

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

La mujer y el cine

La perspectiva de género en la nueva generación del cine argentino

Adriana Jovanè Rodríguez

Cuerpo B del PG

25/02/2016

Licenciatura en comunicación audiovisual

Ensayo

Historia y tendencias

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1. Antecedentes de la perspectiva de género y cine.....	9
1.1 Antecedentes y corrientes feministas.....	9
1.2 Teoría fílmica Feminista.....	14
1.2.1 Laura Mulvery.....	16
1.2.2 Ann Kaplan.....	19
1.2.3 Annette Kuhn.....	21
1.2.4 Teresa De Lauretis.....	22
1.2.5 Alison Butler.....	24
Capítulo 2. Cine, perspectiva de género y feminismo en Argentina.....	28
2.1 Eventos destacados en la argentina.....	28
2.2 Antecedentes de perspectiva de género en el cine en Argentina.....	31
2.3 La mirada de María Luisa Bemberg.....	33
2.3.1 Aspecto técnico en las películas de María Luisa Bemberg.....	38
2.4 La mirada y técnica de Lita Stantic.....	41
2.5 Críticas de la mirada con perspectiva de género en el cine argentino.....	45
Capítulo 3. La nueva generación en el cine argentino.....	52
3.1 El contexto y surgimiento de las realizadoras en la nueva generación del cine argentino.....	52
3.2 Nuevo cine argentino contexto de producción y exhibición. Década de 1990.....	59
3.3 Representación estética del nuevo cine argentino.....	60
3.4 La mirada de Ana Poliak.....	66
3.5 Análisis de entrevistas a las directoras de la nueva generación.....	69
Capítulo 4. Recursos cinematográficos y Análisis de películas.....	74
4.1 Recursos cinematográficos vinculados con la Teoría fílmica feminista.....	74
4.2 Concepción metodológica para el análisis de las películas.....	79
4.3 Análisis de casos.....	83
4.3.1 <i>La ciénaga</i> (2001) de Lucrecia Martel.....	84
4.3.2 <i>La niña santa</i> (2004) de Lucrecia Martel.....	86
4.3.3 <i>XXY</i> (2007) de Lucia Puenzo.....	90
4.3.4 <i>Géminis</i> (2005) de Albertina Carri.....	93
Capítulo 5. El cine con perspectiva de género.....	95
5.1 Mirando al cine desde la perspectiva de género.....	95
5.2 Visualización del enfoque de la perspectiva de género a través de la técnica cinematográfica.....	100
Conclusiones.....	105
Listado de referencias bibliográficas.....	109
Bibliografía.....	115

Introducción

Este proyecto de graduación, propone un ensayo, debido a que se busca la reflexión del análisis del cine con perspectiva de género, para dictaminar si existe desde la técnica cinematográfica una mirada diferencial con perspectiva de género. Perteneciente a la línea temática de Historia y Tendencias. El presente (PG) Pertenece a la carrera de licenciatura en comunicación audiovisual.

El trabajo esboza la siguiente pregunta de investigación ¿las cineastas de la llamada nueva generación del cine argentino, plantean una mirada diferencial con perspectiva de género a partir de la utilización de la técnica cinematográfica?

Para desarrollar éste tema, se presentarán conceptos relevantes y se tomará en cuenta los objetivos específicos del ensayo, siendo estos: analizar las variables principales que diferencien a la perspectiva de género en el cine; examinar los antecedentes del cine con perspectiva de género; observar los diferentes planteamientos en el cine con perspectiva de género a partir de los años 1990 y antes de éstos en Argentina; conocer la técnica cinematográfica propuesta en las producciones realizadas por mujeres y decodificar los conceptos propuestos desde la técnica cinematográfica en las realizaciones por las cineastas que buscan una mirada con perspectiva de género en sus producciones.

Se busca, con el presente proyecto de graduación, contemplar a través de varias muestras de cine, la mirada de un cine realizado por mujeres en general, y poder observar la técnica utilizada por las realizadoras seleccionadas para la elaboración de este PG, con el objetivo de observar si existe desde la técnica cinematográfica una mirada diferencial con perspectiva de género. Se tomará en cuenta el trabajo que desarrollan, diferentes cineastas con una mirada de perspectiva género, quienes defienden el derecho de un contra discurso dirigido a la promulgación igualitaria y contrapuesto a la discriminatoria tradicionalista con que se ha mostrado la mujer en el cine.

Se analizará el trabajo de las mujeres en la industria del cine, más específicamente, desde sus inicios en Argentina para así observar detenidamente el surgimiento de las realizadoras de la nueva generación del cine argentino, esto implica señalar dos aspectos, uno está relacionado con el espacio que ocupan actualmente las mujeres en la industria del cine, y otro vinculado con las formulaciones estéticas expresadas en sus muestras cinematográficas.

El proyecto de graduación está constituido por cinco capítulos. El primer capítulo, inicia la búsqueda de evidencias que sustenten, si existe un cine realizado por mujeres y se plantean conceptos diferenciales al cine propuesto generalmente. Para observar esto, se busca desarrollar las corrientes feministas en el cine. Se esboza los conceptos más relevantes del estudio de la teoría fílmica feminista y sus principales estudiosas. Se utilizan como fuentes bibliográficas autores, como: Kunh (1991), De Lauretis(1989), Butler(2002), Soto (2013) y Colaizzi (2001).

En el segundo capítulo se observará los eventos destacados en la Argentina, antecedentes y perspectiva de género en el cine Argentino, la mirada cinematográfica de María Luisa Bemberg como precursora en Argentina de un cine con una mirada diferencial, y máxima representante del feminismo cinematográfico argentino en la década de 1970. Se analizará la mirada de Lita Stantic, como también la técnica cinematográfica utilizada en los *films* de María Luisa Bemberg y Lita Stantic. Para concluir este capítulo se busca la crítica de la mirada con perspectiva de género en el cine Argentino, para plantear esto se recurre a recortes de periódicos sobre los estrenos de las películas de Maria Luisa Bemberg donde se observa el impacto y la importancia que fue el cine de esta directora. Se utilizan fuentes bibliográficas como: Bettendorff y Rial (2014), Acosta (2009), Siles (2000) y Forcinito (2013), entre otros.

