



TESIS DE GRADUACIÓN

Departamento de Ciencias Sociales

Licenciatura en Comunicación

Nuevo Cine Argentino: Mujeres y sexualidades alternativas *en y detrás* de pantalla

Autor: Géraldine Komiyama

Legajo: 26106

Mentor: Nicolás Nobile

Buenos Aires, diciembre 2018

ÍNDICE DE CONTENIDO

I. INTRODUCCIÓN

- 1.1 Presentación del tema
- 1.2 Hipótesis y pregunta(s) de investigación
- 1.3 Diseño metodológico
- 1.4 Relevancia y objetivos de la investigación

II. MARCO TEÓRICO Y ANTECEDENTES

- 2.1 Antecedentes y Teorías feministas de género
 - 2.1.1 El patriarcado
 - 2.1.2 La cuestión binaria sexo-género
- 2.2 El movimiento feminista
 - 2.2.1 Orígenes y comienzos
 - 2.2.2 El feminismo en Argentina
- 2.3 La (re)definición acerca de asignación de género
- 2.4 La mujer realizadora: El Arte y la mujer
- 2.5 El Eterno femenino: estereotipos e imaginarios colectivos en el cine
- 2.6 Antecedentes de la mirada de género en el cine: Teoría fílmica feminista
- 2.7 María Luisa Bemberg y Lita Stantic: la mujer accede al cine desde la transgresión

III. EL CINE ARGENTINO & LA IRRUPCIÓN DE LA VISIÓN CRÍTICA FEMINISTA

- 3.1 Surgimiento del Nuevo Cine Argentino (NCA)
- 3.2 Cambio de paradigma: ¿cine de mujer, sinónimo de cine feminista?
- 3.3 Desconstrucción de los roles *en* y *detrás* de cámara
- 3.4 La fragmentación interna del NCA realizado por mujeres

IV. MARCO METODOLÓGICO

- 4.1 La investigación cualitativa
- 4.2 Grillado
- 4.3 Estudios de género
- 4.4 Análisis de entrevistas
- 4.5 Informes, datos y estadísticas

V. LA CIFRA IMPAR: ¿QUEREMOS MÁS MUJERES EN EL CINE ACTUAL!

- 5.1 Cine nacional hoy: Cada vez más mujeres (un fenómeno en aumento)
- 5.2 Si la situación fuese realmente igualitaria: ¿La industria nacional está comprometida?
 - 5.2.a La crítica periodística y académica
- 5.3 Se invierte en “ellos”
- 5.4 Ni una Menos en el cine: denuncias por acoso y desigualdad

VI. CINE “HECHO” POR MUJERES Y ANÁLISIS DE PELÍCULAS

- 6.1 Corpus de películas: Bemberg, Puenzo y Martel
- 6.2 Recursos y técnicas cinematográficas: Nuevos modos de producir y representar
 - 6.2.a Fase Narrativa: discurso dominante vs discurso emergente
 - 6.2.b Fase sensorial
 - 6.2.b.1 Lo visual: planos, encuadre, luces y puesta en escena
 - 6.2.b.1.1 Lo sonoro: musicalización y efectos de sonido

VII. HALLAZGOS

- 7.1 El Cine con perspectiva femenina, feminista o de género
 - 7.1.a “Ellas” se auto-representan
 - 7.1.b Imágenes de la mujer en el cine: de objeto a sujeto deseante
- 7.2 Relato de un cuerpo en conflicto
- 7.3 Sexualidades alternativas y figuras en resistencia
- 7.4 Cuerpos anómalos a normalizar
 - 7.4.a El otro: El rechazo, la violencia y la opresión social
- 7.5 Clandestinidad del deseo
- 7.6 ¿La vocación a Dios o transformación de la moral?
- 7.7 La construcción de identidades alternativas & la búsqueda de una identidad propia

7.8 La familia disfuncional y decadente

7.9 Lo incestuoso familiar

VIII. CONCLUSIONES

IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

X. ANEXOS

XI. PREGUNTAS ENTREVISTAS Y CUADRO COMPARATIVO



Universidad de
SanAndrés

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN



Universidad de
San Andrés

1.1 PRESENTACIÓN DEL TEMA

No se nace mujer, se llega a serlo, expresaba la destacada literaria De Beauvoir (1946) en su libro, el *Segundo Sexo*. Frase sumamente cuestionada y transgresora para su época pero que sin dudas marcó un antes y un después al des-construir el dicotómico patriarcal pensamiento impuesto por siglos, basado en binarismos oposicionales, diferencias y desigualdades sexuales, y en roles genéricos dados por “naturaleza”: el hombre como sujeto, la mujer como *otro* u objeto.

Mismo hoy en día, afortunadamente, hay una gran tendencia a que la mujer sea activa, activista y pueda expresarse en actos colectivos y multidinarios, de modo tal, aún las mujeres y demás minorías luchan por poder hacerse oír ya sea por medio de denuncias por violencia, acoso y/o abuso. Tomemos por caso la marcha y movimiento *Ni Una Menos* que ha logrado un alcance másivo e internacional con su *hashtag* #VivaNosQueremos. Otro ejemplo es el del colectivo de Actrices Argentinas que denuncia el acoso dentro de los medios bajo el lema #MiraComoNosPonemos y #NoNosCallamosMás, o, que luchan por temas controversiales como la despenalización del aborto legal. Por ende, es interesante ser conscientes de cómo en los últimos tiempos la sociedad y sus diversos colectivos, ya sean, homosexuales, hombres, mujeres, transexuales, intersexuales, lesbianas, etc., participan, unidos todos juntos en pos de una causa común, algo impensable hace no mucho tiempo atrás. No obstante, cabría preguntarse ¿hasta qué punto se ha logrado *despatriarcar* al mundo? Y ¿cuánto realmente? Sin dudas, si comparamos el contexto actual con el del siglo XIX o XX, actualmente las sociedades están más predispuestas al cambio, a nuevas mentalidades y a promover la igualdad, pero no se puede hacer ojo ciego a la tensión causada por la coexistencia y persistencia de estereotipos y mandatos sociales del antiguo orden, batalla que aún no ha logrado ganar el feminismo ni ningún movimiento colectivo.

Por otra parte, ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas? se preguntaba años atrás la feminista Linda Nochlin (2008, p.17). Básicamente, la industria del cine en tanto forma de Arte es “un medio de producción de sentido y el espacio dónde se inscriben discursos fundantes de cada cultura” (De la Cruz, 2012)¹. A partir de los años sesenta hasta fines de la década de los noventa, el mundo experimentó una revolución sociocultural jamás antes vista y las mujeres fueron uno de sus principales protagonistas. Por lo cual, en el presente escrito utilizaremos como principal antecedente teórico al movimiento de la *Tercera ola feminista*, del cual formaron parte destacadas activistas como Simone de Beauvoir, Kate Millet, Judith Butler, Betty Friedman y localmente, María Luisa Bemberg y Lita

¹ [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/055.Memoria\(s\)_cine_y_sociedad-miradas_del_cine_argentino.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/055.Memoria(s)_cine_y_sociedad-miradas_del_cine_argentino.pdf)

Stantic. Más aún, es innegable que todas ellas fueron madres fundadoras del feminismo en el cine y muy influyentes en las generaciones posteriores de la *Cuarta ola*, de la cual pertenecen cineastas, directoras y productoras más actuales como Lucía Puenzo, Lucrecia Martel, Albertina Carri, Ana Katz, Lorena Muñoz, Anahí Berneri, Julia Solomonoff y Natalia Garagiola entre otras.

Ahora bien, gracias al surgimiento de dichos movimientos de mujeres, al igual que en otros campos, la industria cinematográfica también experimentó grandes cambios y rupturas ya que todas estas realizadoras argentinas son la vanguardia de un cambio de época. Destaquemos que comienzan a presentar en escena contenidos y temáticas tanto transgresoras como controversiales que incluían y efectivamente representaban por primera vez a las minorías. A su vez, hay una evolución y renovación en el lenguaje, los recursos y técnicas cinematográficas utilizadas para dicho fin, y, por último, como bien mencionamos previamente, el cine se ve penetrado por realizadoras audiovisuales “mujeres”, dejando de ser una industria hegemónica y puramente masculina. Por ende, cabría preguntarse, por un lado, si ¿el cine vanguardista hecho desde la mirada de las mujeres instauro, por medio de sus representaciones, nuevos discursos, circulaciones y/o modos de enunciación (modos de decir) dentro del cine? y, por el otro, ¿cómo es la situación de la mujer *detrás* de la pantalla?

1.2 HIPÓTESIS Y PREGUNTA(S) DE INVESTIGACIÓN

Ahora bien, dicho esto, el cine ha sido hasta fines de los años noventa una esfera pública de total dominio masculino, por lo cual, el presente Trabajo de Graduación se propone, por un lado, demostrar que ha habido y (efectivamente) existen actualmente destacadas cineastas mujeres que han logrado poner fin a la hegemónica industria cinematográfica, aunque, aún, prevalece la desigualdad de género y laboral *detrás* de pantalla. De modo tal, cabría preguntarse si ¿han mantenido en sus películas los modos naturalizados, convencionales y estereotipados de representar a la mujer-objeto, impuestos por el orden hegemónico y *heteronormativo* patriarcal? O ¿han logrado efectivamente transgredirlo, des-construirlo y desestructurarlo desde una mirada crítica, feminista y de género al representar tanto a la mujer desde un nuevo lugar como a las “excepciones” o anomalías? En caso de ser positiva la respuesta a la segunda pregunta, ¿hasta que punto la auto-representación por parte de la misma mujer logra escapar e independizarse por completo de la significación y visión masculina?

A priori, opinamos que en la actualidad hay una mayor concientización y lucha por la igualdad de la mujer en la industria del cine con respecto al hombre, por lo cual, sostenemos como hipótesis que en

la industria cinematográfica hubo y hay mujeres emancipadoras frente a las construcciones culturales dominantes tanto *en* la pantalla como *detrás*. Tomaremos como ejemplo el nuevo cine de Bemberg, Puenzo y Martel que efectivamente lograron transgredir, romper, repensar y re-*visar*², por un lado, la imposición y naturalización de canones estéticos e imaginarios sociales basados en la diferencia sexual y genérica, logrando así des-estructurar el tan arraigado orden patriarcal, la representación de cuerpos basados en estereotipos normalizados, y, a su vez, otorgándole a la mujer nuevos roles en la industria cinematográfica y sus diversos espacios.

1.3 RELEVANCIA Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Como bien expresa el teórico canadiense, McLuhan (1964), *el medio es el mensaje*, es decir, tanto las sociedades actuales mediatizadas como las hipermediatizadas, a diferencia de las de masas mediáticas, deja de ser relevante qué se dice sino más bien cómo y sus efectos. No es un dato menor que él autor explica que los medios, una creación propia por el hombre, son nuestro entorno y una extensión nuestra que al crear marcos y zonas de confort dentro de las cuales nos movemos y accionamos, es inevitable que nos influencien y moldeen (consciente o inconscientemente).

Lo interesante para nosotros es justamente analizar, determinar, y comparar cómo, han logrado Bemberg, Puenzo y Martel, a través de sus películas, una efectiva ruptura con el cine argentino tradicional y patriarcal, dando origen al Nuevo Cine Argentino a fines de los noventa, el cual no busca meramente transmitir un mensaje, sino también representar lo “irrepresentable” y producir sentido, principalmente, debido a que el cine es en una forma de arte, un medio y un canal de representación dónde se impregnan dichas subjetividades femeninas críticas junto a sus ideas con perspectiva de género. Cabe explicar, que para demostrar ésto vamos a analizar, por un lado, la sensibilidad y estética de las cineastas, y por el otro, utilizaremos cifras y estadísticas que avalen (o no) nuestras hipótesis, acerca de la existente situación de desigualdad de la mujer en el cine y sus diversos rubros o espacios, pero muchas veces ocultada.

En síntesis, nos proponemos analizar tres aspectos. En primer lugar, reflexionar en torno a los vínculos entre cine, género y sociedad. En segundo lugar, ahondar en cómo el surgimiento del Nuevo Cine

² Adrienne Rich, define a re-visión como “el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos (...) es para las mujeres un acto de supervivencia (...) ver de manera diferente la diferencia” (Rich, 1983, p. 35 [en trad. Sobre mentiras, secretos y silencios, Barcelona, Icaria]).

Argentino (NCA), el cual Piedras (Amado, 2009)³ denomina, como el “contra cine”, es decir, “un cine vanguardista, transgresor, alternativo y resistente a los formatos clásicos y hegemónicos del cine patriarcal previo”, que va de la mano del nacimiento de directoras con tendencias feministas, lo cual implica entender ¿cuándo el cine deja de ser “cosa de hombres” y las mujeres logran acceder a esta esfera pública o por lo menos a un ámbito (cinematográfico) que desde su surgimiento ha sido exclusivamente reservado para los hombres? y por último, trabajaremos con un corpus de cuatro películas y dos cortometrajes dirigidas por las cineastas y directoras María Luisa Bemberg, Lucrecia Martel y Lucía Puenzo, principalmente, con el objetivo de determinar de qué modo transforman y renuevan los contenidos, las representaciones y los discursos cinematográficos.

1.4 DISEÑO METODOLÓGICO

Debido a que dicho escrito involucra análisis de casos, observación y subjetividad personal, hemos elegido el método cualitativo comparativo. Principalmente, haremos un análisis detallado y exhaustivo, sistematizando las características de la representación femenina mediante la observación, comparación y reinterpretación de seis piezas cinematográficas. El modus operandi será recolectando la data e información por medio de una grilla, con el fin de determinar cuáles son las semejanzas y diferencias entre estas dos etapas del cine nacional, o, en otras palabras, ¿hay recurrencias y/o rupturas con respecto a lo previo?

Por otra parte, realizaremos entrevistas pertinentes al tema, ya sean, críticos cinematográficos, estudiantes actuales de cine (feministas o no), docentes e investigadores, cinéfilos, *staff* o personal que trabaje en la industria y periodistas del rubro entre otros. Este método enriquecerá la investigación al aportar diversas posturas, reflexiones y percepciones sobre el cine feminista, femenino y de género.

A su vez, vamos a trabajar con datos y estadísticas oficiales de fuentes como anuarios de INCAA y DAC (directores argentinos cinematográficos); el informe del Festival La mujer y el Cine 30 años; el informe de Un Pastiche *Representaciones de Género en el Cine Argentino: un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas* y información publicada por el Festival 7º edición Mujeres en Foco entre otras.

3 Amado, A. M. (2009). La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007. Ediciones Colihue SRL.

Por último, como explicaremos a continuación, utilizaremos tanto estudios de género como teorías feministas y fílmicas, para tratar de comprobar nuestra hipótesis y responder nuestras preguntas de investigación.



CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y ANTECEDENTES



Universidad de
SanAndrés

2.1 Antecedentes y Teorías feministas de género

2.1.1 El patriarcado

Ahora bien, a continuación, nos proponemos ahondar y comprender algunos conceptos esenciales que serán los principales pilares de este escrito. Entre algunos de ellos, profundizaremos en la noción de patriarcado; sistema binario oposicional sexo-género; androcentrismo; heteronormatividad; tecnologías de género; sexualidades o figuras de resistencia; e imaginarios colectivos y estereotipos.

Empecemos por comprender un concepto que surge hace miles de años: el patriarcado. En su sentido literal significa “el gobierno de los padres”. Más aún, como bien sostiene Hobbes, los individuos somos seres sociales por naturaleza, por lo cual la sociedad patriarcal impone normas, estructuras y arquetipos para limitar a los sujetos a través de un orden social jerarquizado donde la autoridad y el poder lo ejerce el Hombre. Éste tiene como principal fin de determinar que es “normal y correcto” y que es anómalo y perjudicial para la salud democrática de la sociedad ¿cómo? imponiendo roles y conductas esperadas por parte de los sujetos. Por su parte, Gerda Lerner nos brinda la siguiente definición (1986, p.340):

El patriarcado es la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños de la familia, dominio que se extiende a la sociedad en general. Implica que los varones tienen poder en todas las instituciones importantes de la sociedad y que se priva a las mujeres del acceso a las mismas.

Más aún, ahondando aún más, Moia establece que el orden social patriarcal es (1981, p.231):

Un sistema jerárquico de relaciones sociales, políticas y económicas que, tomando como excusa una diferencia biológica sexual y su significado genérico, establece, reproduce y mantiene al hombre como parámetro de la humanidad (androcentrismo) otorgándole una serie de privilegios e institucionalizando el dominio masculino sobre las mujeres (...) Ellos serán por “naturaleza” fuertes y poderosos y estarán colocados en el lugar de los superiores, mientras que lo femenino será considerado como algo por “naturaleza” inferior (...) Esta opresión se manifiesta de diferentes maneras en distintas sociedades en todos los ámbitos en que se desarrolla la vida y se entrelaza con otras opresiones relacionadas con la orientación sexual, la edad, etnia, la clase, la religión, la discapacidad, situación de salud entre otras.

2.1.2 La cuestión binaria sexo-género

El sistema sexo-género permea todas las instituciones sociales, ya sea la familia, la educación, el lenguaje, la religión, las relaciones de trabajo y a los medios de comunicación pero su principal defecto es que su funcionamiento y reproducción se basa en la dominación, invisibilización, subordinación e inferioridad biológica y anatómica de las mujeres, es decir, la diferencia está dada por la naturaleza y el cuerpo nace inevitablemente sexuado. Más aún, es un modo de organizar el mundo desde la mirada heteronormativa (contrato heterosexual) y androcéntrica⁴, la cual construye este orden a partir de un sistema binario basado en el sexo-género⁵, el cual converge tanto las relaciones sociales de parentesco como las imposiciones y construcciones de género entendidas como el “conjunto de atributos, roles, prohibiciones, derechos y obligaciones asignados socialmente naturalizados (...) es la división sexual que sólo admite dos categorías mutuamente excluyentes: hombres o mujeres” (Scott, 2012), o, como bien expresa Butler (1999), “un sistema binario de género sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo, o de lo contrario, está limitado por él”. Es decir, solo existen dos sexos basados en las cualidades biológicas: hombre-mujer o masculino-femenino, por ende, las diferencias sexuales no son una posibilidad, menos la concepción de bisexual, transexual, hermafrodita, homosexual o demás sexualidades alternativas a la heteronormatividad pero, peor aún, no ha hecho más que enfrentar, dividir y oponer a hombres y mujeres.

No obstante, basándose en binarismos y dicotomías, tanto mujeres como hombres son víctimas del patriarcado, debido a que ambos están tanto en situación de opresor/oprimido como también víctima/victimario, y porque ambos reproducen las condiciones materiales y simbólicas que los atan a este sistema hegemónico y homogeneizante. Por su parte, Bourdieu (1998) expresa que el género es una forma paradigmática de violencia simbólica: “violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad o consentimiento (...) la eficacia masculina radica en que legitima una relación de dominación al inscribirla en lo biológico, que en sí mismo es una construcción social biologizada”.

Como bien expresa, Facio y Fries (1999, p.3):

⁴ Magda (2004) define androcentrismo como la mirada masculina en el centro del universo, como medida de todas las cosas y representación global de la humanidad. Es la visión del mundo que sitúa al hombre como centro de todas las cosas. Los hombres son considerados el sujeto, y las mujeres subordinadas a ellos.

⁵ Un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad. Se puede ser únicamente hombre o mujer.

Las ideologías patriarcales no sólo afectan a las mujeres al ubicarlas en un plano de inferioridad en la mayoría de los ámbitos de la vida, sino que restringen y limitan también a los hombres, a pesar de su estatus de privilegio. En efecto, al asignar a las mujeres un conjunto de características, comportamientos y roles “propios de su sexo”, los hombres quedan obligados a prescindir de estos roles, comportamientos y características y a tensar al máximo sus diferencias con ellas.

Lamentablemente, aún la cultura percibe que existen estructuras sociales fijas y universales que se basan en este sistema sexo-género patriarcal que crea una normatividad convencional, reglas, roles y conductas esperadas por parte de los sujetos dependiendo de las expectativas sociales en relación con su género. Consecuentemente, surgen corrientes, sobre todo de mujeres, que plantean y buscan dar vuelta la página, estableciendo nuevos modos de mirar al mundo, o por lo menos, desarmar la visión heteronormativa patriarcal ya que para ellas el sexo no está *dado* ni un cuerpo nace sexuado porque el género sí es *alcanzado* y el sexo se elige. Dicho esto, podemos ahondar en la postura feminista acerca del orden y sistema patriarcal.

2.2 El movimiento feminista

2.2.1 Sus orígenes & comienzos

“La creencia del feminismo radica en la importancia de la igualdad de género, invalidando la idea de jerarquía de género como concepto construido por la sociedad”.

Cott, Nancy - *The grounding of modern feminism*.

“El entusiasmo del feminismo es su capacidad de impulsar a las mujeres hacia cambios extraordinarios en su vida, cambios que fueron tan gozosos e inesperados como emocionantes y temibles; vino de la ruptura del silencio y de nombrar lo innombrable. Esta revelación, junto con el pensamiento y el análisis que inspiró, fue radical y revolucionaria: cambió la vida de las mujeres”.

Vance, Carol - *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*

Acabamos de dar algunas definiciones básicas sobre qué es el feminismo, pero también debemos comprender sus orígenes y comienzos, por lo cual cabe mencionar que hubieron tres etapas u *olas* constitutivas de dicho movimiento.

Por su parte, las primeras madres fundadoras del feminismo, durante la Revolución Francesa, buscaban desconstruir los estereotipos convencionales, los arraigados imaginarios colectivos socioculturales y los binarismos o antinomias. Hasta el momento, los medios masivos de comunicación habían tratado de reforzar los modos naturalizados sobre cuál y cómo debía ser La Mujer ideal o lo que De Beauvoir denominó “el eterno femenino”⁶. Tomemos por ejemplo la reconocida publicidad titulada *Guía de la buena esposa: 11 reglas para mantener a tu marido feliz*⁷, la cual exponía la posición de inferioridad y sumisión de la mujer con respecto al hombre, limitada exclusivamente al mundo sentimental y a su rol doméstico de amas de casa, madres devotas y fieles esposas. En este contexto de suma opresión, surge la Organización Nacional para las Mujeres (NOW), la cual tenía como principales objetivos luchas por los derechos civiles de la mujer con dos ejes: igual trabajo, igual salario y garantizar que tuvieran las mismas oportunidades políticas y educativas que los hombres.

Más aún, esta Primera ola del feminismo, luchaba por desarmar el dualismo cultura-naturaleza o “mito de lo natural”, es decir, la mujer está relacionado con la *naturaleza* y el hombre con lo *cultural*. O en otras palabras, se identifica con la cultura lo racional, la producción, la dominación, lo objetivo, o abstracto, etc. Características como lo sentimental, la reproducción, lo dominado, la subjetividad, etc., se identifican con la naturaleza.

Profundizando un poco más, Castells entiendo por feminismo a (1996, p.6):

Todas aquellas personas y grupos, reflexiones y actuaciones orientadas a acabar con la subordinación, desigualdad, y opresión de las mujeres y lograr, por tanto, su emancipación y la construcción de una sociedad en que ya no tengan cabida las discriminaciones por razón de sexo y género (...) Es una ideología plural y diversa con un solo objetivo político: transformar la situación de subordinación de las mujeres en todo el mundo.

La segunda etapa es un feminismo más bien liberal sufragista, situada a mediados del siglo XIX hasta fines de la Segunda Guerra Mundial. Esta Segunda ola deja de lado el carácter socio-cultural de sus

⁶ De Beauvoir (1970) definía al eterno femenino como un arquetipo psicológico y un principio filosófico que idealizaba un concepto inmutable de mujer. Es uno de los componentes del esencialismo de género, la creencia de que hombres y mujeres tienen diferentes esencias internas que no pueden ser alteradas por el tiempo ni el entorno.

⁷ Ver Anexo 1: *Guía de la buena esposa: 11 reglas para mantener a tu marido feliz*

protestas, para centrarse principalmente en alcanzar derechos políticos para las mujeres, principalmente, lograr el derecho a votar de todas las mujeres.

En tercer lugar, a grandes rasgos, los años sesenta han sido revolucionarios en diversos aspectos, sobre todo, porque por primera vez en la historia del mundo se comenzaba a cuestionar el orden patriarcal. Haciendo un precoz recorrido de estos años, resaltemos que fue el contexto de grandes revueltas socio-culturales de fuerte carácter antiestatista, sobre todo en Estados Unidos, dónde militaban contra el segregacionismo racial, por los derechos civiles de los afroamericanos; también surgieron movimientos antibelicistas y antimilitaristas; luchas en contra del sexismo y la discriminación; paralelamente se da la liberación sexual junto a la creación de la píldora anticonceptiva; el *hippismo*; la generación *beat*, pero lo que aquí nos corresponde, es el interés por el nacimiento de la Tercera ola feminista que se extendió hasta fines de los noventa. Principalmente, su slogan era *lo personal es político* (Hanisch, 2006) y *no se nace mujer, se llega a serlo* (De Beauvoir, 1970). Cabe destacar, que según Butler (2001), “una “llega a ser” mujer siempre bajo la obligación cultural de hacerlo. Y es evidente que esa obligación no la crea el “sexo”. En su estudio no hay nada que asegure que la “persona” que se convierte en mujer sea obligatoriamente del sexo femenino (...) Comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, entendido como una forma cultural de configurar (bien o mal) el cuerpo, está abierto a su continua reforma, y que la ‘anatomía’ y el ‘sexo’ no existen sin un marco cultural”.

En pocas palabras, esto significa que las estructuras fundamentales del patriarcado consideraban vital dos condiciones para la mujer: la heterosexualidad obligatoria, la femineidad esperada y el contrato sexual. Este último pensaba que las relaciones sexuales eran equivalentes a las relaciones políticas, de poder y de dominancia masculina. Por estas razones, el feminismo contemporáneo cuestionaba ferozmente esta intervención política que se infiltraba en la familia e intimidad y en la sexualidad de la mujer por medio de todo tipo de violencia contra la misma en sus hogares, en contra de su salud, privándola de su libertad de elección y expresión como en el caso de la prohibición a abortar o acceder a métodos anticonceptivos. Más aún, luchaban contra los estereotipos femeninos sexualizados instaurados por los medios de comunicación (televisión, cine, prensa gráfica, etc.), el arte y la publicidad. Esto es lo que motivó a una última fase del feminismo.

Por último, se habla de una Cuarta Ola. Es en esta última fase dónde sitúo a las cineastas feministas del Nuevo Cine Argentino, Lucía Puenzo y Lucrecia Martel. Estas nuevas generaciones, buscan romper con esta concepción de “lo personal es lo político” dado que consideran que sí existe la

posibilidad de una fractura para la mujer de su asignado “ámbito privado”, logrando acceder a lo público sin que la política invada su privacidad. Justamente, se preguntan ¿hasta qué punto las esferas están separadas? ¿siguen vigentes los valores sociales, ético-morales basados en el androcentrismo patriarcal? buscan replantear los temas debatidos, proponen nuevas formas de representar y de percibir a las mujeres (en plural) y demás sexualidades. Ellas coinciden en que no existe un plural femenino, sino más bien, múltiples tipos de mujeres determinados por cuestiones sociales, étnicas, raciales, de nacionalidad o religión.

En síntesis, el feminismo es la noción que dicta que las mujeres y los hombres deberían ser vistos ante la ley como iguales y que el género no debería ser un parámetro para ser receptor de derechos que todos merecemos por igual, ni un parámetro que inhiba a ninguna persona de oportunidades (C. Ricalde, 2009). La batalla feminista se ha fundamentado en un discurso que cuestiona y desconstruye las identidades sexuales porque lo masculino y lo femenino no son una condición biológica dada por nacimiento sino al contrario, es una construcción cultural o ideológica. Las prácticas artísticas que giran en torno a la problemática de género desconstruyen la noción binaria masculino o femenino dado que cada sujeto es libre de construir su propia identidad y elegir su género porque la cultura es un proceso de construcción artificial y a su vez crea estereotipos (que no se basan en la ciencia ni naturaleza). Mencionemos el aporte de Nelly Richard (1993), feminista contemporánea de los sesenta, que admitía que “los sexos no son iguales” pero conceptualizaba *género* como sinónimo de desigualdad sexual ya que no hay un sexo inferior a otro. Con un *género*, hay un sistema que distribuye y establece la identidad, más allá de las condiciones biológicas, es decir, hay un sistema que establece: estos son homosexuales, estos hombres, aquellas mujeres, ellas lesbianas, etc. porque es una categoría relacional y un sistema que califica y organiza la diferencia sexual producto de tramas complejas entre relaciones sociales, modos de representación y poder.

Más aún, fue tal el impacto de dicho movimiento, que como bien sostiene Bryson (1992, p.1), se desarrolló y consolidó una teoría feminista: una “producción teórica que se enmarca dentro del contexto feminista y que tiene como característica principal ser comprometida (...) quiere entender la sociedad con el objeto de desafiarla y cambiarla; su objetivo no es el conocimiento abstracto sino el conocimiento susceptible de ser utilizado como guía y de informar la práctica política feminista.” Sin embargo, debemos entender que la teoría feminista contemporánea no es “anti-hombres” y tampoco busca victimizar a la mujer, sino que trata de entender a la sociedad, sus problemas y limitaciones, y a partir de esto cuestionar, transformar y transgredir lo impuesto y normalizado ¿por qué? Porque según

Facio y Fries (1999, p.6), “se toma conciencia de las mujeres como colectivo humano subordinado, discriminado y oprimido por el colectivo de hombres en el patriarcado, para luchar por la liberación de nuestro sexo y nuestro género. El feminismo lucha precisamente contra esa forma androcéntrica de ver el mundo”. No obstante, no hay que confundir la igualdad con la homogeneidad.

Recordemos las sabias palabras de Nochlin, quien expresa que es necesario romper con lo establecido y que las mismas mujeres se comprometan a *reescribir su historia*, asumir el control sobre nuestro pasado y nuestro presente, crear nuevos imaginarios y nuevas identidades, cuestionar la jerarquización o *status quo* vigente. Justamente, esto es lo que han logrado representar *en y detrás* de la pantalla las cineastas argentinas previamente nombradas y las nuevas porvenir, porque como bien expone Giunta, “el feminismo no es una metodología sino una política”. Es decir, es una política que ha ido mutando y evolucionando con cada época y contexto, pero como denominador común tienen que siempre ha sido y es, un proceso que desmonta y des-estructura lo establecido reconstruyendo y penetrando a toda la sociedad y sus diversos campos.

