

El cine argentino de hoy:

entre el arte y la política

El cine argentino de hoy propone una exploración de las conexiones supuestamente encontradas entre cine como arte y como fuerza política movilizadora de lo social. Se puede afirmar que la situación social y económica argentina desde los años 90 hasta hoy es el mejor ejemplo, a nivel mundial, del fracaso de las políticas denominadas neoliberales. Y es en el cine nacional donde encontramos una de las mejores lecturas de una realidad que puede ser agobiante e incomprensible. En *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, se presentan doce artículos escritos por estudiosos tanto argentinos como extranjeros que abordan el tema del cine desde variadas perspectivas teóricas y metodológicas, reflejando múltiples inclinaciones estéticas, disciplinarias e ideológicas. Estos autores comparten una pasión por el cine y coinciden en su apreciación del impacto que éste tiene dentro de la sociedad como acto creativo de resistencia y como puerta hacia un futuro en el cual los discursos alternativos sobre prácticas culturales se vuelven posibles.

Viviana Rangil es profesora de español y estudios latinoamericanos en el departamento de idiomas extranjeros en Skidmore College, Nueva York, Estados Unidos. Sus áreas de especialización son estudios de la mujer y cine. Ha publicado artículos en diversas revistas especializadas. Es también autora de *Otro punto de vista: Mujer y cine en Argentina* (2005).

ISBN 978-950-786-636-4



9 789507 1866364

Editorial Biblos
ARTES Y MEDIOS



Viviana Rangil (editora) • El cine argentino de hoy: entre el arte y la política



Viviana Rangil (editora)

El cine argentino de hoy: ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA

Editorial Biblos
ARTES Y MEDIOS

Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel*

Jessica Stites Mor

En los últimos diez años, muchas mujeres cineastas han empezado a autoidentificarse como posfeministas, rechazando ideológicamente mucho del contenido del movimiento feminista del que ha procedido su experiencia. Ahora existe un espacio para el discurso de género, pero ocupado por nuevos actores sociales, y algunas directoras están empezando a hablar un nuevo discurso, que es consciente de los movimientos ideológicos de la crítica del último momento del feminismo. Desde hace treinta años, dos de los más significativos vehículos de articulación de la ideología feminista en la Argentina han sido la cinematografía y los movimientos de derechos humanos. Salvando un espacio autónomo para el discurso sobre cuestiones concernientes específicamente a la mujer, al cuerpo de las mujeres, a sus derechos y a las relaciones de género, cineastas y trabajadores de derechos humanos han mediado el impulso de otras campañas políticas nacionales y locales, particularmente aquellas de la transición a la democracia y del proyecto de recuperar la memoria y la identidad después de la dictadura militar.

Con características monumentales, en este contexto de articulación particular de la política cultural, e inmediatamente posterior al Proceso se sitúa el trabajo de María Luisa Bemberg. Sus películas *Camila* (1984) y *De eso no se habla* (1993) son consideradas dos de las piezas más convincentes dentro del feminismo cinematográfico en la historia del cine nacional. Su trabajo ha dado lugar a una trayectoria limitada de feminismo y subsiguiente posfeminismo cinematográfico cuya cara visible más reciente ha sido la internacionalmente aclamada producción *La niña santa* de Lucrecia Martel. Este artículo argumenta que el particular posicionamiento de Bemberg dentro de la historia de la transición a la democracia, con respecto a

* Traducción: Vanina Hofman.

los movimientos de derechos humanos y como figura pública, le ha permitido capturar este lugar y tiempo especiales e inventar un espacio artístico para los subsiguientes discursos políticos como el de Martel y sus contemporáneas. De esta manera, Lucrecia Martel –así como su generación, considerada protagonista principal de lo que ha sido denominado por algunos críticos el movimiento cinematográfico de ficción *nuevo-nuevo cine*– ha dirigido este espacio discursivo hacia sí misma, asumiendo el desafío de cuestionar los mismos proyectos de construcción de la memoria y la identidad, el acercamiento psicoanalítico a las resoluciones de los traumas sociales y personales y la noción de acción colectiva adoptada por la izquierda durante las décadas del 80 y 90. Este artículo analiza el movimiento en estos dos nodos del feminismo cinematográfico y realiza un seguimiento de su resonancia dentro de otras comunidades intelectuales y narrativas político-culturales.

Para comenzar, es necesario problematizar el concepto de feminismo y de la heterogeneidad de su aplicación al contexto de la historia argentina de los últimos treinta años (Masiello). Para esta discusión es vital relacionar los contornos generales del feminismo tanto con la cinematografía como con el contexto de las particularidades de la lucha de las mujeres en la Argentina tal como lo han expresado y, en algunas ocasiones, reflejado a través de la industria cinematográfica. Varios proyectos feministas y los movimientos de género en la Argentina han formado una parte importante de la historia reciente y del discurso social contemporáneo. Las protagonistas más reconocibles dentro de los movimientos de derechos humanos, las Abuelas y las Madres de Plaza de Mayo, han sido objeto de innumerables estudios sobre la utilización del género en la organización de la resistencia al proceso militar que tuvo lugar entre 1976 y 1983. Judith Filc ha publicado *Entre el parentesco y la política*, donde demuestra la forma en la cual las prácticas discursivas incorporadas a la estrategia dominante del gobierno militar han creado las condiciones apropiadas para la protesta de las Madres y las Abuelas.

Estas imágenes se encuentran en claro contraste con el género popular de “sexplotación” que ha venido a personificar la noción popular de liberación sexual femenina en las películas comerciales argentinas de finales de la década del 60 y primeros años del 70. De acuerdo con Filc, un régimen que se justificaba a sí mismo a través de la restauración de los valores y de la moralidad cristiana, prohibiendo las minifaldas y los cortes de pelo estilo Beatles, y que asociaba las licencias de la revolución sexual con la lucha armada de los grupos radicales de extrema izquierda, tiene que ser rebatido con un discurso que emerja de nociones tradicionales sobre los roles de género y los valores familiares, como el de las mujeres como madres y abuelas, con el fin de manifestar una forma de disenso no amenazante para las bases ideológicas del Proceso.

