

Repensando la mirada femenina en el cine¹

por Julia Elena Kejner*

Resumen: El propósito de este artículo es analizar cómo directoras de cine representan la(s) mujer(es) en sus películas, a partir de las contribuciones de diversas teóricas feministas, como Teresa de Lauretis, Laura Mulvey y Nelly Richard, entre otras. Para ello, nos detenemos en un grupo de cineastas de la Norpatagonia que se nuclearon dentro de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN). Interpretamos el contexto y los factores que cooperaron para que logren producir sus películas y analizamos tres de sus cortometrajes a partir de cuatro categorías de análisis: 1. tema y género, 2. roles y estereotipos, 3. efectos de sonido y 4. miradas. Finalmente, señalamos los mecanismos a través de los cuales el cine dirigido por mujeres dialoga con los modelos de representación canónicos, que se traducen en reproducciones, oposiciones y resistencias.

Palabras claves: cine, sexo, estudios de género, teoría feminista del cine, mirada.

Abstract: This article analyses the representation of women by women filmmakers, based on the work of feminist theorists such as Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, and Nelly Richard. The focus is on North-Patagonian women filmmakers who belong to the Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN). After exploring explores the background and the factors that influence these director's films, this article analyses three of their shorts based on the following four categories: 1. theme and gender; 2. role and stereotype; 3. sound effects; and 4. gaze. The article ends with an observation of the mechanisms with which these films interact with canonical representation models, ranging from reproduction, to opposition and/or resistance.

Key words: film, sex, gender studies, feminist film theory, gaze.

Fecha de recepción: 15/06/2015

Fecha de aceptación: 28/01/2016

¹ Este artículo fue realizado dentro del proyecto de investigación "Retóricas y modos de representación en discursos políticos, críticos y literarios en la Argentina reciente" (FAHU-UNComahue). Una primera versión de este trabajo fue compartida en las *XII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y el VII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, en marzo de 2015, en la ciudad de Neuquén. Allí, la Dra. Sara Pérez, a quien agradecemos sus comentarios, hizo sustanciales aportes a este escrito, que intentaron plasmarse en esta nueva versión.

Introducción. Hallando el camino

Cuando hice mi primer film era diciembre del 2001, con toda la crisis y yo sentía que lo paría en ese momento o no lo paría, hubo una necesidad de poder generar algo creativo en esa situación de tanto caos
Celina Murga, cineasta argentina²

En la Argentina de la década del '90 nace la corriente del Nuevo Cine Argentino (NCA). El NCA era un cine de bajo costo que, además de ser novedoso en la estética, la narración y los temas retratados, proponía cambios en los modos de producción.³ Dentro de esos cambios, se encuentra el aumento de la incorporación de mujeres a tareas cinematográficas antes exclusivamente masculinas.⁴ Los varones ingresaban a la carrera cinematográfica en roles técnicos que suponían el ejercicio de la fuerza (iluminadores, sonidistas, camarógrafos) y de a poco iban adquiriendo experiencia y aprendiendo el oficio hasta llegar a puestos de mayor jerarquía, como los de producción o dirección. Las mujeres, en cambio, eran requeridas inicial y prioritariamente para tareas de vestuario, maquillaje o arte.

Sin embargo, a principios de los años 2000, esa división sexo-genérica del trabajo cinematográfico se vio relativamente alterada debido a dos razones. Por un lado, la formación en escuelas de cine, sumada a la trayectoria de algunas cineastas, promovió el ascenso de más mujeres en la escala laboral, esto es, en tareas de dirección y producción. Por otro lado, el contexto de crisis

² Este epígrafe es un extracto de la entrevista publicada en la tesis de María Eugenia Miranda (2006). "Mujeres cineastas argentinas jóvenes". Tesis de Lic. en Comunicación Social. Dir: Rosalía Cortés. Universidad de Buenos Aires.

³ La preponderancia del NCA en los '90 respondía a la necesidad de describir críticamente los primeros síntomas de la implementación de las políticas neoliberales y un mundo en transformación, en el que el trabajo dejaba de ser el valor estructurante de la vida de las personas. Ver: Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional.

⁴ Existen antecedentes de directoras mujeres mucho antes de los años '90, como María Luisa Bemberg, que filmaba largometrajes ya en la década del '80. No obstante, señalamos la influencia del NCA porque con él emergen ya no personalidades aisladas, sino una camada de directoras jóvenes (Miranda, 2006).

económica incentivó la ocupación de la esfera pública por parte de colectivos de mujeres, cobrando ellas mayor visibilidad y reconocimiento no sólo en movimientos sociales, sino también en sus lugares de trabajo. De allí que, en los primeros años de este siglo, la emergencia de un grupo de directoras, como Lucía Puenzo, Albertina Carri, Lucrecia Martel, por nombrar sólo algunas, puede interpretarse no sólo como un mérito personal, sino también como el resultado del relativo mayor ascenso en la carrera cinematográfica de mujeres, facilitado por la formación académica y un clima de época.

En esos años, en la Norpatagonia finalizaban sus estudios las/os primeras/os egresadas/os de la carrera de Cine y Nuevos Medios del Instituto Universitario Patagónico de Artes. Estas/os nuevas/os profesionales, la influencia de la corriente del NCA, los cambios tecnológicos y económicos motorizaron la creación de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN). ARAN es una formación cultural cuyas/os integrantes se organizan a sí mismas/os, sin vinculación directa con instituciones sociales, con el fin de realizar películas en y desde la Patagonia (Kejner, 2013). El contexto de emergencia de la asociación y la dificultad que implicaba constituirse en productoras/es independientes la convirtió, por primera vez en la historia del cine de la región, en un espacio receptivo para un conjunto de realizadoras mujeres.

