

Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine

Bettendorff, Paulina y Pérez Rial, Agustina (Eds.) (2014).
Buenos Aires: Librería, 255 pp.

Julia Kratje

Reúne ensayos y entrevistas que toman como punto de partida la pregunta acerca del papel de las mujeres a lo largo de la historia del cine argentino. Desde líneas sociológicas que buscan volver visible un espacio relegado hasta enfoques que problematizan el debate sobre los films en términos de una poética diferencial y ofrecen lecturas originales de películas con repercusión en el ámbito cinéfilo, el libro se constituye como una intervención valiosa para el análisis cultural contemporáneo.

Los textos están organizados en torno a tres grandes segmentos: “Derivas de la ficción”, “Derivas del documental” y “Zona de entrevistas”. El primero de los artículos, “Cartografiando miradas. Mujeres que hacen cine en la Argentina” de Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial presenta un relevamiento de los lugares que las mujeres han ocupado en el campo cinematográfico argentino. Como dicen las autoras, se trata de una historia que sólo puede contarse a partir de sus discontinuidades marcadas por condiciones desiguales de acceso a los diferentes espacios que el cine habilita delante y detrás de cámara. Si en los inicios la presencia de mujeres estaba limitada a los rubros de vestuario, maquillaje y, sobre todo, actuación, hasta finales del siglo xx no hubo –salvo excepciones– trayectorias consolidadas de directoras de cine independiente o industrial. En este contexto, “¿por qué tan pocas mujeres desarrollaron una carrera de dirección cinematográfica antes del año 2000? [...] ¿Qué recorridos realizaron estas directoras? [...] ¿Qué nuevas perspectivas han abierto?” (p. 16) son las preguntas que orientan la búsqueda cartográfica. A partir de un mapeo que no descarta la posibilidad de rastrear en las estéticas de los films realizados por mujeres (el uso es siempre plural) una “experiencia particular de la realidad” –premisa que evoca ligeras resonancias de los debates feministas acerca de la singularidad creativa–, el artículo entrega un panorama de los aportes de las profesionales a los distintos rubros, para concentrarse en el puesto de dirección. Para ello, las autoras plantean un itinerario que va del cine silente al sistema de estudios, en el que se iluminan trayectorias reconocidas –como la de Niní Marshall en la invención de guiones– y se emprenden el rescate de otras cineastas menos recordadas, como Emilia Saleny, María B. de Celestini, Renée Oro

y Elena Sansinena de Elizalde. De la década de 1960, destacan a Vlasta Lah, la primera directora de una película sonora de ficción. Además de los largometrajes, el artículo hace un repaso por los cortos, cuyos modos de producción alternativos al cine industrial, a la par del cineclubismo y el surgimiento del Nuevo Cine, permiten hacia las décadas de 1960 y 1970 la proliferación de films breves hechos por mujeres (Paulina Fernández Jurado, Lita Stantic, Eva Landeck son los casos mencionados). Otras paradas en este *racconto* corresponden al trabajo de las guionistas (Beatriz Guido y Aída Bortnik), de las realizadoras experimentales (Marie Louise Alemann y Narcisca Hirsch), a la Asociación La Mujer y el Cine y su relevante tarea de difusión y apertura de espacios para las cineastas. El crecimiento sostenido de directoras forma parte de las transformaciones cinematográficas que se inscriben en el denominado Nuevo Cine de mediados de la década de 1990.

En “‘Óyeme con los ojos’. Miradas y voces en el cine argentino de María Luisa Bemberg”, Ana Forcinito indaga la filmografía de la directora, que representa un hito insoslayable para la construcción de una mirada feminista. A partir del ineludible planteo de Laura Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), el artículo expone que las películas de Bemberg logran dislocar el lugar exhibicionista que el cine convencional atribuye a la figuración del cuerpo femenino. Resulta interesante la propuesta –siguiendo a Julia Kristeva y Kaja Silverman– de explorar el universo acústico de los films. Cuando lo que queda fuera de los parámetros de lo visible es alcanzado por el sonido, “Bemberg logra cuestionar la premisa patriarcal de que la subjetividad en el cine existe solo dentro de los límites del campo visual” (p. 65), observa la autora. Pues, como expone para el caso de *Yo, la peor de todas* (1990), a través de la figura de sor Juana Inés de la Cruz, las manifestaciones de la voz producen modulaciones que expresan un habla poética no sincronizada respecto a la imagen, así como susurros, balbuceos íntimos y murmurios que superponen diferentes sonidos incontenibles por el orden articulado del lenguaje que profiere la jerarquía religiosa.