De modo tal, a continuación ahondaremos en cómo el movimiento feminista en nuestro país ha sido influyente en las primeras mujeres que lograron acceder y mantenerse en la cinematografía nacional, entre ellas Bemberg y Stantic, y luego destacaremos algunas teorías que utilizaremos como cimientos de este análisis cinematográfico con perspectiva de género.

2.2.2 Feminismo en argentina

Ahora bien, hemos hecho un rápido repaso de los orígenes y destacadas del feminismo pero entonces cabría preguntarnos ¿cómo, cuándo y con quiénes surgió en la Argentina dicho movimiento?

Brevemente, durante los años setenta la Argentina vive la conformación de los primeros grupos feministas del país, quienes tenían como el principal fin tratar problemáticas comunes a todas las mujeres y la concientización sobre género. En 1969 se organiza la Unión Feminista Argentina (UFA), de cuyos orígenes participó la cineasta María Luisa Bemberg junto a Alicia Dámico, Leonor Calvera y Hilda Rais entre otras. Contextualmente, entre los años sesenta y ochenta, toda América Latina experimentaba un proceso de emancipación y liberación de la mujer, provocando así las primeras fracturas con el orden hegemónico patriarcal.

Por otra parte, anteriormente mencionamos la interrogante de Nochlin acerca *¿por qué no han habido grandes mujeres artistas?*, lo cual también inspiró en 2014 a Andrea Giunta a desarrollar un

artículo en el cual expone que sí existieron artistas feministas y militantes en toda Latinoamérica, entre ellas la cineasta María Luisa Bemberg y Lita Stantic.

Tomemos las siguientes palabras de Ana Amado en su obra *Debate feminista* (2000, p.234):

Repensar ese núcleo duro de la identidad implicó para el feminismo formular sobre todo un sentido existencial para el “yo” (¿mujer?, ¿mujeres?, ¿cuáles y a partir de qué?) y también afirmar la legitimidad política de la fórmula “nosotras” en cuanto a agentes de cambio, lo cual generó una serie de propuestas y narrativas feministas que recurren a diversos adjetivos para marcar distintas líneas teóricas: radicales, socialistas, de la igualdad y de la diferencia.

Más aún, Lagarde (1996, p.4) sostiene lo siguiente:

El feminismo se propone cambios en torno a la identidad femenina. Como cada cultura paradigmática y transgresora propone caminos singulares. Las mujeres quieren cambiar el mundo y hoy dirigen la mirada hacia ellas mismas. Desde esta perspectiva, sus experiencias son analizadas para evaluar su impacto sobre la desarticulación de la opresión femenina, y para dilucidar la correlación existente entre tendencias a la conservación de la femineidad dominante, formas nuevas de femineidad opresivas, y formas antipatriarcales y libertarias de ser mujer. La filosofía feminista caracteriza la situación actual como un cambio radical de la sociedad y la cultura, marcado por el tránsito de las mujeres de seres-para-otros, en protagonistas de sus vidas y de la historia misma, en sujetos históricos.

Por ende, debemos comprender que el “feminismo” no es un movimiento homogéneo y que universalmente lucha o reclama lo mismo desde sus orígenes, de ahí que ha habido distintas “olas”. Dentro del mismo hay una gran diversidad de opiniones, ideas, posturas, objetivos, lo cual nos ayudará a entender que internamente dentro del cine argentino hecho por mujeres sus participantes y sus contenidos producidos podrían clasificarse en dos tipos de feminismos cinematográficos: un feminismo clásico transcurrido desde los ochenta hasta fines de los noventa de la mano de las primeras realizadoras como Bemberg y Stantic; luego uno más moderno y revolucionario que comienza a fines de los noventa hasta el presente de la mano de cineastas como Puenzo, Martel, Solomonff, Muñoz y Berneri.

En síntesis, con Bemberg y Stantic surgen por primera vez dos fenómenos, por un lado, la penetración de la mirada y perspectiva de la mujer en el cine, y por el otro, la mujer logra efectivamente acceder laboralmente a esta industria. No obstante, con el correr del tiempo las cosas mutan y se transforman,

de igual manera cambian las causas por las que el feminismo lucha. No es el mismo feminismo cinéfilo que presentan estas primeras cineastas que el que plantea Puenzo o Martel.

Siguiendo la postura de Amado, tanto para Puenzo como para Martel, ambas referentes del feminismo (a nuestro entender), consideran posible la diversidad dentro del movimiento. En otras palabras, ellas no generalizan en defender a “la mujer”, en cambio sí, a diferentes “mujeres”. Como bien dijimos previamente, no hay un pensamiento “femenino” único y compartido sino que hay muchas y diversas mujeres que se diferencian ya sea por etnia, raza, por su elección sexual, por su religión o la cultura dónde se inscriben. Por lo cual, dichas cineastas dejan en el pasado a los fundamentos originarios del feminismo que anglomeraban a todas las mujeres en una sola.

2.3 La (re)definición acerca de asignación de género

Sin embargo, la ideología genérica patriarcal parece inalterada y vigente. Aún construye roles sociales que determinan “qué se espera de un hombre y qué de una mujer”, estructurando así la construcción de identidades en hombre y mujer, determinando como anormal a toda sexualidad “desviada” a esta norma. Por lo cual, vamos a redefinir desde algunas teorías feministas ¿qué es el género?, concepto y categoría de análisis a partir de diversas/os autores destacados en el tema, como Scott, Ricalde, De Lauretis, Butler, Facio y Fries, Lamas, Mulvey entre otras, debido a que más adelante analizaremos cómo, por un lado, las cineastas llevan a cabo esta redefinición en sus películas, y, por el otro lado, determinaremos cuán desigual es esta industria en relación al género.

Asimismo, es importante lograr efectivamente erradicar todo sistema de dominación basado en el *género*, que basados en Butler (1990), Bourdieu (1988) y Lamas (1999), es un efecto propio del discurso construido mediante la acción colectiva y la violencia simbólica, basado en la exclusión de todo aquel abyecto u “otro” y de sus cuerpos, de modo tal, se debe alcanzar una verdadera igualdad entre los sexos que históricamente han sido enfrentados, y que colaboren en pos de eliminar los binarismos creados por el patriarcado. Solo así, las mujeres podrán obtener poder y autoridad si optan por reescribir un pasado que hasta hace poco ha sido *de y hecho* por hombres.

Por lo cual, el feminismo no es una mera lucha por los derechos de las mujeres ni concede a la mujer igual capacidad y los mismos derechos que a los hombres. Todo lo contrario, admite que son diferentes y por eso no hay que confundir la búsqueda de igualdad con homogeneidad. Además, busca lograr verdaderas transformaciones sociales que afectan tanto a hombres como a mujer porque en definitiva

todos somos víctimas de un sistema capitalista, patriarcal, androcéntrico y heteronormativo. Para lograr dicho fin es necesario cuestionar y revisar todas las estructuras e ideologías de poder generadas y repensar los imaginarios sociales⁶, ya que históricamente lo masculino siempre apareció frente a lo femenino jerarquizado y más valorado. Por último, tomemos las siguientes palabras de Facio y Fries para comprender un poco mejor lo dicho (1999, p.13):

Si a los hombres se les asigna la racionalidad y se los sitúa en el espacio público, a las mujeres se les asigna la sensibilidad, la subjetividad, la condición de pasividad, limitándolas al espacio privado. El problema es que a los hombres se les asignan las características, actitudes y roles que la sociedad más valora, y que además son las que se asocian con lo humano y la cultura. A las mujeres se les asignan las actitudes, roles y características menos valoradas, y que además son más asociadas con los animales (monstruos y excepciones) y la naturaleza. Peor aún, al tiempo que se glorifica a las mujeres por su sensibilidad, intuición y dulzura, se nos castiga por no ser suficientemente racionales o lógicas pero también por ser demasiado independientes, racionales y frías.

2.4 La mujer realizadora: El Arte y la mujer

¿Cuándo fue posible para la mujer ser una creativa realizadora y dejar de atrás su estereotipada figura de musa inspiradora del artista masculino? o, como bien expresa Giunta (2014, p.103), “la historia del arte ha creado la normativa de genios masculinos y musas femeninas”. Como bien hemos mencionado, los hombres han sido sujetos libres capaces de observar y desear, o lo que Muvey nombrará como “placer visual masculino”, es decir, la confiscación de la mujer sometida al rol pasivo de objeto corporal para ser observado.

Peor aún, a las mujeres se las mantenía al margen de todo tipo de educación académica y del mundo laboral. Los mandatos hegemónicos normatizados dictaminaban que la mujer debía ser retenida en el ámbito de lo doméstico, privado e íntimo, y en el caso de trabajar perdían todo tipo de respetabilidad y, desde la mirada machista, perdían su condición de ser una “mujer” digna, en otras palabras, un sujeto controlado, recluso en su hogar y dependiente económicamente de un hombre. Incluso, cuando se logró que las mujeres pudiesen penetrar el mundo de las Artes, nunca se logró una igualdad ni un reconocimiento a la par de un artista masculino. Wolf (1929), al igual que Nochlin quien se preguntaba si “¿han existido grandes artistas mujeres?”, afirmaba en *Un cuarto propio* que no ha existido una mujer Picasso ¿por qué? porque por siglos y aún en la actualidad el sistema de dominación masculino ha invisibilizado y condenado al olvido todo logro académico y artístico de la mujer. En otras palabras,

Chadwick (1992) y Mulvey (2007) sostienen que “la mujer se convirtió en una construcción producto de la sociedad patriarcal (...) lejos de incluirla en la producción artística, como ingenuamente se podría pensar, la mantenía relegada a un único extremo del proceso, limitada a un papel de completa pasividad. La mujer estaba totalmente ausente en el arte, era sólo un objeto más que llenaba el vacío lienzo como también podían serlo la arquitectura o la naturaleza”⁸.

En síntesis, el ingreso de la mujer a las artes plásticas pudo significar el comienzo de su verdadera inclusión en el proceso de autorepresentatividad. Como veremos en breve, las mujeres en la industria del cine han marcado un antes y un después: primero fueron objetos para ser representados *por y para* la mirada del Otro masculino, pero con el correr del tiempo, accedieron a la condición de productoras y realizadoras creativas. No obstante, no implica que exista un cine masculino y otro femenino por el mero hecho de ser creado desde la mirada de la mujer, lo único que cambia son las perspectivas. Justamente, queremos poner fin a todo tipo de dicotomías opuestas que continúen agrandando la grieta basada en la desigualdad de género.

2.5 El Eterno femenino: estereotipos e imaginarios colectivos en el cine

Bien sabemos que no ha sido tarea nada sencilla para las mujeres independizarse, acceder/pertenecer/perpetuarse en el mundo de las Artes -como el cine-, ser autoras a la par del hombre y quebrantar canones y estereotipos socioculturales muy arraigados y estáticos que no han hecho más que debilitar, silenciar, anular, negar y ausentar a la mujer y a toda “excepción” al género (femenino o masculino). A modo de ejemplo, la mujer traspasa la mirada del hombre para dejar de ser objeto de deseo cosificado y pasar a ser sujeto deseante; los desnudos femeninos dejan de ser únicamente eróticos y “femeninos”, y, la mujer comienza a transgredir el *eterno femenino* (De Beauvoir, 2000). Es decir aquel naturalizado rol de mujer dócil, ama de casa, buena esposa al servicio de su familia y a las necesidades del hombre, pero siempre desde una posición invisibilizada, negada y recluida al ámbito privado, íntimo y doméstico. Principalmente, porque el lenguaje del cine al igual que el de los demás medios, evoluciona y se transforma paralelamente junto a la sociedad donde se instauran sus mensajes, de modo tal, con el Nuevo Cine Argentino a fines de los noventa, comienza a surgir *en y detrás* de pantalla, mujeres combativas decididas a obtener una mayor igualdad y poner en marcha el motor del cambio ¿cómo? afirmando lo históricamente negado por el machismo.

⁸ https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/151.pdf

Ahora bien, cabría definir bien en detalle el concepto de *estereotipo e imaginario colectivo*, justamente porque nuestra hipótesis a priori sostiene que el corpus de películas a analizar y los sujetos a entrevistar (en su mayoría) buscan desconstruirlos para poner fin al aún vigente sistema patriarcal en la industria del cine. Tomemos a Suárez Villegas (2006, p.1), profesor y miembro de los grupos de *Pensamiento Crítico, Comunicación y Derechos Humanos*, quien define a estereotipo “al conjunto de modelos preestablecidos e ideales a seguir que una sociedad obtiene a partir de las normas o patrones culturales impuestos en la memoria colectiva, porque inevitablemente toda sociedad estereotipa”. Más aún, lo interesante es entender y determinar cómo el cine y los medios en general refuerzan algunos estereotipos que no son ni verdaderos ni falsos sino eficaces (o no) en determinada sociedad u contexto ¿por qué? porque todo canon convencionalizado es poroso, mutable y adaptable a los cambios socioculturales. En definitiva, como bien exponía McLuhan (1964), “el medio es el mensaje” y éstos forman parte de nuestro entorno al atravesarnos y construir sentido, moldeando así nuestros pensamientos y modos de actuar ya sea de forma consciente o inconsciente.

Cabe mencionar que a lo largo de este ensayo será de suma importancia el concepto de *identidad* y el proceso de construcción de la misma, debido a que el patriarcado ha fijado estereotipos y taxonomías convencionales acerca de cuáles son las identidades sexuales “normales y aceptadas” y cuáles un “error, una enfermedad y excepción”. Entendiendo que rompiendo con la definición patriarcal, la *identidad sexual* sí se elige y no es un conjunto cerrado y fijo de atributos predeterminados sino un proceso de subjetividad que cambia y es articulable dependiendo la situación, la posición del sujeto y la relación con los demás.

No obstante, no debemos reducirnos a creer que solo rigen estereotipos acerca de cómo debe ser la mujer ideal en el papel femenino, representada por medio de imágenes que forman parte de un juego binario que opone siempre a una imagen de mujer positiva (negociable) vs una negativa (consumible), como por ejemplo las dicotomías, madre/prostituta, la femme fatale/la chica buena o la vampiresa/la víctima inocente. Empero, también aplican a cómo es una “buena” directora y/o “taquillera”, quiénes pueden trabajar en el cine y de qué o en cuál de sus rubros. Por ejemplo, se suele estereotipar a la mujer “machona o marimacho” como la única capaz de acceder al ámbito de cámaras, montaje, técnico o mecánica ¿por qué? porque sola esa condición física, anormal en una mujer, le permitirá estar a la par de otro hombre capaz de hacerlo sin problemas.

2.6 Antecedentes de la mirada de género en el cine: Teoría filmica feminista

Pues, es hora de comprender por medio de un cruce interdisciplinario entre las perspectivas de teóricas fílmicas feministas y los estudios cinematográficos, qué buscan “romper” o “re-representar” conjuntamente las mujeres, la crítica feminista frente a la filmografía, las directoras, productoras, guionistas e incluso los hombres en la industria cinematográfica. Por su parte, según Judith Mayne, la teoría fílmica feminista en su conjunto ofrece una nueva perspectiva, “un modo no sólo de entender el cine, sino también de cambiarlo”. Cabe destacar, que tomando a diversos teóricos, entre ellos Deleuze, Kratje, Ivernizzi y Metz, entendemos al cine como un producto social, un medio portador de contenidos (correctos e incorrectos), productor de sentidos, legitimador y reproductor de estereotipos, imágenes, ideas y relatos de género de gran impacto masivo en la sociedad.

Como bien hemos mencionado, el cine es un medio artístico, y, por consiguiente, sus realizadoras artistas, capaces de imponer nuevos puntos de vista, estereotipos e imágenes. Por un lado, De Lauretis da la siguiente definición: “el cine es los efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología” (1992, p. 63). Por otra parte, Deleuze hace el siguiente aporte (1986, p.12):

La imagen cinematográfica es tanto imagen-movimiento e imagen-tiempo. Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento (en variación continua y como unidades de la experiencia) y con imágenes-tiempo en lugar de conceptos (...) Pero, aun así, el cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento, bajo las insustituibles formas autónomas que esos autores supieron inventar y, a pesar de todo, hacer viables.

En síntesis, dichas palabras dejan en evidencia, por un lado, cómo el cine históricamente ha sido utilizado como una herramienta y medio de transmisión de mensajes, pensamientos y contenidos subjetivos, lo cual, se relaciona directamente con lo que Berger (2000) ha planteado acerca de las imágenes y sus representaciones como “determinados modos de ver”. Es decir, toda imagen es la materialización del pensamiento y subjetividad de alguien, consciente o inconscientemente, pero aquel espectador que decodifica dicha imagen debe entender que fue elegida y producida con cierta intención para ser transmitida. Por otro lado, tanto las demás artes como el cine, “son un medio de producción

de sentido y el espacio donde se inscriben discursos fundantes de cada cultura” (De la Cruz, 2012)». Los individuos devienen, así, arquetipos, es decir, simplificaciones más o menos estereotipadas en las que cualquier rasgo de singularidad se convierte en la expresión de una imperfección o deficiencia que debe ser suprimida. Por eso, aunque este tipo de perspectiva introduce una dimensión de anomia que perjudica la salud democrática de toda la sociedad, quizá, paradójicamente, sus víctimas más directas sean las propias mujeres (Ruiz Zamora, 2013)¹⁰.

Dicho entonces esto, cabría recordar nuevamente que a lo largo de este escrito planteamos que el cine es una forma de arte al igual que la pintura, fotografía, música y demás disciplinas, por lo cual, nosotros a priori afirmamos que sí hubieron grandes cineastas y directoras mujeres argentinas. A partir de las películas de Bemberg, Puenzo y Martel, nos proponemos analizar e investigar cómo dichas cineastas han logrado representar a la mujer como un sujeto visible al desconstruir las hegemónicas relaciones de género.

Así pues, comencemos analizando al cine desde el enfoque feminista, Kratje (2013), sostiene que el cine, “-entendido como industria cultural, arte de masas o dispositivo socio-tecnológico- es un objeto ineludible a los fines de analizar la narrativización del cuerpo como arena de conflictos de género” (p.249). Destaquemos que nuestro fin es abordar el cine y las películas a analizar, desde una noción que acepta la subjetividad de sus realizadoras y su capacidad de intervenir en la construcción social de sentidos con respecto al género. Es decir, optamos por una postura más neutral en cuanto a la definición de cine, porque no queremos caer en modos extremos que lo definen como un mero aparato de manipulación y regulación de la identidad femenina o reflejo de una realidad exterior. Más aún, en términos de la cineasta Albertina Carri (La Nación, 2005)¹¹, “la dirección es el lugar en el que se tiene el poder para decidir qué se va a contar, cómo y desde dónde. Y este espacio ha sido el más esquivo para la mujer (...) en algún momento va a dejar de ser llamativo; ya no se va a tener en cuenta cuántas chicas filman ni cómo figuran en la pantalla (...) lo importante va a ser la película en cuestión”.

Por su parte, en 2002 Castro Ricalde, elaborada su teoría acerca del *Feminismo y teoría cinematográfica* ya exponía que en los últimos treinta años hubo una ruptura en el cine acerca de los modos de representar a las mujeres y demás sexualidades consideradas “desviadas” (p.25):

⁹ [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/055.Memoria\(s\)_cine_y_sociedad-miradas_del_cine_argentino.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/055.Memoria(s)_cine_y_sociedad-miradas_del_cine_argentino.pdf)

¹⁰ <https://lasdisidentes.com/2013/04/17/feminismos-por-manuel-ruiz-zamora/>

¹¹ <https://www.lanacion.com.ar/713160-el-cine-en-sus-manos>

En los escritos de los años setenta, la tendencia de hablar en nombre de todas las mujeres, de concebirlas como un colectivo homogéneo, de imágenes únicas producidas por el cine, de miradas espectatoriales semejantes se ha desvanecido. En su lugar, en los discursos críticos de las dos últimas décadas se percibe una marcada orientación por fracturar esas visiones unitarias y, en cambio, se opta por la fragmentación, en donde el poder y los estudios sobre el mismo han especializado los análisis según la raza, la clase social, la orientación sexual, el género de la diferencia sexual, pero también desde las formas del discurso cinematográfico (...) Desde un enfoque temático, la mirada, la representación, el cuerpo, el deseo y el binomio sujeto/objeto están presentes.

Los significados generados pierden su aparente neutralidad, su supuesta naturalidad, y hacen aparecer lo que no era visible hasta ese momento. A la mujer, entonces, se le estudia desde una conceptualización imposible de desligar de la construcción cultural y política; visión que se traduce en una exploración sobre el discurso: el que se emite, el plasmado en el mensaje audiovisual y el que se recibe. Es decir, implica cuestionar la universalidad de los discursos que circulan en el texto cinematográfico, a su alrededor y como productos del mismo. Leerlos como parte de esa construcción cultural que ha mitificado a la mujer de una manera determinada es ya un acto de desmontaje ideológico y un fértil punto de partida para nuevas o revisitadas propuestas.

Por consiguiente, cuando sostenemos la necesidad de cuestionar la naturalización de ciertos estereotipos femeninos en el cine, debemos tomar la teoría de la crítica y cineasta británica, Laura Mulvey, y su combativo y provocador manifiesto *El placer visual y el cine narrativo* (1975). Fue ella una de las primeras comprometidas con las luchas que emergieron del campo feminista en los años sesenta y setenta al considerar y combinar las implicaciones del género junto al psicoanálisis con respecto al estatuto del espectador cinematográfico (Amado, 2000). Ella misma expresa en las primeras hojas de su escrito que su principal fin es comprender “el modo por el cual el inconsciente de la sociedad patriarcal estructuró la forma del cine y el falocentrismo en todas sus manifestaciones y lograr la destrucción del placer como arma política”. En otras palabras, implicó cuestionar la reiterada representación de la mujer como objeto de deseo masculino, es decir, siempre cuerpos en disputa permanente atravesados por el ojo social y la mirada del otro.

A priori, queremos hacer hincapié en el problema de la mirada porque será un eje central a lo largo de nuestro debate sobre la representación cinematográfica. Las académicas Mulevy (1975) y Kaplan (1998, p.24) plantean lo siguiente:

El modo en que el inconsciente de la sociedad patriarcal ordena la forma del cine, la intersección de tres miradas conforma un complejo sistema que se ocupa de estructurar la visión. Por un lado, dentro del propio texto fílmico, los hombres contemplan a las mujeres, que se convierten en objetos de la mirada; por otra parte, el espectador, a su vez, se ve obligado a identificarse con esa mirada masculina y a cosificar a las mujeres de la pantalla; y por último, la mirada original de la cámara actúa en el hecho de la filmación.

En relación a lo anterior, ambas establecen que el cine ofrece dos tipos de placeres visuales (por medio de la mirada), ambos determinados por la división: masculino/activo y femenino/pasivo. El primero tipo de placer se asocia a la escopofilia (placer sexual), es decir, considera a la mujer como objeto para ser observado y fuente de deseo/satisfacción propia. El otro placer se vincula al narcisismo, causa de la identificación del espectador. No obstante, la autora elabora la idea de una “mirada masculina voyeurística” como una lógica que estructura la cultura visual occidental desde los mandatos patriarcales, en la cual “la representación fílmica de la diferencia sexual hace de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador”. Más aún, si bien admite la existencia de la “mirada femenina” o de la espectadora mujer, expresa que su experiencia (identificación, reflexión crítica, resistencia) ya está condicionada a priori por normativas existentes y marcada por su identidad socio histórica particular, o en palabras de Stacey (1994), “los espectadores entran en el cine como hombres y mujeres, lo que no quiere decir que sean simplemente masculinos o femeninos, sino más bien que cada persona va al cine con una historia semiótica, personal y social, con un serie de identificaciones previas a través de las cuales se ha sexualizado en cierta medida”.

Más aún, destaquemos dos aportes un tanto opuestos: por un lado, las “tecnologías de sexo” o “tecnologías disciplinarias” de Foucault, es decir, la sexualización naturalizada del cuerpo femenino en diversos discursos como la ciencia médica, la religión, el arte, la literatura y la cultura popular. Por el otro lado, tenemos desde la crítica fílmica feminista a Teresa de Lauretis y las “tecnologías de género”, concepto que surge como crítica ante la fuerte impronta androcentrista con ceguera de género de Foucault. La autora (1996, p.122) define a tecnologías de sexo como un “conjunto de técnicas para maximizar la vida que han sido desarrolladas y desplegadas por la burguesía desde finales del siglo XVIII para asegurar su supervivencia de clase y su hegemonía permanente, a través de la elaboración de discursos (clasificación, medición, evaluación, etc.) acerca de cuatro figuras privilegiadas u objetos de conocimiento: la sexualización de los niños y del cuerpo femenino, el control de la procreación y la psiquiatrización del comportamiento sexual anómalo como

perversión (...) Esta tecnología, remarcó, hizo del sexo no sólo un asunto secular, sino también un asunto del estado; para ser más exactos, el sexo se convirtió en una materia que requería del cuerpo social en su totalidad y virtualmente de todos sus individuos, que se pusieran a sí mismos bajo vigilancia”.

Más aún, para De Lauretis, Foucault reforzó la opresión sexual basándose en la dicotomía femenino/masculino, y negando la existencia del “género”, motivo por el lo cual De Lauretis parte de la idea de que los modos sociales están históricamente contruidos, marcados por una desigualdad de género, el cual se produce y reproduce en la sociedad por medio de tecnologías sociales normalizadoras y correctoras de cuerpos y sexualidades anómalas y desviadas, como el cine. Éstas definen a la mujer, sus representaciones e implantan imaginarios sociales en el campo de significación social con el fin de “corregir” cuerpos y sexualidades -desde una proyección de la mirada masculina, subordinando y oprimiéndola (como objeto sexual de deseo o reduciéndola a lo doméstico y familiar)-. Por tal motivo, De Lauretis asegura la necesidad de desconstruir los discursos hegemónicos y por medio de la creación consciente de “excepciones y resistencias” que no perezcan ni formen parte de las estructuras heteronormativas patriarcales ni sus relaciones binarias de género institucionalizadas, es decir, solo así se logrará una verdadera ruptura con el *habitus*¹² y una revolución en el cine.

Cabe recordar que nosotros trabajaremos con una de estas tecnologías, el cine, pero justamente, analizaremos como el NCA es transgresor y rompe con estas representaciones y discursos patriarcales heteronormativos, dado que las realizadoras escogidas transgresoramente representan a identidades y sexualidades en resistencia que hasta ahora no habían sido representadas ni escuchadas, o por lo menos, habían permanecido en las fronteras de la paradoja ya mencionada: exclusión-inclusiva debido a que entendemos al “cuerpo como espacio de construcción bio-política, como lugar de opresión, pero también como centro de resistencia” (Preciado, 2003).

Por su parte, Kaplan (1998), rechaza que la cámara tiene un ojo de hombre y únicamente a partir del cual se crea a la mujer -desde sus fantasías, puntos de vista y a su conveniencia-. Igualmente, Linda Williams (Alcarón et al., 2017), también cuestiona los roles estereotipados asignados a la mujer y el tratamiento que se le da a las imágenes de sus cuerpos en géneros cinematográficos populares

¹² Los sujetos perciben, piensan y actúan por medio de lo que Bourdieu denominó *habitus*¹², es decir, el conjunto de relaciones históricas “depositadas” en los cuerpos individuales en la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción.

como el terror, el melodrama y el cine pornográfico norteamericano. Por lo general, Williams expresa que en estos tipos de cine es recurrente la representación de mujeres torturadas (terror), mujeres llorando (melodrama) y en el tipo pornográfico ella presenta algo sumamente revolucionario y novedoso para la década del setenta: el orgasmo femenino, el cual desde una óptica feminista, era una representación misógina de un placer falsificado creado para y por el imaginario del hombre. Más aún, a fines de los ochenta, Williams junto a otras académicas y teorías feministas del cine, tanto internacionales como locales, comienzan a ver algunas limitaciones en los postulados de Mulvey, o simplemente optan por otros cambios. En otras palabras, para todas ellas, había que poner fin a lo originalmente planteado por Mulvey, es decir, a la concepción de que la mujer únicamente aparecía como una proyección de la mirada masculina, porque el patriarcado y los hombres siempre hablaron de las mujeres y por las mujeres. Principalmente, para todas ellas la mujer era capaz y efectivamente debía hacer cine, autorepresentarse y aportar otra mirada narrativa. Fue así que de a poco se fue gestando la posibilidad para que algunas mujeres fuesen lo suficientemente tenaces y fuertes pudiesen acceder al mundo del cine. Localmente, no es un detalle menor que la cineasta, María Luisa Bemberg, haya sido muy influenciada por los escritos de Mulvey, y reconocida por ser pionera en la industria del cine nacional, ya sea, por ser la primera mujer con una continuidad y carrera dentro del rubro, y/o por haber transgredido el cine tradicional de la época desde una perspectiva de género. Recordemos que ella, Lita Stantic junto a Beatriz Villalba, Marta Bianchi, Susana López Merino, y Sara Facio fueron fundadoras de la *Unión Feminista Argentina* en 1970 y de la Asociación *La Mujer y el Cine* en 1988, “una Asociación Cultural que se propuso estimular a las mujeres a ejercer roles de liderazgo en la industria cinematográfica y difundir su producción” (Kratje, 2017, p.33). No obstante, fue el fenómeno del NCA lo que permitió a una nueva generación de cineastas transformar los modos de pensar, las formas de sensibilidad, las relaciones jerárquicas de poder y transgredir la hegemónica mirada masculina en el cine (Fernández, 2010).

2.7 María Luisa Bemberg y Lita Stantic: la mujer accede al cine desde la transgresión

Antes de adentrarnos el fenómeno del NCA, debemos hacer hincapié en las causas que posibilitaron que el mismo fuese posible. Para entender un poco este cambio palautino en el cine argentino, tratemos de retroceder el tiempo y resaltar al personaje de Emilia Saleny, quien fue tanto la primera directora mujer como la fundadora de la Academia de Cine a principios de siglo pasado (Batalla, Infobae, 2008). Es más, una de las políticas “feministas” del INCAA para fomentar las

perspectivas de género y la inclusión femenina en dicha industria, fue la creación del *Observatorio Emilia Saleny de perspectiva de género del cine Argentino*.