En el tercer capítulo se contextualiza el surgimiento de una nueva generación de cine argentino a partir de 1990, cineastas de plano local motivadas por causas económicas, tecnológicas y políticas como el surgimiento de escuelas de cine, el abaratamiento de la

tecnología y el resurgimiento de los festivales internacionales de cine con el apoyo de un mayor presupuesto. En este capítulo se desarrollarán temáticas tales como, el contexto del surgimiento de una nueva generación de cine argentino, nuevo cine argentino contexto de producción y exhibición; año 1990; la mirada de Ana Poliak; Entrevistas realizadas a las directoras de la nueva generación entre estas están, Anahi Berner, Lucrecia Martel y Celina Murga. Se considera un punto importante, dentro de este PG, dar un espacio a la mirada de las cineastas de la nueva generación, como apertura a un nuevo enfoque de realidades y de representaciones simbólicas. Son utilizados diferentes autores entre estos, Garcia (2010), Choi (2009), Acosta (2011) y Di Paola (2015).

El capítulo cuatro muestra las técnicas y recursos cinematográficos, El uso de los planos como recurso para la construcción de la escena; la utilización de la luz y su influencia en el diseño cinematográfico y la caracterización de los personajes como recursos psicológicos, sociales y genéricos, los estereotipos y las críticas a este movimiento feminista, sin perder el enfoque inicial que motivó el presente PG, explorar el desarrollo de la teoría fílmica feminista desarrollada por las realizadoras desde la construcción de la técnica cinematográfica. Se observará si las realizadoras a partir de la técnica ejercen una mirada con perspectiva de género.

Se realizará el análisis de 4 *films* seleccionados y representativos de la nueva generación de cine argentino entre estos se encuentra, *XXY* y *La niña santa* de Lucía Puenzo, *La ciénaga* de Lucrecia Martel y *Géminis* de Albertina Carri. Más específicamente, la revisión de muestras cinematográficas de cineastas de la nueva generación argentina quienes utilizan una representación que va de lo realista a lo sublime, se cuestiona, en algunas muestras, las normas familiares y se rompe con patrones de conducta social; otras destacan por la singularidad que muestra la mirada femenina y se enfocan en la narrativa alegórica, cómplices de un orden patriarcal. La bibliografía utilizada para el desarrollo del capítulo es: Siles (2000), Soto (2013) y Szmukler (2015) entre otros.

El quinto capítulo se realizará el ensayo del cine con perspectiva de género, donde se tomará en cuenta las teorías desarrolladas en los capítulos anteriormente citados, como también el análisis de la técnica cinematográfica en los *films* seleccionados del capítulo 4. Vinculando la teoría fílmica feminista en el análisis para, poder comprender con mayor claridad los conceptos que se intentan representar desde la técnica. Se busca observar si existe una técnica diferencial con una mirada con perspectiva de género, donde prevalecen las teorías feministas y rompen con los conceptos patriarcales, logrando nuevas construcciones de interpretación desde la mirada técnica cinematográfica con perspectiva de género.

Se tomará como antecedentes académicos en cuanto al estado del arte, los siguientes proyectos de graduación, realizados en la universidad de Palermo. Ávila (2011). *La mujer por la mujer*. Se tomará este PG en cuenta porque analizan la construcción de la imagen femenina en el cine producido en Argentina entre los años 2000 a 2010, teniendo una relevancia y cercanía con el presente PG.

Gabay (2013). *La construcción de la Femenidad a través de las revistas de moda*. Se tomará en cuenta debido al análisis extensivo sobre el impacto en la historia en la feminidad y estereotipos femeninos en los medios de comunicación.

Gomes (2013). *Miradas que hablan*. En este proyecto se realiza un análisis fílmico de la filmografía perteneciente al pos dictadura en Argentina y en España. Describe la composición desde la mirada particular de la narración y las focalizaciones de la filmografía, tomando en cuenta las perspectivas y el contexto social en el cual se desarrollan.

Gonzales (2011). *Identificación y espectador en el nuevo cine Argentino*. En este PG analizan el nuevo cine argentino tomando en cuenta las teorías de Humberto Eco, y define aspectos relacionados con los conceptos fundamentales del cine como proceso perceptivo y psicológico.

Massa (2013). *El adiós a la mujer masculina en la cultura occidental contemporánea*. En este proyecto de graduación se desarrolla el rol de la mujer y los roles establecido para cada género, enfatizando los puntos de vista de la crisis que atraviesa el rol de la mujer en la actualidad.

Merluzzi (2013). *¿Qué paso con las mujeres?* .El citado PG hace un análisis sobre la injerencia de los personajes femeninos en la trama de las animaciones, su grado de autosuficiencia, el rol social que ocupan, sus objetivos individuales y desarrolla el rol que se le da a la mujer en el cine de animación en la Argentina.

Morasca (2011). *La mujer y el melodrama*. Es útil ya que analizan la representación de la mujer en el cine clásico Argentino y tomando en cuenta conceptos de las leyes y organizaciones que ayudaron a establecer los derechos de la mujer, centran el análisis desde el punto de vista de la mujer en el melodrama.

Skaf (2013). *Moda, género y guerra*. Se desarrollan temas como las persecuciones económicas, políticas y sociales de la primera querrá mundial y como esto afecto al género femenino, se diferencian los roles laborales femeninos dentro de las distintas clases sociales.

Soto (2013). *Rocky, perseverancia y revolución femenina*. En este proyecto se desarrolla un análisis comparativo entre la historia de la lucha de las mujeres desde los comienzos del feminismo hasta la actualidad y la saga de películas de Rocky Balboa. Trata también sobre la desigualdad de género y la discriminación que sufrieron las mujeres.

Villasboas (2011). *El discurso fílmico*. El proyecto desarrolla una propuesta de una nueva forma de construcción y observación del relato audiovisual.

