

La mirada femenina y el discurso del poder en “La voz de los pañuelos” e “H.I.J.O.S: el alma en dos” de Carmen Guarini

María Claudia André
Hope College

We learn from seeing in performance how gender and race relations are embodied and enacted. Theater and film show us ourselves in relation to others, or more damagingly, they persuade us of our social invisibility by not representing us at all. Jill Dolan, *The Feminist Spectator*, 2

En parte, como resultado de los cambios introducidos por la transición a la democracia y la globalización a nivel mundial, la cultura ha pasado a ser un instrumento ideológico fundamental que permite interpretar y gradualmente, incorporar las nuevas identidades colectivas e individuales a la agenda sociopolítica institucional. Tal como evalúa Néstor Canclini, la transición de la modernidad a la postmodernidad ha sido, sin duda, un factor determinante que ha afectado globalmente el quehacer cultural al neutralizar, detrás de una máscara de igualdad, las distinciones tradicionales y las jerarquías basadas en la lucha de clases, de género y de raza. Mediante este proceso de hibridación, producto de la democracia capitalista, se intenta reemplazar la producción cultural por la adquisición de bienes y de hábitos de consumo que se presentan como una utopía para las masas. El discurso del consumismo y el desarraigo cultural construyen entonces una realidad basada en valores que restan sentido a aquellos criterios morales, intelectuales y estéticos que dan cohesión a la sociedad. Con ello, el individuo se transforma de productor a consumidor de la cultura (46).

Entre los múltiples canales de reflexión y praxis de resistencia al discurso posmoderno al cual se refiere García Canclini, el cine documental se presenta como uno de los más eficaces para deconstruir los códigos dominantes por medio de propuestas estéticas que cuestionan los efectos negativos del capitalismo y la globalización. En su análisis sobre la crisis argentina y los medios de comunicación, Kathryn Lehman nota que la cinematografía documental está especialmente capacitada para registrar las crisis sociales al hacer del espectador el centro de la acción colectiva (26). Del mismo modo que la música popular e internet, el documental ha contribuido a la creación de una esfera pública alternativa que permite elaborar un debate abierto sobre aquellas cuestiones sociales – como la corrupción política, el creciente desempleo y la falta de ética corporativa– que han sido consideradas “no apropiadas” para la divulgación en otros canales informativos, como la radio o la televisión (26).

En este ensayo se analizan las estructuras narrativas y las estrategias de representación del cine documental contemporáneo como un medio propicio para movilizar al espectador a la reflexión y promover un debate en torno a la industria cultural y a las diversas prácticas socio-políticas que le afectan a diario. Más específicamente se pretende determinar la incidencia del género y de la mirada femenina en lo que hace a los procesos de construcción del relato, la relación ética y estética con el sujeto filmado así como el enfoque de los temas a tratar. El marco teórico que ofrecen los estudios feministas posmodernos en relación a las artes visuales y los conceptos de Michel Foucault en torno a la construcción y circulación de los discursos de poder, resultan propicios para evaluar la relevancia de la mirada masculina en los patrones de conducta y en la formación del sentido de subjetividad. El estudio se enfoca en dos documentales de la antropóloga y documentalista argentina Carmen Guarini: *La voz de los pañuelos* (1992) e *H.I.J.O.S: El alma en dos* (2002) producciones que trazan un perfil histórico-político de la Asociación de las Madres de la Plaza de Mayo y de la Agrupación

H.I.J.O.S. a través de los relatos de las madres y de los hijos de los desaparecidos por la dictadura militar en Argentina (1976-1983).¹

