school. The protagonist of the film, however, in her dedication to exercising the task of surveillance and control, also discovers the libidinal space of the pulsion. Finally, we will also explore the construction of the space represented in the film, with monumentality and verticality as its main features.

**Keywords:** surveillance, libidinal pulsion, dictatorship, school.

## Resumo

Este artigo analisa o filme *The Invisible Look* (2010), dirigido por Diego Lerman, a partir do romance *Ciencias Morales* de Martín Kohan. O filme enfoca o trabalho de vigilância de um preceptor da Escola Nacional de Buenos Aires durante a ditadura de El Proceso. Consideramos que o microcosmo representado no filme funciona como uma metonímia da sociedade disciplinar que a Argentina se tornou durante a ditadura, expondo como a estrutura repressiva permeia todas as instituições sociais, em particular a escola. A protagonista do filme, porém, em sua dedicação ao exercício de seu trabalho de vigilância e controle, também

descubre o espaço libidinal da pulsão. Por fim, exploraremos também a construção do espaço representado no filme, com suas características monumentais e verticais.

**Palavras-chave:** vigilância, pulsão libidinal, ditadura, escola.

---

## Introducción

No existe en Lima una institución equivalente al Colegio Nacional de Buenos Aires (en Santiago de Chile podría ser el Instituto Nacional). La más cercana podría ser el Colegio Guadalupe, fundado en 1840 por empresarios privados, nacionalizado desde 1855 y aún vigente. Lamentablemente, el ostensible deterioro sufrido por la centenaria institución en las últimas décadas, hace que haya dejado de ocupar el puesto central que tenía hasta comienzos del siglo XX y habla sobre el abismo creciente entre la educación pública y privada en nuestro país. En cambio, el Colegio Nacional de Buenos Aires (CNBA), fundado desde la época colonial en 1772 como Real Colegio de San Carlos (el Real Convictorio de San Carlos, en Lima, cesó de funcionar en 1866) sigue siendo un referente de exigencia y calidad educativa y sus exalumnos siguen ocupando posiciones de importancia en todas las áreas del quehacer nacional. Como dice el prefecto en la película: “La historia de la patria y la historia del colegio son una y la misma cosa”. Una hipérbole, sin duda, pero no tan descaminada de la realidad. Hipérbole, o metonimia, que sirve no solamente para los aspectos más brillantes del colegio, sino también para los más oscuros, pues el Colegio tuvo una etapa oscura, como la tuvo el país, durante la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, conocida simplemente como “El Proceso”, entre 1976-1983. El CNBA ostenta el triste récord de ser el secundario con mayor número de desaparecidos y exiliados (aunque la película no aborda este aspecto).

Uno de sus exalumnos es Martín Kohan, el autor de la novela *Ciencias Morales*, en la que se basa la película *La mirada*

*invisible*. El título de la novela alude a la denominación que adquirió el colegio a comienzos de la era republicana, como Colegio de Ciencias Morales, entre 1810 y 1852, para luego pasar a tener la denominación actual. Kohan lidia con la densa tradición del colegio a través de los títulos de los capítulos. Son solo 5 títulos que se alternan y repiten a lo largo de los 16 capítulos del libro: Ciencias Morales, que permite además discutir los aspectos morales que plantea la obra; Juvenilia, título de la obra de Miguel Cané de 1884, donde narra sus memorias del colegio y ya convertido en clásico literario nacional; La manzana de las luces, nombre que usualmente recibe la manzana en la que se encuentra el Colegio, debido a la presencia de este y antiguamente también de la Universidad de Buenos Aires (UBA), a la que el Colegio se encuentra afiliado desde 1911; Séptima hora, que refiere al castigo que a veces se impone a los estudiantes de quedarse una hora más después del horario escolar; e Imaginaria, antigua denominación para las labores de guardia en recintos militares. Los títulos de los capítulos también establecen una relación con la narrativa de la novela, pero no nos adentraremos en ello ahora, pues nuestro enfoque principal es la película.