Hasta 2001, los pioneros y referentes del cine en la Patagonia eran Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk. Ambos se alternaron el rol de dirección, desde 1950 hasta sus últimas películas en los años 2000. En ellas participaron mujeres, pero en su mayoría fueron convocadas como actrices y colaboradoras.⁵ Ellas asumieron tareas de dirección y producción recién a principios de los años 2000, en el marco de ARAN. Esta asociación motivó la realización de mujeres

⁵ La excepción la constituyen las películas de Procopiuk *La ciudad Fantasma* (1986) y *Al final de un frágil puente* (1981) que contaron con la asistencia de dirección de Ana Zitti, y Viviana Colipe, respectivamente (ambas con educación formal en artes). Asimismo, el mediometrage más reciente *Historia de un Valle* (2006), de Kelly y Procopiuk, contó también con la asistencia de dirección de una mujer: Estefanía Bruneta.

por la lógica colaborativa, inclusiva y rotativa con que se fundó. Esa lógica de trabajo, que incentivaba la formación en distintos roles cinematográficos, era la única viable en un contexto de alta desocupación y recesión económica, y en un espacio geográfico carente de un mercado cinematográfico. Asimismo, la asociación realizó tempranamente audiovisuales junto a “La Revuelta Colectivo por un saber feminista⁶” (organización feminista que nace en 2001 y orienta su accionar hacia una política anti-heteropatriarcal y anticapitalista), lo que también puede haber cooperado para que ARAN sea un espacio propicio para la realización de directoras mujeres.

En pocas palabras, creemos que: 1. el abaratamiento de los medios de producción, 2. la simplificación de la técnica, 3. la educación superior, 4. la emergencia de la organización feminista La Revuelta y su política de vinculación con espacios artísticos y 5. la crisis económica de 2001, con su consecuente impulso hacia la producción colectiva, han sido los principales factores que han promovido la emergencia de directoras mujeres en la Norpatagonia.

Nuestro interés en detenernos específicamente en las mujeres de ARAN radica en que las mismas han dirigido de 2001 a 2010 el 30% de la producción de la asociación y más del 60% de las películas hechas por mujeres en la región.⁷ Nos proponemos, entonces, analizar los cortometrajes de ficción de las directoras de ARAN realizados en 2001, año fundacional de la organización. Nuestra labor sigue el método analítico del feminismo que supone un elogio del

⁶ Un ejemplo de la relación entre el colectivo La Revuelta y ARAN es el video *Marcadas* (2002). El mismo fue dirigido por la asociada Virginia Capitano y producido por la Revuelta para la Campaña de la no violencia contra las mujeres, en noviembre de 2002.

⁷ Estos guarismos fueron elaborados a partir de las películas mencionadas en la sección “Cultura y Espectáculos” del diario *Río Negro* y del periódico *8300*, en el período 2001-2010 y de la revisión del catálogo de películas publicado por ARAN en su espacio web: www.aran.org.ar. Asimismo, dicha información se corrigió y complementó a partir de recopilar películas de los archivos audiovisuales de Radio y Televisión del Neuquén, Zanon-FaSinPat, ARAN, el Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional del Comahue y la Televisión Comunitaria de Cipolletti. En el período 2001-2010, de un total de 46 películas de ARAN, 15 fueron dirigidas por mujeres. En igual período el total de películas de la región se aproxima a las 160, de las cuales 27 han sido dirigidas por mujeres.

prefijo “re”, en el sentido de que buscamos recuperar los escritos de diversas autoras y cineastas que se han preguntado por las representaciones de la(s) mujer(es) y la mirada femenina en el cine para pensar los modos en que las directoras de ARAN irrumpen en el escenario cultural de la Norpatagonia. Esta tarea supone también re-conocer la labor de estas cineastas que no han tenido la misma distinción social y visibilidad que algunos de sus compañeros (Mario Tondato, Luis Rey o Iván Sánchez, por nombrar sólo algunos). Asimismo, nos re-preguntamos por marcas de género y feministas que pudieran estar contribuyendo a erosionar o reproducir la dominación masculina. Para ello, en el siguiente apartado plasmaremos los principales conceptos a partir de los cuales intentamos abordar nuestro tema de estudio.

Apuntes para el entrenamiento de la lupa violeta

*Es necesario que el cine vaya más rápido que las costumbres,
que las mujeres inventen su propio futuro, modificando sus
propias representaciones*
Agnes Varda, cineasta belga

Entendemos al cine como una configuración discursiva compleja cuyo poder referencial construye representaciones de la realidad persuasivas que parecen no estar atravesadas por filtros, manipulaciones y mediaciones (Colaizzi, 2001). No obstante, el cine guía maneras de ver y placeres al mirar (Mulvey, 2001). Tiene el poder de crear imágenes y representaciones sociales que cobran fuerza e inteligibilidad en relación con la interacción simbólica global, es decir, en su vinculación con los otros discursos con los que convive (Wodak, 1997), dentro de una hegemonía que establece los límites de lo decible y lo pensable de una época (Angenot, 2010).