Además, en términos de Kratje (2017), Cose (2010) y Vance (1998, p.47):

Desde la década de 1960 se presenta una situación sociocultural renovadora. El acceso masivo de las mujeres a la formación universitaria y al mundo laboral, su participación en la vida política a través de la militancia, el control de la natalidad, la integridad corporal y la autodeterminación sexual forman parte del “nuevo feminismo” (...) El entusiasmo del feminismo, su capacidad de impulsar a las mujeres hacia cambios extraordinarios en su vida, cambios que fueron tan gozosos e inesperados como emocionantes y temibles, vino de la ruptura del silencio y de nombrar lo innombrable. Esta revelación, junto con el pensamiento y el análisis que inspiró, fue radical y revolucionaria: cambió la vida de las mujeres (...) el feminismo se trata de una “revolución discreta” que conmueve la moral vigente y legitima nuevos patrones de conducta.

No obstante, desde el primer cortometraje de Bemberg en 1972 hasta 1980 solo hubieron 10 estrenos dirigidos por mujeres. Entonces, ¿cuándo surge una ruptura y un cambio de paradigma en el cine? Los primeros pasos fueron dados de la mano de Bemberg y Stantic en los ochenta, consideradas las primeras cineastas “duraderas” y reconocidas en nuestro cine. Ellas transgredieron las formas y modos de hacer y ver cine con contenidos vanguardistas, desde una perspectiva más de género y una mirada crítica. Más aún, comienzan a utilizar al cine como un medio para llevar a cabo una revolución cognitiva en sus espectadores y formar parte de la constitución de un “nuevo régimen creativo” (Aguilar, 2010, p.14), alejándose de su clásico uso como “tecnología de sexo” (Foucault) con el fin de representar/reflejar la realidad desde la mirada exclusiva del hombre. Es más, Stites Mor (2007) afirma que “antes de María Luisa Bemberg, es difícil hablar de una entidad de mujeres en la cinematografía nacional (...) luego Lita Stantic funcionó como una bisagra entre los relatos de Bemberg, cargados de personajes trasgresores y la generación contemporánea que no busca referencias en los discursos feministas”.

Esto último, es algo de suma importancia debido a que Deleuze (1986) ya planteaba en la década de 1980 el concepto de “neorealismo cinematográfico”, el cual influenciaría las producciones de Bemberg, Stantic e incluso las futuras generación del NCA, y consecuentemente, marcaría sin duda un antes y después en la industria del cine.

En el neorrealismo no se apunta hacia una representación o reproducción de lo real sino que

se dirige a ello. No se centra en lo real ya descifrado sino que lo plantea como un escenario para descifrar (...) Lo que se busca no es una nueva forma o contenido, más bien se pretende generar una revolución en lo mental. En estos nuevos filmes nos encontramos ante imágenes ópticas y sonoras pura.

En breve, notaremos que el juego con recursos y técnicas sonoras y visuales serán destacadas sobre todo en el cine de Bemberg y Martel. Volviendo a Bemberg, destaquemos que fue la primera realizadora argentina en alcanzar cierta continuidad en su carrera y contribuyó enormemente a cambiar las reglas del juego dentro del cine y socialmente. Ella, junto a Stantic, fueron las figuras feministas declaradas de la época, y que realizaron por primera vez cortometrajes militantes con perspectiva de género, es decir, utilizan la estética cinematográfica para criticar cuestiones políticas e ideológicas y denunciar problemáticas que aún en la actualidad padecemos las mujeres. En términos de Kratje (2017), “Bemberg logra que vemos lo que no quieren que veamos por medio de su cámara”. Por último, resaltemos las siguientes palabras dichas por Bemberg junto a otras integrantes de la Unión Feminista Argentina (UFA) en la década del setenta:

La discriminación sexual y salarial, la marginación política, la patria potestad, la subordinación económica, la dependencia marital, los quehaceres domésticos no remunerados, la esclavitud de estos quehaceres no compartidos con el varón sumados a un trabajo fuera del hogar, el embarazo no deseado, la erotización comercializada de la mujer, una moral diferente para cada sexo. Estas son algunas de las notorias diferencias. Mientras subsistan es imposible que la mujer se considere y sea considerada un ser humano completo. Nos han hechos rivales. Nosotras nos descubrimos hermanas. Hacemos un llamado a todas las mujeres sin discriminación social, política, cultural o generacional para que se solidaricen con este movimiento que tiene como primer objetivo crear una conciencia NUEVA.

Por consiguiente, Bemberg y Stantic habían puesto en marcha una rueda que no tendría forma de ser frenada. El cine nacional no volvería a ser únicamente de hombres porque era inevitable la necesidad de una mayor presencia de las mujeres, tanto detrás y en la pantalla. Era necesario este cambio de mirada, o por lo menos, que las mismas mujeres pudiesen representarse desde la realidad y desnaturalizar los estereotipos o roles femeninos tradicionales en las películas.



Universidad de
San Andrés



**CAPÍTULO III: EL CINE ARGENTINO & LA IRRUPCIÓN DE LA
VISIÓN CRÍTICA FEMINISTA**

Universidad de
SanAndrés

3.1 Surgimiento del Nuevo Cine Argentino (NCA)

Habiendo hecho el previo recorrido a lo largo de la historia del feminismo y una breve introducción a la teoría fílmica feminista, también definido al sistema patriarcal y binario que aún rige universalmente junto a algunos conceptos como género, estereotipos e imaginarios colectivos, y, por último, esclarecer que si bien, “el cine, como instrumento ideológico, no quedó al margen de las corrientes sociales de su tiempo; fue influido e influyó, transmitiendo modelos, pautas de conducta y modas” (Bianchi.M, 2016) hubo un fenómeno local vanguardista y transgresor que surgió a fines de los noventa denominado el Nuevo Cine Argentino (NCA).

Éste fenómeno local implicó un gran paso en la historia del cine al posibilitar la penetración de la mujer *detrás* de la pantalla y efectivamente transmitir desde su propia mirada nuevas representaciones *en* la pantalla introduciendo en términos narrativos y estéticos una transgresión y ruptura con el cine tradicional precedente. Esto fue posible gracias a ciertas innovaciones y cambios, principalmente a la aparición y mayor accesibilidad a nuevas tecnologías, la creación de escuelas que admitían la inscripción de mujeres y la sanción de la Ley de Cine¹³.

Ahora bien, adentremos en nuestro análisis y preguntémonos ¿qué es el NCA, también denominado Nuevo Cine Independiente o contra cine? y ¿en qué aspectos se diferencia del cine clásico precedente? ya sea en procedimientos y esquemas, modos de producción, concepciones estéticas, estructuras dramáticas y narrativas, temáticas, etc. De modo tal, las entrevistas realizadas a la investigadora Julia Kratje y al docente Edgardo Deliecke, junto a los destacados historiadores Octavio Getino, Gonzalo Aguilar y David Oubiña, nos brindaron un marco teórico específico acerca del NCA con el cual pudimos hacer una diacronía y genealogía del cine nacional y su relación con el feminismo y la consecuente penetración de la mujer en dicha industria. Destacamos esto porque es importante comprender que el cine actual, ya sea hecho por hombres o mujeres, tiene una historia previa, no surgió por arte de magia, sino que es producto de una evolución y de transformaciones culturales, sociales, económicas, tecnológicas e incluso políticas.

En otras palabras, el historiador Campero define al NCA de la siguiente manera (2008, p.7):

En la segunda mitad de los 90 el cine argentino amplió el campo de sus posibilidades. Un puñado de películas y un grupo de directores transformaron el previsible horizonte que

¹³ <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm>

desde hacía años se armaba como único panorama para la cinematografía hecha en Argentina. A ese puñado de películas y a su devenir se lo denominó, como otras veces, Nuevo Cine Argentino. Estas películas fueron impulsadas y acompañadas por una oleada de renovación de la crítica cinematográfica y por nuevas pautas de acceso a las películas: DVD, canales de cable, internet y festivales de cine, en especial el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI).

En pocas palabras, el NCA surgió y se constituyó como un cine opuesto y que se rehusaba a todo aquello relacionado con el cine tradicional precedente, ya que no tiene pautas a seguir o un manual de instrucciones sobre cómo hacer cine, pero sabe que *no* tiene que hacer. Surge así un alejamiento del costumbrismo, se dejan de representar únicamente “temas importantes” y narraciones alegóricas, rompen con las formas rígidas de las películas, y por medio de la creación de un sistema de producción más independiente anulan la obligación de alimentar la estructura de una productora y del INCAA. De modo tal, finaliza una etapa monopólica en la industria cinematográfica, surgiendo mayor libertad sobre quiénes podían filmar –directores hombres únicamente- y cómo podían hacerlo.

A su vez, con el retorno de la democracia en los ochenta surge una audiencia más reflexiva y crítica, más predispuesta y abierta a ver este tipo de películas revolucionarias que transgreden la estereotipada representación de la mujer, exponen los modos de opresión femenina junto a sus víctimas y victimarios, y, nuevas sexualidades no heterosexuales (hasta ahora no representadas). Junto con este contra-cine surge una nueva generación de directores que buscan representar el realismo, pero esto no significa que sea transparente o una copia fiel de lo acontecido, sino que refiere a la búsqueda de expresar la voz del silenciado, del marginado, del excluido, del sometido, es decir, representar nuevos temas transgresores y nuevas miradas históricamente acalladas. Por otra parte, la década de los noventa también representó una eclosión de discursos críticos sobre la construcción del género, la sexualidad y la raza, todos fenómenos que están omnipresentes en nuestras vidas y permanentemente nos influyen a todos.

Más aún, en términos de la autora Castro Ricalde (2009), “aún en la actualidad dentro de las sociedades se aprecian distintos mecanismos patriarcales en áreas como el gobierno, áreas de tipo laboral, social y hasta personal que están arraigados en todas las sociedades pero en diferentes niveles pues por ejemplo están presentes en los sistemas educativos así como en las relaciones interpersonales, incluso en los medios, las películas, las canciones, etc. porque en sí esos mecanismos están presentes en casi todas las áreas de la sociedad”. A lo dicho por Ricalde, Getino y Aguilar agregan que este nuevo contra cine implicó una transgresión desde lo temático hasta lo técnico, o en otras palabras, no sólo los temas

y sus modos de ser representados mediante el mensaje audiovisual son controversiales sino también los modos de hacerlo: “A partir de los años setenta, se detecta una creciente especialización en los estudios que abordan a la mujer y su relación con el cine de acuerdo con las diversas etapas por las que ha transitado el movimiento feminista. En prácticamente todas, se advierte un compromiso político que insta al lector a cuestionar las estructuras de género establecidas desde un poder social” (2002, p.26).

3.2 Cambio de paradigma: ¿cine de mujer, sinónimo de cine feminista?

Al respecto, Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (2014) expresan su interés no por la búsqueda de un “cine femenino” sino por “explorar los discursos, las experiencias y los modos de percepción de y sobre el cine de mujeres”. Más aún, ambas autoras explican que, hasta fines de los noventa, la industria cinematográfica local se caracterizó por una ausencia y escasez de mujeres en los rubros de dirección, producción, montaje y mecánica, así como también una permanente invisibilización de las mismas en sus discursos. Como bien sabemos, las mujeres estaban limitadas a labores como vestuaristas, vestidoras, maquilladoras, escenógrafas y/o como actrices, el resto de las áreas como fotografía, montaje, producción, iluminación, guionista, sonidista etc. era únicamente tareas de hombres. Por lo cual, hacemos énfasis en que, por un lado, las mujeres en el cine junto al feminismo deben traspasar lo visual y proponerse desentrañar “cómo significan” y “qué representan” las películas, es decir, reescribir la historia del cine; y, por el otro, todas las mujeres que accedan al lugar de directoras deberán asumir el gran poder que se le está otorgando, dado que en términos de Marta Bianchi (2016), Presidenta de *La Mujer y Cine*, “en el lugar de la dirección se tiene el poder para decidir qué se va a contar, cómo y desde dónde, así como el mensaje que se va a transmitir ha sido para la mujer el más esquivo, ya que se consideró una tarea masculina. Las directoras han sumado al cine voces, imágenes, ideas, visiones sobre el mundo y los asuntos humanos que no sólo enriquecen la expresión cinematográfica, sino también nuestra mirada sobre la realidad”.

Más aún, este apartado tiene como fin hacer énfasis en una concepción errónea que se ha instaurado socialmente, y es que se habla de la existencia de un tipo de género cinematográfico constituido “por una estética o mirada de mujer”. Coincido con las entrevistadas, Kriger y Krajte, acerca de que probablemente existe una “sensibilidad” más femenina, es decir, experiencias particulares que solo la mujer puede sentir o vivir. Por su parte, De Lauretis propone la búsqueda de una excepción, o como bien ella denomina, “sujeto del feminismo” emancipado del sistema heteronormativo sexo-género y de

sus categorías binarias del género, algo que creemos que el NCA también se ha puesto como fin. Básicamente, esto implica transgredir los límites y normas convencionalizadas por el *habitus* de los sujetos. En términos del jurado y crítico, Santiago Gallelli, sería muy enriquecedor que el cine feminista no sea un género en sí mismo, sino más bien un abordaje transversal de toda la variedad que puede ofrecernos el lenguaje audiovisual.

No obstante, no compartimos la concepción de que hay un cine masculino y otro femenino, este último basado en una estética o mirada basada en la feminidad, porque a fin de cuentas ¿qué significa este término? Esterotipadamente se la ha relacionado con la pasividad, la indefensión, las emociones y el papel de víctima (Kratje, 2013, p.249). Empero, ¿un hombre, un homosexual o un transexual no pueden tener cierto grado de feminidad? claro que sí, sino retrocedemos una vez más al pensamiento binario constituido sobre el sexo-género hombre o mujer. Por último, coincidimos con Moira Soto (2014) cuando observa que a pesar de que en los últimos años se ha multiplicado la cantidad de mujeres directoras y críticas de cine, son muy pocas las que consideran que sus filmes realizados son sinónimo de cine feminista; pero a nuestro entender, un cine hecho por mujeres no es un cine femenino, y tampoco, un cine femenino es siempre hecho por mujeres. Por ejemplo, hay directoras que exploran el mundo masculino desde su mirada de mujer o con cierto grado de feminidad, lo cual no implica que deba emocionar o sensibilizar (como comunmente se prejuzga).

Destaquemos las palabras dichas por San Honorio, docente, director y guionista entrevistado:

La directora Leonor Benedetto ha sido la única que ha logrado hacer un cine exclusivo *de y para* hombres, en el sentido que ni ustedes (mujeres) ni nosotros mismos, representamos al hombre como realmente piensa o cuáles son sus problemáticas e inseguridades. Siempre el cine ha representado mal o bien, a la mujer y sus pesares, felicidades, deseos, sueños, etc. pero nunca el del hombre ¿por qué? porque el patriarcado y el machismo siempre lo han representado como líder, fuerte, un ser perfecto que, en su afán de ser superior, nunca tiene conflictos ni problemas. En definitiva, es una mera mentira e ilusión que se perpetúa en el cine desde siempre.

Por su parte, Kratje explica que hay cineastas que no se consideran feministas pero que ciertos de sus contenidos pueden ser interpretados como tal, o lo mismo con aquellas que dicen serlo e intentar transmitirlo en pantalla, y capaz uno como espectador no encuentra esas huellas “feministas” o de una estética “femenina”. Entonces, el cine como todo medio de comunicación y productor de sentido, es parte de un proceso subjetivo de interpretación; hay audiencias variadas no una sola, y cada espectador

es libre en la decodificación del mensaje porque el cine es reproductor de discursos polifónicos. En otras palabras, Martel confiesa que “el cine tiene la posibilidad de ser una experiencia física. Si solo te importa el argumento puedes perderte esa otra cosa, pero los directores tenemos la posibilidad de construirla de esa manera. Lo que más me interesa a mí es el recorrido interno en cada espectador” (Efe, 2018).

En síntesis, que haya más mujeres en el cine nacional no implica que sean feministas ni que haya un “cine feminista”, nosotros solo expresamos que, como todo medio de comunicación, expresa diferentes miradas y puntos de vista desde la dirección; no hay una escritura ni temas puramente masculinos o femeninos. A su vez, también hay re-interpretaciones por parte del destinatario/espectador, que a su vez también tiene sus propios modos de ver e ideologías que probablemente lo influyen a la hora de “decodificar” lo observado, o mejor dicho, son *a priori* lecturas condicionadas. Es decir, capaz la realizadora de la película no sea feminista pero, su espectador logre o le atribuya una interpretación con perspectiva de género debido a su ideología y postura personal.

3.3 Desconstrucción de los roles *en* y *detrás* de cámara

No obstante, no todas las visiones coinciden, en palabras de Dieleke, en la actualidad sí existe un “cine de mujer” desde la producción. Las formas de producir de la mujer son diferentes, al igual que las de individuos de otros géneros. “A lo que vamos es que no hay que generalizar. La mujer tiene otros estilos, modos, ideas, sentimientos, etc. y eso no implica que está mal o es inferior. Para nada”. Justamente, para él, toda producción debe constar con una gran variedad de individuos, y esto es lo que hoy falta: verdadera inclusión e igualdad porque la mujer no tiene espacios ni voz. Sostiene que es una realidad “lamentable” en muchos aspectos, como la existencia del acoso o la desigualdad salarial y laboral. En síntesis, para Dieleke y San Honorio, la verdadera batalla por la que deben luchar las mujeres en el cine es esta, la batalla económica y laboral; si logran ganarla, lograrán verdaderamente la inclusión, libertad e igualdad que buscan.

No obstante, volvamos a resaltar que la frase “cine de mujer” o un “cine con estética o mirada femenina” descontenta tanto a Kriger como Kratje. Según ellas no debería existir tales concepciones, pero lamentablemente, eso es lo que mantiene vivo y reproduce al orden patriarcal y sus fundamentos retrógrados. Justamente, Kratje se refiere a la noción errónea que se ha instalado socialmente acerca de un “cine con estética femenina” ¿por qué? debido a que eso reinstala estereotipos y canones acerca de ¿qué es lo femenino y la feminidad?, y peor aún, engloba en una misma bolsa a todas las películas

realizadas por mujeres, como si el cine de Bemberg, el de Puenzo, Carri y el de Martel fuesen iguales tan solo por el hecho de que fue producido por mujeres y eso le da “el toque femenino”.

3.4 La fragmentación interna del NCA hecho por mujeres

Más aún, al entrevistar a Clara Kriger, llegamos a la deducción que históricamente el movimiento feminista se ha dividido cuatro fases u olas, y lo mismo ha ocurrido en la Argentina y el “contra-cine feminista con perspectiva de género”, sin dudas rupturista y transgresor. No obstante, lo novedoso es que a través del desarrollo de este escrito logramos hacer una subdivisión dentro de este nuevo cine hecho por mujeres sin dejar de lado que todas han realizado películas que pusieron en discusión los códigos y discursos dominantes del cine. Más aún, los contextos en los que producen dirigen y escriben las artistas han ido cambiando, por ende, también sus visiones del mundo, sus posturas y las problemáticas por las que luchan desde el feminismo o no. Por ejemplo, en 2004, durante el estreno de *La niña santa*, seguramente nadie ni la misma Martel imaginaba que en el contexto actual se estaría debatiendo la legalización del aborto, tema que seguramente se represente a futuro en el cine. O, si bien, históricamente se representaban temas como “la violencia doméstica”, hoy adquirió un nombre propio y puntual: violencia de género y femicidios.

Más aún, destaquemos, por un lado, un primer cine feminista clásico y tradicional como el de Bemberg con *El mundo de la mujer* (1972), *Juguetes* (1978) o *Camila* (1984) son algunas de sus producciones que comparten una nueva representación de la mujer, más rebelde, transgresora, que se subleva contra los mandatos y estereotipos impuestos, que se proclaman más libres al momento de decidir y accionar, dejando a un lado su rol de sometida. No obstante, si bien el cine de dicha cineasta fue el primer paso para denunciar por medio de temáticas más bien clásicas pero que planteaban las problemáticas de la mujer en aquel contexto de los ochenta, que sin dudas es muy distinto al actual y presentaban tanto *en* como *detrás* de pantalla la emancipación de la mujer.

Por otra parte, en la década del 2000, hay una transición en el cine de mujeres hacia uno nuevo más moderno de la mano de cineastas y realizadoras como Lucia Puenzo, Lucrecia Martel, Sabrina Farji, Albertina Carri, Natalia Smirnoff, Julia Solomonoff, Anahi Berneri, Lorena Muñoz y Julia Solomonoff entre otras, que presentan temáticas innovadoras y desde una visión antipatriarcal pero que en líneas generales apunta a lo convencional y a audiencias promedio y masivas. Más aún, podemos ver cierta similitud entre los temas tratados como por ejemplo en *XXY* (Puenzo), *La Ciénaga* (Martel), *El niño pez* (Puenzo) y *La niña santa* (Martel), es decir, el despertar de la sexualidad en la adolescencia, la

construcción de identidades, la tensión entre el mundo de la adultez y el de la niñez; conflictos familiares causados por los mandatos patriarcales y la violencia y marginación de aquel *otro*.

Por último, cerremos con una cita de Kriger (2014) para comprender mejor la situación actual:

En la actualidad, a pesar de la importancia adquirida por la organización *La mujer y el cine*, no existe el colectivo “mujeres” a la hora de catalogar o calificar la producción cinematográfica local. Aunque muchos críticos reproducen el discurso clasificatorio según el cual, la acción es producida por varones mientras la búsqueda interior es propia de la mirada femenina (nuevamente lo público es asociado al mundo masculino, mientras lo interior, privado y sentimental es parte de la arena de lo femenino), la verdad es que si observamos las prácticas profesionales que se desarrollaron en los últimos años, veremos que son absolutamente diversas y heterogéneas. Películas en las que se problematizan las múltiples posiciones de la mujer en la sociedad (La ciénaga, Lucrecia Martel, 2001), o se cuestionan las estructuras familiares y sociales hegemónicas (Por tu culpa, Anahí Berneri, 2010), conviven con películas de acción (Pompeya, Cruz Tamae Garateguy, 2012), con otras obviamente destinadas al mercado comercial (Los Marziano, Ana Katz, 2011), así como con otras en las que surgen los temas referidos al reconocimiento de nuevas subjetividades e identidades sexuales (El último verano de la boyita, Julia Solomonoff, 2009) o aquellas que se proponen una intervención política efectiva (Néstor Kirchner, la película, Paula de Luque, 2012).

Universidad de
San Andrés

The logo of the University of San Andrés, featuring a shield with a white 'X' on a grey background, flanked by two thistles, and a banner below with the motto 'QUAERERE VERUM'.

CAPÍTULO IV: MARCO METODOLÓGICO

Universidad de
San Andrés

4.1 La investigación cualitativa

Con esta ruptura en el cine nacional, donde emergen tanto nuevas representaciones *en* la pantalla como la misma penetración de la mujer *detrás* de la pantalla, se busca destacar el cambio que ha sufrido el papel de la mujer en los medios audiovisuales, por lo cual, observaremos a la mujer desde dos puntos de vista: 1. como sujeto objetificado observado y 2. como sujeto constructor de miradas, o en términos de Brückner (1986), “el paso repentino de ser un objeto amado y manipulado a ser un sujeto autónomo y autodeterminado es un poco demasiado radical y súbito” (p. 155) y aún hoy, la industria del cine le hace pagar derechos de piso patriarcales a la mujer.

Por ende, escogimos el método cualitativo enfocándonos en un periodo que comienza a fines de los noventa, con el nacimiento del NCA hasta la actualidad, y basándonos en la comparación de una preselección de películas de Bemberg, Martel y Puenzo realizada de un modo no aleatorio. Empero, sí hay un aspecto aleatorio dado que no necesariamente comparten año de estreno, las temáticas, modos de producción, estilo, estética ni sensibilidad; varían los *targets* de audiencias. Tampoco todas fueron películas taquilleras ni recibieron las mismas críticas o premios. No obstante, el principal fin es comprobar por medio de dicho corpus de filmes la hipótesis formulada y responder las preguntas de investigación planteadas previamente.

Específicamente, nuestro método cualitativo va a constar de cuatro partes: 1. un grillado; 2. el sustento y apoyo de estudios de género; 3. la realización de entrevistas a diversos individuos de la industria cinematográfica, y 4. una revisión de documentos, informes y estadísticas.

4.2 Grillado

En primer lugar, el grillado (ver anexo 2)¹⁴ servirá para sistematizar la recolección de información a la hora de observar los filmes y analizar cómo logran las directoras romper con la visión hegemónica patriarcal en el cine (en caso de lograr comprobar la veracidad de la hipótesis). Destaquemos, que esta etapa de análisis es muy subjetiva al basarse en la observación (primeras impresiones) y la reinterpretación del espectador.

Algunos de los ejes centrales que trabajaremos en esta grilla son los siguientes:

¹⁴ Anexo 2: Grillado de análisis

En primer lugar, prestaremos suma atención a los modos narrativos de interpelar al interlocutor y entre los mismos personajes. Ya sea, por medio de diálogos, un lenguaje y/o modos propios de enunciación fílmica. Es decir, esta fase va a centrarse más bien en lo verbal y en “los modos de decir” (explícitos e implícitos).

En segundo lugar, observaremos las técnicas y recursos cinematográficos, analizaremos todo lo respectivo a la percepción sensorial, es decir, los contenidos de las imágenes: ¿son placenteros, disruptivos, peyorativos, etc.? ¿qué transmiten? ¿cómo es la construcción de la imagen femenina en el cine?. Por lo cual, a partir de lo observado elaboraremos descripciones detalladas de situaciones, eventos, personajes, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones.

En tercer lugar, es importante ver las similitudes y diferencias en las temáticas propuestas, que si bien a priori sostenemos que son diferentes, todas comparten el hecho de ser controversiales al tratar aspectos como el adulterio y lo incestuoso; la doble moral; la controversia entre lo religioso, el deseo y lo lascivo; a su vez, representan a las minorías o sexualidades en disidencia; denuncian y exponen la conducta misógina; presentan la búsqueda de una identidad sexual (independiente del sexo *dado*); el deseo y lo clandestino; representan el amor prohibido, y, además cuestionan y rompen con normas, patrones, estereotipos y naturalizaciones sociales, culturales, políticas y religiosas al inscribir un nuevo arquetipo de mujer rebelde, capaz, independiente, ahora sujeto deseante, o en otras palabras, nuevas mujeres que asumen el poder de figuras en resistencia (o por lo menos, así consideradas desde la visión patriarcal).

Más aún, veremos el uso intencional de diversos planos, el uso intencional de luces y sombras, el sonido y los desplazamientos de la cámara con ciertos fines (posee una importancia crucial para que el espectador mantenga su atención concentrada en el movimiento dramático). Todos estos aspectos nos brindarán un *plus* a la hora de determinar si las cineastas son artífices de “nuevos modos de representar” o si siguen atadas a viejas formas hegemónicas a la hora de producir y representar. Ahora bien, a partir de lo mencionado anteriormente trataremos de hallar patrones y repeticiones de valores (sociales, económicos, culturales y políticos) entre los filmes. Por ejemplo, ¿cómo y cuántas veces aparece la mujer? o ¿se repiten diálogos, expresiones, formas de decir o referirse a los personajes? y ¿verdaderamente la estética femenina es distinta a la del hombre a la hora de hacer cine?

4.3 Estudios de género

En segundo lugar, debemos tener en claro que el cine, al igual que otras industrias y medios de comunicación, sufre permanentemente actualizaciones y cambios de escala cada vez más repentinos. En otras palabras, ni las películas ni las temáticas son las mismas, tampoco las formas de producir ni la sociedad que decodifica los discursos cinematográficos. Por dichos motivos, debemos hacer uso de diversos estudios de género, tanto previos como actuales, y llevar a cabo una minuciosa revisión de estos. Resumidamente, según la *Agenda de las Mujeres*¹⁵, estos escritos son producto del feminismo contemporáneo y ponen en foco “al género como categorial social con el fin de explicar las desigualdades entre hombres y mujeres, poniendo el énfasis en la noción de multiplicidad de identidades”.

A su vez, los cambios que se producen en una sociedad no son homogéneos ni sincrónicos, dependen de múltiples variables históricas, culturales, políticas, económicas, por lo cual es importante tener un pantallazo general de cada contexto o momento “histórico” debido a que todo cambia a grandes saltos y no queremos caer en generalizaciones erróneas basándonos exclusivamente en los primeros estudios de Scott, Barbieri y De Beauvoir, escritos durante la década cincuenta. Con respecto a esto, claramente hubo y hay una permanente evolución y mutación sobre el género y las problemáticas que éste conlleva, tal como la discriminación y la desigualdad causadas principalmente por la existencia omnipresente de un sistema binario, es decir, determinante sobre lo que "es" y lo que "debe ser" una mujer y un varón. No obstante, estas problemáticas son propias de cada momento y cada sociedad en particular, es decir, en cada cultura varían los prejuicios, los tabúes, los modos de pensar, los roles y los mandatos que rigen a cada una. Es por esto, que me atrevo a decir que el género es tanto un campo flexible y cambiante, como una categoría social de análisis conformada por diferentes nociones como sexo, sexualidad, identidad, diferencia sexual y binarismos, que en resumen refiere al comportamiento simbólico, cultural y social que hombres y mujeres reproducen en base a la diferencia sexual, creando relaciones de poder, jerarquía, basadas en la violencia y discriminación motivada por el género (MICGénero, 2018).

Por dichos motivos, estos estudios serán fuentes útiles a la hora de analizar las películas desde su contenido y el significado sociocultural/político que construyen, y cómo afectan las interpretaciones y cogniciones en las sociedades donde se impregnan. Más aún, estudios abordados recientemente nos darán una mirada sobre la condición de la mujer detrás de la pantalla, cuán real y efectiva es su

¹⁵ <http://agendadelasmujeres.com.ar/index2.php?id=3¬a=5703>

presencia en un sistema que se proclama cada vez menos patriarcal y más tolerante a las diversidades sexuales, dejando atrás (en cierto grado) los mandatos sociales y los estereotipos de género.

4.4 Análisis de entrevistas

En tercer lugar, nos pareció sumamente fructífero y enriquecedor el punto de vista, las opiniones e interpretaciones de diversos sujetos relacionados al mundo del cine. Cabe mencionar, que la selección de estas seis personas fue aleatoria en cuanto edad, género, sexo, preferencia sexual, posición política o demás cuestiones que no han de importarnos a la hora de entrevistarlos porque justamente nos parece valioso la heterogeneidad y diversidad. A grandes rasgos, elegimos profesionales, cineastas, directores, productores, sonidistas/guionistas, críticos, cinéfilos, docentes, escritores e investigadores, feministas y actrices.