Se analizará, un cine vinculando con conceptos feministas, que permita denunciar estereotipos a través de otros espacios y medios discursivos y formales, sin buscar completar nada ni oponerse a ningún otro discurso, sino que se orienta a búsquedas narrativas, expresivas, dramáticas y simbólicas que dan cuenta de una diferencia, que se busca a sí misma, que no intenta definirse desde una lógica todas estas construcciones,

se busca ver reflejadas a partir de la técnica cinematográfica y de esta manera se crea una nueva perspectiva de la mujer. Es importante observar todos los puntos de partida para poder empezar a comprender la magnitud de este cambio en la historia del cine, del desarrollo de la mirada de las realizadoras cinematográficas como también el cambio de la cultura.

Capítulo 1. Antecedentes de la perspectiva de género y cine

En el capítulo presente se desarrollarán los antecedentes de la perspectiva de género vinculados en el cine, como también la posición de la mujer al principio del cine y la evolución que las realizadoras han tenido en los medios cinematográficos.

Se desglosará el desarrollo de la teoría fílmica feminista, sus antecesoras y los planteamientos expuestos por Laura Mulvey, Ann Kaplan, Annette Kuhn, Teresa de Lauretis y Alison Butler. Cada una de estas establece puntos de vistas diferentes pero que se van vinculando directamente con la teoría cinematográfica.

Se desarrollará la vinculación de la teoría fílmica feminista representada en la teoría cinematográfica, establecida en diferentes puntos del desarrollo de un film, entre estos se puede destacar la narración cinematográfica, la trama y la puesta en escena, entre otros. Por último se mencionarán ejemplos de festivales donde predominan las películas con perspectiva de género, para mostrar la evolución que ha adquirido este tipo de cine en los medios cinematográficos.

1.1 Antecedentes y corrientes feministas

Históricamente, el patriarcado, entendido como el duradero y extendido sistema dirigido a asegurar la dominación de las mujeres por los hombres, sobrevivió siempre a pesar de momentos culturales e ideológicos muy diversos, donde se experimentan avances y retrocesos, aprovechándose de múltiples recursos, incluso más ricos de lo que los primeros estudios de género mostraron.

La aparición en el año 1895 del cinematógrafo causó, entre un sinnúmero de hechos trascendentales, la irrupción de un lenguaje universal dentro del ámbito de la cultura y del surgimiento de una nueva forma de mostrar la realidad por medio de imágenes artísticas y de decodificarlas desde un punto de vista ideológico.

Los distintos investigadores de estas cuestiones tanto hombres como mujeres, concuerdan en no haber agotado las investigaciones, sin embargo las manifestaciones

culturales y artísticas, vistas en perspectiva de género, incluyendo el análisis de la televisión, el cine, el internet de nuestros días como una fuente de conocimientos parcialmente explotados, revelan que “El cine producido entre los años 1930 y 1950, se hizo bajo el signo de una mirada masculina”, (Tuñón, 1955, p.4).

Esta mirada masculina le ha dado sentido a las imágenes y ha codificado la propia visión que tiene la mujer de sí misma y de su mundo; un mundo donde ellas las mujeres, están destinadas a convertirse en seres pasivos, prudentes, tolerantes al extremo, sobre todo con sus esposos; obligadas a entregarse a los demás, mientras los hombres aparecen como seres activos, de iniciativa tanto en el amor como en la vida misma. “La mirada masculina controla el discurso, convirtiendo a la mujer en objeto de la mirada y del placer voyeurista del otro, llevando a los espectadores a identificarse con este mismo patrón de conducta”. (Tuñón, 1955, p.4).

A finales de la década de 1960, y con más énfasis hacia principios de 1970, se produce lo que parece ser la manifestación de la primera generación de directoras alemanas, con características propias que involucraban ya un enfoque semiótico diferente del discurso dominante. (Campo, 2005)

Este movimiento feminista europeo pondría la marginalidad del papel de la mujer y el poco interés acerca de su situación y beneficios específicos dentro de la sociedad patriarcal; la no existencia de una creatividad o la represión de ésta y como consecuencia, el planteamiento de una posición ideológica contrapuesta a hegemonía sociocultural y económica del hombre. Este movimiento muestra interés por el medio cinematográfico, pues es generador de una imagen de la mujer, también por las posibilidades de divulgar la mirada de la mujer a través de materiales documentales, referencias biográficas y filmes de ficción, los cuales analizarían, a través de la imagen de la mujer, los códigos y los estereotipos que les fueran asignados a lo largo de la historia por patrones patriarcales.

Lo importante a destacar en esta teoría de la primera generación feminista, es que la ideología machista o patriarcal no se manifiesta en lo limitado de la presencia femenina en los films, sino en que sitúa a la mujer en un universo mítico sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas, dejándola fuera de la historia y, de este modo, marginada. Una muestra de este universo mítico es el cine clásico de Hollywood, donde el hombre observa y la mujer es observada, se muestra a los ojos de los demás; el hombre actúa, controlando los sentimientos, haciendo que las cosas ocurran; la mujer, en cambio, es un elemento pasivo, meramente decorativo. Este doble esquema hace que el espectador elija siempre al héroe como objeto de identificación y a la heroína como objeto de goce; significa que el espectador es obligado a pasar por el personaje masculino para tomar posesión de lo que desea del personaje femenino. De todo lo anterior, se deduce que el cine es un espectáculo hecho por los hombres y para hombres.

El cine representa un objeto de estudio, para los intereses del movimiento feminista, pues ofrece un ejemplo de la actuación del sujeto femenino en la ideología; evidencia un mecanismo inconsciente de connotación sexual en la cultura y permite examinar la aceptación social de los mensajes con mayor amplitud. En este sentido, algunas directoras abordaron los temas propios del mundo de la mujer optando por formas del realismo cinematográfico que subyacen en el cine clásico: una feminista puede, inclusive, sentir placer al identificarse con un personaje femenino independiente, fuerte y cuya condición de mujer ha sido el elemento fundamental de su victoria, separándola del estereotipo de la víctima o de condenada. En consecuencia, estos tipos de muestras fílmicas son de autoafirmación de la propia identidad social, cultural y personal. (Campo, 2015)

Contrario a este enfoque de trabajo, algunos realizadores interesados en solucionar esta problemática han comprendido que la mejor manera de mostrar su posición al cine patriarcal es poniendo en evidencia el enfoque semiótico del lenguaje utilizado. Las

críticas al cine clásico realista pueden ser la base para una política de desafío por medio de estrategias no realistas. El llamado contra cine ahonda y amplía el margen de discordia con orden patriarcal a través de las manifestaciones del deseo y de la transgresión.