La producción y dirección cinematográfica como la documental en este país como sureño, al igual que en el resto del mundo, ha tradicionalmente privilegiado la óptica del lente masculino. La inserción de la mujer en ambos ámbitos recién comienza a percibirse con el éxito internacional de la cineasta María Luisa Bemberg, cuya película *Camila* (1984) fue nominada para el Oscar de la Academia de Hollywood. Bemberg se considera una de las pioneras en llevar la problemática de género a la pantalla, iniciando su carrera como cineasta con dos documentales que tratan sobre la opresión femenina en la sociedad patriarcal y la vida de la mujer burguesa: *Mundo de mujeres* (1974) y *Juguetes* (1974).² Más recientemente, Carmen Guarini, Vanessa Ragone y Ana Poliak continúan el legado de Bemberg al incursionar en los ámbitos de representación, producción y recepción cinematográfica desde un ángulo que no sólo propicia la mirada y el discurso femenino, sino que además posiciona a la mujer como sujeto/agente del discurso historiográfico.³ Los logros de Guarini, Ragone y Poliak resultan significativos si consideramos que, aun hoy en día, el papel de la mujer en este espacio se limita al de asistente. Tal como evalúa Viviana Rangil:

... el rol de la mujer, es un rol no protagónico en cuanto a la toma de decisiones. Por eso vale la pena subrayar que la importancia de la actividad profesional/artística de Guarini, Ragone y Poliak reside no solamente en la calidad de los temas que plantean sino también en su conciencia de ser mujer y en su inculdicable afirmación del lugar que se han forjado en el ámbito documentalista. (17)

Carmen Guarini recibió su doctorado en cine antropológico en la Universidad de Nanterre (Francia), bajo la dirección de Jean Rouch en 1988. Desde entonces ha participado en varios encuentros de cine documental y en seminarios de posgrado con documentalistas argentinos de renombre, como Fernando Birri y Jorge Prelorán. En 1984 fundó junto a Marcelo Céspedes Cine Ojo, la primera empresa productora y distribuidora de cine documental de creación, vinculada a las temáticas sociales y a los derechos humanos. En 1990, con el apoyo de instituciones educativas, creó el banco de imágenes, archivo audiovisual de la historia argentina contemporánea destinado a tareas de formación y de capacitación social. En la actualidad, además de ser productora y directora de cine, se desempeña como docente en la Universidad de Buenos Aires en las carreras de Antropología y en Ciencias de la Comunicación y como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, ente encargado de la promoción de la ciencia y la tecnología en Argentina.

El corpus documental de Guarini se enfoca en lo político-social, insertándose dentro de los parámetros del llamado Tercer Cine de tipo militante que reniega de las convenciones del cine hollywoodense o taquillero, y apunta a denunciar el fracaso de las instituciones estatales, los sistemas de discriminación social y la corrupción en las altas esferas del poder. Documentales como “Mapuches borogas: Una tierra que se extingue” (1984); “Una sola voz” (1994), “Jaime de Nevares, último viaje” (1995) y “Silencio roto” (2001) evidencian el grado de marginalización y exclusión social de los grupos indígenas en distintas comunidades de América Latina, mientras que “A los compañeros la libertad” (1987), “La voz de los pañuelos” (1992) e “H.I.J.O.S: El alma en dos” (2002) giran en torno a las prácticas de resistencia, militancia y logros de estos movimientos político-sociales.⁴

“La voz de los pañuelos” se inicia con el dramático testimonio de M. Cruz de Monteros, prisionera política, víctima de tortura y violación en la escuelita de Faimallá, uno de los tantos campos de concentración en el país. Varias veces la filmación se detiene ante la dificultad, –y quizás la vergüenza– de la víctima de narrar ante la cámara las vejaciones a las cuales fue sometida. Su

dramático relato se empalma con varias escenas de los quehaceres –tanto políticos como domésticos– a los que se avocan las madres a diario. La cámara se posiciona en diferentes ángulos que registran los movimientos de las mujeres cocinando, limpiando, conversando de una amplia variedad de temas que abarcan desde los ingredientes que utilizarán en la preparación del almuerzo hasta la organización de la próxima marcha. Los sonidos en el entorno y las frecuentes interrupciones reflejan momentos íntimos de compañerismo y de solidaridad que comparten de un modo comunitario. El rodaje de estas escenas a color, sin discurso narrativo y sin ningún tipo de intervención por parte del director es ocasionalmente interrumpido por videos y fotografías en blanco y negro de personajes y eventos significativos de los años bajo la dictadura. El final abierto deja entrever que la lucha y la problemática de las madres, al igual que las de otros movimientos sociales, son temas que además de afectar a todos los argentinos aun continúan vigentes.

