

Sobre Bettendorf, Paulina y Agustina Pérez Rial (eds.). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería, 2014, 256 pp., ISBN: 978-987-3754-01-2.

por María José Punte*



Varias nociones espaciales atraviesan este volumen editado por Paulina Bettendorf y Agustina Pérez Rial. El texto es el resultado de un trabajo sostenido por parte de las autoras en un campo en el que queda todavía mucho por explorar. De ahí que su publicación haya sido recibida con un alto grado de expectativas por parte de lxs académicxs que abordan lo audiovisual desde los Estudios de Género, tal y como se percibió en la presentación del libro. Suma entonces un capítulo indispensable al catálogo de la editorial

Librería, cuyos aportes a los estudios críticos cinematográficos vienen engrosando una producción teórica de consideración. Lo espacial apunta a subrayar mediante una serie de metáforas la manera en que se distribuyen los roles sociales en todos los terrenos del quehacer humano, del cual el trabajo con lo cinemático no parece ser una excepción. El objetivo principal del libro será entonces contribuir a la sistematización de los estudios de cine con el foco puesto en el trabajo de las mujeres, abordándolas desde su pluralidad. De ahí que se haga referencia al trazado de nuevas cartografías de las miradas mediante estos estudios, lo que conducirá a la noción de “tránsito” para describir la labor de las mujeres en el acto de hacer cine. Sugiere por un lado una capacidad de movilidad de este colectivo, por lo tanto de adaptación a las

más diversas circunstancias, incluidas las adversas pero también simplemente las vinculadas a los cambios. Por otro lado, el tránsito de la mirada evoca la dinámica audiovisual centrada en la noción de movimiento.

El volumen se divide en dos primeras “zonas” diferenciadas. Las palabras preliminares de Moria Soto, a quien las autoras consignan como un ejemplo pionero en el campo de la crítica de cine, son continuadas por dos secciones, una primera parte encarada desde el ensayo, y una segunda constituida por una serie de entrevistas a directoras de cine mujeres. Para la primera zona, las editoras convocaron a una serie de voces de probada trayectoria en el campo de la crítica cinematográfica académica. A su vez, esta primera sección se encuentra subdividida por una parte dedicada a la ficción y otra al documental. Esta subdivisión está codificada desde la “deriva”, como una manera no sólo de relativizar una visión totalizadora de los campos abordados, sino también para reforzar la idea del tránsito, bajo la forma de la movilidad y a la vez de proceso no acabado. La segunda zona es la de las entrevistas, un formato que obliga a un nuevo cambio de perspectiva, y corrobora el acento puesto por las editoras en evitar la fijación de la mirada. Por último, el volumen cierra con una Filmografía de películas dirigidas por mujeres en la Argentina, desde 1917 hasta el presente, organizada en períodos. Si bien la lista no es definitiva, como anuncian las editoras (se incluyen largometrajes estrenados; pero no cortometrajes o filmes no exhibidos comercialmente), la idea es ofrecer un primer registro unificado de películas para hacer visible tanto los vacíos y las discontinuidades, como también la constancia y el crecimiento sostenido en las últimas décadas del rol de las mujeres en el trabajo de dirección.

En el texto escrito en co-autoría, las autoras constatan algunos de los hiatos de la presencia de mujeres en la historia del cine argentino. Salvo por el caso excepcional de la figura de María Luisa Bemberg, es recién a partir del año 2000 que se empieza a hacer notar el trabajo de mujeres en rubros técnicos, es decir no actorales. Los lugares destinados a las mujeres hasta fines de los