Los artículos sobre films específicos continúan con el estudio de David Oubiña, “Un realismo negligente (El

cine de Lucrecia Martel)”, que comienza definiendo la disparidad entre la tradición narrativa clásica de la directora de *La ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*, y el estilo minimalista, experimental e hiperrrealista de Chantal Akerman. Pero, con sus diferencias, ambas realizadoras construyen la trama en torno a “una detonación brutal e inesperada que hace estallar la cotidianidad” (p. 70). Esa irrupción de la desmesura es analizada en los tres largometrajes de Martel, que otorgan matices diferentes a la fatalidad, a la sensación de lo trágico y al imprevisto. Desde una lectura que coincide con la apreciación de la importancia que tiene el género de terror para la directora, Oubiña indica que la cámara de Martel –los encuadres cerrados que apelan a un ejercicio constante de la elipsis y el fuera de campo– no deja de asediar a sus personajes, de presionarlos hasta el punto de causar el conflicto. El realismo, dice el autor, no se explica “porque pretenda reflejar el mundo, sino, en todo caso, porque captura con fidelidad el modo en que sus personajes lo experimentan” (p. 78). Como la desorientación que trastorna la percepción de la protagonista tras el accidente en *La mujer sin cabeza* (2008), la imagen no revela ninguna realidad. Es un “realismo negligente”, polemiza Oubiña, porque al sintonizar la indolencia de la clase media provinciana evita confrontarse directamente con lo que sucede; en las antípodas de los postulados sobre el realismo baziniano, la “vibración política” del cine de Martel terminaría por encubrir y silenciar. En la entrevista “Artilugios del pensamiento” (p. 179), Martel introduce varias indicaciones sobre el uso “desfachataado” del sonido, la transformación narrativa del espacio y la desnaturalización de la realidad –inspiradas en su predilección por el terror– que resultan sugestivas para establecer un contrapunto con la crítica de Oubiña.

A continuación, Ana Amado reflexiona sobre las formas de representación de los pueblos originarios y las diferentes maneras de habitar el lenguaje, a partir de los films de dos realizadoras salteñas: *Nueva Argirópolis* (2010) de Lucrecia Martel, incluido en la serie de cortos del Bicentenario, y *Nosilatiqj. La belleza* (2013) de Daniela Seggiaro. El artículo titulado “‘No son como nosotros’. Lenguas aborígenes en el cine argentino” propone leer la ficción de Martel como contracara de la utopía sarmientina, a través del registro sonoro de las voces que susurran una proliferación de lenguas extranjeras, inasimilables por las instituciones escolar y policial. La película de Seggiaro, sobre las relaciones de poder en la convivencia de la empleada doméstica con la familia blanca de clase media, también despliega una problematización del campo de lo visible y de lo audible, que se comprueba desde la misma elección del título en lengua wichí.

Hasta aquí, los textos compilados presentan lecturas incluidas en el apartado sobre cine de ficción. El quinto artículo abre la sección sobre documental. En “Mujeres en el espacio documental. Una apuesta por un campo en vías de conformación”, Paola Margulis examina el crecimiento del cine documental en las últimas décadas y, dentro de esta tendencia, los lugares de inserción de las cineastas. La autora recorre los comienzos del documental social en la década de 1970 (cuya figura central es Dolly Pussi, integrante del proyecto Escuela Documental de Santa Fe), así como la trayectoria de realizadoras en la década de 1980 (como Clara Zappettini y Mabel Prelorán, o los cortometrajes de Bemberg, en los que la mirada feminista que busca un registro de lo real se hace evidente). En esta línea, adquiere relevancia la conformación de Cine Testimonio Mujer, una iniciativa con perspectiva de género impulsada por Silvia Chanvillard y Laura Bua. En los documentales de la transición democrática (de la mano de Carmen Guarini, Susana Blaustein y Matilde Michanié), según indica Margulis, prevalecen miradas sobre sectores marginales, a partir de una revisión del pasado reciente. Desde la década de 1990 en adelante, la estética del cine documental, así como las propuestas temáticas y los modos de producción, se diversifican con una notable expansión de las cineastas jóvenes (Ana Poliak, Albertina Carri, Lorena Muñoz, Mariana Arruti, María Inés Roqué, Virna Molina, entre muchas otras).

