

Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine

Paulina Bettendorff & Agustina Pérez Rial (editoras).
Buenos Aires, Librería. 2014.

Por Elina Adduci Spina

Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine plantea desde el mismo título una tensión que va a vertebrar toda la publicación: la oscilación entre la particularidad y la generalidad o, más bien, la multiplicidad que brota de una unicidad relativa a la cuestión y pertenencia de género. Si los tránsitos de la mirada podrían remitir a la perspectiva de un sujeto colectivo, rápidamente el concepto de "mujeres" en plural fragmenta la idea de una entidad femenina cristalizada. Al respecto, Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial 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". En esa empresa se sirven como fundamento teórico de las consideraciones de Teresa de Lauretis cuando en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* define a la "mujer" como una construcción ficticia, y a las "mujeres" como sujetos reales determinados tanto por aquellas formaciones discursivas como por su existencia material evidente. Pero si la pertenencia genérica actúa como un factor más (junto a la condición histórica, política o de clase, por ejemplo) en la configuración de las mujeres reales como sujetos sociales, ¿cómo se explica un recorte cuyo denominador común sea la mujer y, en este caso, su vínculo con la praxis cinematográfica? Lejos de significar una decisión arbitraria o sectaria, las editoras explican que, hasta la década de 1990, en el ámbito cinematográfico local hubo una ausencia y escasez de mujeres en los rubros de dirección, producción y técnica, así como también una invisibilización de las mismas en los textos canónicos sobre la historia del cine argentino. En este sentido, el libro rescata a una serie de realizadoras argentinas con el objetivo de trazar una



Cine Documental

cartografía que explore las distintas zonas construidas y transitadas por las mujeres en su práctica cinematográfica. Para ello la obra se divide en dos partes: la primera compila artículos de reconocidos investigadores y críticos académicos que analizan la estética de una directora en particular o la inserción de las mujeres en el cine, y la segunda presenta entrevistas a realizadoras contemporáneas que cuentan en primera persona cómo es su experiencia creativa y laboral en el ámbito cinematográfico.

En las "Palabras preliminares", Moira Soto celebra el abordaje de una temática poco trabajada en la Argentina y observa que, aunque en los últimos años se ha multiplicado la cantidad de mujeres directoras y críticas de cine, son muy pocas las que se asumen como feministas y construyen desde su condición de género. En este sentido, casi de modo preceptivo, cierra sus líneas citando a la cineasta Inés de Oliveira Cézar en su ideal de un "cine de mujer" concebido a contrapelo del sistema machista y mediante la "mirada femenina en una feminista con mirada" reivindicada por Agnès Varda.

En "Cartografiando miradas. Mujeres que hacen cine en Argentina", Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial explican que -más allá de la indiscutida presencia de las actrices frente a las cámaras y del rol central que éstas ocuparon en la construcción del *star system* local- a lo largo de la historia del cine argentino las mujeres han tenido poca participación en los rubros técnicos, autorales y de producción. Haciendo una "cartografía" de los primeros cien años del cine nacional, descubren que sólo quince mujeres ocuparon el cargo de dirección (entre las cuales sólo María Luisa Bemberg logró desarrollar una filmografía extensa) y que recién en la década de 1990 se produjo un fenómeno de proliferación de mujeres en puestos técnicos y de dirección, que terminó consolidándose hacia los primeros años del siglo XXI. En este recorrido histórico se mencionan cuatro directoras del período mudo: María B. de Celestini, Renée Oro, Elena Sansinea y



Cine Documental

Emilia Saleny, quién además fundó una escuela de actuación denominada Academia Cinematográfica Argentina. A esta lista también se suma la actriz Camila Quiroga, quién junto a su marido Héctor E. Quiroga creó la productora Platense Film y Quiroga Benoît Films. En el cine de estudios no figuran registros de directoras pero sí de guionistas como la actriz Niní Marshall o Beatriz Guido, cuyo ingreso en el cine se dio de la mano de Leopoldo Torre Nilsson hacia finales de la década de 1950. Recién en los años ´60 aparece Vlasta Lah para incursionar en la dirección de *Las furias* (1960) y *Las modelos* (1962), dos films de pronunciada temática femenina. Además, durante esos años y hasta la década de 1970 se produjo una emergencia de cortometrajes realizados por mujeres que funcionaron como una puerta de entrada al mundo del cine ficcional, documental y experimental. La fundación en 1988 de la asociación La Mujer y el Cine (conformada por Susana López Merino, Sara Facio, María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Gabriela Massuh, Beatriz Villalba y Marta Bianchi, entre otras) fue un hecho bisagra que estimuló a las mujeres a ejercer un rol de liderazgo y alentó la producción mediante la creación del concurso Ópera Prima Mujer financiado por el INCAA. De este movimiento, María Luisa Bemberg resulta una de las figuras más emblemáticas por haber desarrollado una carrera en continuidad. Finalizando este itinerario histórico, el Nuevo Cine Argentino aparece como un espacio que propició el ingreso de nuevas realizadoras al otorgarles legitimación como actores relevantes de la producción cinematográfica argentina. En este sentido ambas autoras coinciden en que, en un contexto en el cual el lugar de la mujer parecería ya no necesitar ser problematizado, ahora la apuesta consiste en indagar cuáles son las múltiples formas que pueden adoptar las miradas femeninas.