años cuarenta se concentraban en las áreas de vestuario, maquillaje, y como cortadoras de negativos. Sin embargo, consignan la presencia muy temprana de una directora de cine, Emilia Saleny, que dirigió *La niña del bosque* en 1917 y *El pañuelo de Clarita* en 1919. En el período de los estudios de cine, la mujer había quedado relegada al puesto de guionista. Y mencionan como ejemplos conocidos a Niní Marshall, Lola Pita Martínez y Nené Cascallar. Luego pasan a los años sesenta en donde reconocen la figura de Vlasta Lah como directora de *Las furias* (1960), primera película sonora de ficción dirigida por una mujer. En los sesenta, por otro lado, comienza el movimiento de cineclubismo y surgen las primeras escuelas de cine. En ese período ya suenan nombres muy reconocidos como los de Lita Stantic, María Herminia Avellaneda en la televisión, Beatriz Guido como guionista, o Aída Bornik. En el ámbito del cine experimental, se destacan varias mujeres como Marie Louise Alemann y Narcisa Hirsch. Los ecos de los primeros textos y filmes feministas en los años setenta, encuentran en el trabajo de María Luisa Bemberg a una precursora en todo sentido. Son conocidos sus cortos documentales *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978). Pero es en los años ochenta, con sus primeros largometrajes, que tiene comienzo una nueva etapa en la historia de las directoras de cine. Por último, luego de referirse a los cambios producidos a partir de mediados de los noventa, un período que ha sido ya más trabajado por la crítica, las autoras concluyen con un comentario de Vanessa Ragone quien se plantea en qué dirección debe ser formulada hoy la pregunta en torno a las condiciones de producción del cine hecho por mujeres. Este rol debería ser analizado no sólo a partir de los lugares de decisión que ocupa el plural de mujeres en la distribución y exhibición de películas. También es pertinente plantearse el tipo de diseño de producción de estos filmes en términos de narrativas y de poéticas.

El siguiente texto, a cargo de Ana Forcinito, se concentra en el trabajo de María Luisa Bemberg. Define a esta autora desde una cierta forma de continuidad, si se la piensa a partir de una perspectiva de género. Bemberg constituye un hito

ineludible en la historia de la exploración de la mirada femenina en el cine nacional, no sólo en su propuesta de la mirada sino del registro acústico dislocado. Bemberg parece elaborar una serie de visiones encontradas mediante las que explora las resquebrajaduras tanto de la mirada patriarcal como de las femeninas. También se puede notar una trascendencia de la voz de las mujeres o su uso doble: una voz más articulada y audible que reproduce las pautas hegemónicas, y otras voces que aparecen mediante el susurro o desincronizadas de la imagen corporal. Los filmes de Bemberg trabajan con esa exploración, pero culminan siempre con la pérdida o clausura de la voz, algo que según Forcinito genera un efecto de suspenso, rasgo principal de su obra.

David Oubiña retorna a Lucrecia Martel, autora a la que había dedicado un estudio anterior. Empieza diciendo que el cine de Martel no proviene de una narrativa experimental, como podría ser el de Chantal Akerman, sino de una tradición clásica, con una puesta en escena deudora del realismo crítico. Se distingue además en provocar a sus personajes hasta que tropiezan con un conflicto. En Martel el acontecimiento aparece bajo la forma de una discontinuidad absoluta, lo que implica la desnaturalización de la realidad. El recurso tanto visual como narrativo juega con dejar fuera del encuadre algo que queda asediando desde los suburbios de la imagen. El nuevo realismo al que adscribiría Martel es uno en que, más que reflejar el mundo, lo que se busca es indagar en el modo en que la experiencia del personaje refleja su entorno. Es lo que Oubiña finalmente define como un realismo “negligente”, porque aparece como desorientado u obnubilado.