Como modelos de estas premisas, proliferan películas militantes y desafiantes que abordan temas tales como: la división de roles masculino femenino, los vínculos de poder en los géneros, la discriminación sexual, la lucha de las mujeres por su puesto de trabajo.

(Campo, 2015)

Tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, el movimiento de feministas conforma colectivos de investigación y producción de films, los cuales tematizan experiencias de mujeres vivenciando lo cotidiano, mujeres intentando otro sistema de valores y creando un lenguaje propio, pues advierten que los aspectos económico, políticos y sociales también están relacionados su vida personal; de allí que las protagonistas narran con profundidad de lenguaje las historias, algunas de ellas cuestionan la forma de patriarcado como organismo estatal en el sistema social; otras reflexionan sobre la autonomía económica la independencia profesional como formas para descubrir los deseos internos.

En el caso específico de Argentina, “la participación de las mujeres en la industria audiovisual no es equitativa” (Waigandt, 2012, p.1). Es difícil medir la representación de la mujer en la industria del cine argentino, ya que si bien el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA) registra el número de realizadoras, productoras y guionistas, la información no se halla de forma sistemática, lo que imposibilita el acceso a las estadísticas. No hay demasiados datos de la participación de la mujer en cargos de toma de decisiones en las instituciones que forman parte la industria cinematográfica de antes de los años 1990. La preeminencia de la mujer cineasta se limitaba a una serie de nombres tales como María Luisa Bemberg o Lita Stantic, pero en el año 1990 se produce la explosión de las escuelas de cine y la transformación de los sistemas de producción,

así como la posibilidad de reducir costos de realización de una película, además de mantener la calidad; estos cambios y progresos aseguraron la integración de la mujer a la industria del cine.

Waigandt advierte, sin embargo, sobre la ausencia de material bibliográfico que pueda utilizarse para el análisis de la obra de las cineastas que aparecieron en dicha década. “no hay un desarrollo dentro del campo de los estudios de cine que aborde en conjunto las producciones hechas por mujeres, indagando sus estéticas y la construcción de una política de la mirada en sus producciones” (Waigandt, 2012, p.1).

De acuerdo con Bettendroff (2014), no hay una influencia directa de éstas directoras como Bemberg y Stantic en las realizadoras contemporáneas argentinas, no existe similitudes entre la filmografía de Akerman y la de Varda, sin embargo, quizá se puede hablar de coincidencias, pero sería importante reflexionar sobre cómo se construye la mirada de estas mujeres en el cine, cuáles conexiones y contactos particulares van generando, y así armar una red que en vez de ubicar al cine de mujeres como un acontecimiento reciente de la historia del cine, sea una expresión que se teje desde distintos puntos.

Waigandt (2012) señala que la cineasta Akerman investigó distintas manifestaciones del video arte y buscó un lenguaje que construyera una mujer diferente, de forma tal que surgiera una mujer alejada de patrones estereotipados, para ello atravesó por distintos lenguajes, medios y soporte.

En este sentido resulta productivo e interesante comenzar a realizar trabajos integrales que indaguen en los modos alternativos de expresión estética y política que proponen estas mujeres con sus obras.

Actualmente el tratamiento que el cine argentino hace de la mujer no lleva la impronta de las primeras producciones en las que se narraba la felicidad cotidiana a través de la vida familiar y la decencia, donde la mujer era representada principalmente como una madre guardiana del orden familiar. Pensar los cambios en los modelos de figuración de la mujer en el cine y las particularidades de las producciones hechas por mujeres me parece que encierra un potencial político importante.(Waigandt,2012, p.1)

Analizando todas las variables de la realidad cinematográfica lo que se proyecta sobre la pantalla le parece al espectador, que está construido de igual forma que su referente, un reflejo del mundo real. La película parece convertirse en el mundo real, no obstante, esta apariencia de realidad está producida mediante convenciones cinematográficas. Toda película debe codificarse, lo que sucede es que ciertas películas están más, tanto que el espectador no percibe que está construyendo significado, y que eso que ve no es, de hecho, realidad.

Otra corriente de análisis es la forma de ver a la mujer representada en la pantalla, como espectadora, esta situación en el psicoanálisis donde se interroga acerca del placer que ofrece el cine; se puede reflejar de dos formas, como primera instancia se tiene la escopofilia, relacionada con la presencia de un objeto como fuente de excitación; y el narcisismo, ligado a la presencia de un objeto como forma de identificación. (Flomenbaum, 2015)

Para los intereses del feminismo el cine representa un objeto de estudio casi perfecto, ofrece un modelo de colocación del sujeto en la ideología; evidencia el mecanismo inconsciente de la diferencia sexual en nuestra cultura; y permite examinar la recepción social de los mensajes en toda su amplitud. (Flomenbaum, 2015, p.1)

Estas teorías, siguen vigentes como instrumentos de análisis para quien desee examinar la creciente participación de la mujer en la industria cinematográfica, sus realizaciones y el papel que asume en las producciones fílmicas actuales.

1.2. Teoría fílmica Feminista

La teoría fílmica feminista es el planteamiento de la crítica teórica que nace de la política feminista y de la teoría feminista. Esta teoría fue influenciada por la segunda ola del feminismo. A partir de esto, las académicas feministas comenzaron a tomar las señales de las nuevas teorías que surgieron de estos movimientos para analizar las películas.

Esta teoría consiste en una mirada crítica y profunda a las propuestas culturales de la industria del cine, analizando la representación de la mujer en el cine.