Cecilia Lipszyc describe el trabajo de estas organizaciones como aquellas que traen los roles privados de las mujeres a la arena pública y los hacen políticos. Subsecuentemente, se han formado grupos como Hijas e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), que se definen a sí mismos como los hijos de los desaparecidos. Sin embargo estas organizaciones tienen muy poco que ver con la lucha más universal por incorporar a las mujeres en las estructuras de poder o aquellas por los derechos y la igualdad de la mujer; su imagen se invoca usualmente para referirse al activismo femenino y hacerlo que represente una posición femenina/feminista en los discursos nacionales e internacionales.

El trabajo de Lipszyc “Los feminismos en la Argentina (1983-2004)” relata el avance de una débil organización del movimiento feminista en la Argentina a partir de 1983. Considera que el movimiento feminista debe incluir aquellas organizaciones estrictamente dedicadas a la lucha por la mujer, como los grupos específicamente feministas, las organizaciones sociales para la mujer y la inserción de ésta en los partidos políticos, las universidades, los sindicatos y otros espacios institucionales. Resalta en su estudio aquellos intentos no exitosos de estos grupos para obtener bancas en el Congreso y llevar adelante campañas electorales con una buena participación. Las intervenciones más reveladoras del feminismo y de la política de género han sido realizadas en otras luchas, como en aquellas en contra de las clases o la opresión política. Apunta que a pesar del pequeño número de participantes, el movimiento feminista en la Argentina ha sido exitoso porque ha instalado una contracultura subterránea, aquella que ha permitido subvertir los instrumentos de opresión inherentes a la macropolítica o a la democracia patriarcal neoliberal. El éxito de esta contracultura alternativa reside principalmente en la conceptualización de nuevas formulaciones teóricas e ideológicas sobre la mujer y el género, la construcción de las organizaciones para propagar esas nuevas formulaciones y, finalmente, en la creación de una nueva subjetividad. El número de organizaciones dedicadas al progreso de las causas del movimiento actualmente exceden veinte agencias nacionales e internacionales, y existen organizaciones prácticamente en cada provincia.

Lipszyc asegura que el feminismo en la Argentina hoy es un movimiento pluralista pero fragmentado que de vez en cuando toma como propias una variedad de causas, que van desde el aborto y la salud reproductiva hasta las leyes matrimoniales y la discriminación laboral, pero también temas más controversiales como la sindicalización y el reconocimiento de la sexualidad de los trabajadores, pensiones para las amas de casa o los matrimonios de hecho, y la exclusión o inclusión de los travestis dentro de las categorías de las luchas de la mujer. Sostiene que los momentos exitosos en la historia de la lucha de las mujeres han ocurrido usualmente a partir de alianzas temporales estratégicas, las cuales generalmente se realizaban a costa de la coherencia ideológica.

ca. Uno de estos avances, propone, es la aprobación de la ley para establecer el Consejo Nacional de la Mujer en noviembre de 1991, gracias a la fuerte presión ejercida en la Cámara de Diputados (Lipszyc, 83-120).

Dentro de las victorias oficiales puede contarse también la institucionalización del día de la mujer, celebrado el 8 de marzo desde 1997; la creación de un programa de estudios interdisciplinarios sobre la mujer en la Universidad Nacional de Rosario, y el Centro de Estudios e Investigación de la Mujer "Doctora Elvira Rawson" fundado en 1994 e institucionalizado oficialmente por ley en 1996. Muchos estudios recientes han agrupado las organizaciones feministas bajo una categoría más amplia de nuevos movimientos sociales en América Latina, al lado de organizaciones étnicas, grupos ecologistas, movimientos locales, activistas de derechos humanos y un extenso grupo de organizaciones no gubernamentales de personas marginadas como, en el caso de la Argentina, piqueteros o cartoneros. El consenso general sobre el funcionamiento de estos nuevos movimientos sociales es que individual y colectivamente representan una tendencia antihegemónica y un discurso alternativo al del Estado (Mainwaring y Viola, 17-52).¹

En la misma línea, críticos literarios e historiadores, principalmente Beatriz Sarlo, ven la literatura y el cine como otros espacios alternativos para la articulación de la disidencia. De esta manera el cine de mujeres y el feminista pueden ser vistos como disidentes y espacios de contracultura. Mientras algunas de las luchas más silenciosas de las mujeres en los espacios de trabajo son puestas de manifiesto claramente en el campo de la cinematografía, es mayormente en el tema y la comunicación de la subjetividad a la cual contribuyen las directoras individuales y otros trabajadores del cine donde la lucha de género se concreta.

Como en muchos otros sectores, la representación de la mujer en posiciones de poder o influencia es escasa en el cine industrial, sin embargo en los últimos veinte años el número de directoras, jefas de producción, realizadoras, asistentes de dirección, productoras y editoras ha aumentado sustancialmente, y la matriculación de mujeres en escuelas de cine se encuentra casi a la par de la de los hombres. Las estadísticas crecen con relación al trabajo de las mujeres en los sets cinematográficos, sin embargo, Ana Poliak (citada por Rangil, 73) plantea lo siguiente: "Hay no sé cuántas directoras que ni conozco y todavía no he visto sus películas. Algunas no se han terminado, pero son muchísimas", a pesar del hecho de que muchas mujeres se hayan embarcado en carreras como directoras y productoras, existen muy pocas que han tenido éxito, y el porcentaje de películas acabadas, producidas y distribuidas realizadas por mujeres es mucho menor que el de las realizadas por hombres. Esto habla de la longevidad de un tipo particular de problema ex-

1. Véase también Elizabeth Jelin y Jane Jacquette.

presado por las primeras directoras, la ausencia de referentes femeninos o modelos, sin mencionar mentores activos (Soto, 10-11).