Específicamente, trabajamos con el guionista y productor, Ramiro San Honorio; con el docente, director/productor y editor, Edgardo Dieleke; Clara Kriger y Julia Kratje, ambas docentes e investigadoras feministas; Federico Carestia y Santiago Gallelli, ambos críticos cinematográficos. En caso de estar interesados, en el apartado “XI. preguntas entrevistas y cuadro comparativo”, podrán ver en detalle las preguntas realizadas y una simplificación de los puntos recurrentes entre todos los sujetos experimentales que ayudó a nuestro análisis.

4.5 Informes, datos y estadísticas

En cuarto y último lugar, los informes, números y estadísticas que utilizaremos nos darán con certeza si verdaderamente hay pocas mujeres en el cine *en y detrás* de la pantalla.

Entre las principales fuentes de datos e información utilizamos anuarios estadísticos del INCAA, del DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) y de MICGénero; informes elaborados por el *Festival La mujer & el Cine 30 años*, el de *Un Pastiche: Representaciones de Género en el Cine Argentino: un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas* y el realizado por la 7^a edición *Mujeres en Foco*ⁱⁱⁱ (ver nota al pie).



**CAPÍTULO V: LA CIFRA IMPAR: ¿QUEREMOS MÁS MUJERES
EN EL CINE!**

Universidad de
San Andrés

5.1 Cine nacional hoy: Cada vez más mujeres (un fenómeno en aumento)

En este contexto -aparentemente- favorable para las realizadoras de nuestro país, se nos ocurrió preguntarnos por el rol de la mujer en el cine argentino. ¿Cuál fue históricamente el lugar que ocuparon las mujeres en el campo cinematográfico? ¿El cine argentino es realmente igualitario o se trata más bien de una sensación o ilusión? Por lo que refiere a la situación presente de la mujer *detrás* de la pantalla, es notorio que desde el NCA y la aparición de Bemberg y Stantic, ha dado origen a un proceso de cambio para la mujer y el cine. Recordemos que hasta fines de los noventa solo una cineasta había hecho trayectoria en cine: Maria Luisa Bemberg. No obstante, a partir de 2001 el número de películas fue creciendo y en 2005 se alcanzó el record de trece películas dirigidas por mujeres pero que en realidad solo representó un 21% sobre el total de estrenos nacionales porque el 79% restante eran películas realizadas, dirigidas y producidas por hombres.

Más aún, en palabras de Kriger (2014, p.2):

La modernización del cine argentino trajo, además de nuevos formatos y temas, el ingreso paulatino del género femenino a los distintos rubros de la producción y la distribución en sentido amplio. Por estos días es posible observar una mayor heterogeneidad de profesiones desempeñadas por el sector femenino dentro de la industria audiovisual, e incluso en lugares de poder, como es el caso de la presidencia del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Sin embargo, la industria cinematográfica aún es un espacio de dominio masculino, sobre todo en relación a los proyectos que reciben el soporte necesario para alcanzar el éxito comercial. Más allá de que haya increíbles cineastas varones (ya sea contando historias donde prevalecen o no los personajes femeninos), nuestro planteo se basa en la necesidad de una mayor igualdad de género y diversidad de perspectivas delante y detrás de cámaras. Por su parte, Lucrecia Martel en su entrevista a la revista española Efe¹⁶ aporta que “tenemos una cultura que ha puesto al hombre en buen lugar mientras situó a la mujer en otro medio feo. El discurso hegemónico, la narrativa que ha triunfado en el mundo tiene al hombre también en el mejor lugar. Es comprensible que en los circuitos importantes del cine cueste valorar lo que hacen las mujeres porque está fuera de la normativa narrativa hegemónica; no en todos

¹⁶ <https://www.efes.com/efe/espana/cultura/lucrecia-martel-el-cine-es-muy-de-mujeres-y-camina-claramente-en-es-va/10005-3493838>

los casos porque algunas mujeres son complacientes con este sistema cultural, pero yo tengo fe y los signos son claros de que eso está cambiando”.

Asimismo, Mariana Inés Conde expresa que hasta la llegada del 2000 a la hora de contabilizar a las mujeres entre los cuadros técnicos, se evidenciaba su escasez, y peor aún, “el trabajo de vestuarista era ejercido por ellas de forma sistemática dentro del set, y era considerado un cuadro técnico menor, dentro de la producción cinematográfica no equiparable con la fotografía o la dirección”¹⁷.

A su vez, siguiendo el argumento anterior, debemos admitir que sin dudas hay una mayor participación de la mujer en el cine pero aún existe un déficit entre las mujeres que estudian y las que llegan realmente a trabajar. Por un lado, las estudiantes en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), en la carrera de Diseño, Imagen y Sonido en la UBA y en la Universidad del Cine (FUC), las mujeres representan un total de entre el 54% y el 60% del alumnado, lo cual deja en evidencia que la brecha de género no está a la hora de estudiar sino en la inserción laboral dentro de la industria del cine. A su vez, Sabrina Farji (en Martina Freier, 2018)¹⁸, directora, productora y guionista, expresa que “hay que promover y apoyar a las mujeres para que sigan creando y darles visibilidad. Queremos que cada vez más mujeres sean visibles en sus trabajos, se reconozcan y que ante una búsqueda laboral se piense y se usen de referencia los trabajos hechos por mujeres (...) las mujeres jóvenes que quieren formarse en estas carreras relacionadas al cine confían en su futuro. Es más, las mujeres representan entre el 50% y 55% de las estudiantes y egresadas en carreras audiovisuales, pero en la masa laboral -con suerte- representamos el 35% del total”, entonces ¿qué pasa con el resto? aquí surge una realidad que pone en evidencia que la industria y el flujo laboral les da la espalda porque sin dudas el techo de cristal existe (limitación de ascenso laboral e igualdad salarial).

Por su parte, Fernando Lima, actual vicepresidente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), en diálogo con Infobae Cultura expone optimísticamente que:

¹⁷ Conde Mariana Inés, “Cine argentino y género femenino: un asunto que no es de polleras”, *3o Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, 29 y 30 de septiembre de 2005. Esta ponencia hace hincapié en algunas mujeres que se desempeñaron durante el período de la cinematografía clásica local en los rubros producción, guion y dirección (Kriger, 2014).

¹⁸ <http://latfem.org/el-genero-invisible-en-las-pantallas/>

No solo se trata de la gran cantidad de directoras que hoy pueden generar sus películas sino también aquellas que participan de las diferentes etapas del proceso. Desde la producción a las cuestiones técnicas, pasando por la realización y ni hablar de la distribución. En varias de estas áreas las mujeres son mayoría, pero en los números, en la última década se estrenaron 1622 películas argentinas, de las cuales solo 222 contaron con mujeres en la dirección, lo que significa el 13,68% de la cartelera total. Si bien aún no llegamos a la igualdad, estamos en la mejor posición de la región con respecto a las mujeres que intervienen en la industria. Esperemos que en algún momento el tema de la participación femenina no sea una cuestión y que ya no se hable del género de quién dirige la película.

En síntesis, es necesario un cambio de mentalidad para que las mujeres no se caigan del mapa laboral o por lo menos, salgan de los roles de trabajo que históricamente se les asignó.

5.2 Si la situación fuese realmente igualitaria: ¿La industria nacional está comprometida?

De modo tal, cabría preguntarse ¿dónde están las mujeres en el cine argentino? o ¿en qué roles trabajan las mujeres? y ¿cómo se afirman las cineastas en un mundo de igualdad formal y una realidad que aún está lejos de los enunciados teóricos?. Sin dudas, hay mujeres en el cine pero no en igual cantidad que hombres ni en los mismos rubros o espacios cinematográficos laborales. Todavía rige un pensamiento patriarcal que ubica y permite a la mujer acceder al cine “hasta cierto punto”, o como bien plantea Kriger (2014), “en principio hay que decir que las estadísticas nos hablan de una realidad: las mujeres están conquistando puestos de trabajo en lugares que eran impensados hace unos años, aunque todavía quede mucho camino por recorrer pero ¿cuáles son las causas de la baja presencia de las mujeres en algunos rubros profesionales y la persistencia de una distribución del trabajo tradicional dentro del quehacer audiovisual?”.

Para contestar dichas preguntas nos parece que vale la presentar algunos datos y estadísticas obtenidos de tres fuentes primarias. En primer lugar, del artículo *¿cuántas somos en cine?* de la investigadora y docente, Clara Kriger, en el cual deja expuesto la desigualdad aún vigente en la relación cine-mujer, y que tiene como principal objetivo observar el lugar que ocupan las mujeres actualmente en los distintos ámbitos del quehacer cinematográfico. En segundo lugar, del informe *Representaciones de Género en el Cine Argentino: un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas*,

presentado en MICGénero¹⁹ en 2016 y elaborado por las investigadoras de la ONG *Un Pastiche: Género y Comunicación*, Bárbara Duahu y Taluana Wenceslau, junto a la colaboración de Georgina Sticco y Carolina Villanueva, de GROW Género y Trabajo. Más aún, dichos datos y estadísticas ponen en evidencia números precisos acerca de la invisibilización de la mujer en el cine y el sesgo de género en dichos espacios. Por último, de un relevamiento muy reciente hecho por el INCAA que abarca un análisis de la última década (2007-2017).

Ahora bien, adentrémonos aún más en lo que ocurre *en y detrás* de pantalla. Para comenzar, Kriger plantea una problemática que nos preocupa tanto a nosotros al igual que a los demás entrevistados, entre ellos San Honorio, Delieke y Kratje. Según la autora, “todos los años egresan aproximadamente la misma cantidad de mujeres que de hombres de las carreras terciarias y universitarias ligadas al sector audiovisual, pero sigue siendo mucho menor el porcentaje de mujeres que desarrollan producciones en la industria. A su vez, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina informa que entre los años 2003 y 2012 las mujeres cubrieron el 31,25 % de los puestos de trabajo (...) Un dato no muy auspicioso es que prácticamente la mitad de esos puestos corresponden a las ramas tradicionalmente conquistadas por mujeres, a saber: arte y vestuario en el ámbito del cine y producción en el de la publicidad” (2014, p.3).

Entonces, ¿cuál es el factor(es) que produce la brecha entre la igualdad entre los estudiantes/graduados de cine y la escasez de verdaderas realizadoras mujeres? Por otra parte, Kriger expresa lo siguiente:

Un dato interesante que arrojan las estadísticas ofrecidas por la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) es que las mujeres eligen las distintas especialidades en proporciones muy parejas: fotografía 21%, guion 21%, producción 20%, realización 20%, montaje 14%. La excepción es la especialidad en sonido que sólo convocó al 4% del alumnado femenino. De todas maneras, podríamos conjeturar que estos porcentajes garantizarían una contundente presencia femenina en todos los rubros, en mayor o menor medida. Sin embargo, los fríos números de la participación en áreas laborales dicen otra cosa. Los datos del Instituto Nacional de Estadísticas y Censo (INDEC) nos dicen que en los años 2011 y 2012 el porcentaje de mujeres que trabajaron en el rubro industrial que incluye a las tareas cinematográficas fue del 28,99%.

¹⁹ MICGénero es una muestra internacional de cine con perspectiva de género.

También, en algunos casos el porcentaje de participación femenina es muy bajo, mientras que en otros llegan a conformar el 30% (ver anexo 3)²⁰. No obstante, parafraseando a Manuel Romero, “las mujeres que trabajan en el ámbito del cine son porcentualmente mucho menos que las que egresan de las carreras afines y en algunos rubros la diferencia de género es todavía muy grande” (Kriger, 2014).

En segundo lugar, las estadísticas elaboradas por Duahu y Wenceslau siguen siendo un tanto desalentadoras dado que los últimos diez años únicamente el 17,69% de las mujeres ha dirigido largometrajes²¹, más aún, entre 2001 y 2013, sólo el 10% de las películas están dirigidas por mujeres, peor aún, 1 de cada 4,3 hombres en el cine forma parte de la dirección, producción y guión²², y por último, sólo el 24,5% de la fuerza de trabajo en el cine argentino es femenina. Más reciente, Griselda Soriano y Luciana Calcagno (2017)²³, realizaron un análisis estadístico sobre la minoritaria participación femenina en la realización de películas nacionales entre 2003 y 2017, y expresan que “al mirar las cifras de la última década, notaremos que las películas dirigidas por mujeres han representado, en los años más prolíficos, poco más del 20% de los estrenos nacionales. De las 1563 películas nacionales estrenadas a lo largo de los últimos diez años, sólo 211 fueron dirigidas por mujeres, es decir, apenas el 13,49% (ver anexo²⁴)”.

Peor aún, partiendo del hecho de que Argentina ocupa el 15to puesto en el mercado más rentable cinematográfico mundialmente²⁵, es lamentable que los datos obtenidos en el informe de Duahu y Wenceslau afirman que sólo el 37,4% de todos los personajes son femeninos²⁶; el 30,7% de los personajes protagónicos son mujeres; las mujeres aparecen tres veces más en desnudos parciales o totales²⁷; los personajes femeninos aparecen como madres el doble de veces que los masculinos como padres, lo cual reafirma la cosificación y objetificación de sus cuerpos; las personas con orientaciones

²⁰ Anexo 3: Desigualdad laboral cinematográfica

²¹ Según www.cinenacional.com

²² Anexo 4: Hay muy pocas mujeres detrás de cámara en el cine argentino.

²³ <http://www.otroscines.com/nota-12591-la-cifra-impar-sobre-mujeres-directoras-en-el-cine-arge>

²⁴ Anexo 5: Un minucioso análisis estadístico sobre la minoritaria participación femenina en la realización.

²⁵ Revista Haciendo Cine (julio 2014). “Los principales 15 mercados del mundo en 2013”, n. 149, año 19, p. 6/7.

²⁶ Ver anexo 6: La subrepresentación femenina en el cine nacional.

²⁷ Anexo 7: Los personajes femeninos están mucho más objetivados sexualmente que los masculinos.

sexuales o identidades de género diversas están subrepresentadas en el cine argentino²⁸ y solamente 1% de los personajes femeninos y 2,3% de los masculinos aparece como expresamente homosexual.

En tercer y último lugar, vamos a utilizar datos muy recientes correspondientes al relevamiento realizado por el INCAA a fines de 2017, el cual determinó que de las 1627 películas nacionales realizadas entre 2007-2017, solamente 284 (17,5%) de ellas fueron dirigidas por mujeres (ver anexo 8)²⁹. Además, recién el año pasado se logró un record de 54 películas dirigidas por “ellas” sobre un total de 220 (24,5%). Por su parte, el vicepresidente del INCAA dijo a Clarín que “hay un crecimiento consistente y constante de la participación femenina en el cine (en una comparación internacional). Argentina es el país iberoamericano que está más avanzado en cuanto a representación aunque sigue siendo poco”³⁰.

Para concluir, ambas autoras, proponen el slogan “queremos más y mejores representaciones de mujeres en el cine argentino” dado que estos datos dejan en evidencia que las mujeres están insuficientemente representadas en las grandes pantallas. Cabe mencionar las siguientes palabras expresadas por ellas (2016):

Dados estos resultados, creemos necesaria hacer una llamada de atención al cambio. Las mujeres y niñas conforman el 50% de la población; sin embargo, no son representadas en esa proporción en las pantallas de cine. Necesitamos que los y las cineastas se comprometan a crear más papeles para las mujeres y las niñas, y que colaboren en retratar mundos de ficción que se parezcan mucho más al mundo que habitamos y estimulen la construcción de realidades más plurales y libres.

Este análisis, aunque acotado, nos permite vislumbrar un camino que podemos tomar. Tenemos la oportunidad de empezar a producir contenidos cinematográficos conscientes de las desigualdades de género: menos representaciones estereotipadas de las mujeres,

²⁸ Solamente 1% de los personajes femeninos y 2,35% de los masculinos aparecen como expresamente homo- sexuales, y ninguno es representado como bisexual, tomando en consideración que la orientación sexual de la mayoría de los personajes no es declarada o expresa. En cuanto a la identidad de género, solamente aparece una mujer transgénero, interpretada por un actor varón -en la película “Viudas”- (Duahu y Wenceslau, 2016).

²⁹ Ver Anexo 8: ¿Cuántas mujeres dirigen cine entre 2007 y 2017?

³⁰ https://www.clarin.com/entremujeres/carrera-y-dinero/mujeres-cine-casa-andamos_0_BylYyZouG.html

menos objetivación sexual, papeles femeninos más poderosos y relevantes, más y mejor diversidad de personajes.

En síntesis, claro está que son necesarios implementar mayores cambios para aumentar la presencia femenina en el cine. Es decir, que logren acceder a éste, que se multipliquen los puestos de liderazgo y de decisión en manos de mujeres y alcanzar una mayor equidad entre sexos y paridad de sueldos respecto a la diversidad. Asimismo, es importante alcanzar una multiplicidad de identidades femeninas, es decir, que “las mujeres sumen voces, perspectivas, sensibilidades y experiencias que amplíen nuestras miradas en tanto espectadore/as y habiliten otras representaciones de lo femenino” (Duahu y Wenceslau). Estamos a tiempo de cambiar el rumbo. Un modo posible sería por medio de medidas de “discriminación positiva” para aquellas películas con producciones que incluyan diversidad de género y conformen un equipo laboral paritario y equitativo. Esto sería un modo de fomentar un cambio por medio de “recompensas”, por ejemplo, otorgándoles más porcentaje de subsidios.

5.2.a La crítica periodística y académica

Por otra parte, no pasemos por alto el rubro de la crítica periodística y académica, otro labor del cual es natural la exclusión femenina. Entonces, cabría preguntarse ¿cuántas mujeres críticas cinematográficas importantes conocemos? ya sea de diarios, en televisión, redes sociales, etc. o ¿reconocidas jurados en festivales de cine? Bien expresa Kriger (2014):

Las críticas cinematográficas de mujeres pueden colarse más fácilmente en las publicaciones electrónicas que en la prensa escrita. Las columnas de cine de los principales diarios nacionales están casi exclusivamente a cargo de hombres y son un buen ejemplo de la desigual distribución de tareas por géneros: las críticas de los estrenos las escriben los hombres que conforman una plantilla de referencia estable, mientras algunas mujeres firman notas acerca de diferentes vicisitudes del mundo del espectáculo.

Personalmente, no recordamos a ninguna crítica argentina con un renombre como el de Claudio España ¿por qué? porque no existen pero tampoco se les da la oportunidad de ocupar esos lugares, y peor aún la mirada crítica masculina es a priori un sesgo en las películas elegidas. Por tales motivos, se han creado organizaciones y festivales cinéfilos exclusivamente organizados y llevados a cabo por mujeres, lo cual, para nosotros, las medidas tan radicales sean la solución a la desigualdad. Entre los

más reconocidos a nivel local contamos con festivales como *La Mujer y el Cine*³¹, *Mujeres que hacemos* y el *Festival Mujeres en Foco*. Más aún, en Latinoamérica está el *Femcine*, el *Festival Cine por Mujeres* y *Mujeres de Cine*, el *Festival Internacional de Cine por la Equidad de Género* y *MICGénero* (Muestra Internacional de Cine con perspectiva de género) entre otros.

Concretamente, los datos muestran que todos los miembros del ACCA (Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina) sin fines de lucro fundada en 1942, no solo reúne a los periodistas cinematográficos más reconocidos y especializados en el tema sino que además organiza anualmente el evento nacional más importante de la Argentina, *Los Premios Cóndor de Plata*. ¿Pero por qué destacamos esto? porque una vez más la mirada del hombre es la que juzga, decide y otorga prestigio o poder. No es un dato menor que de los 30 miembros del ACCA, solo 7 sean mujeres, es decir, que el 77% de la crítica nacional de cine son hombres. Por su parte, el productor, director y crítico, Santiago Gallelli, sostiene que esto puede tener relación con un mundo patriarcal donde "quien sabe" o está habilitado a escribir desde un lugar de conocimiento suele ser el hombre. Hay muchas mujeres que saben muchísimo de cine pero no se les da los mismos espacios para opinar y ser escuchadas, vedando así de las críticas las perspectivas de género.

No obstante, debemos destacar que en noviembre de este año, por primera vez desde la creación del *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*, su directora ha sido una mujer, Cecilia Barrionuevo^{iv} (ver nota al pie), hecho que sin dudas ha marcado una transgresión y revolución en la industria. A su vez, ante la consciente carencia de mujeres dentro de los jurados, la directora expresa que inauguran en ésta edición, junto a la carrera de Crítica de la Universidad del Cine, el Primer Taller de Crítica Joven, cuyos participantes premiarán a la Mejor Ópera Prima Internacional. También señala que “por primera vez el festival organizará un Foro de Cine y Perspectiva de Género³², que contribuirá a construir igualdad en los diferentes ámbitos del cine”³³, proponiendo un debate pionero sobre los roles y estereotipos de género en el ámbito del cine, es decir, un espacio de discusión, intercambio y encuentro de perspectivas no binarias, tanto de un lado como del otro de la cámara, en torno a las desigualdades en la industria audiovisual. Más aún, “las desigualdades entre hombres y mujeres están muy vivas tanto en la Argentina como en el resto del mundo y están sucediendo cosas muy fuertes al respecto. Gracias a la lucha de miles de mujeres a lo largo de todos estos años se pudieron crear nuevos

³¹ Ver anexo 9: Staff del Festival La Mujer y el Cine

³² <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/noticia/primer-foro-de-cine-y-perspectiva-de-genero/1155>

³³ Ver cita en <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/noticia/cecilia-barrionuevo/1177>

espacios de visibilidad y construcción. “Desde el Festival queremos tomar esos espacios y trascender la típica mesa redonda sobre ‘la mujer en el cine’ para ir un poco más allá y que aparezca en el análisis, las estrategias para la acción. También nos interesa que estén representados todos los sectores del cine: realizadoras, productoras, técnicas, actrices, incluso filósofas. Este Foro es un puntapié inicial y ojalá funcione para intercambiar ideas”, agrega Barrionuevo.

Al mismo tiempo, parafraseando a Kratje, es necesario lograr una ruptura efectiva con los canones y lecturas perpetuadas por la propia Academia, los jurados y la crítica cinematográfica. Ya sea, por ejemplo, determinantes de qué es una buena película o quiénes son buenas/os realizadores, productores, directores, guionistas, etc. Dicha docente expresa que muchas veces estas instituciones tienden a sobre “iluminar” a algunos/as en sus críticas, eclipsando a otras películas que pueden o están a la misma altura. En palabras de Menis, “en general, a las mujeres no se les da cargos con alta responsabilidad. En la historia de nuestro cine, la dirección era considerada una tarea masculina porque el uso de autoridad y el impulso de competencia se contraponía con las virtudes “femeninas””.

Además, es innegable que hay muy pocas críticas y jurados de cine mujeres, y que las haya no implica que lo hagan desde una perspectiva de género. Para Kratje este punto es vital dado que para ella es un punto ciego: que haya mujeres haciendo crítica no implica que lo hagan desde el género. Más aún, junto a Kriger expresan que erróneamente hay una falta de estudio sobre el tema, es decir, perspectiva de género no es lo mismo que el cine feminista o una sensibilidad femenina, ni el cine hecho por mujeres es feminista necesariamente o viceversa. Por su parte, Kratje (2013) sostiene que “el proceso de transición que implica un reposicionamiento de las mujeres en el sector también se expresa en el orden creativo. Más que la búsqueda de la mirada femenina, la clave de la producción en este período se encuentra en la multiplicación de opciones. Del mismo modo, el sector de la crítica vive el desafío de albergar una multiplicidad de puntos de vista de mujeres que precisan espacios en los que puedan desarrollarse. También, las mujeres deben ponerse firme y oponerse a ser excluidas de ciertos espacios considerados como más prestigiosos que otros (por el hombre). Es probable que estos procesos de transición que estamos transitando sean largos y muy ricos”.

Por último, queremos dar el punto de vista masculino acerca de la cuestión. Por lo cual, entrevistamos a Santiago Gallelli, productor, integrante de comités de preclasificación y jurado, y a Federico Carestia, *influencer* y crítico de cine. Por su parte, Gallelli coincide en que nuestro país condena a la mujer a priori dentro de la crítica al expresar lo siguiente:

Considero que en la actualidad en muchas actividades no hay igualdad de género. Diría que en la mayoría, y aunque en el cine argentino tenemos muchos ejemplos de directoras, productoras y técnicas que se destacan, lamentablemente no es la excepción. Hay algo del modo de trabajo propio de nuestra actividad que suele ser más complicado de afrontar para las mujeres, dado que son quienes en nuestra sociedad se hacen cargo en general de las prácticas de cuidado. Entonces poder estar muchas horas en un rodaje o de viaje suele demandarles más organización. Lo cual termina repercutiendo en el tipo de trabajo que pueden conseguir. También creo que existen todavía algunos prejuicios por vencer en cuanto a algunas actividades en los que la gran mayoría de los trabajadores son hombres, como la fotografía. En muchos de estos gremios muchas mujeres han ido organizándose para visibilizar y denunciar el techo de cristal y la desigualdad salarial, como por ejemplo las montajistas y las actrices.

5.3 Se invierte en “ellos”

Sin embargo, hay otra problemática de la que nadie habla o se trata de ocultar: el cine y la inversión. Claramente, como todos los ámbitos, la industria del cine está condicionada por la inversión. Es decir, el éxito de toda película depende de muchos factores pero sobretodo recae en el capital disponible para invertir y producir, por ende, ¿en “quiénes” se invierte?. Nos hacemos la siguiente pregunta porque a grandes rasgos cualquiera puede hacer cine ya sea de un modo *amateur* o profesional, pero hay una realidad de desigualdad de género que excede lo salarial y laboral.

En otras palabras, imaginemos una situación hipotética: una mujer logrará acceder a trabajar en el cine (en un rubro que le guste realmente), cobrar en promedio un sueldo digno, pero a la hora de producir sus contenidos está limitada por el capital que maneja. Pongamos por caso, a la sobresaliente realizadora de *Pompeya* (2010), Tamae Garateguy, quien expresa que “la situación actual del país dificulta las cosas pero tampoco hay un interés por invertir en mujeres, probablemente, si tuviese dinero podría hacer más y mejores producciones e incluso llegar a ser “famosa” (entre risas)”. Por ende, sostenemos que hay grandes realizadoras de cine que, lamentablemente, no llegan a ser reconocidas ni a producir películas taquilleras por razones económicas.

Por otra parte, incluso se suele limitar a las mujeres a ciertos géneros de cine. Por ejemplo, suelen estar asociadas a la realización de cine documental, pero no de al de ficción, y no necesariamente porque sientan más vocación por el primero sino por una cuestión de presupuesto; este tipo de cine es menos costoso que montar una producción para hacer un filme de ficción. Más aún, la productora, directora y miembro de la asociación *La Mujer y El Cine*, María Victoria Menis, asegura que las mujeres no

suelen manejar altos presupuestos porque los productores no se los dan ante el miedo de las maternidades y sobre creencias que avalan que la mujer no sabe administrar dinero. A modo de ejemplo, tomemos la postura misógina del “reconocido” director Diego Dubcovsky: “a la hora de elegir a las cabezas de equipo no tenemos en cuenta a las mujeres porque sí existen diferencias. Hay roles en los que se necesita más fuerza y también está ese tema de que las mujeres se embarazan y tienen que dedicarse unos meses o años a esto”. Sin dudas, este tipo de mentes patriarcales y arcaicas son las encargadas de perpetuar las desigualdades de género e invisibilizar a la mujer.

Por último, cabe agregar, que la Argentina es un mercado pequeño en cine en comparación con India, Estados Unidos o Brasil. Si bien, los filmes cuentan con un subsidio del INCAA, quienes eligen el rol de dirección asumen una gran dificultad dado que son los encargado/as de obtener de forma privada las financiaciones necesarias para el proyecto en cuestión, y sobretodo si se es mujer. Justamente, Kriger (2014) expresa “por ello no sorprende que en la Cámara Argentina de Exhibidores Multipantalla, donde se reúnen las empresas que hacen los fuertes negocios de la exhibición (Cinemark, Hoyts General Cinemas, Village Cinemas), la comisión directiva esté formada exclusivamente por hombres (...) pareciera que la tarea de entusiasmar a los inversores es generalmente más difícil para las mujeres, porque el dinero circula en ámbitos de poder que son masculinos por definición”. Por último, es un hecho que las películas dirigidas por mujeres sean, por lo general, producciones independientes, de bajo presupuesto y de poca “salida” (baja distribución y exhibición).

5.4 Ni una Menos en el cine: denuncias por acoso y desigualdad

Otro aspecto clave en nuestro trabajo es haber tenido presente el contexto actual y comprender que lo que comenzó con la primera ola feminista a fines de los sesenta, se extiende hasta el día de hoy. No obstante, la lucha cambia, ya sean sus objetivos, sus reclamos, sus protagonistas y sus modos de denunciar y protestar porque como bien dijimos anteriormente, no existe un plural colectivo que abarque a “todas” las mujeres o un único feminismo mundial; cada época y cada sociedad es distinta. A modo de ejemplo, Argentina es un país permeado por una realidad de violencia de la cual no se salva nadie, por lo cual siguiendo la línea de nuestra investigación, rechazamos todo tipo de violencia que prive a las personas de su libertad de decisión, accionar y pensar, de sus derechos, integridad y dignidad, ya sean violencias que se inscriben en otros cuerpos por razones misóginas, de expresión de género, orientación sexual, identidad, raza y/o de clase.

Por consiguiente, si nos detenemos en el contexto local actual, los últimos años han sido muy importantes para todas las mujeres, al haber posibilitado el surgimiento de movimientos feministas como *Ni Una Menos* o la Huelga Internacional feminista 8M³⁴, debates como el de la “legalización del aborto seguro y gratuito” y denuncias en los sindicatos y organizaciones de actores. Más aún, recordemos que *Ni Una Menos* es un movimiento de resiliencia feminista que tiene como slogan #VivaNosQueremos, exponiendo cómo la violencia doméstica y de género propia del ámbito privado debe ser denunciada y visibilizada porque a la larga es una problemática pública y responsabilidad de todos. Por último, cabe mencionar dos factores que están contribuyendo a que las mujeres puedan alzar la voz y ser escuchadas. Por un lado, en el marco legal la Ley de Protección Integral a las Mujeres asociada a la Ley de Medios, y por el otro, el *ciberactivismo*, es decir, el uso de Internet y sus herramientas digitales como un instrumento utilizado por la lucha feminista para denunciar, reclamar, organizar movilizaciones, movilizar y lograr un cambio verdadero. Sin embargo, es un arma de doble filo por dicho espacio al mismo tiempo es productor y reproductor de acoso, machismo, estereotipos genéricos, etc.