*La mirada invisible* fue estrenada el 2010 y dirigida por Diego Lerman (quien no fue alumno del CNBA, aunque sí de la UBA). La película toma la perspectiva de María Teresa Cornejo, preceptora de tercero décima en esta escuela secundaria. La época es 1982, hacia el final de la dictadura y justo antes de la guerra de las Malvinas (la película termina con el discurso de Galtieri que da inicio a la guerra y que, lo sabemos en retrospectiva, será también el inicio del fin de la dictadura). María Teresa, familiarmente Marita, se esfuerza por hacer cumplir la estricta disciplina a la que están sometidos los alumnos en esta época. Verifica que tomen distancia correctamente, que tengan el pelo corto los hombres y correctamente recogido las mujeres y que usen las medias del color exigido por el uniforme oficial. Los acompaña y dirige en su marcha ordenada por los ambientes del colegio. Durante su vigilancia cree percibir un olor a

cigarro en la ropa de un alumno y esto la lleva a pensar que estos se las ingenian para fumar en el colegio. Como no podrían hacerlo en otro lugar que el baño, la preceptora ingresa al baño de varones y, escondida en uno de los cubículos, se pone a vigilar las actividades de los alumnos esperando sorprender al infractor. Todo esto lo hace en parte para impresionar a Biasutto, el jefe de preceptores, que parece mostrar interés en ella, pues la invita a tomar café, la coquetea e insiste en un trato familiar antes que formal fuera del colegio. De Biasutto se rumorea que “destacó” durante el gobierno militar, y sus discursos sobre el “cáncer de la subversión” lo identifican claramente como un represor. Si bien su motivación es un estricto cumplimiento de la norma, Marita descubre en ese lugar un universo —el universo de lo bajo corporal, de la inmundicia— que en gran parte desconocía y que la lleva a desatar sus propias pulsiones reprimidas. Al final, estalla la violencia en forma casi inevitable, cuando la relación de subordinación entre los dos protagonistas se despoja de sus apariencias de amabilidad y acatamiento y el represor muestra su verdadera entraña.

## **Discusión**

Quiero centrarme solamente en dos puntos: cómo la escuela sirve como una perfecta metonimia para representar la situación del país durante la época; y cómo está construido el espacio de la escuela para comunicar sus características. En algunos momentos me referiré a la novela para tender apoyos o establecer contrastes, pero el análisis es principalmente sobre la película.

En entrevistas a la prensa, el director ha declarado que una de las cosas que más le interesó de la novela de Kohan como lector, fue su trabajo con el fuera de campo. Este término, propio del lenguaje cinematográfico, se refiere a todo lo que no forma parte del encuadre, pero sí de la narrativa. Un buen ejemplo del fuera de campo en la película es la escena que se desarrolla hacia el final, (en la novela, en cambio, está al comienzo) en la

que los alumnos tienen que salir por una puerta lateral y casi escondida, evitando la entrada principal, debido a los disturbios que se producen en las calles aledañas. No sabemos cuáles son esos disturbios, mucho menos los vemos, pero son suficientes para afectar la vida del colegio. Entendemos que pese a sus ingentes esfuerzos por aparentar normalidad y orden, el colegio no puede evitar la repercusión de la inestabilidad política y social que lo rodea y a la que se encaminan los estudiantes y preceptores a su salida. Por otro lado, esta lectura cinematográfica de la novela por el director retraduce lo que en un lenguaje literario más tradicional podría ser definido como una metonimia, es decir, la representación del todo por la parte; en este caso, la representación del país a través de la escuela.