Asimismo, el cine opera como un dispositivo: tiene “capacidad de capturar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Agamben, 2011: 258) dentro

de un campo ilimitado de posibilidades. En este sentido, la teórica feminista crítica, Teresa de Lauretis (1988: 10), recupera el concepto de tecnología de Michel Foucault y postula que el cine es una tecnología social que construye representaciones de género. El cine contribuye, así, a categorizar al individuo, a asignarle su propia imagen, atarlo en su propia identidad, imponerle “una ley de verdad sobre sí que está obligado a reconocer y que otros deben reconocer en él” (Foucault, 2011: 245). Esto le permitiría al individuo dos operaciones: 1. efectuar transformaciones de la conciencia de sí mismo y 2. quedar sujeto a lo que esas imágenes representan de sí.

Los mecanismos de representación que se ponen en juego en el cine tienen la capacidad, entonces, de asociar el sexo a ciertos esquemas de valores y jerarquías sociales. En nuestra sociedad, estos valores y escalas se estructuran sobre la base de una visión androcéntrica, que postula al varón como centro rector del orden discursivo y desde allí se establece la base de la diferencia y la desigualdad. En esta línea, Teresa de Lauretis (1988) entiende al género como una construcción social, que es producto y proceso de la representación de una relación social que asigna significado (identidad, valor, prestigio) a los individuos en la sociedad. Esas asignaciones son un despliegue de diferencias que conforman una configuración subjetiva que nada tiene que ver con una determinación natural o biológica, sino que son un conjunto de discursos, relaciones y normas que, en cierta medida, no elegimos, aunque nos constituyen (Birulés, 2007: 241).

Del mismo modo, los géneros cinematográficos también son sistemas de clasificación discursivos que circunscriben un horizonte de expectativas, en este caso, con respecto al modo de lectura de la obra (Genette, 1989). Ambos géneros se presentan como neutros y naturales, pero, en realidad, materializan el poder de los discursos dominantes de nominar, clasificar y ordenar nuestros modos de comprender y tomar conciencia del mundo. De esta manera, esos sistemas de

clasificación establecen un sentido común, entendido como consenso práctico y dóxico, que produce y reproduce la dominación masculina (Bourdieu, 2010: 49). Sobre la base de esos discursos, que se transforman en saberes, se va configurando en los individuos y la sociedad un conjunto de disposiciones duraderas y procesos de identificación que se traducen en prácticas.

Esas disposiciones relativamente permanentes generan formas de ser sujetos y procesos de identificación que se traducen en modos no estables ni estancos de hacer, de estar y de 'ser'. De allí que entendamos al 'cine de mujeres' como un discurso y una práctica que deja ver una identidad estratégica y posicional (Hall, 2003: 17). Esto es, nos concentramos en el 'cine de mujeres' como un modo de prestar atención al uso que dan las cineastas a los recursos de la historia y la cultura en el proceso de elaboración de películas, como un medio para pensar qué y cómo crean estas mujeres, que anteriormente habían sido confinadas a roles no directivos en la producción artístico-cultural. A este respecto, nos proponemos indagar en cómo se representa la(s) mujer(es), cómo se representan las mismas directoras y en qué sentido sus cámaras pueden desviarse o subvertir el modelo de representación institucional (MRI)⁸.

Creemos, a partir de las reflexiones de Nelly Richard, que la artista mujer "no garantiza por naturaleza el ejercicio crítico de una feminidad necesariamente cuestionadora de la masculinidad hegemónica (ni de sus parámetros culturales dominantes)" (1993: 134). La firma sexuada de una obra, argumenta Richard, no es condición necesaria para una representación crítica. Sin embargo, el conjunto de saberes prácticos incorporados a partir de la socialización como mujeres va configurando y condicionando una forma de 'ser' y estar en el

⁸ Entendemos por Modelo de Representación Institucional al cine dominante, es decir, aquel que, en la representación de los sexos y de la sociedad, construye patrones y modelos recurrentes que reflejan la posición de la mujer en el interior de un inconsciente patriarcal. El MRI denota un conjunto de convenciones que se repiten creando significados, tiene carácter mercantil y permite analizar las tendencias culturales, la relación entre sus contenidos y sus formas. Ver Millán, Márgara (1999). "Cine de mujeres y teorías feministas del cine" En: *Derivas de un cine femenino*. México: Miguel Ángel Porrúa. pp. 38.

mundo que establece diferencias en los modos de crear representaciones, de dialogar con lo canónico. Y, como continúa argumentando Richard, el lenguaje y la escritura –la filmación, en nuestro caso– no son indiferentes a la diferencia genérico-sexual que hemos incorporado en nuestras prácticas y discursos. De allí que nos interese analizar el repertorio de elementos audiovisuales que despliegan las mujeres cineastas, porque en ellos creemos que es posible leer mecanismos de diálogo con el cine hegemónico que se traducen en formas de reproducción, oposiciones y resistencias.

Finalmente, consideramos necesario mencionar un antecedente ineludible de este trabajo: el artículo “Nueva Mirada, otro lenguaje, otro lente. Cuando la cámara la maneja una mujer”, de Nélica Bonacorsi y Daniela Dietrich (2008). Allí, las autoras seleccionan tres cortometrajes que ellas definen como feministas y que fueron guionados y dirigidos por mujeres de ARAN.⁹ Analizan las representaciones de la figura femenina y concluyen que dichos cortometrajes innovan en los modelos de representación de las relaciones de género, pero no constituyen un contra-cine porque no tienen una “actitud coherentemente feminista con toda su producción” y “repiten el canon masculino” (2008: 92).