En efecto, hay una concientización social por el tema, la agenda de género está instalada y las mujeres están dispuestas a enfrentarlas y alzar voz por el cambio, motivo por el cual, actrices, directoras, jóvenes, madres, etc., se han organizado con el fin de movilizarse colectivamente y visibilizar los abusos de poder patriarcales. Otro ejemplo brindado por Cecilia Barrionuevo³⁵, expone que también existen denuncias ante la desigualdad laboral. A modo de ejemplo, tomemos movimientos internacionales como *Time's Up* y #MeToo los cuales desnudaron los abusos de poder históricos de la industria norteamericana.

Por otra parte, ante las crecientes denuncias y “escraches” por acoso intra-actores (como el caso Calu Rivero vs Darthes y recientemente el de Thelma), junto a aquellas mujeres que reclaman una mayor igualdad y derechos, le consultamos su opinión a Santiago Gallelli, quien tomo una postura muy positiva y de apoyo hacia todas estas mujeres al expresar lo siguiente:

³⁴La Huelga Internacional de Mujeres Feminista del 8-M fue una movilización que tuvo lugar el 8 de marzo de 2018, en el Día Internacional de la Mujer Trabajadora, donde participaron mujeres de 57 países bajo el slogan “si nosotras paramos, el mundo para”. Los motivos de lucha son diversos, pero a grandes rasgos militan en contra los femicidios, por la desigualdad laboral o “techo de cristal” y la brecha salarial, denuncian el acoso, la violencia machista y todo tipo de relaciones de poder y jerárquicas propias de las sociedades patriarcales. Información recuperada el 12/10/18 en https://www.clarin.com/sociedad/significa-paro-mujeres-8m-adhieren_0_rkihy_6_M.html

³⁵<http://www.mardelplatafilmfest.com/es/noticia/primer-foro-de-cine-y-perspectiva-de-genero/1155>

Creo que por defecto corresponde creerle a la mujer que denuncia. Me gustaría que hubiera otros espacios formales diferentes y más efectivos y reparadores que el “escrache”, pero muchas veces estos espacios previos no existen y es eso lo que hace que estas situaciones se resuelvan de esta manera. Desde que empezó a cobrar estado público este tema para todos nosotros implicó conversaciones hacia adentro de los equipos de trabajo, para garantizar que estas cosas no ocurran ni en la instancia de rodaje ni en ninguna otra, o bien sean advertidas y desactivadas inmediatamente. Por otro lado, también pienso que el feminismo nos ayuda a los varones a poder visibilizar todas las cosas de las que fuimos privados en el mundo patriarcal. Y aunque como hombre entiendo que este movimiento implica la pérdida de privilegios, es un camino que estamos dispuestos a andar en conjunto si significa terminar con algo que no es más que una forma de opresión.

Más aún, vamos a destacar dos sucesos de la carrera de Ramiro San Honorio, que han de ser muy enriquecedores para nuestro trabajo. Por un lado, es el Presidente del Consejo interdisciplinario de Nuevas Tecnologías en Argentores, lo cual, nos da una visión desde “adentro” de lo que actualmente ocurre con las denuncias por desigualdad laboral, salarial y por acoso/abuso. Por otra parte, fue el único guionista masculino en varias series de *Playboy*. En breve abordaremos esto, dado que -según él- erróneamente creemos que *Playboy* objetifica a la mujer en todas sus representaciones, por lo cual, nos brindó una mirada un tanto diferente.

Uno dice trabajé en *Playboy* y la gente se imagina cualquier cosa, pero te aseguro que es un trabajo normal. Es más, ¿sabías que solo dejan que trabajen como guionistas y productoras a mujeres? o por lo menos ocupan el 95% de sus empleados (...) *Playboy* trabaja con la mirada *yankee*, cuida mucho a la mujer, los contenidos y el ambiente de trabajo es mega profesional y cuidado. Es como todo... seguro la gente piensa que es sexo 24/7 que pone a la mujer un lugar de inferioridad u objeto sexual, y no. El lema de la compañía es “la mujer disfruta y se divierte con el hombre”. Si te pones a mirar, muchos de los capítulos repiten una constante: una, dos o varias mujeres tienen un encuentro íntimo con un hombre, se divierten, la pasan bien y cuando a ellas les place se van y lo dejan tirado o le roban el auto o la billetera. Él queda como un tonto, pero feliz, y ellas también.

Más aún, San Honorio sostiene que es muy bueno que la mujer se empodere y que luche porque “a la larga ellas son las únicas que si verdaderamente se unen y combaten puedan lograr sus objetivos. Ellas siempre tuvieron el poder, y el hombre siempre le ha tenido miedo, de ahí la necesidad histórica de

acallarlas, subordinarlas, y demás...” pero hay que tener cuidado con *cuánto* y *cómo* manejan ese poder que la sociedad les está otorgando. Nadie niega que el hombre ha hecho mal uso y abuso de su poder, pero según San Honorio no debería volver a ocurrir lo mismo con la mujer. A modo de ejemplo, traje a la conversación las denuncias por acoso, y acotó que este fenómeno actual es muy importante porque ayuda a otras mujeres a darles el valor, la seguridad y la fuerza de que todas pueden hacerlo también (famosas o no). No obstante, expresó lo siguiente: “pero también este gran poder que tienen es un arma de doble filo en caso de caer en las manos equivocadas. Yo a mis estudiantes, colegas y cercanos les digo que también esta “moda” conlleva al “falso acoso” y a las sacadas de provecho por ambiciones personales”. Por ende, dejamos expuesto las diversas posturas acerca de la situación de la mujer *en* y *detrás* de la pantalla, con respecto a la desigualdad de género en el cine, al acoso/abuso y sus consecuencias, acerca de la ruptura (o no) de estereotipos, y, de la existencia de un cine hecho por mujeres, por lo cual, a continuación, pasaremos a analizar explícitamente el corpus de películas escogido.



Universidad de
San Andrés

**CAPÍTULO VI: CINE “HECHO” POR MUJERES Y ANÁLISIS DE
PELÍCULAS**



Universidad de
San Andrés

6.1 Corpus de películas: Bemberg, Puenzo y Martel

Como bien hemos mencionado previamente, vamos a trabajar con cineastas que se diferencian en diversos aspectos, ya sea, por sus modos de producir, qué recursos cinematográficos utilizan, cuáles son sus intenciones o qué buscan transmitir (temáticas), además, no necesariamente son feministas o su fin sea hacer “un cine de mujeres”, pero desde nuestro punto de vista, todas comparten que abordan con sus contenidos la diversidad desde una perspectiva de género (ya sea intencionalmente o no). ¿A qué nos referimos con “diversidad”? con todas aquellas temáticas que refieren a las diversas sexualidades, las prácticas de género alternativas, la multiplicidad de performatividades e identidades sexuales. Entonces, trataremos de ver cómo se diferencian entre sí la estética, la forma, el contenido, los recursos cinematográficos, el lenguaje, la narrativa del nuevo cine de autor³⁶ con sensibilidad de mujer o desde miradas alternativas.

Por su parte, recordemos que el NCA inauguró un nuevo rol del cine: actuar como un intermediario entre los/as artistas y sus espectadores, implicando la democratización del conocimiento, o en términos de Martel (2005), el cine “es una forma política de reencuentro y participación con ustedes, es la posibilidad de hacer público algo íntimo, es una forma de posición política”. Además, el género, históricamente entendido como una tecnología normalizadora y una categoría de análisis, ha sido instalado en la narrativa cinematográfica patriarcal, no obstante, este nuevo cine de autor replanteó esto desde narrativas contra-hegemónicas, anti-heterocentristas, y, desconstruyendo todo tipo de mandatos, estereotipos genericos binarios y/o desafiando los modos de ver a la mujer (y su cuerpo) como objeto de deseo por y para el otro. Por lo cual, con la llegada del NCA se le permitió a la mujer por primerísima vez hacer cine otorgándole la palabra a quienes tradicionalmente les había correspondido el silencio.

A continuación, mencionaremos cuáles serán los filmes que observaremos, analizaremos e interpretaremos (desde nuestra subjetividad). En primer lugar, utilizaremos de María Luisa Bemberg *El mundo de la mujer* (1972), *Juguetes* (1978) y *Camila* (1984); de Lucía Puenzo *XXY* (2001) y *El niño pez* (2009), y, *La Ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel.

³⁶ Cine de autor refiere a que el director controla todo el proceso desde el guión a la postproducción y donde el autor imprime su estética personal.

6.2 Recursos y técnicas cinematográficas: Nuevos modos de producir y representar

Detengámonos unos segundos y háganse la siguientes preguntas ¿cómo es posible que un hombre pueda representar transparentemente a la mujer? ¿Es capaz de sentir lo que ella siente? ¿de pensar y actuar como lo haría una? Pues creo que no, motivo por el cual Bemberg, Puenzo y Martel han propulsado la concientización de dicha problemática en el cine junto a las actuales cineastas del nuevo cine argentino quienes continúan tratando de marcar la diferencia ubicando a la mujer en un lugar de visibilidad que no habían tenido jamás. Cabe destacar, que lo han llevado a cabo con elegancia y sutileza: no han desprestigiado y repudiado al cine masculino, por que a fin de cuentas, ellas buscan equidad e igualdad, o que por lo menos, que “todxs” puedan expresarse libremente, ya sea por medio del cine o cualquier medio de expresión y comunicación sin importar el sexo ni el género. En síntesis, un nuevo cine más feminista no implica que deba ser machista o representar a las mujeres y/o minorías como víctimas.

Por ende, los principales retos que nos proponemos son hacer una lectura de, por un lado, la fase sensorial compuesta por las estrategias comunicativas tomadas y las estructuras textuales de los filmes, es decir, ir más allá de las imágenes que se observan y decifrar “qué significan”. Por el otro lado, analizaremos una fase más bien narrativa o “qué se dice” (diálogos, textos orales, silencios, etc.). Por lo cual, vamos a tratar de esclarecer cómo elaboran las películas sus propios significados asumiendo que las realizadoras en la instancia enunciativa establecen estrategias, formas de interpelar, de situar al espectador y autorepresentar a la mujer desde su propia mirada, y, más aún, rompiendo con los discursos dominantes del cine para dar lugar al surgimiento de nuevos como veremos a continuación.

Por su parte, Millán (1995) expone que los problemas centrales que suelen representarse en el cine, ya sea desde el feminismo o desde la mirada de realizadoras, son los siguientes: la imagen y posición de la mujer en el cine, su construcción en la narración; su representación como objeto del deseo masculino y lo que esto implica para la sexualidad y el deseo femenino; el realismo o ilusionismo como forma dominante de la narración cinematográfica y sus efectos en la recepción de la espectadora; la representación relacionada con la pertenencia a una raza, a una clase, y con la preferencia sexual; la pertinencia de una estética femenina en el cine; y, el funcionamiento del operativo psíquico consciente e inconsciente activado por el cinematógrafo, preguntándose sobre las motivaciones y las fuentes de placer del espectador.

6.2.a Fase sensorial

6.2.a.1 Lo visual: planos, encuadre, luces y puesta en escena

Por consiguiente, a la hora de llevar a cabo la observación de las películas vamos a utilizar un análisis propuesto por Kuhn (1991) que determina que existen cuatro conjuntos de códigos significantes:

1. Los vinculados a la imagen cinematográfica (encuadre y diversos planos).
2. Los relativos a la puesta en escena (escenarios o *background*, vestuario, maquillaje, decorados, composición de la imagen, etc.)
3. Los relacionados al encuadre móvil (zoom, movimientos de cámara).
4. El montaje, que es el elemento de mayor importancia en la construcción del significado narrativo en el cine clásico porque logra generar la apariencia de un espacio y tiempo coherente, de un *discurso cinematográfico invisible*.

6.2.a.2 Lo sonoro: banda sonora, musicalización y efectos de sonido

Otro aspecto esencial es determinar si éstas nuevas sensibilidades femeninas van acompañadas de una nueva sonoridad en sus películas, porque sí hubo una ruptura entre la banda sonora del NCA con respecto a la utilizada en el cine clásico precedente. Cabe explicar, que la banda sonora contiene el sonido del film, o sea, es la mezcla de diálogos, música, efectos, etc. Más aún, la etapa de montaje o edición es la encargada de unificar lo sonoro con lo visual. Ahora bien, preguntémosnos ¿si la elección de la banda sonora, de la musicalización, los silencios y/o los efectos de sonido, son una estrategia comunicativa en común entre estas directoras del nuevo cine argentino?

6.2.b Fase Narrativa: discurso dominante vs discurso emergente

A modo introductorio, recordemos a qué llamaba el destacado sociólogo, Eliseo Verón (1997), un discurso. Según él, siempre un producto social es una configuración de sentido espacio temporal y un fenómeno de sentido. Es social porque va gestionando en el espacio y tiempo una red de significados por medio de encadenamientos discursivos entre individuos, instituciones, los medios y los colectivos. Ahora bien, en el cine también se producen discursos, y cada época, sociedad junto a los avances tecnológicos y los cambios de conciencia van transformando los discursos dominantes falocéntricos, surgiendo así discursos emergentes y rupturistas como los del NCA realizado por mujeres, lo que a su vez implicó una revolución social debido a que las mujeres dejaban la esfera de

lo privado para ser sujetos activos que llevaran roles similares a los realizados por los hombres (producir, trabajar, incursionar en el mundo intelectual y político, etc.).

Más aún, históricamente “la sexualidad y el discurso femenino se reprimen porque suponen una amenaza para el sistema narrativo dominante” (Kuhn, 1991), por lo cual, es fundamental dejar a la vista esta tensión causada por la dualidad del discurso de las mujeres, que, por un lado, está sujeta a un discurso mudo patriarcal y condicionada a moverse dentro de un terreno silencioso y oculto, y por el otro, luchan por expresarse abiertamente y sin ataduras. Por su parte, Byars (1991) insiste en la necesidad de eliminar esta distancia, y consecuentemente, comprender que “la mujer es un sujeto productor de fenómenos tanto discursivos como extradiscursivos, esferas relativamente independientes, que se influyen entre sí pero no de un modo determinante. Ambas contribuyen a la producción del sujeto social, mientras que el sujeto discursivo es producto sólo de la primera”.

CAPÍTULO VII: HALLAZGOS

7.1 El Cine con perspectiva femenina, feminista o de género

A priori, queremos dejar en claro que, que en menor o mayor medida, en todos los contenidos cinematográficos analizados hay una pérdida consciente del discurso dominante hacia uno emergente. Por un lado, hay un nuevo discurso social que habilita que la mujer permeé cada vez más la industria laboral audiovisual. Por el otro lado, también los discursos narrativos se apartan de las representaciones estereotipadas del cine tradicional, que desde nuestro punto de vista se debe a que éstas películas del NCA tiene una perspectiva de género, femenina o feminista. No obstante, no queremos generalizar y decir que dichas realizadoras son feministas o tengan una intencionalidad a priori de plantear sus contenidos en base a una perspectiva de género, pero sin dudas, los modos de enunciar, interpelar y producir son innovadores, posibilitando “hacer visible lo invisible” y dándole un nuevo lugar a la mujer y demás sexualidades alternativas al heteronormativismo.

7.1.a “Ellas” se auto-representan

Habiendo mencionado lo anterior, cabría preguntarnos algunas cuestiones como las siguientes: ¿cómo se representa a la mujer en el espacio público? ¿qué cambió en sus imágenes? ¿cómo autoconstruyen estas imágenes? ¿quiénes ocupan el lugar de espectador de las mismas? ¿continúa siendo el hombre?

Claramente, este contra cine hecho por mujeres logró una fractura efectiva pero parcial con los roles asignados por medio de la autorepresentación de la misma (mujer). Como bien hemos dicho anteriormente, historicamente el patriarcado ha representado al hombre como sujeto activo y deseante de la mujer, es decir, ubicandola en una condición de objeto. De tal modo, se busca dejar en el pasado la naturalización de concepciones masculinas que producían imágenes de la mujer basándose en imágenes negativas, falsos canones de feminidad, erotismo, belleza, sensibilidad y pureza, con cuerpos cuasi celestiales y objetos sexuados de deseo.

Cabe recordar que Bemberg junto Stantic, conformaron el feminismo cultural de los setenta/ochenta y fueron las primeras en hacer uso del cine como instrumento de producción contra-cultural. Por lo cual, estos cortometrajes rompieron con los códigos cinematográficos tradicionales desde representaciones transgresoras, dando origen a un contra-cine que se oponía al modelo hegemónico patriarcal de la representación de la mujer. Más aún, Beauvoir expresaba por estos años que “la mujer siempre ha sido, si no la esclava del hombre, al menos su vasalla, los dos sexos jamás han compartido el mundo en pie de igualdad y todavía hoy, la mujer tropieza con grandes desventajas” (1971, p.6) en comparación con el “primer” sexo, el hombre.

Con respecto a esto, analizaremos algunos aspectos de sus cortometrajes *El mundo de la mujer* (1972), y *Juguetes* (1978), y, su película taquillera, *Camila* (1984). Por ejemplo, en *El mundo de la mujer* (1972), el mensaje se impone sin discursos verbales sólo por la mismísima fuerza de la imagen y el sonido, combinados con un sutil uso del contrapunto audiovisual para decir con el mínimo de elementos subjetivos lo más posible. En dicha obra, Bemberg documenta “cómo es el mundo femenino”, desde una feroz crítica a la industria de la propaganda capitalista, específicamente a la exposición *Femimundo 72': La Mujer y su Mundo*, que se esmera en objetificar y denigrar a la mujer desde una representación patriarcal que al ser el “más poderoso factor de consumo”, se ve sujeta a una relación de dependencia con el Jefe de trabajo (sustento económico) y el consumo de artículos del hogar, cosmética, belleza y estereotipos de cuerpos “ideales” en la publicidad. Como señala Clara Fontana (1993, p.99), “la cámara revolotea todo el tiempo entre electrodomésticos, desfiles de modas, peinados y aparatos estrambóticos destinados a la belleza y al confort. Toda esta parafernalia de uso esencialmente doméstico es presentada con ironía y a menudo con irritación”. Justamente, Bemberg representa al mundo de la mujer clásico y tradicional con el objetivo de ridicularizarlo desde la crítica mediante un juego de ironía e incluso satirización en sus representaciones, construyendo así un contra-discurso compuesto por palabras e imágenes.

A su vez, en una primera instancia Bemberg exhibe la construcción de un ideal de mujer moldeada por el patriarcado para la felicidad del varón. Se hace énfasis en su rol pasivo, doméstico, servicial y procreador, pero la cineasta logra exponer cómo en definitiva ese consumo masivo es una forma de ocultar la verdadera situación de la mujer: atrapada en el orden de lo privado, confinada a ser un simple objeto de consumo masculino y dependiente en el aspecto económico del varón debido a la matriz mujer-consumo. En el cortometraje se las representa siempre arregaldas, bellas, vestidas con sus mejores atuendos, asistiendo a desfiles porque aspiran a ser como aquellos canones de belleza, constantemente exigidas por las demandas sociales acerca de sus cuerpos, físicos y apariencias. Por otra parte, partir de un amplio recorrido por la exposición, el ojo de Bemberg va mostrando cómo se difunde un modelo de dominación, normalización, vigilancia y control sobre el cuerpo y el espíritu de las mujeres, el cual se naturaliza a través del orden visual y del lenguaje (ver anexo 10)³⁷. Recordemos las siguientes palabras pronunciadas en *Femimundo 72'* que tenían por fin que toda mujer pudiese ser una “buena esposa”:

³⁷ Anexo 10: *Femimundo 72': La Mujer y su mundo*

Para conquistar al hombre y casarse, la mujer ideal debe ser romántica, generosa, poco exigente, sensual, genuina, deportiva, jamás debe mostrarse cansada), bríndele la seguridad de que usted será una extraordinaria esposa, prepárele platos exquisitos, sea apasionada cuando él lo quiera pero no le pida lo mismo y una madre celestial porque como él, usted debe amar la música, poesía y el hogar.

Por último, ya en sus comienzos la directora utilizaba el recurso sonoro para llamar la atención del interlocutor. Podemos escuchar en los últimos segundos del corto una pista musical que incrementa su ritmo a medida que lo hace un gemido erótico femenino, la tensión se va creando a medida que la mujer gime más fuerte y rápido, pero lo interesante es cómo Bemberg combina esto con un discurso verbal que repite nuevamente cómo debe ser “la mujer ideal”: sexy, bella, romántica... y así finaliza el corto en un modo disruptivo donde no se llegan a decifrar las palabras porque la música es muy fuerte y aplica un efecto de “rebobinar” en el tiempo aquellas palabras misóginas. A nuestro entender, todo esto es una estrategia de la directora para representar metafóricamente la realidad de toda mujer: borrosa, en las penumbras del dominio masculino, en un mundo silenciado donde no se las escucha ni del que puedan salir, el tiempo para ellas parecería permanecer estático o en constante rebobinación como un cassette trabado.

Cabe destacar este aspecto de Bemberg, es decir, se aparta de la forma narrativa convencional y busca ir más allá de lo visual desde una postura crítica ¿cómo? por medio de sensaciones extravisuales, es decir, por medio de lo acústico y lo táctil. Más adelante veremos cómo, en *Camila* (1984) logra presentar una temática transgresora que reúne un crisol de temas como el erotismo, la sexualidad, el amor prohibido y lo religioso, por medio de lo sonoro y lo táctil (susurros, jadeos, murmullos, roces, etc.). A su vez, Martel también es una destacada en el uso de la sonoridad, como por ejemplo en *La Ciénaga* (2001), los sonidos de animales, de la tormenta o de insectos y el del roce entre los cuerpos “pegotes” y sudados acompañan a esa sensación de malestar y pesadez a lo largo de toda la película. Incluso, en *La niña santa* (2004), la protagonista tiene síndrome de Ménière, por lo cual, escucha un zumbido molesto. En síntesis, todas las directoras deciden hacer uso de “otros sentidos” y transgredir los límites de lo visual.

Por otra parte, algunos años más tarde, en *Juguetes* (1978), Bemberg realiza un montaje destacado en el que combina imágenes publicitarias y comerciales televisivos de la época, con aquella visión que clasificaba a los individuos en dos categorías binarias: hombre o mujer, y peor aún, desde los inicios de su niñez. Ella expone esto con un apartado textual inicial que dice “los juguetes y los cuentos no son inocentes, son la primeras presiones sociales (...) desde la infancia las expectativas de

conducta son distintas para cada sexo. Se educa a los hijos de una manera determinada para que actúen de manera específica”.

Más aún, sabiendo su postura feminista, ella utiliza representaciones clásicas patriarcales que sostienen que hay juguetes para niñas y otros para hombres (ver anexo 11)³⁸. Lo cual deja en evidencia la presencia omnipresente del pensamiento binario en todas las capas de la sociedad. A modo de ejemplo, muestra que los varones juegan con *Legos*, autitos y aviones, al ajedrez, hacen experimentos de física o química, incluso con pistolas y armas de juguete. Sin embargo, las niñas juegan con muñecas para la “pequeña mamá”, “la pequeña cocinera” o la “pequeña ama de casa”, con planchas, máquinas de coser y lavarropas, juegan a cocinar y a ser madres. Bemberg juega constantemente con los binarismos y dicotomías entre “qué debe hacer y cómo debe ser” el hombre y la mujer: ellas quieren ser *Cenicienta*, una figura pasiva, insegura, indecisa y a la espera de un Príncipe valiente que las venga a salvar, pero ellos quieren ser *Los Tres Mosqueteros*, jóvenes activos, audaces y extrovertidos. Más aún, cuando sean grandes ellas quieren ser maestras y ayudar a sus mamás en la casa pero ellos, quieren ser aventureros y capaces, sueñan con ser deportistas, pilotos, físicos nucleares, aeronáuticos, técnicos en electrónica y capitanes. A su vez, ellas cantan el *Arroz con Leche*, melodía que representa el futuro ideal de toda niña: *arroz con leche me quiero casar con una señorita de San Nicolás, que sepa coser, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar*. No obstante, Bemberg presenta una versión distorsionada, cantada por una voz masculina y acompañada con imágenes de mujeres un tanto misóginas (ver anexo 12)³⁹, que dice *arroz con leche me quiero casar con una señorita que sepa coser, que sepa bordar... que sepa cocinar, que sepa excitar, que sepa ahorrar, adorar, procrear, educar, jugar, conquistar, renunciar, hagazajar, engatuzar, fantasear... que sepa cosas de la naturaleza*.

Por último, no es un detalle menor que a lo largo del cortometraje se va intercalando con citas de autores reconocidos para reforzar su crítica. Por un lado, la cita de Miguel de Unamuno: “en la especie humana el genio es forzosamente masculino por cosas de la naturaleza” y la de Ernesto Sabato: “por condiciones biológicas, a la mujer se la aparta de la creación y del descubrimiento”, son representantes del pensamiento hegemónico. Ahora bien, también expone la contra cara y a modo de cierre de su cortometraje, utiliza las siguientes palabras de Rainer Maria Rilke: “la gran renovación del mundo consiste en que el hombre y la mujer, liberados de todo falso sentimiento y aversión, se busquen al uno y otro como prógimos y no como rivales, y lleguen a unirse como seres humanos”.

³⁸ Anexo 11: La primera presión social: los juguetes y cuentos en la niñez.

³⁹ Anexo 12: El *Arroz con leche* (canción) para Ellos.

En tercer lugar, otro ejemplo es su película *Camila* (1984), dónde exitosamente contrasta el mundo típico patriarcal, el machismo, los pensamientos y mandatos sociales en cuanto a la superioridad del hombre por sobre el género femenino, su pertenencia exclusiva al mundo político y económico, situando a la mujer en lo doméstico, privado y en una posición de sumisión total vetándola de opinar sobre todo tipo de asuntos “masculinos”. En una escena⁴⁰, se muestra un almuerzo familiar durante el cual critican a Ladislao por su discurso antirosista, y, en cambio, defienden a Rosas el “Restaurador de las leyes y el orden” pero Camila, un personaje rebelde y desafiante, defiende a Ladislao y dice: “nada justifica la violencia”. Ante aquel acto rebelde e inapropiado de Camila, su padre y toda la mesa se paralizan y la miran sorprendidos por su contestación porque en aquella sociedad patriarcal y dictatorial, las mujeres no podían opinar de política, economía ni religión. No obstante, ella sigue fiel a su postura y continua diciendo “nada justifica la violencia” (alzando la voz). Su madre le dice “callate y escuchá”, pero ella se niega y su padre indignado le ordena que se retire. Más tarde ella va a confesarse y contarle lo ocurrido al Padre Ladislao y le pregunta ¿entonces debo callar no? (porque ella sabe que así es la situación de la mujer). De este modo, Bemberg logra una ruptura controversial con el orden impuesto en aquella época, presentando la figura femenina como cuasi heroína rebelde en el terreno de la sexualidad, de las normativas convencionales y de la vida cotidiana. En realidad, Camila es la que realmente desobedece con convicción a su Padre, a Dios y a Rosas al desafiar los límites impuestos por amor. En cambio, Ladislao es un eterno preso de su relación con Dios y no puede realmente luchar por el amor que siente por Camila. Más aún, recordemos que se ubica a Camila en un plano de igualdad con su amante una vez que rehacen su vida como maestros de una escuela rural. De modo tal, Bemberg rompe con las relaciones de poder jerárquicas, incluso propone a una “mujer intelectual” dado que Camila siempre se ve interesada por la actividad intelectual (por leer de forma prohibida y censurada).

No obstante, al mismo tiempo (conscientemente o no) Bemberg se ve influida por el aquel orden conversador y tradicional impuesto. A modo de ejemplo, utiliza primerísimos planos y mucha iluminación sobre el rostro de Camila que la hacen figurar como un ser celestial de aura pura o una virgen; los rituales y vestuarios que realiza son propios de lo que se espera de una mujer; los diálogos y pensamientos propios de Camila son influenciados por el patriarcado y sus mandatos: “todas queremos casarnos”, “sueño con casarme por amor y no por mandato”, y además, siempre se la muestra como “muy emocional” ante las diversas situaciones, en cambio, al protagonista, más sereno, racional

y centrado. Todo esto es un puro reflejo del pensamiento masculino hegemónico que sitúa a la mujer como un ser malvado, que corrompe al hombre (al Padre Ladislao) y son sujetos a “corregir”. A modo de ejemplo, nuevamente el padre de Camila, producto destacado del patriarcado, cree que la solución para corregir a su hija es el matrimonio, citándolo:

—La mujer soltera es un caos, Camila, un desorden de la Naturaleza. Para someter esa anarquía hay dos caminos: el convento o el matrimonio. Y usted no tiene, que yo sepa, la vocación de los hábitos. El matrimonio es el orden; y ni la gente ni el país puede vivir sin orden.

El monólogo se interrumpe. Luego, el padre dice:

—¿En qué estábamos?

—¿En que el matrimonio es como el país y que la mejor cárcel es la que no se ve... — dice la madre.

—Yo no dije eso. Dije que la mujer tiene que casarse, eso es todo.

—Es lo mismo.

Esto expone cómo por un lado, está la figura tímida y sumisa de la madre, que quiere defender a su hija pero por miedo a su marido no lo hace, y por el otro, está Camila, protagonista transgresora de todo tipo de mandatos y dictámenes sociales; ella constantemente habla de la importancia de casarse pero sintiendo amor. Por ejemplo, en otra escena junto a sus amigas ellas le dicen “te vas a perder el mejor partido de Buenos Aires (Ignacio)”, pero Bemberg busca exponer cómo las mismas mujeres víctimas del pensamiento hegemónico, consideraban que casarse era una salvación divina para ellas, sin embargo, Camila es aquella construcción revolucionaria que se muestra angustiada, desbordada y llorando porque “quiere a alguien diferente, alguien del que pueda sentirse orgullosa”.