Para el desarrollo de esta teoría fílmica feminista se tomará en cuenta el análisis de Laura Mulvey sobre la mirada en el cine comercial de Hollywood. Se utilizarán también los aportes de Teresa De Lauretis y Alison Butler en el análisis de los conceptos. Las propuestas de estas cinco teóricas serán tomadas con el fin de mostrar su relevancia en el análisis de la técnica en las producciones cinematográficas con carácter de género.

Siguiendo a Colaizzi (2011) es importante la relevancia de la teoría fílmica feminista y su desarrollo, debido a que en la historia del cine se ha basado en la construcción de estereotipos de mujeres como: la buena la virgen y la madre, la mala, la prostituta y la femme fatal, la virtuosa, la acompañante fiel y la viciosa quien aparece como presa fácil de cualquier hombre. Estos estereotipos planteados de la imagen de la mujer en la industria, han sido cuestionados por muchos críticos del arte, la cultura, la sociedad y la crítica del cine feminista. Las críticas feministas empiezan a afirmar que estas imágenes ejercen una influencia notoria y negativa en las espectadoras, por lo que su trabajo no solo se basará en la crítica de esas imágenes sino en construir la complejidad que caracteriza las identidades de las mujeres.

Siles (2000) establece el concepto de la imagen estereotipada de la mujer. La importancia de su investigación es lograr un análisis de la imagen de la mujer que se construye en el interior del film; su objetivo es clasificar los personajes femeninos según los estereotipos planteados y lo que ellas representan. Según la autora, los estereotipos ya existen en la realidad, lo que significa que las películas llegan a ser un reflejo de la realidad. Por ende, los cambios que se establecen en las representaciones femeninas hechas en los films, son representadas como una analogía de los cambios que se hacen en el ámbito social, económico, político y cultural de las mujeres reales.

La idea de la imagen y los estereotipos, que se forman en los papeles femeninos, están vistos desde un binarismo construido por imagen positiva e imagen negativa: madre

prostituta, la femme fatale, la chica buena, etc. En el cine narrativo clásico, por medio de la estructura narrativa y de representaciones, se dividen los papeles de las mujeres en “Mujeres negociables madres, hijas, esposas y mujeres consumibles prostitutas, vampiresas, golfas y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados”. (Siles, 2000,p.1)

1.2.1 Laura Mulvey.

La teoría sobre, el placer visual y el cine narrativo, siendo esta una de las principales hipótesis que construyen la teoría fílmica feminista. Mulvey analiza la postura del cine comercial de Hollywood como una manipulación del placer visual para los espectadores, esto lo llama como el placer de la *escoptofilia*, que significa placer de mirar está relacionada con la estimulación sexual, que sugiere la utilización de otra persona como un objeto erótico, esta es afín con las fantasías voyeristas que despierta la pantalla, logrando una escoptofilia activa.

A partir de la escoptofilia los espectadores adquieren un proceso de identificación con la imagen que proviene de la libido del ego, esto se logra por medio de la fascinación y el reconocimiento que experimenta el espectador. "El cine satisface un deseo primordial el placer de mirar, pero va más allá desarrollando la escoptofilia en su aspecto narcisista" (Mulvey ,1989, p. 3).

A partir de esta afirmación, se desarrollan dos conceptos importantes que construyen la teoría fílmica feminista, como primera instancia tenemos la masculinización del espectador y la transformación de las mujeres en objetos.

La masculinización del espectador, en el contexto del psicoanálisis, Mulvey imagina al espectador de cine como masculino independientemente de su sexo. Explica que el espectador experimenta una especie de identificación psicológica con el héroe masculino. Esta identificación está relacionada con el tema narcisista. El espectador se ve obligado a identificarse con el héroe masculino porque este está en control de las acciones y la mirada. Así el personaje principal masculino se identifica con el poder y la acción, en contraste con el papel pasivo de las mujeres. (Soto, 2013, p. 3)

Tal postura no es aceptada por otras críticas del cine feminista, ya que esta teoría sostiene una negación de la mujer como espectadora. Mulvey (1989) cuestiona la crítica y afirma que la mujer acepta una masculinización temporal, en el transcurso en que se observa la película, las mujeres sufren algo que puede denominarse una *identificación travesti*.

Se afirma y analiza la postura de la mujer como objeto de la mirada, esto no solo se aplica para los espectadores sino también para los protagonistas dentro del espacio ficticio. Los aspectos placenteros de la mirada son despertados por la mujer. En el cine comercial de Hollywood, esta postura se debe a las actividades voyeristas y narcisistas.

Usando la teoría psicoanalítica freudiana, las mujeres se asumen castradas. Para los hombres, esta condición de las mujeres representa una amenaza de castración y en consecuencia de dolor o de ausencia de placer. Para sobrevivir, los hombres deben superar su ansiedad y lo hacen de dos formas: practicando voyerismo, investigando a la mujer, desmitificando su misterio y castigando o salvando el *objeto culpa*. El segundo mecanismo, es convertir a las mujeres en un fetiche. Como fetiche las mujeres son objetos confiables *para-ser-miradas*. (Mulvey, 1989, p.4)

Continuando con los conceptos de Mulvey (1989) se establece que los hombres para sobrevivir deben superar su estado de ansiedad y esto se logra de dos formas, como primera instancia se realiza la práctica del voyerismo, que consiste en la investigación de la mujer para observar su misterio, y el segundo mecanismo opta por convertir a las mujeres en un tabú, al ocurrir esto la mujer se convierte en un objeto confiable para ser observadas.

Argumenta que el cine clásico logra entablar una distinción en las formas de interpelación, que por su evocación de algunas formas de contemplación, expone una subjetividad masculina como única subjetividad posible.