La interpretación feminista del discurso audiovisual supone prestar atención a la construcción de la imagen sexista y patriarcal de la producción cinematográfica. Implicaría leer mecanismos de subversión y/o desafío de los géneros hegemónicos –femenino/masculino; pero también de los géneros cinematográficos–. Lo feminista, siguiendo a Richard (1993), sería lo disidente de identidad respecto a lo masculino-paterno, “aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario [o cinematográfico]”. Según Marián López Fernández, el cine feminista se caracterizaría por evidenciar y deconstruir “las imágenes

⁹ De dicho corpus sólo el film “Un paseo en coche”, de Gladis Krumrick coincide con el nuestro. No obstante, los elementos a analizar y el modo de abordaje son claramente diferentes en uno y otro trabajo.

convencionales de la feminidad [y la masculinidad] que el discurso de la representación sexual ha ido patriarcalizando, desconjugando para ello las marcas enunciativas y comunicativas que traman su espectáculo” (1991-1992: 104).

En nuestro trabajo no creemos que sea provechoso –ni tampoco posible– etiquetar o clasificar los films en feministas o no feministas porque pensamos que dichas clasificaciones no nos ayudan a desentrañar la complejidad discursiva y subjetiva en la que convive lo dominante y residual con lo emergente y novedoso. Entendemos que las mujeres somos parte del orden patriarcal y lo hemos interiorizado, de tal modo que eso se traduce en nuestros discursos y prácticas. Asimismo, toda artista necesita comunicarse con otras/os que también disponen de ese orden para comprender el mundo. Esto no significa que no se pueda sortearlo, sino que tampoco es plausible pensar que es posible estar totalmente fuera de él. De allí que los discursos feministas y de oposición al patriarcado conviven, muchas veces, contradictoriamente e incoherentemente, con lo dominante. Lo que tratamos de analizar aquí es cómo se conjugan esos elementos en los audiovisuales filmados por las mujeres de ARAN. Para ello, determinamos en el próximo apartado las herramientas teórico-metodológicas a partir de las cuales leeremos el corpus.

Herramientas de visión

*Quando yo quise dedicarme al cine, el cine era totalmente de hombres
‘¿Para qué te vas a dedicar a esto?’
Entonces en ese momento pensaba que iba a ser crítica de cine
Lita Stantic, productora de cine*

Los conceptos de cine, discurso audiovisual, género, identidad y feminismo, que hemos esbozado sucintamente en el apartado anterior, nos permitirán interpretar nuestro corpus de películas. Seleccionamos los primeros cortometrajes guionados y dirigidos por mujeres cineastas de ARAN, todos los del año 2001: 1. *Un paseo en coche*, de Gladis Krumrick, 2. *Un extraño en la*

noche, de Danisa Munguía y 3. *En memoria de Bioy*, de Verónica Tello. Los tres son ficción, categoría que genera una expectativa textual de entretenimiento y, en consecuencia, nos lleva a tener una mirada más “ingenua” ante la construcción de sucesos, protagonistas, escenarios, valoraciones, e incluso ante la subjetividad del/de la enunciador/a de la película.

A partir de esta advertencia en relación con la ficción, prestaremos atención a cuatro elementos de la composición del discurso audiovisual. En primer lugar, analizaremos los géneros cinematográficos y temas audiovisuales desarrollados. Ya hemos definido la noción de género en el apartado anterior, mientras que los temas son metadisursos elaborados según esquemas de representabilidad histórica y culturalmente elaborados; son un conjunto de motivos que redundan e impulsan la acción (Segre, 1988).

En segundo lugar, analizaremos la distribución de **roles** en la escena cinematográfica: quiénes constituyen los papeles protagónicos y qué características tienen dichos personajes. Para ello, nos concentraremos en las acciones de los mismos, sus posturas, sus vestimentas y los escenarios en los que se desenvuelven. En este punto, prestaremos especial atención a los estereotipos, esto es, las “representaciones cristalizadas [y] esquemas culturalmente preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno” (Amossy y Herschberg, 2001: 31).

En tercer lugar, le dedicaremos un análisis particular al empleo de los **efectos sonoros** y la música intra y extradiéctica. Nos interesa lo sonoro porque orienta la vista, coopera en la construcción de materialidad de las cosas y los seres, favorece la sensorialidad (Chion, 2008: 142) y contribuye a dar protagonismo a determinadas acciones y actores.

Por último, nos detenemos en la **mirada**, que es característica de la diégesis fílmica. Para ello, seguimos la definición de Laura Mulvey:

Existen tres diferentes miradas asociadas al cine: la de la cámara cuando graba los acontecimientos, la del público cuando contempla el producto acabado y la de los personajes que se miran unos a otros dentro de la ficción de la pantalla. Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras subordinándolas a la tercera, pues su objetivo consciente siempre es eliminar la presencia intrusa de la cámara y evitar que el público adquiera consciencia de su distanciamiento. Sin la supresión de estos dos elementos (la existencia material del proceso de filmación y la lectura crítica por parte del espectador), el drama de ficción no puede conseguir realidad, verosimilitud y naturalidad” (2001: 377).

Aquí nos proponemos analizar la primera y la tercera mirada.¹⁰ Nos detenemos, para ello, en los movimientos de cámara, ángulos de toma y puntos de vista. Asimismo, haremos este análisis teniendo en cuenta las dos formas en que, según Laura Mulvey (2001), se presenta la mirada en el cine: la escopofilia, el placer que surge en usar a otra persona como objeto de estimulación sexual, y el narcisismo, el placer de ser mirado, de la identificación y reconocimiento en la imagen.