7.1.b Imágenes de la mujer en el cine: de objeto a sujeto deseante

Ahora bien, dejamos en claro cómo han cambiado los modos de representar a la mujer, también se han sumado nuevas sexualidades a la pantalla, pero también cabe destacar la ausencia de figuras femeninas, es decir, observar cómo están representadas y cómo no lo están nunca, qué roles se les suele atribuir dentro de los filmes y cuáles no desempeñan jamás. Dicho en pocas palabras, queremos ver a través del corpus de películas, cómo la mujer ha mutado de cuerpo-objeto a sujeto deseante, cualidad que desde la visión machista, sólo el hombre es capaz de desear, observar y poseer, porque ellos son el *otro* que tiene poder de mirar a la mujer, y, hasta la llegada de Stantic y Bemberg al cine,

eran los hombres quienes construían la imagen de la mujer en pantalla: sexuando sus cuerpos y denigrándolas a meros objetos de deseo masculino, y peor aún, representando sus modos de pensar, sentir y accionar.

A grosso modo, creemos que tanto Puenzo, como Bemberg y Martel, utilizan recursos fílmicos convencionales, con el fin de desarticular aquella mirada y tríada estereotipada instalada: mujer-cuerpo-objeto de exhibición en las imágenes del cine. Sin embargo, las realizadoras se apartan de las estructuras narrativas clásicas, como por ejemplo, rompen con el clásico esquema introducción-nudo-desenlace o los roles fijados de villano vs la víctima. Ellas rompen con los canones y roles típicos ¿cómo? por medio de sus contenidos en los cuales las mujeres no se maquillan; sus cuerpos no son representados desde lo sensual, femenino ni erótico porque no buscan conquistar la mirada y placer visual del hombre, incluso, son cuerpos hasta andróginos como en el caso de *XXY* (Puenzo, 2007) que no son biológicamente ni hombre ni mujer; tampoco se limitan a la maternidad, a su rol de buenas esposas ni al hogar, más aún, penetran en el mundo público y en el erótico porque ellas comienzan a ser sujetos activos capaces de mirar y desear.

Como bien hemos expuesto, las obras de Bemberg ponen a la mujer en el centro de sus tramas, escribiendo sobre lo femenino desde una perspectiva de género pero no desde una estética exclusivamente femenina; ella cuestiona la práctica fílmica justamente desde la representación directa y próxima a los canones tradicionales. No obstante, lo interesante es cómo expresa la mirada activa ejercida por las protagonistas, creando un nuevo tipo de mujer más bien deseante. Destaquemos las siguientes palabras de la investigadora Kratje: “en la medida en que el cine narrativo se erige sobre la base de un orden que relega a las mujeres al plano de la pasividad, convirtiéndolas en objeto de la mirada varonil, las películas de Bemberg y Martel escenifican un sujeto deseante que sacude los estereotipos” (2017, p.4). Lo transgresor es cómo la directora se aleja de aquel rol convencional, que desde la visión patriarcal, representaría a Camila como un objeto erótico para ser observado por el hombre. En cambio, la protagonista lleva a cabo una apropiación de una mirada propia y libre que ubica a Ladislao como su objeto de deseo y al mismo tiempo los sitúa en una relación de igualdad en cuanto al deseo sexual. Más aún, para Kratje “la mirada y los ojos son centros dobles de expresión y comunicación, además de imanes del deseo erótico” (2017, p.8). Sin embargo, su entrega amorosa va más allá de la atracción visual sino también hay un intercambio de roces, besos, susurros, respiraciones, murmuraciones íntimas, jadeos y demás sonidos con connotación sexual que profanan a lo religioso.

Por otra parte, pasemos a los filmes de Martel, quién realiza un cine un tanto diferente a Bemberg aunque hayan algunos puntos temáticos en común entre sí como el deseo clandestino, el amor pecaminoso (ante los mandatos católicos), las familias disfuncionales o los matrimonios patriarcales náufragos. Por ejemplo, tanto en *La Ciénaga* como en *La niña santa*, se juega con el deseo sexual adolescente bordando incluso una línea fina con lo incestuoso en el caso los niños/as de *La Ciénaga*. Nuevamente utiliza recursos extra sensoriales para transmitir esta inquietud e incertidumbre que no le permite al espectador jamás determinar si ocurre algo más entre los niños que un mero “toqueteo”, roce o compartir una cama, o si pasa algo más. Esto es muy característico del cine de Martel.

A su vez, en *La niña santa*, Amalia, la joven hija de Helena, en una de las primeras escenas es víctima de abuso -no tan víctima- por parte de un Doctor llamado Jano. Él le apoya desde atrás su miembro en plena multitud pero jamás la mira o mantiene contacto visual directo con ella. Amalia queda paralizada ante la situación, pero a lo largo del transcurso de la película Martel da indicios de que al parecer no es tan víctima: el espectador no sabe si realmente no reaccionó porque se sintió imposibilitada de hacerlo o si en cambio, sintió placer o algo que inició su “despertar sexual adolescente”. Por otra parte, sí está la cuestión de la mirada del otro masculino. Por un lado, de Jano en la pileta a Helena, quien conscientemente lo seduce. Luego en otra escena, un niño pequeño (que no podemos terminar de determinar si es familiar o no de ella) queda anodado ante la sensualidad de Helena mientras ella baila en un *babydoll* o camisón de seda gris. Por último, algo innovador por parte de la realizadora es cómo presenta -tras el acoso sexual- la posibilidad de la mirada femenina como sujeto deseante tanto por parte de Helena, pero también por parte de Amalia. Ella confunde el “llamado” de Dios y su misión de salvar al Dr. Jano de sus pecados y tentaciones, con su pulsión libidinal ante el acoso sexual por parte de él que culmina con su masturbación y goce sexual. De modo tal, Martel presenta una doble moral entre lo erótico y lo espiritual. Por lo cual, Amalia comienza su “caza”: lo persigue, lo espía, lo acosa, lo seduce y lo observa en todo momento; ella es quien se apropia de la mirada y él comienza a sentirse acosado. En síntesis, el personaje de Amalia rompe con el patriarcado y el feminismo clásico que ubicaba a la mujer como una víctima del hombre, en cambio, ella muta de víctima a victimaria y perseguidora.

Por último, Puenzo también plantea una nueva mirada en *XXY* de la mano del personaje de Alex quien asume el rol de observador y sujeto deseante pero no termina de ser ni mujer ni hombre. Recordemos una de las primeras escenas donde Álvaro se está masturbando y Alex, sin pudor alguno o interés por no ser descubierto en su acto de violación a la intimidad de su amigo, lo mira detenidamente y le

pregunta “¿te estás haciendo la paja no?”. Además, tampoco sus desnudos son eróticos ni sensuales debido a que su cuerpo es más bien andrógino y asexuado; no es ni hombre ni mujer. Tampoco, es casualidad la elección de un nombre ambiguo como Alex, quien no se siente mujer ni tiene pudor de mostrar sus pezones -como lo haría una mujer- y sus gestos y forma de hablar son más bien varoniles.

7.2 Relato de un cuerpo en conflicto

Cabe recordar, que el patriarcado se basa en una organización generica que se reproduce ante un sistema binario que instauró y construyó socialmente al género como que el sexo está dado, es decir, no se pueden cambiar las características biológicas, anatómicas ni físicas con las que se nacen. Ahora bien, en todos los filmes existe una convergencia o una constante que se da en común entre todas las realizadoras: ellas rompen con las imposiciones del sistema heterosexual binario sexo-género para lograr efectivamente representar más de dos géneros dado que para ellas hay distintas construcciones culturales posibles y múltiples formas que no se limitan a la dicotomía hombre o mujer. Por ende, buscan anular o disminuir la problemática que surge debido a que para el pensamiento patriarcal los cuerpos puede ser únicamente masculino o femenino, de modo tal, los cuerpos se convierten en víctimas atravesados por los prejuicios y estereotipos culturales. Es decir, tener cuerpo de mujer no implica que su género sea femenino, y lo mismo con la situación del hombre en cuanto a ser masculino, porque los cuerpos no deberían ser ni una esencia definidora ni instrumentos de opresión o medios dónde ejercer violencia. Justamente, ellas representan a las minorías marginadas, discriminadas y excluidas por ser diferentes a los estándares convencionales, o en otras palabras, por tener cuerpos anómalos, por “no pertenecer” o sentir no pertenecer a ninguna de las dos alternativas posibles del sistema binario hombre-mujer.

Partiendo de lo dicho por Beatriz Preciado (2002), quién entiende al sexo como tecnología biopolítica, explica que “la naturaleza humana es un efecto de la tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios y los discursos, la ecuación naturaleza = heterosexualidad. El sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo” (p.22). Por ende, las cineastas logran traspasar la representación en pantalla de únicamente dos sexos y tampoco sobreestiman uno por sobre otro. No solo presentan a la mujer desde nuevos y diversos lugares (sujeto diferente) sino también a las diferencias sexuales y minorías.

Con respecto a lo mencionado anteriormente, recalquemos que para la perspectiva patriarcal el cuerpo se encuentra subjetivado, sexuado, disciplinado, menospreciado, reducido y limitado por las normativas, convenciones e imaginarios colectivos naturalizados construidos por la vida en sociedad

en cuanto al correcto “deber ser”. En otras palabras, ser del género “masculino” o “femenino” se aprende e internaliza desde la niñez. Muchas veces como resultado de este orden hegemónico, la mujer asume que su cuerpo es “para” y propiedad de otro (con más poder), y se autocondiciona en sus modos de actuar, pensar, decir, estableciendo una ausencia de libertad genérica de las mujeres. Empero, ¿qué pasa con aquellos sujetos que sienten no pertenecer a ninguno de estos dos sexos “dados”? o ¿se ven atrapados en un cuerpo que no corresponde a su subjetividad o elección psicológica? justamente, el nuevo cine hecho por mujeres busca replantear si realmente el sexo está dado o si “se puede elegir” y cuestiona si somos libres de construir una identidad sexual propia.

A modo de ejemplo, en *XXY* tanto Álvaro como Alex transitan este camino de “cuerpo en conflicto” dado que ambos se alejan de la norma heterosexual en cuanto a su elección sexual (homosexual) siendo vistos como cuerpos “limítrofes” –entre lo legítimo y lo ilegítimo, entre la identidad y la diferencia, entre la vida biológica y la vida política, entre “ser” y “hacerse”. Empero, más aún, Alex tiene un cuerpo hermafrodita o intersexual, es decir, desviado, abyecto, anómalo e incluso un cuerpo enfermo o padeciente de una enfermedad terminal desde la concepción adrocéntrica y heteronormativa.

También, en *El niño pez*, las adolescentes están sujetas a cuerpos que rompen con lo biológico, o más bien, su preferencia sexual lésbica y bisexual no concuerda con lo dictaminado por sus características biológicas ¿cómo hacen dos mujeres para reproducirse y cumplir el rol maternal tan instaurado? Además, por un lado, tenemos a La Guayi, mujer que se presenta como una especie de *femme fatale* pero de manera negativa (no es una elección sino su única opción). Es decir, su cuerpo es víctima de distintas violencias (físicas, sexuales, psicológicas) ejercidas por diversos hombres en su vida. De tal manera ella caracteriza un cuerpo en resistencia que lucha por salir adelante pero que tiene marcas y cicatrices de sus victimarios, como, por ejemplo, el temprano embarazo producto de la violación de su padre o cuando es utilizada como un mero cuerpo sexual por su patrón e incluso es víctima de prostitución por parte de la misma policía nacional. Por otra parte, el cuerpo de Lala es casi esquelético y andrógino; sus desnudos no son para nada sensuales ni eróticos, su cuerpo es indecifrible debido a su delgadez y falta de pechos. Incluso, La Guayi la llama “escopeta” y le dice que debería raparse su larga cabellera para ser más linda, lo cual, próximo al final de la película, termina haciendo a modo de liberación personal -aceptando su sexualidad, ante el dolor por que la mujer que ama fue acusada y apresada por un crimen que no cometió y para eliminar la culpa por el asesinato de su padre que ella misma cometió-.

Otro caso un tanto distinto es el de *La niña santa*, dado que la joven protagonista Amalia, devota a Dios, es menor de edad y su cuerpo es profanado y abusado por el Doctor Jano cuando la apoya con su pene eréctil. Empero, como bien mencionamos, esto prende su sexualidad y búsqueda de una identidad propia, por lo cual, se obsiona con cumplir su “misión católica” a toda costa, confundiendo querer salvar al alma perdida del Dr Jano con su propio despertar sexual causado por aquel abuso. A su vez, lo interesante de Martel es cómo presenta de forma recurrente a una joven de limpieza del hotel que tira un aerosol desinfectante en los diversos cuartos, como si estuviese desinfectando directamente a sus huéspedes, cuerpos infectados, sucios e impuros. De algún modo, el cuerpo de Amalia, que en sus comienzos era virginal, puro y celestial, se ve contaminado por el abuso del Dr Jano. Más aún, como espectadores, nos simpatizamos con lo que le ocurrió y la situamos en el rol de víctima, no obstante, Martel plantea un doble juego con el título de la película, *La niña Santa*, lo cual nos lleva a preguntarnos ¿cuánto tiene Amalia de “Santa” realmente? Su vocación se ve contradecida por sus acciones ya que trata de volver a ser apoyada por él, de entablar contacto táctil en el ascensor, lo persigue, lo trata de besar e incluso hacia el final de la película, Martel presenta una escena que apela a lo extravisual donde Amalia se masturba en su cama y aunque no se ve nada son los jadeos y su respiración acelerada la que nos revela su momento de intimidad. En síntesis, la cineasta re-plantea el rol de víctima de la mujer en el cine, incluso de un modo un tanto irónico y perverso.

7.3 Sexualidades alternativas y figuras en resistencia

Como bien expresamos, las realizadoras audiovisuales efectivamente producen un cambio en la industria cinematográfica al comenzar a representar a todas aquellas sexualidades alternativas al heteronormativismo o que no aplican a su sexo de nacimiento, y en términos de Ricalde (2009, p. 42):

Ausentes de la pantalla hasta antes de los años ochenta, las películas que abordan abiertamente el lesbianismo y homosexualidad han dado pie a la teoría (y en ocasiones a la inversa) para reflexionar sobre algunos temas insuficientemente abordados por los estudios de género. Ello ha dado pie para proponer nuevas direcciones acerca del erotismo en las relaciones femeninas e interpelando duramente a las formas artísticas que las han ocultado, limitado o distorsionado, lo cual ha sido favorecido por la aparición de productos cinematográficos, a contracorriente casi siempre de las grandes productoras y a pesar de su limitada distribución.

En los filmes de Puenzo y Martel, podemos hacer eco de lo que peyorativamente el patriarcado denominó “sexualidades alternativas o desviadas”, es decir, un grupo de sujetos que luchan contra las imposiciones sociales generéricas y por terminar de construir una identidad propia sin ser motivo de

exclusión, rechazo ni marginación. Este grupo incluye sexualidades como la homosexualidad, bisexualidad, la transexualidad, la intersexualidad, y el lesbianismo entre otras.

Por ejemplo, las dos películas de Puenzo, *XXY* y *El niño pez*, ponen el foco en un concepto elaborado por De Lauretis denominado “figuras de resistencia”, es decir, representaciones que rompen con los canones y roles naturalizados, y suelen ser discriminados por ser “diferentes”. Justamente, no causan placer visual o satisfacen el deseo masculino tradicional sino todo lo contrario, su representación busca causar desconformidad y rechazo. Por un lado, Alex en *XXY*, se ve atrapado en su propio cuerpo, pero peor aún, está atrapada en el sistema. Su “condición” genera rechazo por parte de toda la sociedad, y no solo en los demás, en sus compañeros u otros jóvenes sino también en su propia familia quienes constantemente tratan de corregir su cuerpo para que pueda “pertenecer” física e identitariamente a lo considerado normal. Tampoco es casualidad que el padre de Alex sea biólogo marino y busque determinar si las tortugas son macho o hembra dado que se sabe tardíamente (no desde su nacimiento). Por lo tanto, Puenzo presenta una especie de paralelismo con Alex, es decir, un cuerpo cuasi animal de frontera que no es ni hombre ni mujer. Por otro lado, si bien el padre presenta una lucha interna por aceptar y defender a Alex, su madre no lo acepta en ningún momento, se la ve angustiada constantemente porque quiere corregir(la/o) y normalizar(la/o) por medio de ingesta diaria de una medicación hormonal y llevando a cabo una cirugía para que sea mujer. Por otra parte, en el caso de Álvaro su padre, figura paterna típica patriarcal, no acepta que su hijo pueda ser homosexual apoyando su impresión en los comportamientos corporales de él, por lo cual, constantemente trata de hacerlo “macho”, fuerte, agresivo y dominante como él.

Por otro lado, en *El niño pez*, tenemos dos jóvenes mujeres que parecerían pertenecer a polos opuestos pero que sin embargo, terminan forjando una relación de proximidad, intimidad y hasta amorosa. Por su parte, La Guayí, personaje que encarna la exclusión y discriminación social por ser mujer, por ser una miserable mucama y paraguaya, es decir, su condición de alteridad se debe a tres factores: el género, la clase y etnia. En cambio, Lala es su antítesis, o así parece ser al comienzo, adinerada y porteña. No obstante, al finalizar la película podemos resumir que su relación es fruto de las miserias, complicidades, crímenes y heridas del pasado, y por lo cual el sistema se encarga de las atormentarlas y condenarlas por sus elecciones. Además, en dicho film hay tanto amor heterosexual, bisexual y lésbico, empero, estas dos últimas son sexualidades en resistencia y desviadas. Es decir, en términos de De Lauretis (2000), “lo lésbico es lo no reconocido, aquello que excede y que en tanto cuerpo extraño, asexuado e ilocalizable intenta ser forzado y reinscripto al sistema sexo-género provocando, mediante y ante su forcejeo de normalización, el agrietamiento ya inherente de tal sistema porque la

presencia espectral de sujetos abyectos (lésbicos) es sinónimo de contaminantes de tal sistema”. Lo interesante es que Puenzo presenta una heterogeneidad de posibilidades ante la elección sexual porque el lesbianismo hoy en día es una forma de sexualidad y de subjetividad femenina; rompe con el sistema heteronormativo, más aún, deja en claro a través de sus contenidos que no debemos hacer una diferenciación entre Ser Mujer (basado en estereotipos patriarcales) y lesbianas, como si las últimas nos fueran mujeres sino una excepción a la regla.

7.4 Cuerpos ánomalos a “normalizar”

Anteriormente, mencionamos que el cuerpo es la primera evidencia incontrolable de la diferencia humana (Lamas, 1999) y en términos de Bourcier, “es el espacio de construcción biopolítica y el lugar de opresión, pero también centro de resistencia”. Más aún, sostenemos que la dicotomía generica ha naturalizado la heterosexualidad, dejando el placer y deseo de sexualidades alternativas “fuera de la ley”, es decir, a ser necesariamente castigadas y normalizadas.

Por su parte, como bien expusimos previamente, Puenzo expone en *XXY* que debido a ser hermafrodita, Alex es considerado desde un pensamiento ortodoxo, un cuerpo degenerado contra-natura, por lo cual, su familia decide medicar esta “patología y enfermedad” que padece Alex con medicamentos hormonales y depresores e inhibidores del desarrollo físico de uno de sus cromosomas sexuales (el masculino) en pos de determinar su sexualidad y determinarla a ser mujer debido a que desde su aspecto externo tiene características “femeninas”. Es decir, su familia y doctores eligen su género limitando su elección sexual. No obstante, su personaje es sin dudas transgresor dado que no se deja influir por los prejuicios y mandatos. A modo de ejemplo, decide dejar de tomar su medicación porque no quiere manipular su biología y busca ser capaz de decidir por su cuenta si ser hombre o mujer. Más aún, su relación sexual con Álvaro deja expuesto la frustración sexual de Alex (porque no sabe su orientación sexual ni ha construido su propia identidad) al llevar a cabo una cuasi-violación que bordea la violencia, la agresión y el consentimiento de Álvaro. En síntesis, Puenzo busca denunciar la “violencia simbólica” (Bourdieu) sobre los sujetos no heterosexuales que ejerce el orden patriarcal dicotómico desde las representaciones y estereotipos que difunde y también desde los discursos científicos y médicos que instaura. A su vez, la autora no presenta la intersexualidad como un defecto, una amenaza ni un estado transitorio o de regresión, sino como una forma legítima de corporeidad anulando las hegemónicas representaciones de sexualidades alternativas como monstruos, animales, bestias o sujetos enfermos que representan una anulación de todo futuro ante su cualidad anti-reproductiva.

Me parece pertinente destacar que desde el surgimiento del NCA ha evolucionado de modo positivo la mirada de la sociedad sobre la homosexualidad y demás sexualidades no heterosexuales. Actualmente, la homosexualidad aparece como una identidad mucho más aceptada tanto en lo social como en lo político. Los medios contribuyen a esto promoviendo “nuevas” mercancías para “nuevos deseos” y, además, se ha logrado conjuntamente erradicar el heterocentrismo y sus gramáticas de pertenecía social excluyentes a hombre o mujer. En otras palabras, ya no promueven (tanto) a los homosexuales, bisexuales, lesbianas, transexuales, etc. como una zona de abyección, enfermedad y a la condena moral; hubo y hay una evolución en el sexo, los géneros y la cultura. A modo de ejemplo, tomemos la Ley de Matrimonio igualitario; la posibilidad de cambiar de género en el caso de transexuales y transgénero; se acepta más la libertad de lesbianas o homosexuales de actuar y demostrar su afecto en público. En síntesis, gracias a cineastas revolucionarias y transgresoras como las analizadas, se ha logrado que estos sujetos marginados históricamente se reinscriban dentro de la cultura contemporánea, alterando o modificando la noción de norma y pertenencia.

Por último, si retomamos la trama de *Camila*, las decisiones pecaminosas de sus protagonistas ante el orden dictatorial y religioso los lleva a una condena segura y a ser parte de una tragedia amorosa a lo “Romeo y Julieta”. Ellos han elegido ser castigados por el Orden Divino y político rosista, por un lado, tenemos el auto-castigo ejercido por el propio Sacerdote Ladislao sobre su cuerpo ante situaciones de culpa, de no aceptabilidad de sus sentimientos o por no poder decidir entre el amor hacia Camila y su vocación a Dios. Por el otro lado, el fusilamiento de ambos simboliza no solo el peor de los castigos sobre sus cuerpos sino que además se interrumpe el curso natural del embarazo de Camila; ella no tiene opción de elegir sobre su cuerpo ni el de la vida que lleva adentro, en cambio, es la sociedad y los hombres (Rosas, su padre, los comandantes) quienes aplican un método coercitivo y de dominio masculino para castigar a su cuerpo desviado y moralmente degenerado. A su vez, el fusilamiento es una especie de evento público o espectáculo expuesto ante la mirada y escrutinio público ¿por qué? porque es el modo de exhibir un castigo “ejemplificador”, normalizador (para el resto) y disciplinador: su eliminación es necesaria y legítima en nombre de la defensa de la salud de su sociedad, de su orden político e integridad.

7.4.a El otro: El rechazo, la violencia y la opresión social

No creo en la violencia de género, creo que el género mismo es la violencia, que las normas de masculinidad y feminidad, tal y como las conocemos, producen violencia (Beatriz Preciado)

Tomando las palabras de Preciado, podríamos decir que todas las realizadoras analizadas plantean recurrentemente en sus películas el tema de la “violencia” doméstica, verbal, psicológica, física o lo que actualmente se denominó violencia de género. Sin embargo, algo destacable es que sus modos de representarla son variados. Por ejemplo, por un lado, tenemos una manera más clásica y visual como la de Puenzo en *XXY* durante la escena de violación en la playa; se expone una clara situación de relación de poder: el cuerpo de Alex es abusado, desnudado y denigrado con el objetivo de comprobar su “anomalía genital”, ejerciendo sobre su persona tanto violencia física como psicológica. Más aún, no es un detalle menor el trauma que le causa esta horrenda situación junto a la elección por dicha cineasta a la hora de transmitir el llanto desconsolado de Alex y su angustia o los primerísimos planos a sus lagrimas y a su forcejeo que enfatizan su desesperación y lucha contra sus tres agresores a los cuales no puede vencer, concluyendo en su mirada de resignación, vergüenza y desolación. Incluso, Bemberg en *Camila* lleva a cabo una violencia “tradicional” sobre los cuerpos de sus personajes, pero aquí lo que causa conmoción es que Camila está embarazada, pero justamente esto es algo transgresor en el cine de aquella época porque se interrumpe de forma no biológica un proceso de la naturaleza que sólo la mujer es capaz de llevar a cabo, pero el hombre la priva de eso dejando entrever su superioridad y dominancia por sobre ella y su cuerpo.

Por otra parte, en *La Niña Santa*, hay otro tipo de violencia que no solo es física sino también psicológica. No obstante, el abuso por parte del Dr Jano sobre el cuerpo de Amalia no deja rastros pero sí secuelas traumáticas en su psiquis. Por su parte, Martel va construyendo una trama que expone como ella comienza a obsesionarse con lo que le ocurrió pero lo raro es que parecería haber gozado de su abuso e incluso es ella quien debería haber expuesto y denunciado a su agresor pero es su amiga Josefina quien lo hace. Con el cine de Martel no terminamos de entender porqué no toma acciones la protagonista, si por miedo o porque realmente disfruta de aquella situación, pero sin importar esto se debe destacar que su cuerpo y ella han sido víctimas de violencia, capaz de la de peor índole, la violencia silenciosa.

7.5 Clandestinidad del deseo

A modo casi de cierre, hagamos una síntesis de una temática recurrente entre las realizadoras: la clandestinidad del deseo pero lo transgresor es que no solo hay una nueva representación de mujeres como sujetos deseantes y que también pueden mirar/desear sino que al mismo tiempo hay una

transgresión de las temáticas amorosas clásicas como la mujer que espera a que aparezca un príncipe o su amado para ser feliz; imposiciones matrimoniales; la exigencia de únicamente relaciones heterosexuales o que sólo los hombres son capaces de observar, desear y poseer a la mujer (asumiendo su rol pasivo). Ahora bien, por su parte, Bemberg logra desafiar al orden represivo patriarcal en tres niveles: la Familia, la Iglesia y el Estado ¿cómo? por medio de la representación de un amor prohibido entre un Sacerdote (Ladislao) que abandona los hábitos religiosos por su amor carnal hacia una mujer (Camila), es decir, construyen una relación furtiva y pecaminosa para la fe católica y para el orden hegemónico de la época que desenlaza en la muerte de ambos.

Por otro lado, tenemos otra relación cuasi pedófila en el caso del Dr Jano y Amalia quien abusa de ella siendo una menor de edad e incluso él es casado. Es decir, se presenta el deseo clandestino por parte del Dr Jano al abusar y desear a una jovencita religiosa pero también al llevar a cabo una precoz infelidad con Helena (madre de Amalia). A su vez, se presenta la clandestinidad producida por Amalia ante su iniciación sexual o el deseo disparado ante el abuso del Dr Jano. Es decir, hay un juego entre el deseo clandestino, el placer y erotismo de sus personajes y la naturalización de ello.

Siguiendo este argumento, *El niño pez* es otro claro ejemplo de un amor “místico” y prohibido entre dos mujeres que ante la sociedad no “debería” ser posible. Puenzo presenta un amor imposible que únicamente puede dejar de serlo si erradican a la fuente de su impedimento, es decir, desde la mirada de Lala, su propio padre. Al igual que Bemberg, la huída, la escapada y la desaparición de sus protagonistas es la única opción que las amantes encuentran para poder ser libres y llevar a cabo una vida en común juntas. No obstante, también hay un juego con el erotismo, bisexualidad y sensualidad por parte de La Guayi en el sentido que ella utiliza su cuerpo y al sexo para poder escapar a toda costa de su pasado e infancia junto a su padre u obtener lo que desea.

A su vez, en *XXY* recordemos la escena de sexo homosexual entre Álvaro y Alex la cual expone un cambio de roles donde el sometido es el hombre (Álvaro) y el activo o dominante es Alex, quien a primera vista parecería ser una mujer, pero lo más grandioso es como Puenzo construye un deseo carnal e incluso cuasi animal por parte de Alex, que está al borde entre la violación y el consenso. Recordemos que le dice a Álvaro “quedáte quieto, no hablés, también le agarra las manos fuertemente hasta que su coito es interrumpido por la mirada de su padre, una mirada masculina que invade lo privado y lo hace público, razón por lo cual, lo invade la culpa y le pide disculpas a Álvaro pero en realidad lo que le ocurre es que se siente culpable por haber gozado de tomar el control tanto de la situación erótica como de la exploración de su propia identidad sexual.

En resumen, de uno u otro modo, las realizadoras exponen en sus contenidos la lucha interna y externa de sus personajes contra la visión cultural, política y social de un orden aún patriarcal en muchos aspectos.

7.6 La vocación a Dios, la transformación de la moral y el pecado

Destaquemos, que históricamente La Biblia ha impuesto que la mujer es inferior, limitada por características físicas y biológicas a su rol funcional de madre y reproductora de la especie humana. Incluso, se la ha puesto como un ser casi maligno que representa la tentación para el hombre con el fin de corromperlo (en el caso de Adán y Eva). En el caso, de *La Niña Santa*, tanto madre e hija seducen al Dr Jano, llevándolo a cometer un atroz pecado, el abuso de una menor, a tener pensamientos profanos y a cometer una infidelidad. No obstante, no es casualidad que la película se titule “la niña santa”. En otras palabras, Martel elige estratégicamente estas palabras dado que habla de la hipocresía social y del rol esperado por una joven católica, es decir, que sea inocente, devota, pura, santa y virgen; efectivamente así se representa a Amalia en un comienzo pero luego con el transcurrir de sus acciones nos replanteamos ¿realmente cuán santa es? porque sus actitudes de persecuta a tal grado de obsesión por Jano, incluso el acto masturbarse pensando en él, van en contra de los mandatos y la fe católica, razón por la cual su cuerpo se ve castigado por una fiebre que dura por días. De modo tal, tanto Bemberg como Martel representan la relación ambivalente pecado-castigo.