En "Óyeme con los ojos. Miradas y voces en el cine de María Luisa Bemberg", Ana Forcinito señala que a partir de una propuesta que desarticula la mirada y el registro acústico de la lógica masculina, la directora construye a la mujer como un sujeto de la mirada que subvierte la tradicional imagen femenina

como objeto patriarcal. Además, Forcinito estudia el pasaje de un "feminismo monolítico y militante" a un "feminismo de las diferencias" que explora el resquebrajamiento de la mirada patriarcal y feminista, y considera a Bemberg como una precursora en la búsqueda de nuevas estrategias de representación de un cine femenino que tiene continuidad hasta nuestros días.

En "Un realismo negligente", David Oubiña argumenta que Lucrecia Martel construye un "realismo negligente" en el que la cámara funciona como un falso testigo cuya tenacidad por la observación paradójicamente consigue que nada se revele. Entonces, esta reformulación del realismo -productor de una realidad desnaturalizada que bascula entre la ausencia de acontecimientos y la irrupción de una catástrofe- en vez de producir un reflejo del mundo produce una captura fiel del modo en el que sus personajes lo experimentan dando lugar a reacciones que revelan algo del entorno que rodea y acecha. De esta manera, Oubiña sostiene que el carácter político de la obra de Martel radica en la representación de lo siniestro de una clase media provinciana que se auto-convence de que no desvía la mirada porque en realidad no hay nada para ver.

En "'No son como nosotros'. Lenguas aborígenes, género y memoria en el cine argentino", Ana Amado analiza *Nueva Argirópolis* de Lucrecia Martel y *Nosilatiaj. La belleza* de Daniela Seggiaro haciendo foco en una especie de "disposición femenina" autoral que rescata los modos de resistencia de una memoria cultural aborígen sostenida en una lengua que se halla al margen de la omnipresencia del lenguaje. De esta manera, la apuesta formal política de estas directoras estaría en la escenificación de un mundo construido sobre la base de cosas banales y de palabras sin importancia que revelan la lógica cifrada de una memoria y un funcionamiento social.

En "Mujeres en el espacio documental. Una apuesta por un camino



Cine Documental



en vías de conformación", Paola Margulis establece las intersecciones entre el desarrollo de dos líneas: la del crecimiento del documental en la Argentina y la de la inserción de la mujer en ese espacio. Luego hace un recorrido histórico (en el que se menciona el cine social de Dolly Pussi, el "Cine Testimonio Mujer" de Silvia Chanvillard y Laura Bua, el "documental de creación" de Carmen Guarini y el giro subjetivo de Albertina Carri y Marías Inés Roqué), Margulis asegura que, en la mayoría de los casos, la incorporación de la mujer en el cine documental no se dio a partir de un activismo de género.

En "Ana Poliak: un cine desde los márgenes", Gustavo Aprea analiza la singular estética de la realizadora (evidenciada en relatos no convencionales que trabajan la problemática de la memoria, la subjetividad y los límites entre la ficción y no-ficción) y considera que sus films se constituyen como una "experiencia de la búsqueda" que pone en evidencia sus logros y dificultades.

En "Espacio biográfico y memoria en la cultura contemporánea. Intervenciones sobre el 'documental subjetivo'", Leonor Arfuch reflexiona sobre la vocación del documental por lo subjetivo teniendo en cuenta las formas globalizadas de tensión entre lo público y lo privado, y la ficción y lo biográfico. Además estudia los modos en el que, en la era del "auge del testimonio", el relato emerge como una estrategia para representar a la memoria y al "yo".

En la segunda parte del libro denominada "Zona de entrevistas", las editoras dialogan con Anahí Berneri, Albertina Carri, Carmen Guarini, Lucrecia Martel, Celina Murga, Vanessa Ragone, María Inés Roqué y Lita Stantic para preguntarles, entre otras cuestiones, su opinión acerca de la relación entre la mujer y el cine argentino. Salvo Anahí Berneri -quién asegura construir desde una mirada de género cuyas marcas poéticas femeninas tienen que ver con algo del orden de lo sensorial- las



Cine Documental

realizadoras admiten no tener una inclinación hacia un "cine femenino". De todos modos, todas reconocen que -más allá de seguir siendo minoría- la igualdad conquistada por la mujer en la actualidad es producto de la tarea de María Luisa Bemberg y de todas aquellas mujeres que fueron parte de la asociación La Mujer y el Cine.

De esta manera, debido a su recorte "femenino", *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* se configura como un intersticio en el que conviven los análisis de los múltiples recorridos que puede adoptar la mirada femenina junto con el abordaje de la problemática del ingreso de la mujer en el cine. Si el nervio inicial de esta publicación fue producto de ausencias e invisibilizaciones, los testimonios de las realizadoras parecerían dar cuenta de un ámbito cinematográfico en el que la igualdad de género es cada vez menos una utopía y cada vez más una realidad. Más allá de que en el futuro tal vez ya no sean necesarios estos tipos de recortes, lo cierto es que todavía quedan pendientes publicaciones que tomen en cuenta a las tantas realizadoras que fueron descartadas por los textos canónicos, e investigaciones que estudien de manera interdisciplinaria qué pasó laboralmente con las mujeres durante los primeros cien años del cine argentino.