Asimismo, el director también ha declarado que encontró en la novela de Kohan una manera diferente de abordar el tema, ya muy visto, de la dictadura. Entre las películas clásicas que han contado el periodo, pueden mencionarse: *La noche de los lápices* (1986), *La historia oficial* (1985), *Garage Olimpo* (1999), *Un muro de silencio* (1993), *Crónica de una fuga* (2005). Todas ellas, con distintas aproximaciones, por cierto: se centran en las prácticas de tortura y desaparición realizadas por la brutal dictadura argentina que dejó un saldo aproximado de treinta mil desaparecidos. El espacio donde ocurren estos hechos es el centro clandestino de detención y la época en la que se ambientan es entre 1976 y 1979, años en los que se produjo la mayor cantidad de desapariciones. *La mirada invisible*, en cambio, se ambienta en 1982, cuando ya había menguado el furor represor, pero a pesar de o quizás precisamente por ello, se había infiltrado la estructura autoritaria y jerárquica a todos los estratos de la sociedad. *La mirada invisible* no está interesada en juzgar a los actores directos, torturadores y víctimas, sino en mostrar cómo una sociedad, y especialmente sus instituciones de control social, como la escuela, reproducen esta misma estructura a escala menor. En un régimen represivo, la escuela no puede ser democrática.

La escuela es, entonces, un espacio de control (no de diálogo, formación o construcción de identidad). Y ejerce ese control la mirada invisible. En la película hay un diálogo breve entre María Teresa y el señor Biasutto en que se define a la mirada invisible como una vigilancia permanente, atenta al menor detalle, pero recurriremos a la novela para definirla con más extensión:

“El punto justo exigía una mirada a la que nada le pasase inadvertido, pero que pudiese pasar, ella misma, inadvertida. Los profesores lo sabían bien; por eso se ubicaban, al tomar una prueba escrita, contra la pared del fondo del aula: para ver sin ser vistos. El atisbo de reajo delata sin excepción al alumno que alberga alguna intención de copiarse. Los preceptores debían alcanzar esa misma destreza para obtener un sigilo igualmente implacable. No para “mirar sin ver”, que es como la frase hecha define al distraído, sino al contrario, para ver sin mirar, para poder verlo todo sin que parezcan estar mirando nada.” (16-17)

La mirada de María Teresa está totalmente abocada a detectar la infracción, ya sea esta una prenda no autorizada, una sonrisa impertinente o una muestra de cariño. Como el país, los alumnos viven bajo un régimen de temor, siempre pasibles de ser descubiertos y sancionados.

La vigilancia en el baño de varones es, en primera instancia, la aplicación extrema de esa mirada invisible. ¿Qué vigilancia puede ser más atenta al menor detalle que la de las actividades más íntimas de los alumnos? ¿Qué mirada puede ser más indetectable que la que se esconde tras un cubículo con pestillo? Sin embargo, durante su vigilancia, Marita se encuentra con sus pulsiones libidinales. Progresivamente, se va apropiando del espacio, sintiéndolo confortable (pese a estar en una letrina, pues el baño de varones no cuenta con inodoros) y hasta como propio, pues es lo que le genera la expectativa de ir al colegio cada día. En un momento siente deseos de orinar, para hacerlo se despoja de su bombacha y pronto incorporará ambas acciones a su rutina. Más adelante, empieza a orinar a la par con los

alumnos, creando una nueva sensación de goce. Si bien Marita se sigue amparando en la excusa del orden y de descubrir a los fumadores, es claro para el espectador que la exploración que está realizando es muy de otro orden, de orden libidinal. Como señalan los filósofos Diego Caramés y Matías Farías en su guía de lectura sobre la película:

“En este punto, la ambigüedad del personaje es tal que el espectador no puede decidir en última instancia si la escena de la preceptora que controla en el baño a los varones representa el triunfo más rotundo del “poder desaparecer” —en la medida en que el acto de control se ha cargado de los sentidos libidinales— o si, en cambio, representa una resistencia ante dicho poder, en tanto la liberación de los impulsos libidinales de la preceptora impiden ejercer a fondo las funciones relativas al control social”. (pp. 99-100)