Finalmente, mencionamos que trabajamos desde la perspectiva del Análisis Crítico del Discurso (ACD) (Wodak y Whittaker, 1998) porque entiende los discursos como modos de acción, resistencia y transformación sobre el mundo. Desde el ACD nos proponemos contribuir a evidenciar esquemas de pensamiento hegemónicos que se convierten en parte del sentido común legitimador que sustenta las relaciones de dominación y, a su vez, mostrar las ideas y percepciones emergentes, esto es, las disputas por el poder simbólico.¹¹

¹⁰ La segunda mirada que refiere Mulvey implicaría un estudio de recepción que excede las posibilidades de nuestro trabajo, de modo que no será analizada.

¹¹ Como puede observarse no nos detendremos en el análisis de la palabra. Pues dos de los tres films no emplean este recurso y *Un paseo en coche* sólo la utiliza como indicio, sin ser

El cine de las directoras de ARAN

El primer desarme de las condiciones de la obra de arte nos muestra que la cultura no es territorio de la mujer
Peter Weibel sobre la obra en telas de Rosemary Trockel

1. Sinopsis, géneros y temas

Un paseo en coche (Gladis Krumrick, 2001) narra la historia de una mujer que 'hace dedo' en la ruta y es levantada por un automovilista. El mismo, a los pocos metros, se desvía del camino, se abalanza sobre ella y se escucha un disparo. Luego, hay una elipsis y en la escena siguiente se observa a un hombre varado en la ruta que es auxiliado por la mujer que ahora conduce el auto del primer automovilista.

El cortometraje es un thriller ya que, a través de las miradas de los personajes, se despierta una intriga sobre el posible desenvolvimiento de una acción violenta, al tiempo que sentimos la angustia de la mujer y la amenaza que le produce el primer hombre. La sospecha, el ataque y la desolación de la ruta conforman un conjunto de motivos que constituyen el peligro de la carretera y la violencia como tema central del cortometraje.

La película *Un extraño en la noche* (Danisa Munguía, 2001) relata la historia de una novia que es visitada en su suite nupcial por un hombre que la desea. En el momento en que ella concede estar con ese hombre, irrumpe en la escena otro varón con un arma que reduce al hombre anterior y desviste a la mujer. En la escena final, el último hombre escapa del hotel vistiendo el atuendo de la novia.

central su función en la película. De allí que los principales motivos de la acción sean la mirada y los movimientos corporales.

Este cortometraje se construye sobre la base del cine negro: el hombre armado parece dirigirse a tomar, por la fuerza, la virginidad de la mujer en el marco de una escena que se ha tornado confusa y oscura. Sin embargo, como en el remate el asesino viste de novia en actitud jocosa, el film deviene en una parodia del género *noir*. Los temas que atraviesa el film son el deseo masculino,¹² la virginidad y la violencia que se manifiesta en la relación con los extraños que irrumpen por la noche en la habitación de la novia.

Por último, *En memoria de Bioy* (Verónica Tello, 2001) relata el anhelo de un niño autómatas de reencontrarse con su madre. La proyección del tiempo que produce el niño, a través de un dispositivo cinematográfico, nos presentan un film de ciencia ficción, cuyos temas principales son el amor hijo-madre y la distorsión entre sueño y realidad.



¹² En el film, el deseo es masculino porque el primer hombre es quien desea sexualmente a la mujer y el segundo quien desea el ropaje femenino y/o devenir mujer.

En memoria de Bioy (Verónica Tello, 2001)

En resumen, detectamos como recurrencia temática la violencia y el deseo hacia las mujeres representadas. En los dos primeros, la ruta y la noche constituyen espacialidades masculinas, lugares para la satisfacción del deseo y la libertad de los varones. Es por eso que, en reprimenda a la posible ocupación de esos espacios vedados a las mujeres, es allí donde se muestran las violencias hacia ellas: en el primer caso, al sacarla del auto a la fuerza, en el segundo, al desvestirla contra su voluntad. Ambas acciones siembran el temor en quien visiona el film, porque se basan en el poder de la ideología que sostiene la superioridad masculina sobre las mujeres y el poder patriarcal de ejercer violencia sobre los cuerpos femeninos.

Sin embargo, en los dos casos se produce una transformación en el horizonte de expectativas y el ejercicio de la violencia es contrarrestado. En el primero, es la mujer quien es llevada a una situación extrema, abate al varón y, por tanto, se presupone de ella la astucia o la fuerza para hacerlo. En el segundo caso, la trasgresión del género *noir*, a partir de la burla, rompe con la presuposición del daño corporal y, al mismo tiempo, con lo esperable del género masculino, al mostrar al atacante feliz, portando el traje de novia. En este sentido, leemos la inversión de víctima a victimario de la primera mujer y la mutación de lo 'esperable' de los géneros en el segundo cortometraje como una forma disruptiva de representar los roles de género.

A diferencia de estos cortos, en la tercera película la violencia no es tema del film y no nos es posible observar desviaciones de género. Aquí prima la representación del deseo incumplido de un niño de encontrarse con su madre, la cual adquiere visibilidad y relevancia sólo a partir de su hijo.