Del mismo modo, “H.I.J.O.S: el alma en dos” comienza con el impactante escache⁵ a Alfredo Astiz, para luego centrarse en los testimonios de Silvina, Vero (Verónica) y Lucila, tres hijas de desaparecidos quienes, en el activismo político, buscan preservar el recuerdo de sus padres y sobrellevar los traumas de su niñez. Silvina viaja de París a Buenos Aires con el propósito de contactarse con el grupo, visitar los restos de su padre y conducir investigación para luego escribir un ensayo sobre derechos humanos, perdón y justicia. Vero, nacida en cautiverio, reconstruye sus recuerdos a través de las fotografías familiares, esperando en cada marcha o manifestación encontrarse con su hermano apropiado.⁶ Lucila, al igual que Vero, busca en los fotomontajes y los collages que diseña con los rostros de sus padres desaparecidos, aproximarse a sus seres queridos y, en parte, recobrar su propia identidad.

La multiplicidad de relatos reconstruye un testimonio colectivo y contestatario de la historia oficial mediante el cual, el espectador logra evaluar el profundo impacto psicológico y emocional del terrorismo de estado en el imaginario social. El testimonio oral de cada una de las protagonistas organiza la narración; con ello, el relato y la verosimilitud de los hechos queda a cargo del sujeto narrante. A través de este ejercicio narrativo, a cada uno de los testimoniantes no sólo se les brinda un espacio, sino también una oportunidad de comunicarnos su propia versión de la historia. A semejanza del testimonio escrito, estos testimonios orales cumplen la función de recrear un hecho del acontecer histórico y de preservar la memoria colectiva. Como propone George Yúdice, el testimonio promueve una “ética de la solidaridad,” de compasión e identificación por parte del escritor, quien sacrifica su voz autorial para exponer una situación de urgencia que debe ser contada. “Con énfasis sobre el *discurso oral popular*, el testigo retrata su propia *experiencia* como *representativa* de una *memoria e identidad colectivas*. La *verdad* está invocada con el objetivo de *denunciar* la situación de explotación y opresión o *exorcizar y corregir* la historia oficial” (85).⁷

Por medio de estas historias de lucha y sobrevivencia, Guarini esboza un retrato de las tantas caras de la realidad nacional. Su mirada se relaciona dialécticamente con los sujetos documentados sin reducirlos a objetos de conocimiento o de estudio, sino que los constituye como parte activa de la búsqueda de un reconocimiento mutuo. La técnica documental de la documentalista argentina se asemeja a la de Dziga Vertov (1896-1954), cineasta ruso pionero en proponer una cámara cuya absoluta objetividad refleje la realidad tal cual es, rechazando todo tipo de técnica dramática teatral o literaria –ya sea actores, guión y escenografía– para concentrarse en la expresividad del suceso filmado, en los ángulos de la toma, las luces y sombras, velocidad del rodaje, la calidad de la imagen, y finalmente, en el montaje. Esta técnica, radicalmente opuesta a la empleada en el cine industrial o taquillero es lo que Vertov califica como “cine-ojo.”⁸

Desde una óptica que privilegia la imagen se logra que el espectador sea partícipe de la narrativa y testigo de las emociones que el relato de los hechos suscitan en el sujeto narrante. Es decir que, a diferencia de los documentales expositivos tradicionales en los que la voz de un narrador

omnisciente se dirige directamente al espectador coordinando el argumento con la imagen, esta línea documental favorece las entrevistas y el diálogo. Mediante este intercambio dialógico se promueve la empatía y la solidaridad hacia el otro y con el otro. Adolfo Colombres califica esta aproximación al sujeto como “antropología compartida,” definiendo que el interés por la reflexión en lo microsociedad y lo micropolítico es en sí el foco prioritario del documental. Según estima, “no es una antropología aplicada, sino una acción de apoyo a otra acción, desde que no hay en ella una razón científica ni política situada por encima de la razón del oprimido” (9). En lugar de perpetuar la condición de sujeto marginal mediante una interpretación subjetiva de su realidad, el documentalista le cede un espacio desde donde, éste pueda narrar su realidad personal o grupal y reconstruirla en sus propios términos. Lucrecia Mastrángelo concuerda que es necesario producir desde la autogestión y del compromiso, de denunciar poniendo en imágenes lo que no se ve. En este intercambio, “El otro ya no es objeto sino sujeto, que no es observado sino valorado; el otro semejante del que también puedo aprender, significa desterrar la discriminación de las minoría, la supremacía del poder frente a los que menos tienen” (citado en Colombres 4).