Ana Amado se refiere a dos ejemplos de cineastas recientes que dan visibilidad a problemáticas vinculadas con los pueblos originarios. En primer lugar analiza el cortometraje de Lucrecia Martel, “Nueva Argirópolis”, que forma parte de la serie de Cortos del Bicentenario. En él se presenta una intervención activa de niños y niñas wichís, del norte de la Argentina. Martel retoma una noción sarmientina en torno del lenguaje, la idea de que el único tribunal de la lengua

es el pueblo, para plantear la fundación utópica de un nuevo orden social. El segundo texto es el largometraje de ficción *Nosilatiaj* (2013), de Daniela Seggiano, que tiene como protagonista a una niña wichí viviendo en medio de la sociedad “criolla” de Salta. Por último, para demarcar una cierta diferencia en lo concerniente a una mirada femenina, se refiere al film *El etnógrafo* (2012) de Ulises Rosell. Amado constata una manera diferente de comportarse con el lenguaje. Mientras que la tendencia masculina apunta a volver a hacer la realidad hablándola, la disposición femenina tiende a quedar al margen de la omnipotencia del lenguaje, mediante la aceptación de los límites del decir.

El siguiente texto de Paola Margulis está dedicado al documental. Su autora confirma que recién en las últimas tres décadas se ve el proceso de institucionalización del documental argentino. El texto va delineando el crecimiento de este sector, junto con la inserción de la mujer dentro de este espacio. Comienza en los años sesenta, en donde encuentra las figuras de Dolly Pussi, Clara Zapattini y Mabel Prelorán, así como el rol que jugó la Escuela Documental de Santa Fe. El campo se contrae en los setenta y ochenta, a pesar de lo cual en los ochenta menciona la presencia de figuras como las de Carmen Guarini, Susana Blaustein y Matilde Michanié. Por último se refiere al boom que se produce en los años noventa, en donde la cantidad de ejemplos presentados da cuenta de un giro significativo.

El siguiente texto está a cargo de Gustavo Aprea y se concentra en el trabajo de Ana Poliak, por su carácter de obra que atraviesa los momentos diversos de la historia cinematográfica argentina desde su primer documental del año 1995, *¡Qué vivan los crotos!* Aprea considera que la particularidad de Ana Poliak consiste en trabajar con equipos reducidos, actores no profesionales, lo que permite la introducción de componentes autobiográficos (tanto propios como de los actores), así como de la improvisación. Su filmografía combina una producción de tipo artesanal con el desarrollo de un estilo reconocible. En todos sus largometrajes se da la presencia articuladora de historias de aprendizaje, en

las que se produce un intento de transmisión de una experiencia de vida. Otro rasgo es la puesta en evidencia de los procesos de evocación. Sirve a la construcción de un tipo de obra en la que se enfatizan la subjetividad y el carácter reflexivo de la mirada construida. Sus historias recuperan experiencias acotadas que se dan en los márgenes de la visibilidad social.

Por último, se incluye un texto de Leonor Arfuch, quien aplica al cine documental la conceptualización que viene desarrollando en torno del espacio biográfico. Su intervención es el resultado de un simposio realizado con directoras y directores de documental, en el que se buscó indagar sobre una construcción no esencial de la identidad y así como de la memoria y sus dilemas. Para Arfuch responde a la pregunta de la causa por eso que dio en llamarse el “giro subjetivo” y que podría estar en el anonimato y la uniformidad de la vida contemporánea, algo que lleva como consecuencia a una exaltación de la singularidad.

En lo que concierne a la segunda zona, la de las entrevistas a las directoras, supone la toma de la palabra por parte de las protagonistas, con toda la carga subjetiva que esto implica pero a la vez con la posibilidad para los lectores de fisgonear en el proceso creativo. El grupo elegido es ya bastante canónico, e incluye a Anahí Berneri, Albertina Carri, Lucrecia Martel, Celina Murga, Vanessa Ragone, María Inés Roqué y Lita Stantic. Salvo este último caso, que funciona en gran medida con una especie de alma mater para las demás, existe una cierta homogeneidad generacional que habla a las claras de la potencia que tiene el cine hecho por mujeres hoy.

* María José Punte es licenciada en Letras por la UCA y doctora por la Universidad de Viena (Austria). Se desempeña como profesora adjunta de la cátedra de Literatura Argentina en la UCA, además de dar el Seminario de Análisis del Discurso. Desarrolla tareas de investigación en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) y el Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) de la UBA. Sus publicaciones pueden verse en la página www.punte.org.