2. Personajes y estereotipos

En *Un paseo...*, la protagonista es una mujer joven que, al principio, lleva su pelo atado, minifalda y botas cortas. En su interacción con el conductor se muestra verborrágica, temeraria e inofensiva. Cuando vence al conductor, se presenta ante el segundo hombre con una voz seductora, con la camisa desabrochada y con el pelo suelto –símbolo de la liberación y rebeldía–. Esos cambios en el personaje creemos que la transforman en una posible *femme fatale*¹³. Pues ella, manejando el auto del conductor abatido, es quien se detiene en la ruta a ofrecer, sensualmente, ayuda al segundo hombre. En este sentido, pasa de ser el objeto del deseo del conductor/espectador a la mujer violentada, para finalmente devenir en una mujer malvada. Ese traspaso de sujeta pasiva a posible victimaria creemos que reproduce los estereotipos dominantes de la mujer, no sólo porque la construye sobre la base de los binomios ingenua/buena/débil/prolija versus astuta/villana/fuerte/rebelde, sino también porque la heroicidad –que podría haber adquirido a través de abatir a su atacante– es luego repudiable moralmente en el momento en que no ofrece simplemente ayuda, sino que seduce al segundo varón, dando a entender que dicha seducción podría ser un medio para lograr algún otro fin¹⁴.

En *Un extraño...*, la protagonista es una novia que, ante su actitud nerviosa y dubitativa en el cuarto nupcial, pareciera connotar el temor a la pérdida de la virginidad. Ella se constituye simplemente en el objeto del deseo de los varones de la escena. El primero la desea sexualmente, ella expresa resistencia, pero finalmente accede a conceder el deseo del varón. El segundo parece contemplarla con detenimiento, hasta que la desviste para quedarse con su

¹³ Por *femme fatale* entendemos a los personajes femeninos del cine que se caracterizan por utilizar la sexualidad para atrapar o dañar al protagonista del film. Son personajes que muchas veces obran malvadamente, empleando su atractivo sexual para obtener un fin. Esta figura se popularizó en el cine negro.

¹⁴ Esta lectura de la mujer como *femme fatal* se sostiene también a partir de ciertos indicios en la primera mujer inocente y víctima. Pareciera que el personaje femenino, a partir de detectar la mirada punzante del conductor, se diera cuenta de su poder de seducción y descruza las piernas. El entrecruzar y abrir las piernas son metáforas de la clausura y acceso al sexo, respectivamente, por lo que su accionar, contrario con relación a su mirada, podría leerse como un consentimiento frente al deseo masculino.

ropa. El personaje femenino no es sujeto de deseo, ni tampoco es agente; ella simplemente acepta, rechaza o se resigna ante el deseo de los varones.



Un paseo en coche (Gladis Krumrick, 2001)

Por último, en *En memoria...*, el protagonista es un niño y la co-protagonista es su madre. Al igual que en el film de Munguía, desconocemos la perspectiva de la madre; sólo vemos a través del niño el anhelo de un reencuentro. En las tres tomas en las que se representa a la madre ella se encuentra en la cocina, garantizando el alimento.

En este punto, creemos que los tres cortometrajes reproducen los estereotipos dominantes de la mujer en el cine: *femme fatal*, virgen objeto de deseo y madre cocinera.

3. Los elementos sonoros

En los tres films, la utilización de la música y los efectos de sonido acompañan las acciones de los personajes masculinos, reforzando la acción de los mismos y la identificación de las/os espectadoras/es con ellos. En *Un paseo...*, la

canción “El viento” de Manu Chao sentencia el destino del conductor. Al detenerse el auto para subir a la mujer, la música extradiegética afirma: “El hambre viene, el hombre se va por la carretera. La muerte viene, la suerte se va”. Del mismo modo, el efecto de sonido de tres disparos supone que, como el conductor porta un arma, la acción la lleva adelante él.

De manera similar, en *Un extraño...*, el ruido de un portazo se presupone lo ejecuta el segundo extraño que se retira del hotel. Asimismo, el tema musical que acompaña la narración del film –“Strangers in the night”, de Frank Sinatra–, si bien narra la historia de dos amantes desconocidos, en el corto se resignifica para hacer alusión a la irrupción de dos extraños que irrumpen el cuarto de la novia.

Por último, en *En memoria...*, la distorsión y el sonido de maquinarias potencian el accionar del niño autómatas. Al mismo tiempo, el bolero “Di que no es verdad”, de Víctor Iturbe, remite al amor que el niño anhela recuperar de su madre y que, finalmente, al permanecer junto a ella, se funde en la canción de cuna, con la que se establece la distorsión entre sueño y realidad. La música refuerza, así, la demanda de amor del niño y el rol maternal del cuidado del hogar y de los hijos.

En pocas palabras, el silencio y los efectos de sonido sigilosos son reservados para el accionar femenino, mientras que los varones son acompañados por el ruido y la música. Estas decisiones narrativas contribuyen a opacar el accionar y la presencia de las mujeres, al tiempo que magnifican la figura masculina.

4. Miradas

En *Un paseo...*, las tomas en las que se muestra la mujer se crean desde una cámara subjetiva que ubica al espectador/a en el punto de vista del conductor: desde el primer plano en picado de las piernas fragmentadas de la mujer hasta la persecución en cámara en mano que avanza sobre ella. Esto hace que el/la espectador/a comparta la mirada del conductor y lo/a involucra en su acción,

haciéndolo partícipe del deseo y la violencia hacia la mujer. En esa co-participación interviene, luego, la mirada de la mujer que transgrede las reglas convencionales del cine y mira directamente a la cámara, es decir, al conductor, que es al mismo tiempo el/la espectador. En esa mirada directa a cámara la mujer se afirma como sujeto más que como objeto del deseo, rompe la diégesis fílmica e interrumpe la escopofilia, el placer *voyeurista* masculino que se produciría en el espectador de ver sin ser visto. En este punto, creemos que hay un desafío estético en la búsqueda de responsabilizar también al otro lado de la pantalla de la violencia hacia las mujeres.