En el cine clásico se establece la imagen de la mujer desde un punto fetichista construido a partir de primeros planos que se dilatan, logrando una interrupción en la corriente narrativa, que componen a la mujer en espectáculo, construido por recursos como el

vestuario, maquillaje, escenario e iluminación que envuelve a las estrellas femeninas.
(Kuhn, 1991)

La audiencia femenina puede quedar atrapada, por la retórica del cine clásico porque en algún nivel se identifica con las formas masculinas de interpelación. Las formas de interpelación cinematográficas no han construido, en este momento de la historia, un sujeto espectador sexuado: o quizás que género socio-biológico y subjetividad sexuada no son necesariamente términos equivalentes, de manera que la especificidad de “lo masculino” ha llegado a ser de alguna manera universal. Si esto es así en la realidad, dice mucho de la hegemonía de lo masculino en la cultura, indica que el cine clásico ofrece unas formas de interpelación que, para tener sentido tiene que des feminizar a la espectadora femenina. (Kuhn, 1991, p.77)

La mujer logra entablar una distancia de los mecanismos ideológicos del cine clásico, el lugar que ocupan en relación con estas formas de requerimiento logra una conducción a la formación crítica.

Concluyendo con esta teoría se puede establecer que en una cultura patriarcal, la mujer es la representación de un significante, donde se encuentran forzadas a un orden simbólico, donde el hombre tiene la posibilidad de vivir sus fantasías y obsesiones, que se generan a partir del dominio de la lengua, imponiendo a la mujer en una imagen portadora y no de constructora de significado.

Para Mulvey el objetivo es lograr establecer en el cine de mujeres una ruptura de la narración y el placer visual que se ha impuesto a las mujeres y al cuerpo de la mujer como objetos para ser mirados. Por lo tanto, se insta a que el cine de mujeres y se deriva a ser un cine de contracultura.

Por ende se establece la diferencia entre cine de mujeres como una tendencia, y los filmes de mujeres como productos específicos, que son “ Un conjunto simple de producciones que no conforman una tendencia” (Arguedas, 2013, p.6). Los filmes de mujeres es una terminología que se centra en la década de 1930, 1940 y 1950, que está destinada a las producciones de Hollywood diseñadas para el público femenino. (Soto, 2013)

Estos filmes están establecidos como melodramas, que se construyen desde los elementos estéticos como la trama, los personajes, etc. Éstos son mostrados de una forma conservadora y tradicional desde los pensamientos de las mujeres y su posición en la sociedad.

Una vez más Mulvey (1989), en su teoría, estudia tres tipos de miradas, la primera es la mirada de la cámara, que establece una negación de crear un mundo convincente en el cine dominante, los personajes y el espectador masculino, que busca una identificación con la protagonista mujer. Se crea una separación entre dos aspectos, el hombre como sujeto activo de la narración y la mujer como objeto pasivo de una mirada espectacular masculina.

La identificación lograda por el espectador con el protagonista masculino, es una mirada proyectual sobre su semejante. A partir de esto el héroe toma la importancia como el portador de la mirada del espectador.

La mirada del espectador se plantea de distintas maneras entre las que se asume que el contacto escopofílico directo con la forma femenina que se ofrece para disfrute implica fantasía masculina y la del espectador fascinado con la imagen, que le permite alcanzar el control y la posesión de la mujer en el interior de la diégesis. (Moya, 2013)

Desde esta mirada espectacular se enfatiza que la forma femenina y su impacto sexual “conduce a la película a una tierra de nadie, fuera del espacio y del tiempo fílmico” (Mulvey, 1989,p.1)

1.2.2 Ann Kaplan

Desde la construcción de la espectadora como una figura determinada, en el interior del texto fílmico, se enfatiza en cuatro respuestas diferentes, una de estas preguntas es, ¿Es el goce la construcción de la mirada y el punto de vista de los personajes y del espectador masculino? (Siles, 2000)

Los mecanismos visuales y narrativos contruidos por el cine clásico conducen a que el espectador masculino se identifique felizmente con el protagonista y, a

través de éste, ejerza una mirada activa y placentera, a la vez que un saber controlados sobre la figura femenina (Mulvey,1989, p.1)

Ann Kaplan (2002) retoma estos conceptos y establece que la audiencia femenina solo tiene una opción para lograr conseguir ciertos placeres al observar las imágenes que se proyectan en la pantalla y es identificarse con el personaje femenino, lo que lleva a una identificación narcisista con el personaje femenino ubicándola en una posición pasiva al ser mirada y en una posición masoquista al ser castigada. Este enfoque concluye que la posición voyeurística es inherente al deseo masculino, al que no puede llegar el sujeto femenino.

En la segunda conclusión se toma en cuenta el artículo de Laura Mulvey (1989) *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema. Inspired on Duel in the sun*. En este caso la espectadora solo logra establecer un placer por medio de una identificación transexual que se genera en la representación. La espectadora adquiere una identificación con el personaje del héroe sufriendo, el proceso de masculinización genera, "Una posición masculina para el espectador, más allá del sexo real del público asistente. La espectadora se identifica con el goce masculino, acepta una masculinización en memoria de sus fase activa". (Mulvey, 1989, p.1)

Como tercera conclusión sobre la relación espectadora con el texto fílmico, Ann Kaplan lo interpreta como, la mascarada retomando el concepto que se crea en la teoría de Mary Ann Doane, donde la autora plantea que el deseo femenino narcisista logra una identificación con la espectadora, con una mirada pasivo masoquista con los personajes. (Siles, 2000)

Esta propuesta marca una diferencia con la teoría establecida por Laura Mulvey.

La proximidad narcisista de la mujer con la imagen femenina de la pantalla no tiene por qué llevar necesariamente a la espectadora hacia una posición femenina pasivo-masoquista en la que el texto de Hollywood parece querer situarla, porque debemos considerar la feminidad como una máscara. Una máscara que permite mantener una distancia con la imagen femenina dominante de la pantalla. (Doane,2014,p.1)

La cuarta conclusión plantea la existencia del texto al sujeto femenino donde se establece que la mujer y la sexualidad femenina están colonizadas por el discurso patriarcal. De esta manera, los discursos logran una resistencia, para así aceptar nuevas articulaciones, y otros sujetos puedan construirse.