Gustavo Aprea, en el ensayo “Ana Poliak: un cine desde los márgenes”, indaga la filmografía de la directora de *¡Que vivan los crotos!*, *La fe del volcán* y *Parapalos*, cuyo modo artesanal de producción exhibe una preocupación por representar la marginalidad social desde la combinación de un distanciamiento objetivo y de una mirada subjetiva que apela a la temática de la memoria, con componentes autobiográficos y un trabajo de improvisación. “Las películas de Ana Poliak son una reconstrucción necesariamente parcial de un mundo que, en última instancia, resulta inaccesible. [...] Los films no se proponen como una explicación de los acontecimientos y los personajes que reproducen, sino como una interpretación posible” (p. 127), indica Aprea.

La sección sobre documentalistas cierra con el ensayo de Leonor Arfuch: “Espacio biográfico y memoria en la cultura contemporánea. Intervenciones sobre el ‘documental subjetivo’”. La autora sitúa la obra de algunos/as directores/as como parte de una tendencia que también se puede reconocer en las artes visuales, la literatura, la política, los medios de comunicación e, incluso, la investigación académica. Los documentales se caracterizan por “una insistencia en

la expresión de la propia subjetividad, la vivencia, lo biográfico –y por cierto autobiográfico–, lo ‘verdaderamente’ vivido y experimentado, aquello que, aun en la ficción, remite a algún rasgo o acontecimiento de una ‘vida real’” (p. 132), expone Arfuch.

La tercera parte del libro incluye entrevistas con las directoras Anahí Berneri, Albertina Carri, Carmen Guarini, Lucrecia Martel, Celina Murga, Vanessa Ragone, María Inés Roqué y Lita Stantic. Las preguntas giran en torno a los inicios de sus carreras, las características de sus filmografías, las perspectivas acerca del vínculo entre el cine y las relaciones de género, sus concepciones estéticas y preocupaciones temáticas y personales con respecto al campo cinematográfico.

Al final, se incluye la sección “Filmografía de películas dirigidas por mujeres en Argentina”, cuyo listado unificado plasma con precisión las preocupaciones políticas que atraviesan el libro: poner de manifiesto, con la seguridad de una cronología, el trayecto de las cineastas, ofrecer discusiones y perspectivas analíticas sobre los films y dar lugar a la voz de las propias realizadoras.

Así, con un índice que no es exhaustivo, pero que presenta una estructura sólida sustentada por artículos que ofrecen cuadros generales del cine de ficción y del cine documental realizado por mujeres, por interpretaciones de casos y filmografías determinadas (no siempre desde lecturas con enfoques de género) y por entrevistas a directoras, esta obra se vuelve un material necesario para una puesta al día de la presencia de cineastas mujeres en nuestro país. Con una edición impecable, el libro de Bettendorff y Pérez Rial explora a fondo el atlas de directoras argentinas, a partir de un conjunto de interrogantes movilizados por una perspectiva que reconoce la diversidad de poéticas y modos de producción.

Esta publicación viene a cubrir un espacio vacante al agrupar y actualizar la bibliografía sobre el tema. Por ello, para terminar, a partir de las lecturas que abre el libro, quisiéramos esbozar algunas intrigas con relación a cuatro cuestiones: el afán de la cartografía, la decisión de posar la mirada sobre el cine que realizan cineastas mujeres, el lugar de la crítica con perspectivas de género y la reflexión acerca de las actuales condiciones materiales del campo cinematográfico.