La filmación del cuerpo de la mujer es otro punto central de la cuestión. La utilización de los cuerpos de las mujeres y su sexualidad como una herramienta comercial o de explotación o incluso de pornografía es una queja constante de las directoras en la Argentina.² Las primeras imágenes filmicas y los temas sobre la sexualidad de la mujer han estado muchas veces caracterizados por la patológica protección del honor familiar a través de la virginidad, y su corolario, la monstruosidad de la independencia sexual femenina, que habitualmente era provocada o bien el resultado de una enfermedad mental.³

Antes de María Luisa Bemberg, es difícil hablar de una entidad de mujeres en la cinematografía argentina. Además de la actitud de diva (*divatude*) de una gran variedad de actrices, la contribución como una mano útil detrás de la escena, no muchas mujeres tomaban parte de las decisiones de realización de una producción cinematográfica. Bemberg misma era reacia a tomar este rol protagónico, a pesar de haber escrito guiones para Raúl de la Torre y Fernando Ayala y de haber organizado Balnavera Productions S.A., con Juan José Jusid y Alfredo Odorisio, en 1974.⁴

Heredera de una importante fortuna familiar, Bemberg comenzó su vida adulta contrayendo matrimonio a una edad muy temprana y teniendo cuatro hijos. No empezó a realizar películas hasta convertirse en abuela a los cincuenta. Aunque ella se describe a sí misma como una esposa feliz, nunca estuvo contenta con su vida como ama de casa y estaba constantemente en desacuerdo con las limitaciones profesionales que se le imponían por su condición de mujer.⁵ Sus primeros guiones y su primera película, *Momentos*, coescrita con Aida Bortnik,⁶ y *Señora de Nadie*, estrenadas en 1981 y 1982 respectivamente, se centraban en la disfuncionalidad del matrimonio

2. "La mujer observada por María Luisa Bemberg", *La Capital*, Rosario, 6 de mayo de 1982.

3. Películas que pueden ser utilizadas como guía de las variantes de las reacciones de locura desde algunas tan sutiles como *Amorina* (Hugo del Carril, 1961), donde la heroína, debido a la prolongada infidelidad de su marido y el desinterés por sus hijos, se inventa un amante imaginario; hasta el comentario social de *Desde el abismo* (Fernando Ayala, 1980) donde una mujer desilusionada de su pareja ausente sucumbe al alcoholismo, la prostitución y al abandono, y finalmente la exageración surrealista de *Fiebre* (Armando Bo, 1972), donde la sexualidad de una mujer se torna confusa entre sus dos objetos de lujuria, un caballo y un hombre, o *Insaciable* (Armando Bo, 1979), que mitifica el destino de la libertad sexual de las mujeres en la figura de una ninfomana insaciable con tendencias homicidas.

4. "Desde el principio". *La Razón*, Sección Sociedad, 8 de mayo de 1995, p. 13.

5. "Political Subtext in a Feminist's Fairy Tale", *The New York Times*, 25 de septiembre de 1994, pp. 14, 16.

6. "Primer filme de María L. Bemberg para la mujer". *Crónica*, ed. vespertina, 7 de agosto de 1979.

limitado por las reglas de género tradicionales y la doble moral. Antes de su ingreso a la cinematografía, realizó dos cortometrajes. Uno, *El mundo de la mujer*, de 1972, documenta la exposición Femimundo en la Sociedad Rural de Palermo (Fernández, 8-9), un evento cuyo eslogan era "Todo cuanto interesa a la mujer: modas, belleza, peinados, artículos para el hogar" (Soto, 10-11). El segundo, titulado *Juguetes*, estrenado en 1978, analiza los roles de género implícitos en los juegos para niños.

En una entrevista con *Tiempo Argentino*, en 1984, es citada diciendo que le había llevado mucho tiempo aprender a tomarse seriamente a sí misma y separarse de la perspectiva apologista que considera que mutila a muchas de sus contemporáneas (Pombo, 10-11). En efecto, ha sido su rechazo a esta exclusión y el deseo de propulsar el feminismo lo que Bemberg relata como justificación de su deseo de convertirse en directora de cine, en un primer momento (Rithner, 1). Define a las feministas como transgresoras. Sus personajes oscilan desde Camila O'Gorman, la hija de una familia aristocrática en los tiempos de Rosas que huye con un cura, hasta sor Juana Inés de la Cruz, la poetisa mexicana del convento de clausura del siglo XVII considerada la primera feminista de América (García Oliveri, 1-2).

En 1980 fundó una compañía, GEA Cinematográfica S.R.L., luego S.A., con su socia Lita Stantic, y en 1991 fundó Mojamé S.A., que produjo *De eso no se habla*. Durante el período comprendido entre 1984 y 1986, cuando de las ciento seis películas realizadas en la Argentina únicamente dos habían sido dirigidas por mujeres, el talento de Bemberg es destacable.⁷ Su película *Camila* fue el primer film nacional que logró un público masivo, con alrededor de un millón de espectadores en dos años en cartel y ganancias por la venta de videos en el extranjero.

Gracias a su éxito se han abierto las puertas a la realización de otras películas, como *La historia oficial* de Luis Puenzo, ganadora del Oscar en 1986 (García Oliveri, 1-2). Bemberg organizó en 1988 la sección "La mujer y el cine" en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, con invitadas tan ilustres como Susan Sontag y Fanny Ardant,⁸ con el objetivo de promover el cine de mujeres en la Argentina. Este concurso sigue siendo la exhibición y competencia más importante de películas de mujeres en toda América Latina hasta la actualidad. En 1995, Bemberg sucumbe a un cáncer a los setenta y dos años, con seis películas realizadas, todas ellas rentables en el país y el extranjero.⁹ Donó una extensa colección de arte contem-

7. "Según las mujeres, la cámara y el traveling no tienen sexo". *Página 12*, Buenos Aires, 18 de marzo de 1989.

8. "Von Trotta y Wertmüller, futuras huéspedes de un festival femenino". *La Nación*, sección "Espectáculos", 12 de febrero de 1989, p. 9.

9. "Desde el principio", *La Razón*, sección "Sociedad", 8 de mayo de 1995, p. 13.

poráneo al Museo Nacional de Bellas Artes, parte de su patrimonio personal (Arteaga).