Si en el régimen represivo, los mandos militares se amparaban en la búsqueda de información para desatar sus instintos más básicos y crueles, algo similar ocurre con la preceptora; solo que al ser un sujeto femenino y reprimido, estos impulsos se dirigen al descubrimiento de la propia libido, antes que a su satisfacción mediante la destrucción o humillación del otro. No es el mismo el caso del señor Biasutto, el jefe de preceptores. Cuando este descubre a Marita encerrada en el baño, “entre la mierda y las meadas”, como él mismo le dice, se reconduce la relación libidinal entre él y la preceptora. Si bien al comienzo Biasutto reviste su atracción por María Teresa con las formas del cortejo galante, una vez que la encuentra en el espacio de lo bajo material corporal, su deseo también desciende a los mismos niveles. En este punto hay algunas diferencias importantes entre el libro y la película. En esta última Biasutto parece aceptar las —balbuceantes— explicaciones de Marita de estar cumpliendo con sus obligaciones al querer sorprender a los alumnos fumadores, hasta que descubre una leve atracción de ella por uno de los alumnos, lo que lo lleva a reprocharle por estar satisfaciendo sus propios deseos antes que resguardando



el orden y, acto seguido, a satisfacer los suyos violentándola sexualmente. En el libro no hay nada de esta trama secundaria, apenas descubre a Marita en el baño, planea su agresión final, aunque la va ejecutando con cautela y paciencia. La atracción de la preceptora por los alumnos es casi general, no individualizada, y si en algunos momentos se enfoca en uno de ellos — Baragli— esto no la lleva a los pequeños actos de acercamiento (como rozarle la mano o buscarlo con la mirada) que se ven en la película. Por otro lado, en la novela se plantea el tema del deseo impotente del represor, pues la violación sexual se realiza con el dedo; mientras que la película no entra en estas sutilezas. Por último, luego de la agresión recibida, Marita, que a lo largo de la novela ha sido construida como un personaje totalmente subordinado al orden e incapaz de rebelarse, no concibe otra alternativa que volver a la escuela para “cumplir sus funciones de preceptora”, a las cuales se ha agregado la de dejarse violentar, hasta que es salvada por factores externos (el fin de la guerra de Malvinas) que conducen al cambio de autoridades en el colegio. En la película, en cambio, Marita muestra capacidad de reacción y retribuye la agresión al violador con una navaja con la que ya se le ha visto en reiteradas escenas limarse las uñas mientras viaja en el subte. El cambio parece necesario, pues la película no tiene tiempo de construir tan finamente la psicología del personaje y la resignación de Marita podría parecer la convalidación del orden de la brutalidad.

Finalmente, quisiera dedicar algunas líneas a la construcción del espacio del colegio en la película. La película inicia con las notas del himno nacional cantadas en coro, y un plano general de un ambiente del colegio (Ver imagen 1). Durante algunos segundos, la cámara retrocede brevemente para mostrar con más amplitud el espacio vacío. Luego, cambia el himno por una música ambiental, se abre la puerta, y al fondo aparece María Teresa conduciendo a su sección, en diversas tomas, por los pasillos de la primera planta hasta las escaleras y el segundo piso, donde los alumnos forman tomando distancia. En toda

esta secuencia inicial no se pronuncia ningún diálogo, (interesantemente, las primeras palabras del film son: “¡Silencio, señores!”, estableciendo desde el inicio a la escuela como espacio de control) pero el tratamiento del espacio y su recorrido comunica las características de este. La frialdad del mármol, la monumentalidad de las columnas, los tonos fríos de la fotografía establecen al colegio como un espacio de *discomfort*, en el que los sujetos que lo transitan parecen abrumados y nunca cómodos. En una toma posterior de esta misma secuencia inicial, se establece más claramente la idea de la escuela como espacio de encierro (Ver imagen 2).

A lo largo de toda la película, se refuerza esta construcción monumental del espacio, mediante planos panorámicos y el uso de la línea recta. La monumentalidad del espacio se construye a través de planos generales que captan la arquitectura del edificio y el movimiento de los personajes como pequeñas figuras, casi apenas perceptibles, que se desplazan a través de él. Asimismo, la forma predominante en el espacio del colegio es la línea recta, ya sea en las columnas, baldosas, rejas o puertas. Consistente con la arquitectura neoclásica del colegio, la línea vertical suele asociarse con la fuerza, la solidez y también la masculinidad. No son solo los alumnos quienes están sometidos a este tratamiento, sino también e incluso primordialmente, María Teresa. En varias ocasiones la vemos cruzar el inmenso patio central de baldosas blancas y negras (Ver imagen 3) o descender por las gradas de la puerta principal como una minúscula presencia perdida en la arquitectura pétrea. Su condición de mujer la minimiza aún más en este espacio simbólicamente masculino, pues todos sus demás colegas preceptores son hombres. En contraste, al señor Biasutto, dada su posición de poder no se le da el mismo tratamiento, sino que generalmente se le capta en planos americanos o primeros planos. El espacio en que circula María Teresa es una forma de recordarnos que si bien ella ejerce la disciplina sobre un grupo de alumnos, ella