En varias oportunidades, Guarini se define como artista y niega que su cine sea antropológico o etnográfico aunque sus intereses se enfoquen grupos sociales marginados o aunque su cine se ajuste a ciertos parámetros del cine antropológico. Como la gran mayoría de cineastas mujeres considera que, a pesar de las dificultades que tuvo para hacerse de un espacio y de un nombre propio dentro del ambiente cinematográfico por ser mujer, no cree tener una militancia feminista o abordar explícitamente en su obra el tema de la desigualdad de género. Al hablar sobre su trabajo con las hijas de los desaparecidos menciona que se interesó por “la sensibilidad, la perspectiva de ellas y creo que desde ahí sí uno puede entender que hay una cierta mirada femenina, pero es más bien inconsciente” (Rangil 32).

En *Otro punto de vista: mujer y cine en Argentina*, Rangil observa que si bien ninguna de cineastas se declara abiertamente feminista, en su obra se revela una marcada conciencia de las diferencias de género. Sus historias provienen de la intimidad, son casi autobiográficas. “Son historias de hijas y madres y abuelas y hermanas. Son historias donde lo microcósmico deviene universal, donde lo personal y el detalle se transforman en lo colectivo y lo que se debe cuestionar” (86). Concordando con Teresa de Lauretis, Rangil concluye que no se puede hablar de marcadores formales, estilísticos y temáticos que indiquen la presencia de una mujer detrás de la cámara, ni se puede hablar de una fórmula totalizadora del lenguaje fílmico feminista, pero que indudablemente la construcción de una experiencia femenina se manifiesta en los “tiempos, percepciones, hechos, relaciones y silencios” (9).⁹ Al respecto Laura Mulvey opina que el cine se funda en conformidad con las diferencias genéricas, puesto que cada película se construye en torno a una visión y una perspectiva que se reajustan en el momento de editar la narrativa, y que éstas se realizan siempre desde un enfoque en el cual, el género juega un papel predominante. Pero, el hecho que el director sea mujer no indica que la visión de la película será femenina o feminista.¹⁰

En sus estudios sobre feminismo en el cine contemporáneo, Annette Kuhn observa que un gran número de mujeres cineastas ha adoptado el documental por su inmediatez y por su motivación de proporcionar a mujeres reales la oportunidad de hablar de sus experiencias de vida y para constituirse como sujetos hablantes y activos, “In this sense, they give women, and working-class women in particular, the status of historical subjects thereby taking the ‘consciousness-raising’ character of the autobiographically organized film a set further” (148-55). Al espectador, por otra parte, se le da la oportunidad de percibir la realidad desde un ángulo diferente de la que proyectan los noticieros, el cine y la televisión. No obstante, más allá de despertar el sentimiento de empatía en el espectador, el propósito del documental feminista –y a diferencia del documental antropológico que define Colombres– es el de modificar y enriquecer la perspectiva personal para finalmente lograr un

cambio en lo que hace a la situación de la mujer. Como advierte Mikhail Bakhtin, sólo al tomar distancia del otro es posible entenderlo y enriquecernos de sus perspectivas y experiencias. La vida es dialógica por naturaleza, dice Bakhtin, la concientización individual sólo puede lograrse a través de la concientización de otro individuo, dado que todo lo que conforma nuestra conciencia y nuestra personalidad viene del mundo exterior y de los otros. “Ellos me dan las palabras, las formas y la tonalidad que constituyen mi primera [y subsecuente] imagen[es] de mí mismo” (Welsch 168).¹¹