1.2.3 Annette Kuhn

Los primeros abordajes de estudios sobre el cine vinculado con la teoría feminista, los plantea Annette Kuhn, en su libro *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. En este libro se plasma el concepto, hacer visible lo invisible, que implica examinar el cine desde una perspectiva o mirada femenina para hacer visible lo que se ha querido transmitir a cerca de los roles de las mujeres en la sociedad a través del cine, tanto en su proyección como sujeto social, así como en su participación como hacedoras de cine.

Una de las linealidades que se plantea Annette Kuhn (1991) es el estudio del espacio que representa la mujer en las imágenes, estas logran una clasificación según los estereotipos en que se ven representados. “Se visualiza una imagen de la mujer, no solo como objeto de la representación, sino como sujeto activo de la representación.” (Siles, 2000, p.1)

Se plasma la relación de los espectadores, principalmente de las espectadoras, con la imagen de la mujer y la feminidad que hay en el texto cinematográfico, se toma con mayor relevancia el tipo de placer que obtiene la mujer como espectadora, frente a la imagen edificada por la feminidad. Establece un reconocimiento a través de la historia de la filmografía realizadas por mujeres dentro de la industria cinematográfica, con el objetivo de mostrar la contribución que obtuvieron las mujeres en las producciones cinematográficas.

El concepto hacer visible lo invisible, en su práctica analítica se ejerce de distintas formas. El más obvio es el texto de la película donde el análisis feminista puede plantear una definición que exponga las ausencias del texto, o mostrar la forma en que se

construyen a las mujeres por medio de las imágenes y la estructura narrativa. La teoría también se puede reflejar en la realización de las películas, esto se observa desde el contexto que ocupa el lugar donde han sido realizadas las películas, investigando como se arman las películas, los tipos de relaciones sociales que están implicadas en el proceso. (Khun,1991)

De esta manera, la teoría feminista del cine funciona en el texto como en el contexto, y pretende establecer una relación entre ambos.

En el análisis textual se plantea como premisa la idea de que el cine por ser un proceso dinámico construye significados de la realidad circundante. Las mujeres pueden formar parte del centro de interés del análisis textual, cuyo objetivo es demostrar los procesos que conforman la construcción de significados. Esta perspectiva feminista suministra la manera de entrar en el texto, diseñando preguntas para un análisis textual, como estas:

¿Qué funciones tiene el personaje femenino dentro de la estructura narrativa de la película? ¿Cómo aparecen representadas las mujeres desde el punto de vista visual? ¿Se recurre a ciertas imágenes fijas de mujeres, y si es así, como se construyen mediante la imagen y o la estructura narrativa de la película? ¿Qué funciones no ejercen las mujeres? ¿Cómo no son nunca representadas? (Kuhn, 1991,p.95)

1.2.4 Teresa De Lauretis

A partir de la teoría elaborada por Mulvey, se empiezan a construir ideas diferentes elaboradas por otras teóricas, entre estas se tiene una crítica de las interrogantes y conceptos del género como diferencia sexual, elabora un nuevo concepto de género e identificación de la mujer. Toma en cuenta la teoría de Michel Foucault de la sexualidad identificado como tecnología de sexo. De Lauretis retoma este concepto y dice que, “el género también, ambos como representación y auto-representación, es el producto de varias tecnologías sociales, tales como el cine, y discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas críticas, tanto como las prácticas de la vida diaria” (De Lauretis, 1989, p. 5).

Establece que la representación del género está construido por medio de un proceso social, más que un objeto. El género es una representación no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos. Es la representación de una relación social, se intenta mostrar a un individuo dentro de una clase social, siempre el sujeto se mira no como una sola persona, sino que es representado de una manera colectiva en relación con una sociedad.

Afirma que la construcción del género no es sólo una consecuencia de los aparatos ideológicos del estado, sino que, “también continúa hoy a través de varias tecnologías de género, el cine y discursos institucionales la teoría con poder para controlar el campo de la significación social y así producir, promover e implantar la representación de género” (De Lauretis, 1989, p. 6).

Continuando con la autora mencionada se toma en cuenta la experiencia que logra el público femenino en el cine, la espectadora establece un placer desde la experiencia femenina, al observar las imágenes proyectadas en la pantalla, esta actitud se debe al carácter específico de la subjetividad femenina, que logra una determinación como sujeto múltiple y discontinuo, esta teoría de sujeto múltiple se desarrolla en el libro *Technologies of gender*. En el libro se define al sujeto por medio del lenguaje, las representaciones de raza, clase, y preferencia sexuales.

A partir de esta mirada De Lauretis y Jackie Byars reflexiona y dice que el placer de la mujer surge, porque este nunca se encuentra ajeno de los discursos patriarcales, de su ideología.

Los espectadores entran en el cine como hombres y mujeres, lo que no quiere decir que sean simplemente masculinos o femeninos, sino más bien que cada persona va al cine con una historia semiótica, personal y social, con una serie de identificaciones previas a través de las cuales se ha sexualizado en cierta medida. Y puesto que él o ella son sujetos históricos. se ven envueltos en una multiplicidad de actividades significativas, que, como el cine o la narración, descansan sobre y perpetúan la distinción Fundadora de la cultura (la diferencia sexual), las imágenes cinematográficas no son para ellos objetos Neutros de una percepción pura, sino imágenes significantes, como observó Passolini; y significantes en virtud de su relación con la subjetividad del receptor, codificadas con un cierto potencial para la identificación, situadas con una cierta posición

con respecto al deseo. Llevan en sí, incluso al inicio de la película, una cierta posición de la mirada. (De Lauretis,1989,p.4)

El espectador logra una sensación de disfrute al lograr una identificación con las imágenes proyectadas en la pantalla en ese momento, esto se debe a que la ideología patriarcal configura el propio inconsciente de la mujer. Desde este punto se establece que la espectadora con conciencia Feminista, puede ejercer una desconstrucción de esa identificación placentera que genera las imágenes y la narración que se están proyectando en la pantalla, logran la construcción de una mirada, de la interpretación de las películas que muestran la participación del discurso cinematográfico como constructor de sistemas sexo género, lo femenino es conceptualizado como el otro en relación a lo masculino. (Ojeda, 2000)

1.2.5 Alison Butler

Alison Butler investiga las teorías expuestas por otras teóricas como Laura Mulvey y Teresa De Lauretis y expresa:

El *cine de mujeres* es una compleja construcción crítica, teórica, e institucional, traída a la existencia por audiencias, directoras, periodistas, curadores y académicos y se mantiene solo por su continuo interés: un concepto híbrido, derivado de una serie de discursos y prácticas solapadas y sujetas a una cantidad desconcertante de definiciones. (Butler,2002, p. 8).