Un extraño en la noche (Danisa Munguía, 2001)

En *Un extraño...*, la mujer funciona como objeto erótico, la mirada deseosa de los dos varones se deposita sobre ella. La mirada femenina, en cambio, es

siempre hacia abajo, en actitud de sumisión hacia el accionar masculino. La cámara, por su parte, construye la diégesis fílmica desde un supranarrador omnisciente, que esconde, así, el carácter de construcción del relato fílmico. De este modo, no observamos en este film ningún rasgo por fuera de los modelos institucionales de representación.

En el corto *En memoria...*, nuevamente es la mujer la que es objeto de la mirada masculina: en este caso, es el niño y el público los que contemplan a la madre, sin que ella los vea. Asimismo, la mirada del niño se dirige a la cámara como lugar de proyección de la escena de su madre. El recurso busca hacer evidente la presencia de la cámara, su función de mediación entre el deseo del niño y la presencia de su progenitora, entre su sueño y la realidad.

En pocas palabras, a pesar de que en las dos primeras películas nos encontramos con protagonistas mujeres, la mirada del espectador es conducida desde los personajes masculinos. Además, en el análisis de las miradas entre personajes observamos que en las tres películas las mismas se dirigen hacia la contemplación del cuerpo de la mujer, disfrute que se comparte con el público sin que ella tenga el mismo poder. En cuanto a la mirada de la cámara, en la primera y la última película, detectamos una alteración de los mecanismos de representación canónicos a través de la interpelación y de la crítica del lugar pasivo que ocuparía quien visiona el film.

Conclusiones

Si el mundo de la cultura y la cinematografía no fuera un mundo tan machista, sino un mundo en el que se valorase la obra de las mujeres habría inmediatamente más mujeres creadoras
Inés París, cineasta española

En este escrito, hemos intentado reconocer cómo interactúan en las películas de las cineastas de ARAN los elementos dominantes del modelo de representación institucional con ciertos modos disruptivos de narrar. Por una

parte, en lo temático resalta el hecho de que dos de los films traten sobre las violencias hacia las mujeres que ejercen los varones en los espacios que se reservan para sí: la ruta y la noche. Asimismo, observamos ciertos estereotipos que reproducen los géneros que construye el cine dominante, esto es, la mujer como débil, temeraria, virgen, madre o *femme fatale*.

Sin embargo, la construcción de los personajes no es totalmente estereotipada. Resulta claro que en *Un paseo...* las transformaciones de la protagonista la alejan de la representación objetualizante e incluso ella se convierte en el motor de la acción. Del mismo modo, los cambios de roles de los personajes, que vimos en la construcción del género, esto es la mujer que abate al conductor o el hombre que se viste de novia, nos hablan de alteraciones en los roles canónicos. Alteraciones que se expresan también en el caso de *Un extraño...* en la parodia de la masculinidad.

Por otra parte, detectamos que los elementos sonoros y la cámara que narra la acción están posicionados desde los personajes masculinos. Esto potencia las acciones de las figuras masculinas, al tiempo que silencian las femeninas. Aplaca el protagonismo femenino de las películas al conducir la narración desde y para una visión masculina y coopera en la identificación del público con los varones de la escena. Creemos que esto reproduce los modos dominantes de representar. Sin embargo, es noble resaltar que en *Un paseo...* las miradas a cámara de los protagonistas pueden leerse como un modo de responsabilizar de la violencia hacia las mujeres al espectador, y en *En memoria...* operan para desmantelar la construcción de la realidad que hace el aparato cinematográfico.

Resulta esclarecedor de este análisis el modo contradictorio e incoherente en el que conviven en la composición fílmica elementos del orden dominante con alteraciones en los roles de género y en la estética audiovisual. Estas alteraciones responden, en parte también, al juego de extrañamiento y ruptura

de las expectativas discursivas que propone el cortometraje, a diferencia de otro tipo de discursos audiovisuales.

El análisis deja ver que la firma sexuada del film no es garantía de criticidad, pero sí de la puesta en escena de ciertas problemáticas que atañen a las mujeres. En estos films, la mirada de mujer no se encuentra tanto en la identificación con las características de los personajes femeninos, como en los temas que los atraviesan (violencia, violación, virginidad y maternidad) y en la subversión de los roles y expectativas para ciertos personajes (la mujer violenta, el hombre con vestido y la no-madre). Sostenemos que esas características están relacionadas con los modos en que nos han representado a las mujeres a través de la historia y la cultura, y con los modos en que las cineastas se las ingenian para proyectar otros modos posibles de representación. No es casual que de toda la producción de ARAN de 2001 sólo dos de los films los protagonicen mujeres. Creemos que hay allí un interés por la auto-representación, una marca de la mirada femenina.