“H.I.J.O.S” como “La voz de los pañuelos” se ajustan a los paradigmas del documental feminista según la propuesta de Kuhn tanto en las técnicas de representación visual como en el contenido. Quizás esta apreciación se relacione directamente con el hecho que estos movimientos conformados por hijos y madres están en su mayoría administrados y conducidos por mujeres, y se consideran espacios de participación político-social significativos para la mujer. Gestos, silencios, miradas, conversaciones, quehaceres diarios, sentimientos íntimos que relacionan a estas mujeres en una misma lucha, invocan una marcada identidad de género y una posible asociación con la espectadora; pero en este caso, se trata de una identidad que inscribe al sujeto femenino como agente cuestionador del poder. En la opinión de Guarini, la problemática feminista como la problemática de la mujer se enmarca dentro “un contexto de temáticas de relaciones de poder, de relaciones económicas, que nos incumbe a todos de alguna manera [...] el tema de la mujer tiene que ver con el todo” (Rangil 31). Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* hace referencia a estas relaciones a las que alude la cineasta argentina. Según explica, el discurso es inseparable del poder, por cuanto el discurso es el medio regulador de todos los sistemas institucionales. Consecuentemente, quien controla el discurso, controla el poder, y con ello, todos los sistemas las estructuras políticas y socio-económicas de producción (18). Los mecanismos de poder, asegura Foucault, son regulados bajo sistemas disciplinarios de vigilancia instaurados para controlar el cuerpo social. Esta mirada omnisciente ejerce control mediante un efecto de panóptico, cuya función es la de garantizar el funcionamiento automático del poder creando en los ciudadanos un estado consciente de vigilancia estatal sin que ésta se esté ejerciendo constantemente (218).¹² Mulvey también evalúa el efecto regulador de la mirada masculina como uno de los principales elementos de poder sobre los cuales se instaura del orden patriarcal.¹³ Tal como indica la crítica feminista, en toda narrativa visual –y en el cine en particular– la mirada del hombre como sujeto activo impera sobre la mirada femenina, dado que la mujer, “In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*” (436). Como objeto de deseo, la figura femenina proyecta las fantasías eróticas masculinas en calidad de espectáculo para ser observado y por ende, deseado. El hombre además de controlar la fantasía, emerge como agente portador del poder y, a la vez, como representante de la mirada del espectador, el cual invariablemente se identifica con el protagonista masculino. Mulvey considera que esta desproporción de poder hace que la mujer carezca de una mirada propia y se mire a sí misma exclusivamente a través de la mirada masculina como posiblemente lo haría un transexual (437). Foucault como Mulvey concuerdan en la relevancia de la mirada como ente vigilante que perpetúa las estructuras institucionales y el discurso del poder; sistemas que se imponen a través de una intrincada red de lazos interactuantes – o en términos de Gilles Deleuze, “rizomáticos” –, instaurados conforme a una dialéctica represora fundada conforme a los códigos, valores y patrones del patriarcado.¹⁴

John Berger en su estudio sobre construcción de la mirada en el arte, mantiene que al admirar una obra artística del pasado podemos situarnos en la historia, pero cuando se nos impide verla, somos privados de la historia que nos pertenece. Según Berger, una minoría privilegiada es responsable de mistificar el arte del pasado con el fin de reinventar la historia y con ello justificar el papel de las élites (11). De hecho, el lente de Guarini explora, a través de la cinematografía y del

documental, técnicas y espacios alternativos para manifestar su disidencia, construyendo un contra-discurso a partir de la memoria y de la identidad de aquellos sujetos quienes tradicionalmente han sido ignorados o han permanecido al margen de la historia. Con ello, su *corpus* documental se suma al de otros cineastas y artistas quienes, al abrir los espacios de participación a estas contraculturas alternativas, presentan otra perspectiva de la realidad y ayudan a formular nuevas subjetividades. Jessica Stites Mor, concordando con Guarini en que la lucha de la mujer se encuentra estrechamente ligada a otras problemáticas sociales, señalando que “Las intervenciones más reveladoras del feminismo y de la política de género han sido realizadas en otras luchas, como aquellas en contra de las clases o de la opresión política.” Su éxito radica en haber conceptualizado nuevas formulaciones teóricas e ideológicas sobre la mujer y el género así como en haber construido organizaciones para difundirlas e implementarlas (139).