Por su parte, en *Camila*, la protagonista es quien corrompe la devoción religiosa del Sacerdote Ladislao, alejándolo del buen camino del Señor (desde la mirada patriarcal), y más aún, ella deja de ser una buena mujer pura y virgen en la eterna espera de ser conquistada por un hombre que le proponga casamiento (entendiendo que el matrimonio es la salvación para la mujer). Camila representa la degeneración moral para su padre y la sociedad debido a que prioriza el amor carnal por sobre el amor a Dios y así lo expresa en uno diálogo transcurrido durante una confesión con el Padre Ladislao: “Usted me ordena los pensamientos Padre. Con usted me siento bien. No se que haría sin poder venir a contarle mis penas” a lo cual él responde “y tus pecados Camila, no olvidemos que esto es un confesionario”. Ella finaliza el diálogo respondiendo “entonces voy a tener que inventar muchos pecados”. Cabe mencionar nuevamente, cómo los personajes acuden al castigo ante la culpabilidad asumida por sus actos y decisiones pecaminosas y clandestinas. En el caso de Ladislao, él se autocastiga por medio de latigazos en una habitación oscura y rodeado por velas, finalizando cuando ya su cuerpo castigado no aguanta más el dolor, pero luego deviene la fiebre que por poco le causa la muerte. Durante estos días de altas temperaturas y consecuentes alucinaciones se da la gran confesión en forma de pecado: Camila encuentra a Ladislao en su cama y entre sus manos él sujeta fuertemente

su pañuelo blanco, como si se estuviese aferrando a la vida o a una vida junto a ella. Camila se acerca y lo besa, y él le toma la mano, la apoya en su pecho y la escena se vuelve más bien erótica... su respiración aumenta y pasan a ser gemidos, como si su beso lo hubiese exitado. Luego todo acaba con su arrepentimiento y rechazo hacia ella, nuevamente busca reprimir sus sentimientos pero él sabe que la fiebre es símbolo de que literalmente se enfermó por amor. Es el primer beso entre ellos la verdadera prueba de amor, una situación oscilante entre gemidos, respiraciones agitadas y suduración (una escena con alto contenido erótico y tensión sexual). A modo de ejemplo, tomemos un diálogo: “Tú estás loca, Camila. ¿Qué voy a hacer contigo?”, expresa Ladislao. “Lo que usted quiera Padre...” responde ella, y sin dudarle Ladislao la besa apasionadamente y le pregunta ¿qué será de nosotros? “si usted me ama no me importa” responde ella. Sin embargo, Ladislao se enfrenta a una disyuntiva existencial a lo largo de toda la película, es decir, entre elegir el amor real hacia una mujer o el amor hacia Dios. Más aún, incluso tras haber cometido el pecado de escapar junto a su amante para rehacer sus vidas juntos, él termina eligiendo a Dios y asume su culpabilidad en forma de resignación. Una vez sabiendo que van a ser encontrados por el rosismo él le afirma no poder con “Él”, refiriéndose a Dios, y le dice “yo siempre seré Gutiérrez. Perdóname” a lo cual Camila responde: “Yo lo quise así, no me arrepiento de nada”. “Yo tampoco pero no puedo con Él”. Por último, durante el fusilamiento Camila trata de aferrarse a la vida hasta último momento pero Ladislao acepta su destino y su “merecido” castigo por haber pervertido su ética y moral, abandonado toda esperanza de poder vivir en paz tras sus acciones cometidas.

7.7 La construcción & búsqueda de una identidad propia

Tomemos las definiciones que expresa Lamas (1990, p.20) sobre identidad genérica y sexual:

La identidad genérica se construye mediante los procesos simbólicos que en una cultura dan forma al género. La identidad genérica, por poner un ejemplo simple, se manifiesta en el rechazo de un niño a que le pongan un vestido o en la manera con que las criaturas se ubican en las sillitas rosas o azules de un jardín de infantes. Esta identidad es históricamente construida de acuerdo con lo que la cultura considera “femenino” o “masculino”; evidentemente estos criterios se han ido transformando.

En cambio, la identidad sexual (la estructuración psíquica de una persona como heterosexual u homosexual) no cambia: históricamente siempre ha habido personas homo y heterosexuales, pues dicha identidad es resultado del posicionamiento imaginario ante la castración simbólica y de la resolución personal del drama edípico. La identidad sexual se conforma mediante la reacción individual ante la diferencia sexual, mientras que la

identidad genérica está condicionada tanto históricamente como por la ubicación que la familia y el entorno le dan a una persona a partir de la simbolización cultural de la diferencia sexual: el género.

No obstante, todas las películas analizadas comparten la necesidad de desconstruir todo estereotipo y roles prefijados acerca de “cómo debe ser” una mujer, entendiendo desde el punto de vista patriarcal, que hay una Mujer, todas son iguales, algo que Puenzo y Martel niegan por completo con sus producciones. Hoy en día, hay distintos tipos de mujeres, ya sea, por nacionalidad, etnia, raza, edad, o elección sexual. Lamentablemente, todo estereotipo implica la existencia de prejuicios por parte la sociedad, y consecuentemente, discriminación, marginación y exclusión de todo sujeto que no cumpla con esa normativa, o, simplemente busque transgredirla. Más aún, internamente cada individuo lucha o trata a lo largo de diferentes etapas de su vida de formar y construir una identidad propia, pero muchas veces se ve preso de los mandatos sociales y juicios ético-morales de la sociedad en la que se impregna, lo cual dificulta este proceso interno.

Tomemos el caso de Alex en *XXY*, quien busca constantemente decidir qué hacer acerca de su “condición”; presionado por sus padres, acosado por los jóvenes del pueblo, marginado y sometido a una posición de inferioridad y otredad por ser un sujeto intersexual que no encaja con las normas sociales genéricas, condenándolo dentro del paradigma de la ambigüedad genérica. Sin embargo, tanto el feminismo como las realizadoras tratan de expresar que no hay que elegir un sexo para tener identidad sexual y llegar así a ser un “sujeto completo”. En palabras crudas, tener pene no te hace hombre ni tener vagina mujer. Más aún, Alex no se somete a la cirugía y tampoco continúa tomando su medicación, porque en definitiva no termina por decidirse acerca por una orientación sexual; sigue en un camino de búsqueda que mantiene viva la posibilidad de explorar su interés hacia ambos sexos. En términos de Butler (2001) “la elección sexual de Alex es fluctuante a lo largo de la película, su personaje no muestra una sexualidad fijada, sino oscilante”. Hay tres escenas claves que exponen esto. En primer lugar, en los primeros minutos de la película cuando Alex le dice de forma directa a Álvaro “yo nunca me acosté con nadie. ¿Vos te acostarías?” a lo cual él evade la pregunta nerviosamente. No obstante, más tarde ella insiste en el tema y él le responde “no me voy a acostar con vos. Vos no sos normal. Vos sos distinta y lo sabes. ¿Por qué la gente te mira así? ¿por qué todos te miran así? ¿qué tenés?”, lo cual deja en evidencia las miradas discriminatorias que aquejan a Alex (la de Álvaro, la de su familia que ha tratado de huir de ciudad en ciudad para que no se descubra su situación y la de toda la sociedad uruguaya). En segundo lugar, se encuentra la escena de sexo explícito con Álvaro, que implica para ambos el reconocimiento de su homosexualidad, pero es Alex quien toma la iniciativa y

lo penetra, y Álvaro permanece en situación de sumisión y como sujeto dominante. Empero, en otra escena, Alex aparece en la ducha con su amiga Roberta, exponiendo un momento atravesado por cierta tensión erótica, dejando abierta la posibilidad de que sea bisexual y también sienta atracción por las mujeres.

Por último, Puenzo combina la búsqueda y construcción identitaria junto a la iniciación sexual por parte de La Guayi y Lala en *El Niño pez*. Por un lado, está Lala quién aparentemente lo tiene todo a nivel material y económico pero termina sintiéndose vacía y sola ante la ausencia de vínculos familiares, pero La Guayi la va ayudando en su proceso de transformación y descubrimiento propio. Hay una escena destacada en la que Lala se “masculiniza”, se corta su larga melena rubia y a partir de este momento se fortalece y empodera su personaje. Más aún, la relación entre ambas jóvenes traspasa la mera amistad y penetra lo amoroso, lo erótico e incluso hasta lo maternal ya que La Guayi se permite ser la madre que no pudo ser y la que no tuvo con Lala.

7.8 La familia disfuncional y decadente

¿Por qué nos detenemos en el orden de la familia y el matrimonio? porque al igual que el mundo público, es un espacio privado que ha sido de dominancia masculina basado en un orden jerárquico, y en la reproducción de estereotipos en base a normativas y convenciones hegemónicas. Es decir, por un lado, el hombre tenía potestades en el espacio público y detentaba además la autoridad en el privado, (Cosse, 2010, p.118) dotado de una doble autoridad, es decir, Jefe y Padre de familia, luego los niños debían obedecer a ésta autoridad suprema sin gesticar y la madre-esposa debía ser devota y sacrificar todo por su familia y marido. No obstante, el NCA ha simbolizado una ruptura contra estas ficciones familiares. Más aún, según Facio y Fries (1999, p.30):

La familia es considerada por las teorías feministas como el espacio privilegiado de reproducción del patriarcado en tanto constituye la unidad de control económico sexual y reproductivo del varón sobre la mujer y sus hijos. La historia del pensamiento occidental hace de la familia una institución natural o, si la considera una construcción cultural, le asigna una serie de características que la hacen única dentro del universo de asociaciones humanas posibles. Por ello es fundamental revisar también todas las otras instituciones que favorecen a los hombres y por ende le dan más poder dentro de la familia.

Ahora bien, Bemberg destaca a la perfección la disfuncionalidad familiar patriarcal en el caso de *Camila* al representar a las mujeres en posición de inferioridad, sumisas y oprimidas por la figura del hombre, específicamente, el jefe de familia y padre tirano de Camila. Hemos mencionado

anteriormente, que el padre de Camila es un sujeto nefasto tanto para su madre como para ella, y no es un dato menor que es él quién entrega a su propia hija aún sabiendo que será víctima del peor castigo, pero es su deber obedecer al supremo “Restaurador de la leyes”, o así se creía desde la influencia patriarcal. Por consiguiente, lo político penetra en lo privado e íntimo, destruyendo todo tipo de lazos familiares. Tanto su padre como la sociedad en sí de la época, se regían por los canones y convenciones creadas socialmente, sin embargo, son meras familias ficticias y disfuncionales basadas en “el qué dirán”, en apariencias y en lo que es considerado “normal y correcto”. A modo de ejemplo, van a misa porque era lo correcto, utilizaban la divisa punzo por que debían hacerlo y las mujeres se mantenían silenciadas al margen del mundo público porque así lo establecía el orden hegemónico.

Otro ejemplo es el que nos presenta Puenzo con las familias de Alex y la de Álvaro en *XXY*. Por un lado, la madre y el padre de Alex que luchan por ocultar la realidad de su hijo ante la sociedad, razón por la cual se van mudando constantemente, pero también es una forma, a través de acciones paternalistas, de recluir al protagonista del mundo real, de las amenazas que presentan hacia su persona, y, del acoso y discriminación social. No obstante, su padre parecería tener una lucha interna entre aceptar lo anormal de su hijo y/o tratar de corregirlo, es decir, se enfrenta a la disyuntiva ¿protegerlo u ocultarlo?. La última situación es producto de la influencia de su esposa, madre de Alex, quién definitivamente se siente avergonzada por el “fenómeno” de su hijo, por lo cual, trata de forzar a Alex a tomar la medicación; ella es la interesada en que se someta a una cirugía correctiva, y peor aún, ante la vergüenza que siente trata de convencer a su esposo y a Alex de no hacer la denuncia ante la violación que sufrió en la playa para que nadie se entere de su “discapacidad”. Más aún, durante un diálogo junto a la madre de Álvaro expresa lo siguiente: “yo quería tener muchas nenas (angustiada y llorando). Cuando quedás embarazada siempre querés saber si es nena o nene...” no *XXY* o hermafrodita, como si su propio hijo no fuese digno de ser un ser humano.

Por otra parte, la relación paternal entre Álvaro y su padre, típico “macho patriarcal” que trata de alinear a su hijo por el sendero de la heterosexualidad dado que nota algunos indicios de homosexualidad en él. En otras palabras, Puenzo pretende hablarnos a través de su relación, de los fracasos en las relaciones paternofiliales, de lo que se espera de un hijo, de cómo debe ser y de la admiración hacia un padre pero éste no es más que un vínculo ficticio basado en la incomunicación por parte de ambos. No obstante, ambas familias son víctimas y victimarios del orden heterocentrista, el cual no admite otras sexualidades o géneros que no sean hombre o mujer. De modo tal, no logran formar verdaderos lazos puros de familia sino que se sienten avergonzados de sus progenitores.

Por su parte, Martel representa en *La Ciénaga* y *La niña santa* algo un tanto distinto pero que deja en evidencia la disfuncionalidad de la clase media salteña y sus familias presentando la contraoposición: mundo adulto vs el mundo de la adolescencia y niñez. Por ejemplo, en éste último no existen binarismos basados en el género ni una imposición heterosexual, en cambio, exploran la búsqueda y construcción de sus preferencias sexuales e identidades. Podemos apreciar, tanto con Puenzo como con Martel, escenas dónde los adolescentes bordean la frontera de lo incestuoso entre propios primos, sobrinos o amigas/os, etc. pero son todas formas de escapar a la opresión patriarcal y a la heterosexualidad impuesta. Más aún, en ambas películas hay una constante que plantea la relación entre madres (ausentes) e hijas mujeres que se encuentran en pleno despertar sexual propio de la adolescencia. Por un lado, en *La Ciénaga*, se muestra un típico verano en una estancia de Salta, dónde conviven madre e hija, es decir, Mecha, una madre depresiva y alcohólica, y Momi su hija, quién a pesar de estar rodeada de familiares parecería ser casi huérfana porque son figuras fantasmales con una función imaginaria de ser madres o padres. Por el otro lado, en *La niña santa*, se presenta la convivencia entre una madre y una hija en un hotel salteño durante un congreso de medicina. Paralelamente, en ambas películas, las madres están ausentes en las vidas de sus hijas; no hay ningún tipo de comunicación entre ellas, más aún, son las propias hijas las que toman la postura de madres y se comportan como adultos. Por último, la figura paterna también está ausente dejando expuesto una ruptura con el canon familiar patriarcal donde el hombre trata de tener control total sobre su familia, marcando su presencia y dominancia cuasi omnipresente desde una mirada normalizadora y vigilante. Tomemos las palabras de Oubiña (2007) quien expresa que “el carácter político de la obra de Martel radica en la representación de lo siniestro de una clase media provinciana que se autoconviene de que no desvíe la mirada porque en realidad no hay nada para ver”.

En último lugar, *El niño pez* comienza con una primera escena donde La Guayi está recostada en su cama boca abajo y oímos el crujir de su cama junto a una imagen posterior de un hombre mayor que ella penetrándola, pero ella no emite sonido ni movimiento alguno, su mirada está perdida en la nada. No obstante, esta escena de sexo no es una más de las tantas de las que protagoniza La Guayi, sino que es determinante porque ese hombre que abusa de ella y de su cuerpo es su padre, utilizándola a su propia hija como un mero objeto de placer y satisfacción personal, y, peor aún, embarazándola, razón por la cual escapa de su pasado a Buenos Aires dónde conoce a Lala. Más aún, Puenzo expone una sociedad permeada de tabúes y de lo incestuoso donde las tradiciones y creencias místicas son determinantes en la vida e identidad de sus personajes. La protagonista paraguaya es presa de su pasado, constantemente su presente se ve atormentado por el sometimiento y violación de su padre, motivo por el cual, el sexo para ella no es más que una herramienta para lograr sus cometidos porque por lo general nunca goza

realmente, únicamente cuando está con Lala, probablemente, por eso elige escaparse junto a ella y poder ambas liberarse de sus pasados y de sus tormentosas relaciones familiares. A su vez, Lala tiene una relación decadente con su padre, quién al igual que su madre, no está presente en su vida, pero se preocupa por mantener una buena imagen familiar debido a su profesión de juez y el “qué dirán”. Sin embargo, Lala rompe con todo tipo de canon de joven de clase alta y trata de liberarse de las imposiciones paternas. Por ejemplo, ella le roba a su propio padre, no por carencia o necesidad sino para poder escaparse junto a la mujer que ama, La Guayi, rompiendo también con los prejuicios de amor entre clases sociales distintas y por ser un amor lésbico. También, es su propia hija, Lala, quién lo asesina para poder librarse de lo único que ataba a su amada, ya que, de algún modo, al igual que *La niña santa*, la hija compite con sus padr por amor, por uno prohibido y clandestino; recordemos que paralelamente se deja entrever que coexiste una relación sexual entre el patrón (padre de Lala) y la empleada (La Guayi). En pocas palabras, es interesante analizar como Martel representa el fracaso y la hipocresía familiar de las clases medias, y como Puenzo y Bemberg lo hacen más bien con las clases altas, sin embargo, cabe destacar que todas las películas representan el desmoronamiento de las construcciones sociales inquebrantables y el debilitamiento de los sistemas de valores incuestionables. Las cineastas tratan por un lado, de exponer desde nuevas realidades y nuevas miradas, o intentar contar lo que no se dice: eso que está allí pero de lo que no se habla y que permanece latente u oculto, y por el otro, muestran la realidad vivida por los personajes, su cotidianeidad, su relación con el mundo y el sistema que los rodea –la crítica social-.

7.9 Lo incestuoso familiar

Otro aspecto clave en el corpus de películas es lo incestuoso, temática recurrente que se la presenta tanto implícitamente en el caso de Martel como explícitamente con Puenzo. En el caso de *XXY*, la amiga Roberta de Alex le dice que tuvo relaciones sexuales con su primo. También, ambas tienen un cierto “jugueteo” o atracción sexual. También, en *El Niño pez*, existe un embarazo producto de la relación incestuosa con un padre que viola a su hija, y consecuentemente ella debe dejar morir a ese bebé en el fondo del lago para que nadie se entere de lo que ocurrió. Nuevamente, por un lado, se expone cómo las construcciones sociales determinan y limitan la identidad, la reputación, la libertad y vida de una persona, y por el otro, se deja en evidencia el poder siniestro e ilimitado del hombre, en este caso la dominancia no solo sobre una mujer sino sobre su propia hija.

Por otra parte, Martel presenta en *La niña santa*, relaciones incestuosas más “inocentes”. A modo de ejemplo, Amalia y Josefina tienen una amistad profunda pero el espectador no termina de establecer si hay o no una atracción lésbica entre ambas ya que se acarician y se besan en la boca, pero Martel

presenta esto con total naturalidad lo cual nos deja con incertidumbre e inquietud. Además, también, está la atracción de ambas hacia los hombres. Por un lado, Amalia con el Dr Jano, un hombre mucho mayor que ella, casado, quien abuso de ella y que incluso mantiene cierto *affaire* con su madre, y, Josefina, quien mantiene relaciones sexuales con un joven de su edad pero que no terminamos de descifrar si es pariente o no de ella. Por último, hay una fractura con aquella arcaica concepción acerca de que la mujer debía contraer matrimonio y mantenerlo “hasta que la muerte los separe”. Por ejemplo, tanto en *El niño pez* como en *La Niña Santa*, las madres están ausentes y divorciadas, es decir, son madres solteras. Para concluir con este apartado, destaquemos cómo los contenidos plantean una combinatoria entre lo familiar, lo incestuoso, lo prohibido y la vocación religiosa.

CAPÍTULO VIII: CONCLUSIONES

Ahora sí, a modo de síntesis sostenemos que, lamentablemente, como producto de la dominancia patriarcal y masculina aún vivimos en una sociedad en la cual las diversas formas de sexismo continúan naturalizadas ¿por qué? debido a que la industria cinematográfica aún se asume fálica por defecto (Gonzalez, 2011). Por lo cual, debemos adoptar una conducta más tolerante con el prójimo, dejar a un lado el rechazo y abrir nuestras mentes a lo diferente y a aquel *otro* exceptuado en miras de alcanzar una convivencia basada en el respeto a la diversidad. Más aún, desde las miradas del reconocimiento, deberíamos ser más críticos en nuestros roles como espectadores, destinatarios y/o audiencias a la hora de interpretar todo discurso producido por alguna tecnología de género, ya sea el cine o cualquier *mass media*, debido a que, justamente, son estas tecnologías las que buscan o intentan borrar a las excepciones y otredades de sus discursos hegemónicos –o por lo menos tratan de ocultarlas, excluirlas o disimularlas-. Sin embargo, cineastas revolucionarias y feministas como Bemberg, Martel y Puenzo, lograron romper y transgredir este orden hegemónico patriarcal del cual aún somos todos víctimas, sin importar género, sexo, etnia, religión, raza u edad. Cabe comprender, como bien expresa Agamben (2000), que “el discurso del orden y la normalidad patriarcal se nutre y alimenta de la excepción, sin ella no tiene sentido, es intraducible, no adquiere consistencia pero funciona bajo la paradoja de la exclusión-inclusiva” (p.30). En otras palabras, los discursos normativos y hegemónicos impuestos por el sistema binario sexo-género, existen solamente en base a este “otro abyecto” a fines de utilizarlos como “lo que no hay que ser”, lo incorrecto, lo anómalo y aquello externo que rompe al sistema y su normatividad. Más aún, Lagarde (1996) expresa que “de seguir por esta senda ideológica, la dominación patriarcal se agudizará y se ampliará la brecha entre mujeres y hombres. Es decir, aumentará la feminización de la pobreza la marginación de las mujeres; el femicidio (individual o tumultuario); también lo hará la disputa patriarcal entre los hombres y crecerá la expropiación de millones de ellos realizada por cada vez menos hombres y sus poderosos mecanismos e instituciones, y con el neoliberalismo se agudizarán el machismo y la violencia de unos hombres contra otros”.

Por un lado, *en* la pantalla, las realizadoras del NCA definitivamente tienen recursos y modos de hacer cine rupturistas y diversos pero comparten un factor: la auto-representación de la mujer pero no una homogeneización de la misma. En otras palabras, “una mujer le habla a otra mujer” y representan la subjetividad de la misma, ellas desconstruyen la mirada patriarcal sobre los estereotipos femeninos. Mismo Lucía Cedrón (Página 12, 2003), reconocida directora feminista en el presente, expresa lo siguiente: “No existe la mirada femenina como un todo homogéneo: cada una mira el mundo desde su lugar. El cruce de nuestras miradas podría definir un tipo de mirada femenina. Pero no la mirada femenina”. De modo tal, es sumamente importante que al igual que Bemberg, Martel y Puenzo, las futuras generaciones de realizadoras audiovisuales, directoras, productoras, guionistas y demás

mujeres que formen parte de la industria cinematográfica, luchan por la producción de representaciones sexuales alternativas (no solo hombre o mujer heterosexuales) desde miradas divergentes a la normativa, patriarcal y convencional. Más aún, sean o no feministas dichas mujeres, deben cuestionar y proponer nuevos imaginarios sociales en torno al género y el heterocentrismo, principalmente, porque las transformaciones ya están en marcha pero aún hay que reforzar la inclusión de nuevas sexualidades e identidades, la representación de diversas elecciones sexuales y los múltiples géneros dentro del cine.

En síntesis, dichas directoras des-estructuran lo establecido, lo normalizado, definido y preexistente al lograr traspasar las barreras inquebrantables del sistema sexo-género o de sexualidades binarias ¿cómo? por medio de sus películas, las cuales contienen contra-discursos que representan cuerpos anormales, a la deformidad sexual, a mujeres combativas, rebeldes y transgresoras que rompen con los modos naturalizados de “ser mujer”, a otras sexualidades en resistencia. Por ende, estos films ponen en evidencia las primeras representaciones de sujetos del feminismo (De Lauretis), es decir, aquellos cuerpos anómalos, extraños y abyectos que permanecieron hasta el momento en las fronteras o umbrales de lo indeciso e irrepresentable, de la exclusión-inclusiva ¿por qué? Porque no pertenecen al sistema binario heterosexual normativo pero tampoco pueden escapar al género, lo cual los convierte en cuerpos que exceden a lo normal (Perrig y Gudiño, 2008, p.46).

Por otra parte, si bien, el surgimiento del NCA permitió e implicó una cinealogía de la liberación para las mujeres, *detrás* de la pantalla todavía las cifras de participación femenina en el mundo cinematográfico continúan siendo bajas pero es innegable la unión conjunta de las mujeres y los reclamos cada vez más fuertes llevados a cabo ante visiones masculinas que avalan la desigualdad y discriminación por género. Como bien nos comentó Kriger y Menis, en muchos países se da un fenómeno denominado “discriminación positiva”, esto significa una aplicación de medidas positivas (ej. otorgamiento de subsidios más altos o la posibilidad de participar a nominaciones en festivales) a favor de grupos minoritarios, discriminados y/o excluidos, lo cual permite a las mujeres la posibilidad de realmente acceder y mantenerse dentro del cine. No obstante, resaltemos las siguientes palabras de Kriger:

La mujer hace cine y está en el cine, pero el problema es el “machurilismo” que siempre existió y aún está presente, pero ¿por qué una madre no puede ir a un rodaje con su bebe o está mal visto que una actriz lo amamante delante de los demás? por razones económicas, socioculturales y porque la sociedad no preparó al cine para que la mujer pueda ser parte de éste. Sin embargo, el hombre sí puede viajar y estar fuera de su casa durante una jornada

de rodaje sin ver a su hijo o a su mujer por semanas o meses, y, ¿ésto no está mal visto no? ¿por qué? porque retrógradamente todavía rige el patriarcado y sus mandatos. Aún se somete a la mujer al mundo doméstico o se limita su presencia en el mundo laboral pero de un modo más sutil.

De modo tal, hay que llegar a un punto donde el sexo no condicione la posibilidad de estar o no *detrás* de cámara. A modo de cierre me gustaría destacar las palabras de la cineasta Julia Solomonoff (Pagina 12, 2003):

La desigualdad por género sorprende porque es un problema social. Hay muchos espacios que históricamente son ocupados por hombres y que de a poco las mujeres vamos avanzando. Igualmente, faltan siglos para que la mujer sea tomada al mismo nivel que el hombre.

Sin embargo, afortunadamente, se ha iniciado una especie de marea microscópica e irreversible, que va penetrando e infiltrándose lentamente en todas las capas de la sociedad y cultura, no solo en el cine, la cual es llevada a cabo por miles de mujeres en un rol activo con una baja tolerancia a la desigualdad de género y a las relaciones jerárquicas de poder. Como bien expresa Schor (2007), “seguirá siendo un mundo de hombres hasta que no se busque y valore a las mujeres en él”, y de eso debemos ser nosotras las responsables, porque “no se puede descolonizar sin despatriarcalizar” (Galindo, 2013). A su vez, Bemberg ya decía en la década del ochenta que el despertar intelectual de las mujeres y la toma de conciencia de su pasividad milenaria, es la más apasionante rebelión de este siglo”. Por lo cual, debemos enfocarnos día a día en reforzar y perpetuar esta “marea” de nuevas agrupaciones y conquistas colectivas porque sólo así se podrá lograr una unidad colectiva entre las propias mujeres y sus cometidos, ya sea adentro o por fuera del cine, porque “el conocimiento, poder y libertad es lo que las mujeres pueden darse a sí mismas a través de sus relaciones y lo que, de ningún modo, se puede obtener a manos de los varones” (Bocchetti, 1996, p.11). Actualmente, hay un indiscutible interés de las mujeres por visibilizarse y ser escuchadas en todos los ámbitos; por alcanzar la igualdad laboral y obtener más derechos; por poner fin a la violencia, acoso y abuso laboral, doméstico o de cualquier tipo, por lo cual, debemos ser conscientes y poner fin a todo sistema de dominación basado en el género, el cual nos convierte en minorías, y efectivamente lograr romper los paradigmas patriarcales. No obstante, es muy importante la constancia y no bajar los brazos ante la resistencia porque sin dudas el proceso ya se inició, pero debido a su complejidad llevará muchos años, y necesariamente se logrará por medio de la unidad, la lucha de cada una de nosotras y también educando a las generaciones futuras para lograr así mentes más abiertas.

CAPÍTULO IX: REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, G. M. (2006). *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Vol. 2). Santiago Arcos editor.

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer, El poder soberano y la nuda vida*. 2da edición. Valencia: PreTextos, 2000.

Agamben, G. (2004). *Estado de excepción, Homo Sacer II, 1*. 3era edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, G. (2006). *Lo Abierto. El hombre y el animal*. 1era edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Aguilar, G. (2006). Gabriel Giorgi. *Sueños de exterminio (Homosexualidad y representación en la literatura argentina)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. *Signos Literarios, 1(2)*.

Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Alarcón, F. (2015). *Figuras vacilantes: paisaje, espectro y jardín en el cine de Lucrecia Martel* (Tesis de Maestría en Crítica y Difusión de las Artes). Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Amado, A. (2000). Cuerpos intransitivos. Los debates feministas sobre la identidad. *Debate feminista, 21*, 233-240.

Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*. Ediciones Colihue SRL.

Amado, A., & Domínguez, N. (2005). Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. *Andújar, Andrea et al (comps.) Historia*.

Amado, A. (2002). Cine argentino. Cuando todo es margen, *Pensamiento de los Confines*, 11. Buenos Aires.

Amado, A. (2004). Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel), Gerardo Yoel (comp.) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidades y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial.

Amado, A. (2006). Velocidades, generaciones y utopías: a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, *ALCEU*, 6 (12), 48-56.

Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Amado, A. (2010). Espacio y cine: una política del lugar (Apuntes de una lectura), *Pensamiento de los confines*, 26. Buenos Aires.

Amado, A. (en prensa). *Las realizadoras y la invención de un mundo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal* (Vol. 15). Anthropos Editorial.

Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.

Aumont, J. y Michel M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca.

Beauvoir, S. D. (2000). El segundo sexo, vol. I y II. *Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer*.

Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de una mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). Itinerarios perceptivos de nuevas realizadoras del cine argentino. En Laura Lorena Utrera (Ed.), *Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA.

Berger, J., Blomberg, S., & Fox, C. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bourdieu, P. (1988). La distinción. Bases y criterios sociales del gusto. *Editorial Taurus. Madrid. España*.

Bourdieu, P. (1992). L'ic J.D. Wacquant. An invitation to Reflexive Sociology, *The University of Chicago Press*.

Bourdieu, P. (1988). Social Space and Symbolic Power, in *Sociological Theory*, núm.1, junio.

Burch, N. (2008) *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México-Paidós.

Byars, J. (1991). *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s melodrama*, London, Routledge, The University of North Carolina Press, p. 35.