La producción audiovisual de 2001 llama poderosamente la atención porque estas películas son los primeros ensayos de mujeres que, frente a la crisis social, económica, política y cultural, apuestan a la creación fílmica. Después de 2001, la producción de películas de ARAN fue mermando, en parte porque bajó la cantidad de productores, en parte también porque muchos comenzaron a filmar largometrajes, formato que requiere mayor dedicación y tiempo de realización. En esa disminución las que fueron desapareciendo como directoras fueron las mujeres, no sólo porque ninguna de ellas pudo dirigir un largometraje, sino también porque muchas fueron madres por esos años¹⁵. En este sentido, el dato re-afirma la dificultad que siguen teniendo las mujeres para afrontar la tarea de dirección, y sobre todo la fuerza que adquirieron estas cineastas en los 2000 para ganarse un espacio en la esfera cultural regional.

¹⁵ En entrevista con Iván Sánchez, vicepresidente de ARAN, él confirma la merma en la producción de ARAN y aduce que una razón fue la maternidad y paternidad de muchos de las/os realizadoras/es que dejaron de disponer tiempo para la actividad cinematográfica.

Finalmente, las preguntas que deja este trabajo son: ¿de qué otra manera –si no es empleando algunos elementos del discurso dominante– es posible crear un film comunicativo y, al mismo tiempo, disruptivo? O, en otras palabras, ¿Cómo podrían las realizadoras ir disminuyendo los elementos de la doxa, del sentido común, para construir mensajes menos opresivos sobre su propia imagen, que dejaran ver las subjetividades subalternas, sin perder comunicatividad? Estos interrogantes quedan pendientes para futuros trabajos.

Bibliografía

- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Bs As: Siglo XXI.
- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?”, en *Sociológica*, año 26, N° 73. Mayo-agosto. 13 de junio de 2015. Disponible en: <<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>>.
- de Lauretis, Teresa (1988). “La tecnología del género”. En: *Technologies of Gender*. Indiana: University Press.
- Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot (2001). *Estereotipos clichés*. Eudeba: Bs. As.
- Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades en 25 años de democracia*. Bs. As.: Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional.
- Birulés, Josefina (2007). “Algunas observaciones sobre identidad y diferencias”. En: Mariano Melero De La Torre (coord.) *Democracia, deliberación y diferencia*. Cuaderno Gris N° 9, 2007.
- Bonaccorsi, Nélica y Daniela Dietrich (2008). “Nueva mirada, otro lenguaje, otro lente: cuando la cámara la maneja una mujer. En: Revista *La Aljaba*. Segunda época. Volumen XII. Año 2008.
- Bourdieu, Pierre (2010). *La dominación masculina y otros ensayos*. Bs. As: Ed. La Página S.A.
- Chion, Michel (2008). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Bs. As.: Paidós.
- Colaizzi, Giulia (2001). “El acto cinematográfico”. En: *Lectora*, 7. Universitat de València.
- Foucault, Michel ([1982], 2001). “El sujeto y el poder”. En: Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Ed. Cast. Taurus.
- Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?”. En: Stuart Hall y Paul Du Gay, Prat (comps.) *¿Quién necesita identidad? Cuestiones de identidad cultural*. Bs. As.: Ed. Amorrortu.

Kejner, Julia (2013). “‘Imágenes de la Patagonia’. Intercambios entre realizadores audiovisuales y la prensa”. En: *Memorias de las XVII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: “Repensar el rol de los investigadores en un escenario comunicacional de transición”*. 13 de junio de 2015. Disponible en: <<http://redcomunicacion.org/imagenes-de-la-patagonia-intercambios-entre-realizadores-audiovisuales-y-la-prensa/>>.

López Fernández, Marián (1991-1992). “Arte feminismo y pomodernidad: apuntes de lo que viene”. En: *Arte, Individuo y sociedad*, 4. Madrid: Editorial Complutense.

Martín Rojo, Luisa y Rachel Whittaker (eds.) (1998). *Poder decir o El poder de los discursos*. Madrid: Ed. Arrecife Producciones.

Millán, Mágina (1999). “Cine de mujeres y teorías feministas del cine”. En: *Derivas de un cine femenino*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Miranda, María Eugenia (2006). “Mujeres cineastas argentinas jóvenes”. Tesis de Lic. en Comunicación Social. Dir: Rosalía Cortés. Universidad de Buenos Aires.

Mulvey, Laura ([1975], 2001). “Placer visual y cine narrativo”. En: Brian Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Richard, Nelly (1993). “¿Tiene sexo la escritura? En: *Masculino/Femenino: prácticas de al diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

Segre, Cesare (1988). “Du motif á a fonction, et viceversa”. En: *Variations sur le thème*, Communications N° 47, Seul, Paris

Wodak, Ruth (ed.) (1997). “Introduction: some important issues in the research of gender and discourse”. En: *Gender and discourse*. London: Sage Publications.

Wodak, Ruth y Michael Meyer (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.

Materiales audiovisuales analizados

En memoria de Bioy (Verónica Tello, 2001). ARAN. Neuquén. 3 min.

Un extraño en la noche (Danisa Munguía, 2001). ARAN. Neuquén. 7 min.

Un paseo en coche (Gladis Krumrick, 2001). ARAN. Neuquén. 6 min.

* Licenciada en Comunicación Social, docente de la Universidad Nacional del Comahue y becaria doctoral de CONICET. Cursó la maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural en el Instituto de Altos Estudios Sociales, de la Universidad de San Martín. Integra el proyecto de investigación “Retóricas y modos de representación en discursos políticos, críticos y literarios en la Argentina reciente” (FAHU-UNCo). E-mail: juliakejner@gmail.com.