Como bien indica Foucault, resulta imposible comprender e identificar la totalidad de los discursos sociales de la época en que vivimos y que sólo nos es posible interpretar los archivos de otras épocas históricas ajenas a la nuestra, puesto que necesitamos tener distancia temporal para comprender el período globalmente (1972, 12). Documentales como los de Guarini no sólo registran para la posteridad las múltiples manifestaciones de la cultura y la pluralidad de discursos circulantes en una sociedad, sino que sirven a la vez como estrategias de autogestión para exponer la lucha, la organización y la movilización de estos nuevos agentes sociales. Su producción se manifiesta como antídoto y discurso de resistencia ante un mundo globalizado que tiende a desvalorizar “el afecto cotidiano de los hombres hacia su lugar, a romper los lazos de pertenencia, y a desvincularlo de la naturaleza que lo rodea” (Mirra 13).

Según se ha visto, el documental social contrarresta las imágenes que proyectan los medios, ampliando los espacios de expresión y de participación de la ciudadanía. Su premisa es poner de manifiesto cómo el fenómeno de exclusión y el fenómeno de la solidaridad tienen efectos importantes en el proceso de construcción de la identidad en vastos sectores de la población. El primero tiene efectos negativos en los individuos puesto que éstos perciben que aunque traten de salir adelante, el medio les es adverso; mientras que el segundo restablece el sentido comunitario y restaura la confianza en el mundo exterior (Larraz 200). A través de estos nuevos canales de representación se crea un sujeto colectivo que adquiere cierto grado de participación política y que entiende del valor de posponer el beneficio personal a favor del comunitario. Para estos nuevos agentes de transformación social, la lucha ideológica se da entonces en el plano de la representación y de la cultura, planos en los que se disputa la subjetividad, la autoridad y los discursos de poder. El lenguaje audiovisual, tal como indica Miguel Mirra:

nos devuelve una imagen en la que nos podemos ver como si fuese un frontón y al mismo tiempo, un espejo. Porque allí está lo otro y estamos nosotros y, por sobre todo, está implícita la relación recíproca. Los más grandes documentales parten de esa idea: ir hacia aquello que nos devuelve un reflejo de lo que somos. El cine siempre es un espejo, pero el cine documental, más aún (10).

La praxis solidaria que proponen estos nuevos actores se relacionan con viejas estructuras de poder en forma innovadora. En este proceso de reconstrucción cultural, el principio creativo pasa a ser un fenómeno social y un acto de resistencia contra el discurso homogeneizador de los medios y de la globalización. Es además una fuerza positiva que nos refleja y nos devuelve la mirada para vernos sin intermediarios ni entes reguladores, para finalmente lograr vernos tal cual y como somos.

Notas

¹ Ha producido y/o dirigido: *Hospital Borda, un llamado a la razón* (1986); *A los compañeros la libertad* (1987); *Buenos Aires, crónicas villeras* (1988); *La noche eterna* (1991); *Una sola voz* (1994); *Jaime de Nevares, último viaje* (1995); *El mate* (1983); *Mapuches borogas: Una tierra que se extingue* (1984); *Creer o reventar* (1986); *Love Belén Catamora* (1988); *Partition par voix de femmes* (2001); *Silencio roto* (2001); *Meykinof* (2005) y *Calles de la memoria* (2012). Ha recibido varios premios y distinciones, entre otros: Berlín (Alemania, 1988); Bahía (Brasil, 1991 y 1998); Columbus (EE.UU, 1995); Leipzig (Austria, 1995); La Habana (Cuba, 1995); Houston (EE.UU 1995 y 1996), San Pablo (Brasil, 1998) y Bombay (India, 2000).