misma es una pequeña pieza dentro de un engranaje de poder y no tiene ningún control sobre esa jerarquía.

Si bien *La mirada invisible* es más una película sobre la dictadura y sus efectos en la sociedad, que sobre educación, a pesar de desarrollarse en la escuela, de alguna manera también habla de un modelo educativo, rígido y autoritario, centrado en la transmisión de contenidos y el disciplinamiento del cuerpo (“la letra con sangre entra” sería el adagio que sintetiza esa concepción), que no solamente tuvo vigencia en ese lugar y en esa época, sino que responde a una concepción tradicional de la escuela predominante durante largo tiempo. Ahora, con las teorías constructivistas y cognitivistas, más propias de una sociedad democrática, parece superado, pero quizás, como el autoritarismo añorado y nostálgico de ciertos sectores de nuestra sociedad, aún se encuentra a la vuelta de la esquina. Películas como esta nos permiten reflexionar sobre las profundas conexiones que existen entre una educación autoritaria y un régimen represivo. Felizmente hoy puede ser justamente la escuela el espacio donde se discutan estas ideas.



Imagen 1



Imagen 2

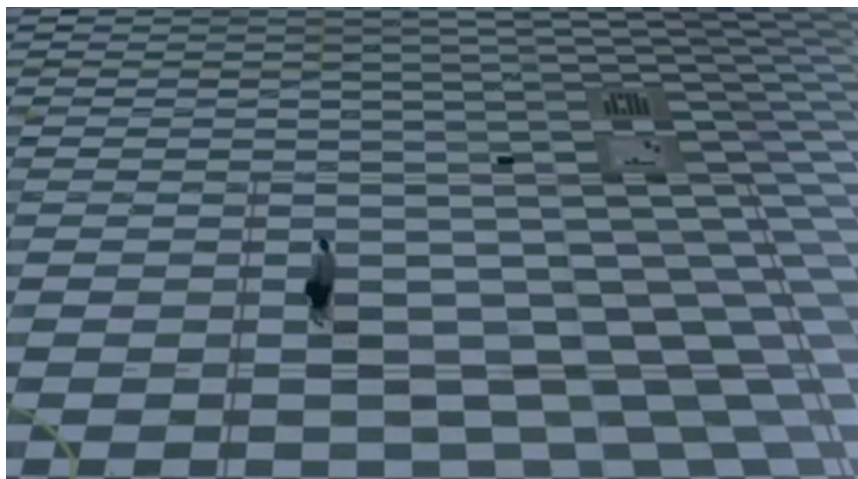


Imagen 2

## Referencias bibliográficas

- Caramés, D. & Farías, M. (s/f). La mirada invisible. *Educ.ar*  
[https://cdn.educ.ar/dinamico/UnidadHtml\\_\\_get\\_\\_1ad0cec5-7afe-445a-af4b-121d1c69b7de/pdf/19\\_La\\_mirada\\_invisible.pdf](https://cdn.educ.ar/dinamico/UnidadHtml__get__1ad0cec5-7afe-445a-af4b-121d1c69b7de/pdf/19_La_mirada_invisible.pdf)
- Kohan, M. (2007). *Ciencias morales*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Turnes, M. (2011). Entrevista a Diego Lerman, director de La mirada invisible, seleccionada por Cannes. *Cinevivo*  
[http://www.cinevivo.org/home/?tpl=home\\_notas&idcontenido=3471](http://www.cinevivo.org/home/?tpl=home_notas&idcontenido=3471)