A pesar de la etiqueta de "suave" (*soft*) dada por las organizaciones de feministas de Estados Unidos, Bemberg ha sido cuidadosa en mantener la distancia de lo que ella veía como el cine feminista militante en Brasil, que creía improductivo y dañino para la causa (Soto, 10-11). Su estilo de escritura es autobiográfico, y sus personajes valientes y desafiantes, aunque habitualmente al final sucumben ante la hegemonía de la sociedad tradicional. Trabajó en contra de la tradición de las protagonistas que ella veía retratadas como la "tonta, subordinada totalmente al hombre o desde el punto de vista erótico",¹⁰ intentando escribir de modo de captar a la mujer bajo una luz diferente, con toda la riqueza de la contradicción que debiera implicar (Sabbatiello, 78-81). Sin embargo, sus estudios se centran sobre la crítica feminista, la cual externalizó la situación apremiante de las mujeres en una polémica en contra del machismo y su internalización por las mujeres.¹¹ Sin pretensiones moralizantes ni panfletarias,¹² Bemberg se esforzó en proyectar una crítica feminista animada por el cambio de mentalidades, la construcción de una cultura femenina que no fuera ni frívola ni pasiva (Rithner, 1).

Tal vez su contribución más directa a la ideología o a la política feminista en la Argentina puede ser vista en las muchas entrevistas que ha brindado, erigiéndose como la vocera cultural de un movimiento local bastante inarticulado y fragmentado. Ya en 1974, se confrontó cara a cara con la vocera abogada del antifeminismo Ana María Campoy para la popular revista *Gente*, argumentando y al mismo tiempo ejemplificando que existía un vacío de solidaridad entre las mujeres activistas y que gran parte de la fuerza del movimiento provenía de experiencias altamente variables e individuales (Barreiro). También participó en la fundación de Unión del Movimiento Feminista y dictó conferencias para la inauguración del mes de la mujer, patrocinado por asociaciones de prensa.¹³ Por esta misma razón ha sido considerada la representante nacional de la cinematografía feminista. Como tal, a

10. "Primer filme de María L. Bemberg para la mujer". *Crónica*, ed. vespertina, 7 de agosto de 1979.

11. Unos pocos ejemplos: "Declaraciones de María L. Bemberg sobre el feminismo y el machismo", *La Nación*, 19 de diciembre de 1986; "La mujer y su ubicación social, tema de un ciclo de debates", *La Nación*, 9 de junio de 1984; "La mujer observada por María Luisa Bemberg", *La Capital*, Rosario, 6 de mayo de 1982; Mona Moncalvillo (56-61). "La vida de María Luisa Bemberg". *La Semana*, 11 de febrero de 1982, pp. 56-60.

12. "María Luisa Bemberg no da moralejas pero sí un aporte para nuestro cine". *Los Principios*, 21 de junio de 1981.

13. "La mujer y su ubicación social, tema de un ciclo de debates", *La Nación*, 9 de junio de 1984.

pesar de la alta calidad de sus películas, casi nunca se hace referencia a ellas sin tomar en cuenta el aspecto de los roles de género y los temas de la mujer. Su estética, su estilo narrativo y cinematográfico, han sido meramente debatidos en los artículos sobre su trabajo, y por esto debe entenderse que ella nunca haya trascendido en la esfera cinematográfica en el imaginario histórico del cine nacional sin la notable calificación de ser una mujer y hacer, en sus propias palabras, *girl movies*.¹⁴

Esta crítica debe ser tomada con pinzas, considerando la decadencia de la industria cinematográfica en la Argentina posterior al proceso militar y la valoración negativa de los directores en ese momento. Esto quiere decir que muchas películas realizadas durante este período no fueron evaluadas sobre una base estética o artística, debido al sentimiento general de repugnancia y la sospecha sobre los productos culturales realizados bajo el régimen; el objetivo primordial de muchos críticos cinematográficos durante ese período se concentró mayormente en la recuperación de los mercados perdidos y la necesidad de incrementar el apoyo estatal a la industria.

¿Son las directoras cinematográficas parte de un "nuevo movimiento social" o incluso parte de la tradición feminista? ¿Cuál es la economía de sensibilidades o la nueva subjetividad creada por la inconformidad que ciertas directoras que siguieron a Bemberg están intentando crear? ¿Cómo critican su propia creación estos nuevos movimientos y cómo existe la posibilidad de divergencia? Bemberg propone lo siguiente: "Estoy convencida de que el espectador tiene cierta necesidad, aunque sea inconsciente, de que se apele a su espíritu y a su sensibilidad, y cuando se le da una obra que le exige participación, se muestra agradecido" (López, 6-7). La lectura más obvia sobre las directoras cinematográficas contemporáneas en la Argentina es la falta de identificación con el lenguaje del feminismo político. La mayoría de las directoras de la generación contemporánea no se definen a sí mismas como feministas y, aunque agradecidas a sus predecesoras, ven a la vieja generación como demasiado polémica y a la noción de directora cinematográfica, como un gueto que ellas prefieren evitar.

Debe ser mencionado que muchas de ellas obtuvieron su primer logro profesional compitiendo exitosamente en la sección "La mujer y el cine" del Festival Internacional de Mar del Plata, en la categoría de premios ópera prima de mujeres patrocinado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), y en competencias internacionales y festivales para directoras cinematográficas. Lita Stantic, cofundadora de la organización sin fines de lucro "La mujer y el cine", dice que la contribución más grande de esta nueva generación de directoras es una *mirada* femenina, o un punto de vis-

14 "Political Subtext in a Feminist's Fairy Tale". *The New York Times*, 25 de septiembre de 1994, pp. 14, 16.

ta femenino, y que el acto de ser directora o productora de una película es en sí mismo un acto feminista revolucionario, dado que estas categorías han sido tradicionalmente dominadas exclusivamente por hombres (Rangil, 155-156, 215). La escena contemporánea cuenta con más de veinte mujeres en cualquier momento dado trabajando en publicidad o películas documentales como directoras. Esta explosión se debe en parte al dinamismo del propio espacio. Julia Solomonoff, quien trabajó en Nueva York durante seis años, decidió regresar a Buenos Aires a realizar películas después de su encuentro con Lucrecia Martel, quien le dijo: "Vos no te podés perder este momento de la Argentina" (García, 30-31).