² Dentro del ámbito de la producción, cabe mencionar a Lita Stantic, quien junto a Bemberg realizó una serie de películas galardonadas en festivales internacionales, entre las que se destacan: *Momentos* (1981), *Camila* (1984) y *Miss Mary* (1986).

³ Vanessa Ragone (Santa Fe - Argentina, 1967): *Candabare. Fiesta del verano tardío* (2002), *Un tal ragone: Deconstruyendo a pa* (2000) y *Aynu-Pora, las bellas palabras* (1999). Ana Poliak (Buenos Aires, 1962): *Cantata de las cosas solas* (2003); *El último sueño* (1993) y *Mercedes Sosa: Como un pájaro libre* (1983).

⁴ Con *Tinta roja* y *Meykinof*, Guarini produce una tercera categoría de documentales de índole creativa en los que se cuestiona, desde el lente cinematográfico, el proceso de construcción de un relato, un evento o un texto.

⁵ Los cruces entre las manifestaciones artísticas y las intervenciones urbanas han generado fenómenos de expresión y de resistencia colectiva –como por ejemplo, el escrache, el cacerolazo y el graffiti–, como una manera de llamar la atención a ciertos aspectos de la realidad nacional. La consigna del escrache es la de denunciar y condenar por medio de dramatizaciones, consignas y cánticos, las acciones de determinado grupo o individuo con el fin de despertar la conciencia ético-moral en los espectadores. Alfredo Astiz (apodado el “ángel de la muerte”) es un comandante y oficial de los servicios de inteligencia de la marina argentina, acusado de la muerte de doce activistas de derechos humanos –incluyendo dos de las Madres de la Plaza de Mayo– y dos monjas católicas francesas Léonie Duquet y Alice Domon.

⁶ Este término se emplea para definir a los niños y bebés nacidos de mujeres en cautiverio en los campos de concertación que luego fueron apropiados por el estado y dados en adopción a familias de militares o colaboradores del régimen dictatorial.

⁷ Aunque no hay ningún estudio sobre testimonio y género, resulta interesante considerar que gran parte de la producción testimonial que ha recibido atención de la crítica ha sido escrita por mujeres; por ejemplo: *Cenizas de Izalco* de Claribel Alegría (1966), *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *Si me permiten hablar* de Domitila Barrios de Chungara (1978), *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985) de Rigoberta Menchú, y *Luciernagas en el Mozote* de Rufina Amaya (1996).

⁸ Vocablo que deriva traducción de Dziga Vertov, *Kino-Pravda* (“cine de la verdad” o “verídico” en ruso). Según Lehman, este estilo se hizo popular en la década de los 50 bajo el rótulo de “cine libre” o “cine de liberación,” y en décadas recientes ha sido rescatado y readaptado con algunas técnicas narrativas y visuales del cine contemporáneo. Su función, más allá de los conflictos de raza o de género, es la de participar en el proceso de cambio social aportando un espacio para el debate. El nuevo documental, como examina Lehman, “tiende a evitar los planteamientos ideológicos más ortodoxos que lo definen y, en su lugar, lleva a los espectadores a los vecindarios, las mesas de cocina y los lugares de trabajo de los más afectados por las políticas de libre mercado, lo que nos permite escuchar relatos individuales” (38).

⁹ Rangil se basa en *Technologies of Gender: Essays on Film, Theory, and Fiction* de Teresa de Lauretis, quien en su ensayo “Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory” coincide con Foucault en que la sexualidad es una representación y a la vez una auto-representación producto de varias tecnologías sociales como el cine y la televisión, discursos institucionales, epistemologías y prácticas socio-culturales.

¹⁰ Consultar el análisis sobre Mulvey que hace Terje Steinulfsoon Skjerdal “Laura Mulvey against the grain: A critical assessment of the psychoanalytic feminist approach film.”

¹¹ La traducción es mía.