Cabral, M. (2003). *Pensar la intersexualidad hoy*. En Diana Maffía (comp.) *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, Buenos Aires, Feminaria Editora, pp. 131-142.

Casale, M. (2012). Lucrecia Martel: la realidad cuestionada. La presencia de lo siniestro como elemento desestabilizador. En Silvia Romano (Editora responsable), Ponencia presentada en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Universidad Nacional de Córdoba.

Casique, I. (2008). *Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres* (Vol. 1). Unam.

Castro Ricalde, M. (2009). *Género*. Entrada enciclopédica en Szurmuk, Mónica y McKee, Irwin (coord.), *Diccionario de estudios Culturales latinoamericanos*. México, Siglo XXI Editores, Instituto Mora.

Castro Ricalde, M. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, 25, 23-48.

Carri, A. (2013). Cuestión de imagen, *Cinémas d'Amérique latine*, 21, 30-41.

Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.

Chion, M. (2011). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.

Ciria A. (1992) History, gender, class and power in María Luisa Bemberg's films en López, A. (org.) *Mediating Two Worlds: Cinema and Transculturation*, XVII International Congress, Latin American Studies Association, Los Angeles.

Colaizzi, G. (Ed.) (1995). Introducción. Feminismo y teoría fílmica. *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme.

Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Conde, Inés M.(2009). Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955 (Tesis de Doctorado), Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Deepwell, K. (1998). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid: Cátedra.

Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo; Estudios sobre cine*. Vol. 1 y 2. Trad. Irene Agoff. Barcelona. Paidós Ibérica.

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.

De Lauretis, T. (1993). Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista, *Feminaria*, IV, 10. Buenos Aires.

De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género, *Mora*, 2, Universidad de Buenos Aires.

De Lauretis, T. (2000). Sujetos excéntricos, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS.

De Lauretis, T. (2007). Rethinking Women's Cinema. En Patricia White (Ed.), *Figures of resistance. Essays in Feminist Theory* (25-47). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

De Lauretis, T. (1992). *Imaginario materno y sexualidad*. Texto para el Encuentro de Bolonia. Buenos Aires: Centro de Documentación para las Mujeres, 1992.

De Lauretis, T. (1987). La tecnología del género. *El género en perspectiva*. 2da edición. Carmen Ramos (comp.). México: Universidad Autónoma de México, 1992.

De Lauretis, T: citada en: "Sobre representaciones de la mujer en el cine y crítica feminista", en <http://negracubana.blogia.com/2007>.

De Lauretis, T. (1993) Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista en *Revista Feminaria*, Año VI, No 10, 1-12. Buenos Aires.

Duhau, B., & Wenceslau, T. (2016). Representaciones de género en el cine argentino. Un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas. *Un Pastiche.[En línea], consultado el, 26*.

Edelman, L. (2002). "Apuntes sobre la memoria individual y la memoria colectiva." *Paisajes del dolor, senderos de esperanza. Salud mental y derechos humanos en el Cono Sur*. Eds. Daniel Kersner, Marco Aurelio Jorge, Carlos Madariaga y Aldo Martin. Buenos Aires: EATIP.

Enríquez, M. (2 de mayo de 2004). Ese oscuro objeto del deseo. Entrevista con Lucrecia Martel, *Radar*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-20.html>

Facio, A., & Fries, L. (1999). Feminismo, género y patriarcado. *Género y derecho*, 27.

Fontana, C. (1993) *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Foster, D. W. (2003). *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: Texas UP.

Forcinito, A. (2014) “Óyeme con los ojos”. Miradas y voces en el cine argentino de María Luisa Bemberg en Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Forcinitio, A. (2006). Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 35 (2), 109-130.

François, C. (2009). El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 43.

Giunta, A. (2014) Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia en *caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), N° 4, 1-13. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4

Greer, G. (1970). *The Female Eunuch*. London, MacGibbon & Kee.

Greer, G. (1979). *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York, Farrar Straus Giroux, pp. 1-150.

Halperin, D. M. (1990) *One Hundred Years of Homosexuality and other essays on Greek Love*. London: Routledge.

Hanisch, C. (2006). The personal is political: The women’s liberation movement classic with a new explanatory introduction. *Women of the World, Unite*.

Johnston, C. (Ed.) (1974). *Women’s Cinema as Counter-Cinema. Notes of Women’s Cinema*. London: Seft.

Jones, A. (2003). *Feminism and Visual Culture*. London: Routledge.

Kaplan, A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

Kratje, J. (2013) El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino en Papeles de trabajo, N° 12, 248-271. Universidad Nacional de San Martín.

Kratje, J. (2017). El cine como transgresión: deseo, política y feminismo en Camila (María Luisa Bemberg, 1984). *La trama de la comunicación*, 21(1), 29-43.

Kruger, C. (2014), ¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonido?, en *Cinémas d'Amérique Latine* No.22, Toulouse: Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine (ARCALT) y Presses Universitaires du Mirail, p. 68-79.

Kuhn, A., & Recuero, S. I. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

Lerner, G. (1986). *The creation of patriarchy* (Vol. 1). Oxford University Press, USA.

Lagarde, M. (1996). Identidad de género y derechos humanos. La construcción de las humanas. *Guzmán Stein, Laura y Silvia Pacheco (comps.) Estudios básicos de derechos humanos IV. Instituto Interamericano de Derechos Humanos, San José, Costa Rica.*

Lagarde, M. (1996). La multidimensionalidad de la categoría género y del feminismo. *Metodología para los estudios de género. México: Instituto de Investigaciones Económicas, Universidad Nacional Autónoma de México*, 48-71.

Lagarde, M. (1990). Identidad femenina. *Secretaría Nacional de Equidad y Género*. En http://www.ovcmsalta.gob.ar/otras_publicaciones/identidad%20femenina.pdf (visitado 21-6-17, 14:07 pm)

Lamas, M. (2013). El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Lamas, M. (1986). *La antropología feminista y la categoría 'género*, en Ludka de Gortari (coord.), *Estudios sobre la mujer: problemas teóricos*, Nueva Antropología, núm. 30, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Magda, R. M. R., & Rodríguez, R. M. (2004). *Foucault y la genealogía de los sexos* (Vol. 110). Anthropos Editorial.

Malosetti Costa, L. (2015) Cartografías del deseo en *caiana*. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 7, 1-9. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=207&vol=7

McLuhan, M. (2009). “El medio es el mensaje” y “Medios calientes y medios fríos”, en *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

Metz, C. (2001 [1977]). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós. (Selección de textos: “Ir al cine”, “Hablar de cine”, “Los grandes regímenes del significante” e “Identificación, espejo”).

Millán, M. (1995). Mujeres en el cine de mujeres. La representación de los géneros en las películas de tres cineastas mexicanas. *Nuevas ideas, viejas creencias: la cultura mexicana hacia el siglo XXI*. P46.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

Moia, M. (1981). *El no de las niñas: Feminario antropológico*. Barcelona. La sal. Disponible en http://www.funpadem.org/app/webroot/files/publication/files/37_pub51_altrabajodesdelaigualdade_xperienciasprcticasdenicaragua.pdf

Mulvey, L. (2000). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Kaplan, E. Ann (Ed.), *Feminism & Film*. Oxford Readings in Feminism. Oxford University Press, 34-47.

Mulvey, L. (1978). *Cine, feminismo y vanguardia*. Ponencia presentada en el Ciclo Mujeres y literatura, organizado por Oxford Women’s Studies Committee. Recuperado de <https://reflexionrevuelta.files.wordpress.com/2012/01/cine-y-feminismo.pdf>

Mulvey, L. (2007). El placer visual y el cine narrativo. En Karen Cordero Reiman e India Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.

Nochlin, L. (2008). *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*. Amazonas del arte nuevo, 283-289.

Oubiña, D. (2007). *Estudio Crítico sobre La Ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Picnic.

Oubiña, D. (2009). La vocación de alteridad (Festivales, críticos y subsidios del nuevo cine argentino), *Historias extraordinarias* (15-23). Madrid: T&B.

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Oubiña, D. (2014). Un realismo negligente (El cine de Lucrecia Martel). En Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (Eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Page, J.(2007). Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel. En Viviana Rengil (Ed.), *El cine argentino de hoy, entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Perrig, S. y Gudiño, P. (2008). Cuerpos exceptuados la trasgresión de lo binario y el devenir de nuevas prácticas. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, 39-48.

Piedras, P. (2010). Sobre *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*. *Industria, crítica, formación, estéticas de Amatriain Ignacio (coord.)* Buenos Aires: CICCUS.

Pinto Veas, I. (2008). Entrevista a Albertina Carri , *La Fuga*, 8. [Fecha de consulta: 2018-10-18] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-albertina-carri/5>

Poncela, A. F. (1998). Estudios sobre las mujeres, el género y el feminismo. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, (54), 79-95.

Preciado, B. (2002). Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual. *Madrid: Pensamiento Opera Prima*.

Rangil, V. (2005), Otro punto de vista. *Mujer y cine en Argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Rich, A. (1985). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *Revista Feminista*, (3), 3-36.

Richard, N. (1993). Masculino femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática.

Richard, N. (2002) *Género* entrada enciclopédica en Altamirano, Carlos (director), *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.

Rivera, G. (1994). “Nombrar el mundo en femenino” Editorial Icaria.

Sobre Bettendorff, Paulina y Agustina Pérez Rial (eds.). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería, 2014, 256 pp., ISBN: 978-987-3754-01-2. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/775/667>

Roberto, C., & Irene, C. (2007). Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres. *Cuernavaca, Unam/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias*.

Rosa, M. L. (2011) *Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=tesisuned:GeoHis-Mlrosa&dsID=Documento.pdf>

Rosa, M. L. (2013). *El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80*. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, UBA (carrera de Artes). Recuperado en <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article247>

Ruffinelli, J. (2002) María Luisa Bemberg y el principio de la transgresión en De Grandis, R. (comp.), *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 27, N° 1, 15-44. Canadian Association of Hispanists.

Salas, L. (2016). Sujetos devocionales: lo trascendental y lo sagrado. Sobre *Luz silenciosa* (Carlos Raigadas, 2007) y *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004). En Alejandra Fabiana Rodríguez y Cecilia Elizondo (Comps.), *Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA.

Schor, M. (2007). Linaje paterno. Cordero Reiman, Karen; Sáenz, Inda: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana.

Scott, J. (2012). *El género: Una categoría útil para el análisis histórico*, 1996. Lamas Marta Compiladora. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG, México.

Stites Mor, J. (2007). *Transgresiones y responsabilidades: desplazamientos de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel*, en André, M. C., & Rangil, V. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Editorial Biblos.

Tesler, M. (2010) *Camila y la Bemberg. Del Socorro a Pilar. Tragedia y ficción cinematográfica*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Trebisacce, C. (2013) Historias feministas desde la lente de María Luisa Bemberg en *Revista Nomadías*, N° 18, 19-41. Universidad de Chile.

Vance, C. (1989) “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad” y “Epílogo”, en Carole S. Vance (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa.

Verón, E. (1997). “Esquema para el análisis de la mediatización”, en *Dialogos de la comunicación*, N°48. Lima: Felafacs, p. 9-17, 1997.

Williams, B. (1996) In the Realms of the Feminine: María Luisa Bemberg’s “Camila” at the Edge of the Gaze en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 25, N° 1, 62-71, Arizona State University.

Enlaces web utilizados:

- <http://fiscalizacion.incaa.gov.ar>
- <https://web.ultracine.com/category/industria/>
- <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1375/1179>
- <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/333/287>
- <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1281/1127>
- <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1323/1155>
- <http://agendadelasmujeres.com.ar/temasde.php?sector=estudios>
- <https://www.infobae.com/cultura/2018/01/24/director-as-de-cine-argentinas-el-prestigio-y-la-vanguardia-de-la-industria/>
- <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/lucrecia-martel-el-cine-es-muy-de-mujeres-y-camina-claramente-en-esa-via/10005-3493838>
- <http://agendadelasmujeres.com.ar/notadesplegada.php?id=5367>
- <http://agendadelasmujeres.com.ar/notadesplegada.php?id=5704>
- <http://agendadelasmujeres.com.ar/notadesplegada.php?id=5703>
- <http://agendadelasmujeres.com.ar/temasde.php?sector=estudios>
- <http://www.resumenlatinoamericano.org/2018/06/14/evocando-el-68-desde-el-feminismo-de-la-segunda-ola-entrevista-a-mabel-bellucci/>
- https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/26.pdf

CAPÍTULO X: ANEXOS

Anexo 1: Guía de la buena esposa: 11 reglas para mantener a tu marido feliz.

Imagen publicitaria que se titulaba así con el fin de “enseñar” a la sociedad cómo y cuál era una buena madre y esposa en los sesenta.



Imagen obtenida en:

<http://www.rehueong.com.ar/sites/default/files/Gu%C3%ADa%20de%20la%20buena%20esposa.pdf>

Anexo 2: Grillado de análisis (elaboración propia)

	CAMILA (1984)	XXY (2007)	NIÑA SANTA (2004)	NIÑO PEZ (2009)
Contexto				
Temas recurrentes				

Características de personajes				
Símbolos				
Objetivos a priori de directoras en sus discursos cinematográficos ¿qué buscan? ¿representar la realidad argentina? ¿parodia y/o ironía? ¿crítica?				
Fases subjetiva: ¿Qué siento al verlas? ¿primeras impresiones y asociaciones?				
Recursos cinematográficos: Plano sensorial: encuadre; planos (vertical o horizontal); luces (artificial o natural) y sombras; sonido/musicalización, desplazamiento cámara, elementos en equilibrio; composición y distribución objetos (qué tiene más o menos peso visual)				
Fase narrativa: modos de interpelar al interlocutor, diálogos, discurso dominante vs emergente				
¿Por qué son personajes rebeldes? (qué valores, imaginarios sociales, estereotipos rigen en c/sociedad?)				
Identidades en conflicto ¿adolescencia? ¿de género y/o sexo?				
Figuras revolucionarias ¿cómo? ¿porqué? ¿mujer/hombre/otro?				
¿Qué tipo de final construyen para los protagonistas? ¿cuáles son las consecuencias de sus decisiones transgresoras?				
Consecuencias del estreno de las películas en la sociedad				
Cantidad de desnudos de mujer vs hombre				

Similitudes				
Diferencias				

Anexo 3: Desigualdad laboral cinematográfica

Los datos exponen un relevamiento de las asociaciones más importantes que reúnen a directores, productores y algunos rubros como fotografía y montaje. Como se puede observar, las “mujeres que trabajan” en el ámbito del cine son porcentualmente mucho menos que las que egresan de las carreras afines y en algunos rubros la diferencia de género es todavía muy grande (Kriger, 2014, p.5).

Para seguir chequeando datos veamos un relevamiento de las asociaciones más importantes que reúnen a directores, productores y algunos rubros como fotografía y montaje **8** :

INSTITUCIÓN	CANTIDAD DE SOCIOS	MUJERES	%
DAC : Asociación general de directores autores cinematográficos y audiovisuales	122	14	11,47 %
docuDAC	43	10	23,25 %
ADN : Asociación de directores y productores de cine documental independiente de Argentina	46	13	28,26 %
DOCA : Documentalistas argentinos	135	49	36,29 %
APIMA : Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales	54	16	18,50 %
PCI : Proyecto Cine Independiente	50	16	32 %
ADF : Asociación argentina de autores de fotografía cinematográfica	94	14	14,89 %
EDA : Asociación de editores audiovisuales en Argentina	30	10	33,33 %
APROCINEMA : Asociación argentina de productores de cine y medios audiovisuales	20	5	25 %

Anexo 4: Hay muy pocas mujeres detrás de cámara en el cine argentino

Imagen obtenida en el informe: “Representaciones de Género en el Cine Argentino: un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas”.

Tabla 2. Representación femenina detrás de cámara por país



País	Directoras	Guionistas	Productoras	Proporción por Género
Reino Unido	27,3%	58,8%	21,8%	2,7 a 1
China	16,7%	21,4%	25,3%	3,1 a 1
Argentina	10%	22%	19,6%	4,3 a 1
Brasil	9,1%	30,8%	47,2%	1,7 a 1
India	9,1%	12,1%	15,2%	6,2 a 1
EEUU/RU.	9,1%	9,1%	21,6%	4,7 a 1
Australia	8,3%	33,3%	29,4%	2,5 a 1
Alemania	7,1%	22,2%	23,8%	3,7 a 1
Francia	0	6,7%	13,6%	9,6 a 1
Japón	0	22,7%	7,5%	9,5 a 1
Corea	0	15,4%	20%	5,2 a 1
Rusia	0	13,6%	17,7%	6,3 a 1
EEUU	0	11,8%	30,2%	3,4 a 1
Total	7%	19,7%	22,7%	3,9 a 1

El gráfico compara la escasa cantidad de directoras femeninas vs masculinos en el cine argentino desde 1995 a 2015.



Fuente: Directoras del cine Argentino. Análisis en base del banco de datos de www.cinenacional.com

Anexo 5: Un minucioso análisis estadístico sobre la minoritaria participación femenina en la realización.

Fuente: Elaboración de Griselda Soriano y Luciana Calcagno en base a datos de Fiscalización del INCAA, Ultracine y Bettendorf y Pérez Rial (2014). Obtenido en <http://www.otroscines.com/nota-12591-la-cifra-impar-sobre-mujeres-directoras-en-el-cine-arge>

Mujeres que trabajan

Año	Estrenos	Dirigidos por mujeres	Codirigidos
2007	100	11	7
2008	83	19	1
2009	96	8	4
2010	131	19	6
2011	132	10	3
2012	146	13	7
2013	169	18	7
2014	174	32	7
2015	188	26	9
2016	200	24	9
2017*	144	31	3
TOTAL	1563	211	63

Anexo 6: La subrepresentación femenina en el cine nacional

Imagen obtenida en el informe: “Representaciones de Género en el Cine Argentino: un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas” en <https://unpastiche.files.wordpress.com/2016/11/informecompletomujeresycineargentounpastiche2016.pdf>

Tabla 1. Representación femenina en los personajes por país

País	% de Personajes Femeninos	% de Protagonistas o Co-Protagonistas Femeninos	% con Reparto Equilibrado	Total de Personajes
Reino Unido	37,9%	30%	20%	454
Argentina	37,4%	30,7%	20%	294
Brasil	37,1%	20%	20%	423
Corea	35,9%	50%	20%	409
Alemania	35,2%	20%	20%	443
China	35 %	40%	30%	514
Rusia	30,3%	10%	10%	522
Australia	29,8%	40%	0	386
EEUU	29,3%	30%	0	502
Francia	28,7%	0	0	526
Japón	26,6%	40%	0	575
India	24,9%	0	0	493
EEUU/RU.	23,6%	0	0	552



1 personaje femenino por cada 1,7 masculinos (Argentina)

Observación: A excepción de Argentina, los datos estadísticos de todos los países presentados en esta y en las siguientes tablas fueron recolectados por el “Geena Davis Institute on Gender and Media” (2014).

Anexo 7: Los personajes femeninos están mucho más objetivados sexualmente que los masculinos.

Tabla 3. Objetivación sexual de las mujeres por país

País	% de mujeres en atuendo sexy	% de mujeres total o parcialmente desnudas	% de mujeres que reciben comentario por su apariencia	% de mujeres delgadas
Alemania	39,9%	39,2%	15,4%	44,7%
Australia	37,1%	37,1%	17,4%	23,2%
India	34,1%	35%	25,2%	18,6%
Francia	30,6%	31,3%	16,6%	31,5%
Brasil	28,7%	28,7%	10,8%	42%
EEUU/RU.	22,5%	23,3%	10%	49%
Japón	21,1%	19,7%	7,2%	52,5%
Reino Unido	19,5%	19,5%	8,7%	38%
Rusia	17,4%	19,4%	9,5%	30,4%
China	15,6%	13,9%	11,7%	42,7%
Argentina	15%	6%	13%	55%
Corea	11,6%	10,2%	13,6%	34,9%

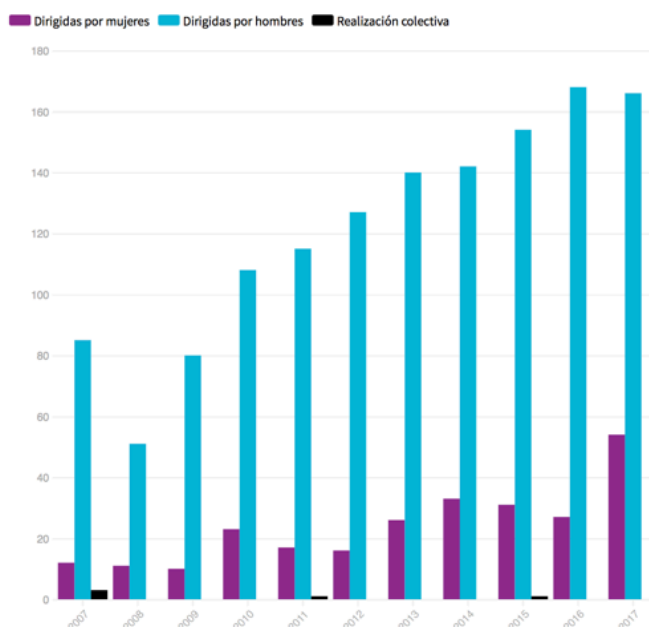


Cada 200 varones, 1 recibe un comentario sobre su aspecto

Cada 200 mujeres, 33 reciben un comentario sobre su aspecto

Anexo 8: ¿Cuántas mujeres dirigen cine entre 2007 y 2017?

Fuente diario Clarín (sección Entremujeres) y elaboración de la periodista Sabrina Díaz Virzi. Imagen recuperada en https://www.clarin.com/entremujeres/carrera-y-dinero/mujeres-cine-casa-andamos_0_ByIYyZouG.html.



Anexo 9: Staff del Festival La Mujer y el Cine.

Dicha imagen muestra que todo el staff del Festival La Mujer y El Cine, está constituido únicamente por mujeres.



Anexo 10: *Femimundo '72: La Mujer y su mundo*

A continuación, mostraremos algunas imágenes que Bemberg seleccionó para incluir en su cortometraje *El mundo de la mujer* (1972).



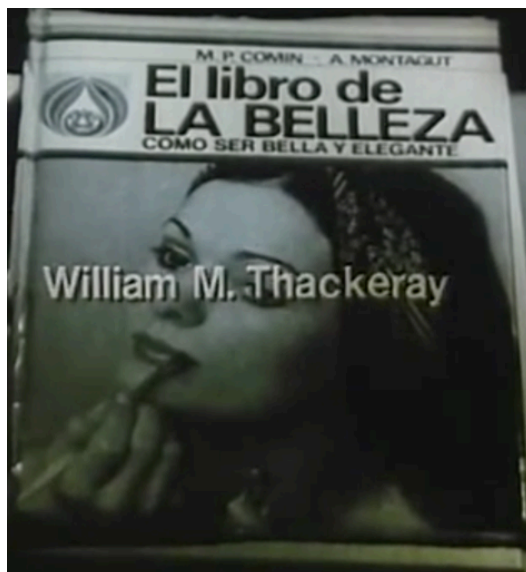


Anexo 11: La primera presión social: los juguetes y cuentos en la niñez.

Exponemos imágenes publicitarias y comerciales televisivos expuestos en el cortometraje *Juguetes* (1978), de María Luisa Bemberg.

Fuente: video recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=N5AjjBv_2bo&t=22s





Anexo 12: El Arroz con leche (canción) para Ellos



CAPÍTULO XI: PREGUNTAS ENTREVISTAS Y CUADRO COMPARATIVO

Guía de preguntas para las entrevistas

EL FEMINISMO

¿Qué es el feminismo? y ¿se consideran feministas?

LOS ESTEREOTIPOS y SISTEMA BINARIO

¿Qué entienden por “estereotipos de género”? ¿cómo son las representaciones clásicas de la mujer en el espacio público audiovisual (cine)? ¿creen que hubo una ruptura con estos modos tradicionales de construir la imagen femenina? ¿a su entender, quiénes fueron las incursionistas en romper con estos estereotipos hegemónicos? ¿aún se mantienen algunos de ellos o logramos erradicarlos por completo?

Puntualmente, ¿coincidís en que Bemberg y Lila Stantic fueron “las grandes madres fundadoras” del feminismo en el cine, dado que fueron las primeras mujeres en acceder al mismo y ocupar roles que hasta el momento eran de exclusivo dominio masculino?

¿Creen que continuamos regidos como sociedad por un sistema patriarcal binario?

ANTES y DESPUÉS DEL NCA (Nuevo Cine Argentino)

Ubicándonos a fines de los noventa o en el periodo del Nuevo cine argentino ¿quiénes son a tu entender, las primeras revolucionarias y feministas del cine nacional?

¿De qué manera y cómo han logrado hacer las escritoras y directoras, como María Luisa Bemberg, Lucía Puenzo, Lucrecia Martel y Albertina Carri, entre otras, ¿una ruptura con el cine patriarcal? (contenidos, temáticas, recursos/técnicas cinematográficas).

¿Cómo vivió la sociedad de la época el surgimiento de un nuevo modo de hacer cine y de sus temáticas transgresoras? (censura, discriminación, aceptación, rechazó, sorpresa, sexualidades alternativas o desviadas, el deseo y lo religioso, el amor prohibido)

¿Cuáles fueron las temáticas consideradas revolucionarias o rupturistas que se comenzaron a representar a fines de los noventa con el nacimiento del NCA? (nuevas sexualidades alternativas; la controversia entre lo religioso y lo amoroso; deseos sexuales reprimidos; amor prohibido, lésbico u homosexual; el despertar sexual adolescente)

¿Creés que existe un cine femenino? o un cine que, por el hecho de ser realizado por mujeres, ¿es diferente al realizado por hombres? ¿hay una estética o mirada femenina?

LA MUJER EN EL CINE HOY

¿Crees que en la actualidad hay igualdad de género en el cine o *detrás*? (laboral, salarial) ¿hay rubros para hombres y otros para mujeres? (vestuario, sonido, productor, montaje, etc.)

¿Cómo es la situación de la mujer *en* la pantalla? ¿se la continúa representando desde una visión estereotipada y patriarcal?

¿Ni una Menos en el cine?: ¿Cuál es tu opinión sobre todas estas denuncias de situaciones de acoso entre actores y actrices o laborales? (*casting sábana*). ¿Todavía el hombre trata de delimitar su territorio en la industria o subordinar a la mujer? ¿Qué crees que impulsó a las mujeres a luchar conjuntamente por más derechos, por libertad de expresión e igualdad?

SISTEMATIZACIÓN O PUNTOS RECURRENTES (acuerdo o desacuerdo entre sí) ENTRE LOS ENTREVISTADOS

• el NCA implicó y posibilitó la consolidación de la mujer en el cine (todos sí)
• Bemberg y Stantic fueron las pioneras en el acceso y continuidad de la mujer en el cine.
• cine desde una “mirada o estética femenina” y ¿cine de mujer es sinónimo de cine feminista? (desacuerdo)
• la mujer debe lograr más igualdad <i>detrás</i> (todos sí) porque la cifra continúa siendo impar.
• ser mujer limita y condiciona en el ámbito laboral audiovisual (todos sí)

NOTAS

ⁱ El androcentrismo es un término de Foucault (1975, p.770), que describe la invisibilidad de las mujeres desde la visión del mundo que sitúa al hombre como centro de todas las cosas y que parte de la idea de que la mirada masculina es la única posible y universal, por lo que se generaliza para toda la humanidad, sean hombres o mujeres. Es la negación de una mirada femenina y la ocultación de las aportaciones realizadas por las mujeres. Estos diversos tipos de represión han variado a lo largo de décadas, pero no puedo decir que haya encontrado diferencias fundamentales en lo que concierne a la mujer o al hombre. Pero yo soy un hombre.

ⁱⁱ Bronislaw Baczko (1991) caracterizó a los imaginarios sociales como representaciones colectivas e ideas-imágenes totalizadoras que las sociedades generan para representarse, para concebir la identidad individual y proyectarse. Estas ideas permiten a los ciudadanos identificarse, elaborar modelos organizadores y legitimar poder.

ⁱⁱⁱ Mujeres en Foco, a través del Festival Internacional de Cine por la Equidad de Género, propone un espacio abierto, creado para estimular la realización de producciones audiovisuales comprometidas con la defensa de los derechos de las mujeres. Procura dar visibilidad a sus problemáticas, sensibilizar a la sociedad para el debate y fomentar el diálogo entre géneros. Colaborar para que todas las mujeres del mundo se reconozcan como sujetos de derechos, conozcan las formas por las cuales sus derechos deben realizarse y sean sujetos activos de su realización para exigirlos y convertirlos en práctica cotidiana. Como principal objetivo tiene estimular la producción y la difusión de material audiovisual comprometido con los derechos de las mujeres, generando así un espacio de comunicación y participación activa de diversos sectores sociales con el objetivo de favorecer la implementación de políticas públicas favorables al cumplimiento de sus derechos. Entonces, ¿por qué enfocarse en la mujer y el cine? porque El lenguaje cinematográfico permite romper con el silencio cotidiano para hacer visibles relaciones desiguales que han sido naturalizadas entre hombres y mujeres. Las imágenes interpelan sobre conductas, prejuicios y silencios, e invitan a pensar nuevas formas de mirar y mirarnos, relacionarnos y reconocernos en la diferencia. De esta manera, permite cuestionar la obediencia, la dependencia, la violencia y la sumisión, y reflexionar sobre los estereotipos y mandatos sociales que las distintas culturas construyen sobre las mujeres. Para más información ver <http://www.mujiresenfoco.com.ar/es/festival/festival/>

^{iv} Cecilia Barrionuevo, primera mujer en ocupar el cargo de directora en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, hace diez años que trabaja en como programadora en el Festival. Es Licenciada

en Comunicación Social de la Universidad de Córdoba (UNC) y máster enoficia Cine Documental de Creación en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). En 2013 ganó la beca Leo Dratfield Professional Development Fellowship, para participar en el Flaherty Film Seminar, Nueva York, EE.UU. Es co-editora de la colección Las Naves Cine, ha sido parte de jurados en prestigiosos festivales de cine internacionales, como asimismo programadora invitada, en diferentes festivales e instituciones de cine del mundo tales como La Casa Encendida de Madrid, Tabakalera - Centro de Cultura Contemporánea, Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, Film Society Lincoln Center Nueva York. Para más información ver <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/noticia/cecilia-barrionuevo/1177>