Esta generación de directoras encuentra más solidaridad entre ellas que sus predecesoras en la escena cinematográfica o en la generación de feministas de la cual descendían. Solomonoff cuenta a sus productoras de Cruz del Sur, Vanesa Ragone y Florencia Enghel, como dos de sus anclas, y Paula Hernández habla de Lucrecia Martel como una fuente de inspiración (Rangil, 143; García, 30-31). Estas directoras citan frecuentemente el trabajo de las otras en entrevistas. La primera obra de Solomonoff *Hermanas* y la de Hernández *Herencia* son dos ejemplos de lo que se quiere decir con *mirada* femenina. Ambas son películas contadas desde la perspectiva de una mujer que emprende la pregunta sobre el autodescubrimiento. En el caso de *Herencia* de Hernández es una mujer inmigrante italiana de sesenta años que decide regresar a su casa después del encuentro con un inmigrante alemán de veinte años, desesperado. El joven, que ha viajado a Buenos Aires en busca del amor perdido, coloca a la protagonista en el comienzo del camino sobre la pregunta de la naturaleza del otro, tanto como mujer o como inmigrante, y el enfrentamiento con la externalización como un agente de la liberación.

En *Hermanas*, de Solomonoff, dos hermanas separadas geográficamente deben reencontrarse luego de una larga ausencia. Una había escapado de la persecución a causa de su activismo político eligiendo el exilio en España, y la otra se había asentado en el estilo de la vida de ama de casa suburbana en Texas, donde su marido trabajaba para una corporación. La historia llega al clímax cuando la segunda hermana debe revelar a la primera que fue responsable, indirecta, del secuestro y el asesinato del antiguo novio durante el estado de represión de los últimos años del 70, una revelación que desafía a ambas mujeres a repensar los mitos fundacionales de sus identidades personales y transnacionales. Ambas películas juegan con las múltiples posiciones de la mujer en la sociedad, su inclusión y exclusión, los cambios de roles. Ambas utilizan el tema del transnacionalismo para sugerir la fluidez del movimiento entre roles e identidad, y ambas son críticas tanto con los roles tradicionales propuestos para la mujer como con los roles propuestos por el feminismo radical. Solomonoff en algunas entrevistas analiza lo que ella llama el "discurso posfeminista posmoderno" entre las directoras cinematográficas

de la Argentina (Scherer). Es este retorno a una visión ideológica, como estas dos películas sugieren, lo que motiva los problemas centrales y las preguntas de estos nuevos largometrajes de ficción.

Esta tendencia es testimoniada, también, en documentales realizados por mujeres. Por ejemplo, *HIJOS, el alma en dos*, de Carmen Guarini, es una película que mira el caso de tres hijos de desaparecidos durante el Proceso y su recuperación por sus familias biológicas. En esta película los tres hijos son en realidad todas mujeres, hijas. El cuestionamiento a las estructuras familiares hegemónicas o al parentesco biológico o adoptivo son las premisas del largometraje que desafían las protagonistas en su recuperación del proceso de establecimiento y definición de esas relaciones familiares. En el caso de las hijas, las categorías tradicionales de padres e hijos, de pertenencia o de obligaciones familiares, e incluso el rol de la biología en la determinación de la identidad, se trastoca con la asunción por estas mujeres de la tarea de definir estos items para sí mismas. Más allá de asumir un rol más decisivo como mujeres dentro de las categorías sociales esclarecidas por el discurso feminista, estas mujeres están rompiendo las categorías, decisivas o de otro tipo, todas juntas.

Otro documental que desafía el modo y los límites del feminismo crítico, sin embargo de una manera muy diferente, es el documental *Trelew*. Esta película, dirigida por Mariana Arruti, quien posee una productora con su madre María Pilotti llamada Fundación Alumbrar, narra la historia del frustrado escape de ciento diez prisioneros políticos durante la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse, y desafía la autoridad de la estructura narrativo-testimonial tradicional insistiendo en que el tema de cada uno de los entrevistados se acote exactamente a lo que ellos mismos habían hecho durante el evento. Mientras la noción de privilegiar la voz femenina y traer la subjetividad de la mujer hacia adelante es una dinámica común en este tipo de películas documentales, ésta empuja las voces femeninas, tanto como las masculinas, a repensar la autoridad inherente cuando se es llamado a dar testimonio.

Algunos destacan el rol de las escuelas de cine en la Argentina, que suman más de treinta, como agentes democráticos dentro de la industria cinematográfica, otros destacan el cambio de tecnologías, que ha facilitado el ingreso a toda clase de grupos marginales a la producción, particularmente documental, y ha hecho accesible lo que antes era controlado por una jerarquía de género estricta (Scherer).

Las películas realizadas por mujeres en vez de tratar sobre la lucha feminista son ahora simplemente narraciones desde la perspectiva de la mujer, y, como un crítico puntualizó, están "impregnadas de experiencias femeninas", y es desde la intimidad, la sensibilidad y la subjetividad que estas directoras escriben, dirigen, actúan y producen. Según Marta Bianchi, actriz consagrada y una de las fundadoras de "La mujer y el cine", éste como instrumento ideológico participa en este tiempo, y en este caso se mueve dentro de es-

pacios en cierta medida integrados, y no patriarcales en un sentido estricto. Así, la problemática que estructura los primeros indicios feministas dejó un espacio vacante para ser llenado con el abordaje de otros conflictos.

Una de las películas más discutidas de este movimiento reciente es sin lugar a dudas *Los rubios*, un largometraje dirigido por Albertina Carri que se estrenó en cines en 2003. La película esboza la búsqueda de información de la directora sobre la desaparición de sus dos padres durante la última dictadura militar a través de la interpretación de la actriz Analía Couceyro, quien la personifica en el film. A pesar del tema común de los documentales actuales, Carri expresa que ella nunca se ha sentido representada por otras voces, a las cuales critica por su punto de vista historicista. Ella propuso hablar de las experiencias silenciosas y subjetivas de la memoria y la identidad de una forma diferente a lo que otras películas habían abordado (García, 2003).