¹² Foucault es uno de los tantos críticos posmodernos que emplea la imagen del panóptico de Jeremy Bentham (*Le Panoptique*, 1780) como símbolo representativo del poder y del sistema de control estatal. El panóptico es una estructura carcelaria en forma de panal en donde el guardián, desde una torre central, puede observar a los prisioneros sin ser visto. Por otra parte, en *Orientalism*, Edward Said hace referencia a la mirada como ente regulador del poder y de la subjetividad, aunque en este caso se trata de la mirada del colonizador. En la opinión de Said, a través de la “mirada imperialista,” el colonizador se distingue del otro/subalterno/ colonizado para posicionarse como centro de la cultura hegemónica.

¹³ Hélène Cixous presenta con su famosa metáfora de la mujer decapitada, una propuesta semejante a la de Mulvey con respecto al silenciamiento de la voz y de la mirada femenina en relación al poder y al patriarcado. Según la crítica feminista, en toda sociedad en la cual impera el patriarcado, una mujer no puede hablar de su placer, dado que el placer, el poder, y el lenguaje le son negados. Dice Cixous: “A la mujer decapitada se le corta la lengua, y por ello, lo que ella expresa no puede ser escuchado porque es su cuerpo el que habla dado que el hombre no escucha al cuerpo” (53).

¹⁴ Para estos críticos teóricos, el capitalismo se compone de líneas, fugas, territorios, movimientos, segmentos, y planos que se intersectan y/o se codifican conformando un conglomerado de rizomas o de dispersiones del discurso permitiendo a su vez la emergencia de nuevas prácticas sociales.

Obras citadas

Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin, 1991.

Cixous, Hélène. “Castration or Decapitation?” Trad. Annette Kuhn. *Signs* 7.1 (1981): 41-55.

Colombres, Adolfo. *Historia del cine documental antropológico y social*.

<http://www.documentalistas.org.ar/notateoria.shtml?sh_itm=7cc04fdac0a3e566b0ebbfcd7733df7>

De Lauretis, Teresa. “Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory” Ed. Teresa de Lauretis. *Technologies of Gender: Essays on Film, Theory, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 127-149.

Dolan, Jill. *The Feminist Spectator in action: Feminist Criticism for the Stage and Screen*. Londres: Palgrave-Macmillan, 2013.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1986.

---. *The Archaeology of Knowledge*, New York: Routledge, 1972.

García Canclini, Néstor. *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. Minneapolis and London: U of Minnesota P, 2001.

García Hodgson, Hernán. *Foucault, Deleuze, Lacan: una política del discurso*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2005.

Kuhn, Annette. *Women’s Pictures: Feminism and Cinema*. Oxford: Routledge & Kegan Paul, 1982.

Larrain, Jorge. *Identity and Modernity in Latin America*. UK: Polity press, 2000.

Lehman, Kathrine. “La crisis argentina y los medios de comunicación: estrategias para hacer del espectador un testigo.” Ed. Viviana Rangil *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007. 23-40.

Mastrángelo, Lucrecia. “Documental para la resistencia”, Buenos Aires, Foro Documentalista, 2002 <http://www.documentalistas.org.ar/nota-textos.shtml?sh_itm=a05fe7f531cadcf33ebc658854126f98>

Mirra, Miguel. “Introducción a la teoría y metodología del documental.” *El Documental en Movimiento*. Buenos Aires: Ediciones GEA, 2004.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” Eds. Robyn Warhol-Down y Diane Price Herndl. *Feminism Redux: An Antology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2009. 432-442.

Rangil, Viviana. *Otro punto de vista: mujer y cine en la Argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2005.

Edward Said, *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

Steinulfsoon Skjerdal, Terje. “Laura Mulvey against the grain: A critical assessment of the psychoanalytic feminist approach film.” (Centre for Cultural and Media Studies, University of Natal, 1997). <<http://predoc.org/docs/index-99447.html>>.

- Stites Mor, Jessica. "Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel. Ed. Viviana Rangel. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Viviana Rangil, ed. Buenos Aires: Biblos, 2007. 137-157.
- Welsch, Janice R. "Bakhtin, Language, and Women's Documentary Filmmaking." Eds. Diane Carson, Linda Dittmar y Janice Welsch. *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minnesota: U of Minnesota P, 1994. 162-174.
- Yúdice, George. "Testimonio y concientización." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 18:36 (1992): 207-227.