“¿Vendría una cartografía a formar parte de los diagramas de poder sobre el sexo o bien podría esta actuar como una máquina de transformación política?”, se pregunta Beatriz Preciado (2008) tomando

distancia de las taxonomías cuyos relatos pretenden ordenar las identidades sexuales y de género respecto a las prácticas y representaciones visibles. La idea de forjar mapas basados en una distribución de contornos y divisiones establecidos (por ejemplo, entre películas de ficción y documentales o entre las etapas de la historia del cine), que resulta organizadora en una primera instancia, podría problematizarse a la luz de una cartografía “disidente”, que no considere que lo actual es consecuencia de un encadenamiento temporal, o que el presente excluye otras presentaciones sensibles, así como un actor social encierra siempre una multiplicidad de posiciones. Si un estado de las cosas se define por lo que vemos, lo que escuchamos y por aquello de lo que somos capaces, se trata de un paisaje heterogéneo que consiste en una serie de alteraciones de potencia aleatoria, que pueden remitir a otro tipo de relaciones que no sean las “normales”.

En segundo lugar, ¿qué implicaciones tiene hablar hoy de “cine de mujeres”? Hace treinta años, la pregunta por la escritura femenina movilizó las reflexiones feministas preocupadas por encontrar en el lenguaje los rastros de la diferencia sexual. En nuestros días, más que apuntar a la búsqueda de procedimientos formales, de una estética distintiva, o a los signos de una sensibilidad diferente, se podría concebir dicho interrogante en función de una decisión de orden político, dado que las circunstancias históricas y sociales de las relaciones de poder asimétricas entre mujeres y varones no han sido superadas (este hecho se constata, por caso, en el reducido número de estrenos dirigidos por mujeres: según estadísticas, alrededor del 15 por ciento). No se trata de elucubrar la existencia –textualmente inverificable– de una identidad genérica estable que atravesase a todo el cine hecho por mujeres. Una salida posible a la riesgosa espiral universalista (y androcéntrica) puede consistir en leer cada manifestación artística a la luz de su contexto histórico específico, que condiciona los modos por los que la subjetividad, la identidad y la experiencia son producidas discursivamente, involucrando políticas de (auto)representación. Como se trata de una posición temporal, motivada por deseos de transformación, podemos –junto con Amado (2014)– referirnos a los films realizados por mujeres desde un “esencialismo estratégico”.

Respecto a la tercera cuestión, Moira Soto señala en las “Palabras preliminares” una inquietud por el hecho de que las mujeres que se dedican a la crítica cinematográfica en la Argentina sean hoy una minoría. La esfera de la crítica, tanto la que se especializa en procurar interpretaciones a un público reducido

como la de alcances periodísticos masivos, no puede concebirse al margen de los debates feministas que, con relación al cine y a la cultura visual, se remontan a la década de 1970. Aquí podemos percibir ciertos desajustes entre un presente que se suele considerar como el del fin de la crítica, y los tiempos de emergencia de críticas de films con perspectivas de género.

Por último, nos parece importante pensar la trayectoria de las cineastas teniendo en cuenta las condiciones materiales de realización y circulación de los cines *mainstream*, independiente o artesanal. Si, tradicionalmente, las actividades de las mujeres en el campo cinematográfico eran limitadas, recién desde las últimas décadas del siglo pasado irrumpieron directoras cuya filmografía se puede interpretar bajo los términos de una "obra", con las excepciones que aparecen destacadas en el libro (cuestión que abriría, además, discusiones acerca del problema de la autoría para un arte que se realiza de manera

colaborativa). Fernando Martín Peña (2012) vislumbra sobre este trasfondo un fenómeno contemporáneo que se verifica también en otras latitudes: durante los años previos a la consolidación de los estudios, la atomización de la producción permitió que surgieran algunas realizadoras, que el desarrollo de la industria obturaría. Esta hipótesis aventura cierta correspondencia entre el cine realizado de un modo alternativo al industrial, ya sea anterior o posterior al período clásico, y el incremento de las posibilidades de que proliferen películas hechas por mujeres. Teniendo en cuenta las disputas por la constitución del campo y los diferentes círculos de legitimación que se abrieron con la expansión de las instituciones educativas, las leyes de fomento, los criterios estéticos defendidos en los festivales y la política de subsidios, se vuelve necesario prestar atención a los aspectos de orden económico y sociocultural que repercuten, sin lugar a dudas, en la discusión sobre la actualidad del cine dirigido, guionado y producido por mujeres.