Junto con un equipo reducido, la actriz y la directora visitaron la casa donde los padres de Carri habían sido secuestrados, el destacamento policial donde ellas piensan que habrían sido detenidos y los umbrales de los vecinos y amigos que podrían brindarles otros lazos con el pasado. Los rubios del título hacen referencia a los padres de Carri, activistas en 1960 y 1970 que desaparecieron en 1977, cuando Albertina tenía tres años. La película muestra la naturaleza de la construcción de la historia colectiva y la memoria personal, mientras simultáneamente deconstruye la relación entre testimonio, verdad e historia dado que la identidad de los sobrevivientes, en este caso la hija de los desaparecidos, es tanto la imagen viva como la realizadora de las preguntas. Esto se logra mediante el juego de la presencia tanto de Carri como de su doble en muchas escenas, volviendo la declaración inicial de la directora de "no estar en la película" una ironía, dado que, de hecho, está representada doblemente. Haciendo esto, ella crea un lienzo sobre el cual puede dibujar los bosquejos de muchas de sus preocupaciones, inquietudes y viajes personales hacia el descubrimiento de su propia identidad.

La observación de la narradora, "No sé si puedo recordarla, o si ellos me lo contaron demasiadas veces [recordar la desaparición de mis padres]", traduce la idea de que la imperfección o de alguna manera la represión de la memoria es reflejada en el tránsito entre los modos del documental y la ficción (Kohan, 24-30). En cambio, esto indica la naturaleza de la construcción de la memoria, el aspecto colectivo de afirmación o negación, el elemento de la intersubjetividad y la acción del individuo en la creación de su propio sentido sobre las realidades recibidas. Esta película se ha convertido en una especie de pieza clave de la narrativa crítica de lo que el movimiento de cine contemporáneo en la Argentina quiere lograr. La presencia y la experiencia subjetiva de Carri como directora no puede separarse del género dramático. Sus reflexiones sobre el proceso de filmación y la investigación del pasado son notables, y logran convertir su subjetividad en uno de los principales elementos narrativos de la película. El montaje está lleno de autocríticas,

autorreferencias y reflexiones sobre las decisiones tomadas. Como su primera obra *No quiero volver a casa* (2000) (Scherer), esta película fue vista como carente de emoción y juzgada por eso, como si la demostración de emociones fuera lo que se espera de una directora. Tal vez sea por esta observación que *Los rubios* se ha convertido en una película popular dentro de los círculos literarios y escolares; por lo tanto, ha introducido en las escuelas debates sobre la interpretación del pasado y la representación de la identidad en el posmodernismo (Reynoso, 161-181).

El reconocimiento que recibió Carri gracias a esta película le permitió acceder al soporte que necesitaba para producir su primera película de ficción, *Géminis*, una coproducción con Francia de 2005. Esta película narra la historia de una relación incestuosa entre un hermano y una hermana de la clase media alta de Buenos Aires. El film desafía la narración tradicional sobre las mujeres jóvenes y el abuso sexual dentro de la familia. Más que denunciar la autoridad patriarcal de la casa, se centra en el conflicto de autoridad entre la madre y la hija en cuanto a las tareas domésticas.

La película plantea dos relaciones paralelas que involucran a los hijos de la familia, los hermanos enamorados y el hijo mayor que regresa de España a la Argentina con su nueva novia. La forma en la cual las dos relaciones son reveladas desenmascara la historia de amor tradicional exogámica como insana e inmadura, sin embargo es aceptada por la familia y celebrada mediante una ceremonia de casamiento. La relación incestuosa es revelada como natural e inevitable, con una clara focalización dentro del film en sus relaciones sexuales consensuadas, las conversaciones entre ellos y la cohabitación en el espacio. La película juega con la utilización de espejos y usa ángulos de cámara a través de las puertas y espejos, sugiriendo al espectador el voyeurismo y la inaccesibilidad a la intimidad de la pareja. Hay un juego sutil sobre la imperfección de la memoria, sin embargo parece menos un gesto de la relación fuera de la película que una parte integrante de ésta. Y el final, como los melodramas del 30 y del 40, termina con la matriarca de la familia descubriendo a la pareja en la cama, su reacción violenta y su final en la locura.

La contextualización del *plot* de la película se centra en el deseo de la familia de ignorar la realidad, sus pretensiones banales, indiferencia e hipocresía. En una escena, la madre les dice a sus hijos que no peleen cuando la familia tiene "verdaderos problemas" para resolver, y luego procede a *chismorrear* sobre la hija de la mucama. En otra escena, la madre y su hija están riéndose de un empleado que se había caído del caballo, hasta ser advertidas por otro miembro de la familia de que aquel empleado había muerto luego y que habría sido otro el golpeado en la cabeza por una coza, a lo cual la mujer responde, entre risas y decidiendo hacer caso omiso a esta corrección, que hubiesen bajado mientras disfrutaban la fiesta. En este caso, el matriarcado de amas de casa no es más que una imaginada utopía. En cambio, es

la naturaleza del fortalecimiento de las mujeres lo que es criticado, de esa manera cuestiona la responsabilidad personal, la acción y la elección.

Lucrecia Martel, como muchas de sus contemporáneas, no pretende ser una feminista. Ella insiste en que aprecia el producto de muchos de los logros del movimiento feminista, pero que no siente empatía por los aspectos de la doctrina más politizados o militantes, y es crítica ante alguna de las fallas del movimiento en lograr la revalorización de los roles más tradicionales de la mujer en su casa y como madres (Rangil, 111). Su estilo imita a la academia volviéndose hacia el estudio en vivo diario, con especial atención a los detalles de la experiencia mundana y cotidiana.

Nacida en Salta, su primer cortometraje, *Rey muerto*, y su primera película mantienen una cierta similitud con su propia experiencia de vida, una educación dentro de una familia de siete hijos, en una ciudad conservadora de provincia. Los temas que encuentra más interesantes son aquellos asociados a las complejidades de las relaciones familiares, la naturaleza ambigua de la sexualidad adolescente y la reproducción de instituciones conservadoras, las cuales mantienen ideales particulares y roles dentro de una estructura social dada (Rangil, 87). Su comienzo en la cinematografía se dio cuando ella llegó con apenas veinte años a estudiar a Buenos Aires, luego trabajando en la industria de la publicidad, donde finalmente dirigió un programa de televisión llamado *Magazine for fai*, una comedia negra orientada a un público adolescente (95). Comenzó la escritura de su primer guión de largometraje en 1996 y a través de una serie de conexiones finalmente conoce a Lita Stantic, quien estuvo interesada en producir la película. En 1998, Martel pudo enviar su guión al Sundance Festival, y en 1999 comenzó el rodaje de *La ciénaga*, la historia de una familia en decadencia, llena de tensiones internas y curiosidades sexuales. La película recibió financiamiento de Cuatro Cabezas, Montecima Foundation, un canal de televisión japonés, la coproducción del sonido en Francia y el apoyo solidario de Ibermedia, además de los créditos del INCAA; esto refleja la manera en la cual la globalización de la cultura y la política ha dado voz a este discurso personal (109). Su segunda película, *La niña santa*, estrenada en 2004, fue comprada por HBO, producida por Almodóvar y galardonada con premios en el Festival de Cannes ese mismo año (87).

Martel considera la cinematografía un arma política valiosa, debido a su capacidad para comunicar sutilezas y contundencias. A través de la reconsideración de los detalles de la vida cotidiana y su valor en el proceso de construcción de la realidad social, ella revela y sutilmente denuncia las poderosas relaciones implícitas en los vínculos familiares, en el lenguaje y en la tradición. Siente que se le ha regalado una posición especial desde la cual observar y reflexionar sobre su realidad, y considera como una obligación producir obras que permitan a otros participar en su privilegio. Prefiere protagonistas y personajes femeninos simplemente porque, como mujer, considera

que tiene más material acerca de las madres, las hijas y las hermanas. Proclama identificarse más naturalmente con las mujeres, y por eso no ve la necesidad de elucidar el aparato social problemático dentro del cual la mujer vive, y encuentra valioso exhibir cómo sus complejas realidades son construidas y cómo sus perspectivas se interrelacionan (Rangil, 87-106).

Su estilo ha sido descrito como realismo subjetivo, reconstrucción de modalidades, lengua vernácula regional y los elementos de la vida cotidiana dentro de un intenso sentido de localización. Ella logra esto utilizando un cuidadoso tratamiento del sonido, actores no profesionales y diálogos que reflejan las deliberaciones del pensamiento particular de cada personaje más que las narrativas tradicionales que se centran en brindar detalles adicionales al *plot* o que suenan con aires literarios (Halac, 91-130). Se mueve a través de sus películas creando texturas, sonidos y silencios, generando tensiones entre lo que ocurre y lo que se dice, y desarrollando la ambigüedad entre puntos de vista múltiples y fragmentados, recuerdos desde diferentes personajes del elenco, diferentes acentos y diferentes significados. Sitúa lo que podría ser su crítica feminista no en el exterior, como la primera generación de feministas, sino en el mundo interior. Pero, como sus predecesoras, se ha abstenido hasta ahora de usar escenas de desnudos potencialmente explotadoras, a pesar de su constante tema de la exploración sexual.

En *La ciénaga* y en *La niña santa* la acción tiene lugar en la provincia de Salta. Ambas se centran en familias matriarcales, con hijas adolescentes como protagonistas clave para las historias, el mundo de las jóvenes adolescentes y su sexualidad como un tema crítico. En *La ciénaga*, la única tensión sexual de la película es entre la hermana y su hermano mayor, dada su atracción física nunca materializada en una relación sexual. En *La niña santa* hay varias tensiones sexuales: entre la madre y un médico fronterizo que ha venido para quedarse en su hotel durante una convención médica, entre el mismo personaje y su hija, entre la hija y su mejor amiga en la clase catequesis y entre la amiga y su primo. En esta segunda película, el rol de la Iglesia Católica como adocrinadora de la familia tradicional y los roles de género y sexuales se trastocan cuando la clase de catequesis a la que asiste la niña se convierte en un espacio donde ella y sus colegas pueden compartir sus ideas y experiencias sexuales. Presenta la habilidad de las mujeres al elegir el sexo anal como una alternativa para la pérdida de la virginidad, y vuelve la noción de vejación irrelevante, demostrando la atracción sexual de las adolescentes hacia los hombres mayores. En ambas películas ella enfrenta la crítica de la generación feminista previa, que colocaba a los hombres como culpables de las injusticias y la explotación sexual de la mujer, examinando la complicidad de ésta, la conspiración y la búsqueda de situaciones sexuales censuradas.

El espacio para las políticas de género pareciera estar ocupado actualmente por otros actores. El festival gay y lésbico realizado en Buenos Aires

La Diversa 2005 trajo a la luz la cinematografía gay-lésbica-transexual. *Hotel Gondolín*, de Fernando López Escriba, obtuvo el premio a la mejor película, un relato acerca de la organización de un colectivo de travestis prostitutas que viven juntas en un edificio hotel recuperado cerca del distrito rojo (Gorlero). Las amenazas tradicionales para el movimiento de mujeres, como las trabajadoras sexuales organizadas y los travestis, han comenzado a emerger como los protagonistas de un nuevo discurso acerca del género en la Argentina de hoy. El movimiento de mujeres en la Argentina ha oscilado entre el periodo idealista del peronismo, llamado así por la legalización y la sindicalización de las trabajadoras sexuales, hasta la mínima tolerancia de los conservadores acerca de la prostitución y las nuevas leyes de división de zonas del Proceso con su concomitante discurso sobre la explotación sexual. Además, el movimiento de mujeres ha presenciado la apertura de una vía de transición hacia la democracia con su atenuación de la condena a la homosexualidad, que ha derivado en la reciente norma de 2004 por la cual los trabajadores municipales que tengan una pareja del mismo sexo podrán ser reconocidos legalmente y por ende percibir los beneficios correspondientes. Hasta aquí, el centro del debate sobre el género se ha desplazado hacia comunidades antes marginales y su búsqueda de la igualdad bajo la ley y la representación. Donde los antiguos espacios discursivos habían sido ocupados con la igualdad y los derechos de las mujeres, estas nuevas aperturas están relacionadas con la extensión de estas mismas igualdades para parejas homosexuales y transexuales.

Uno de los directores de más renombre actualmente, Edgardo Cozarinsky, ha dirigido una película durante 2005 llamada *Ronda nocturna*, que narra a través de experiencias sexuales significativas el entorno de la vida cotidiana de un típico taxi-boy en Buenos Aires, con una muy buena recepción de la crítica. Esta película producida por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, a través de la exploración sobre la identidad sexual y su relación con la transgresión y la alteridad, puede presagiar la dirección que los directores tomarían en la búsqueda de este nuevo camino discursivo. Un caso similar, *Tan de repente* de Diego Lerner, estrenada en 2003 y producida por Lita Stantic, examina la compleja sexualidad y la formación de la identidad de una adolescente gay. No sorprende que estos nuevos espacios sean ocupados por directores hombres, con la colaboración de lo que podría describirse como una nueva clase de directoras cinematográficas posfeministas en su función de productoras.

Como conclusión, es difícil ignorar el rol que la cinematografía ha jugado en la ampliación de la ideología feminista en los espacios culturales de la sociedad argentina. Creando un espacio autónomo donde los discursos puedan desplegarse respecto del cuerpo de la mujer, sus derechos y las relaciones de género, las directoras cinematográficas han evocado desde el primer feminismo en la década del 70 hasta el posfeminismo reflexiones que han

desafiado estas articulaciones para enfrentar los cambios políticos y el entorno cultural hacia el final del siglo XXI. El trabajo de directoras como Julia Solomonoff, Paula Hernández, Lucrecia Martel, Ana Poliak y Albertina Carri demuestra que sin la apertura generada por María Luisa Bemberg el desarrollo de este diálogo no habría sido posible. La generación actual, mientras presta atención a su predecesora, ha transformado este espacio discursivo en una fuente cultural vasta donde cuestiones sobre la construcción de la memoria y la identidad, los principios del dogma del psicoanálisis y la noción de acción colectiva versus responsabilidad individual pueden ser explorados y examinados.

Referencias bibliográficas

- ARTEAGA, A. de (1996), "Colección Bemberg", *La Nación*, 12 de noviembre.
- BARREIRO, N. (1974), "Esto no debe dejar de leerlo ninguna mujer", *Gente*, 8 de agosto.
- BIANCHI, M. (2005), "Imágenes con identidad", *La Nación*, 19 de julio.
- FERNÁNDEZ, N. (1981), "María Luisa Bemberg: la audacia de ser mujer", *Tiempo de Córdoba*, sección "Cultura y espectáculos", 21 de junio, pp. 8-9.
- FILC, J. (1997), *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*, Buenos Aires, Biblos.
- GARCÍA, E. (2004), "Las cosas se ven distintas desde afuera", *Página 12*, sección "Espectáculos", 13 de junio de 2004, pp. 30-31.
- GARCÍA, L. (2003), "Albertina Carri: «La ausencia es un agujero negro»", *La Nación*, 23 de abril.
- GARCÍA OLIVERI, R. (1987), "Ahora, sor Juana Inés de la Cruz, según María Luisa Bemberg", *Clarín*, sección "Espectáculos", 3 de mayo, pp. 1-2.
- GORLERO, P. (2005), "Comienzan dos festivales gays", *La Nación*, 9 de noviembre.
- HALAC, G. (2005), "Poética (pura)", en M. Paulinelli (coord.), *Poéticas en el cine argentino (1995-2005)*, Córdoba, Comunicarte, pp. 91-130.
- JACQUETTE, J. (1989) (ed.), *The Women's Movement in Latin America*, Boston, Unwin Hyman.
- JELIN, E. (comp.) (1985), *Los nuevos movimientos sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- KOHAN, M. (2004), "La apariencia celebrada", *Punto de Vista*, 78, abril, pp. 24-30.
- LIPSZYC, C. (2005), "Los feminismos en la Argentina (1983-2004)", en M.L. Femenias (comp.), *Perfiles del feminismo oberoamericano*, Buenos Aires, Catálogos, vol. 2.
- LÓPEZ, F. (1986), "Crónica de una señora cineasta. «La Bemberg»", *La Nación*, 27 de julio, pp. 6-7.
- MAINWARING, S. y E. VIOLA (1984), "New Social Movements, Political Culture, and Democracy: Brazil and Argentina in the 1980s.", *Telos*, 61, pp. 17-52.
- MASIELLO, F. (2001), *The Art of the Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*, Durham, Duke University Press.
- MONCALVILLO, M. (1982), "María Luisa Bemberg", *Humor*, 80, abril, pp. 56-61.

- POMBO, M. (1984), "María Luisa Bemberg: «A las mujeres nos cuesta tomarnos en serio»", *Tiempo Argentino*, 5 de mayo, pp. 10-11.
- RANGIL, V. (2005), *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- REYNOSO, D. (2005), "Albertina Carri", en M. Paulinelli (coord.), *Poéticas en el cine argentino (1995-2005)*, Córdoba, Comunicarte, pp. 161-81.
- RITHNER, J.R. (1981), "Inserción, no sojuzgación. una necesidad", *Río Negro*, sección "Cultural", 4 de octubre, p. 1.
- SABBATELLO, M. (1983), "Tripas, corazón y cabeza", *Mujer*, 20 de septiembre, pp. 78-81.
- SCHERER, F. (2005), "El cine en sus manos", *La Nación*, 19 de julio.
- SOTO, M. (1978), "El cine de María Luisa Bemberg", *La Opinión*, sección "La Mujer", 28 de marzo.