Afirma que el cine realizado por mujeres es un cine menor en comparación de un cine de oposición. Al referirse al concepto menor, lo desarrolla de la significación tomada de la literatura menor de Deleuze y Guattari, que se refieren a literatura menor como un escrito no en un lenguaje menos, sino en un mayor. (Butler, 2002).

Se menciona la semejanza entre estos dos conceptos, cine menor y literatura menor, esta vinculación se realiza a que el cine de mujeres es encasillado a las características principales expuestas por Deleuze y Guattari, estas características son: “el desplazamiento, despojo, o, como ellos lo llaman, la desterritorialización. El segundo es

un sentimiento de que todo es político; y el tercero es una tendencia a que todo tome un valor colectivo” (Butler, 2002, p. 8).

El cine de mujeres no es establecido ni pensado como un cine de oposición, según el punto de vista de Butler, expresa que no llega a ser un cine alternativo, ni un género, y no corresponde a un periodo determinado. A partir de esto concluye que el cine de mujeres es un cine realizado por mujeres, en el ámbito de la cultura dominante, que busca reivindicar a una minoría, y no logra ser necesariamente una oposición para la industria actual del cine.

Llamar al *cine de mujeres* un cine menor, es pues liberarlo de los binarismos popular/elitista, avant-garde/mainstream, positivo/negativo que son el resultado de imaginarlo como un cine paralelo o de oposición. El carácter distintivo de las mujeres cineastas no está por lo tanto basado en una concepción esencialista de la subjetividad de género sino en la posición o posiciones de las mujeres en la cultura contemporánea (Butler, 2002, p. 8).

Otros de los análisis establecidos es el cine de mujeres en términos de identidad cultural, para representar esto utiliza el concepto de la política de lo local. Se relaciona con este concepto debido a que las feministas deben renunciar a sus ambiciones a la universalidad, con el objetivo de buscar las diferencias culturales y las desigualdades que existen entre las mujeres.

Al lograr una separación de la universalidad en la construcción de la identidad de las mujeres en el reconocimiento de los derechos, principalmente en determinación de la pluralidad de culturas, el concepto de la política local, ejerce una convicción de la diversidad y la identidad que se ve reflejada en el arte de América Latina y en las producciones cinematográficas.

En el *cine de mujeres*, una política de lo local feminista se articula mediante esas películas que sitúan la identidad femenina en situaciones históricas dinámicas, para mostrar la imbricación de las tecnologías de género con el poder local, nacional e internacional. (Butler, 2002, p. 9).

La idea de política de lo local no es conservadora, no se trata de pasar los estándares y valores occidentales a otras formas de producción cinematográfica. La idea es más bien

un planteamiento progresista. Se trata del reconocimiento de las diferencias y la diversidad no sólo de determinadas identidades colectivas, tales como las identidades nacionales, sino también de la diversidad de la identidad de la mujer:

El cine de mujeres que se comprende como un cine menor debido a que es un cine realizado por mujeres a comparación de los niveles de realizadores en general que se encuentran en la industria, este cine pretende buscar una reivindicación con una minoría, no busca ser un cine que se oponga a la industria actual cinematográfica. “El carácter distintivo de las mujeres cineastas no está por lo tanto basado en una concepción esencialista de la subjetividad de género sino en la posición o posiciones de las mujeres en la cultura contemporánea.” (Butler, 2002, p. 8).

En este capítulo se concluye que existe una marcada diferencia entre el cine tradicional de las producciones de Hollywood diseñadas para el público femenino donde se presenta a una mujer melodramática y estereotipada respondiendo a las exigencias de una sociedad ideologizada por la cultura patriarcal donde la mujer juega la función fundamental de servir de instrumento de satisfacción de las necesidades masculinas.

Estos *films* a través de los elementos estéticos como la trama, los personajes, el vestuario, la escenografía, la puesta en escena, etc. muestran a las mujeres de una forma conservadora y usual desde los roles que ocupan, la forma de pensar y su posición socio política y cultural dentro de la sociedad.

A diferencia del cine con una perspectiva de género, que además de denunciar y criticar éste enfoque resalta el papel protagónico de las mujeres en la construcción de la sociedad y en el proceso de socialización de los individuos a través del lenguaje y de los otros elementos socializadores, utilizando los mismos mecanismos estéticos pero con un objetivo totalmente diferente, situando a la mujer más allá de su rol familiar, domestico privado y escenarios de acción transformación y eventos diferentes al campo del amor y las emociones.

Mientras que el cine tradicional presenta una imagen de la mujer sufrida, mártir, dentro del espacio de lo privado, el cine con perspectiva de género o realizado por mujeres con una mirada feminista presenta a las mujeres resaltando principalmente sus experiencias y como desde su realidad cotidiana, desde sus necesidades sentidas son protagonistas de los cambios sociales. Presentan a una mujer sujeto político y no objeto de la ideología dominante o por lo menos dispuesta a romper con las cadenas de la ideología dominante o sea el patriarcado.

Uno de los objetivos de este nuevo cine y análisis feminista es hacer visible lo invisible, desde el cómo se hacen las películas, qué reflejan, qué tipo de relaciones están presentes en el proceso, quiénes hacen películas, qué papel juegan las mujeres dentro de las películas, qué tipo de relaciones sociales están presentes en el proceso, hasta el análisis de las relaciones de producción existentes, la formación de las estructuras y los mecanismos que contribuyen a la presencia y la imagen que la mujer ha tenido en el cine tradicional.

Capítulo 2. Cine, perspectiva de género y feminismo en Argentina

En este capítulo se continúa presentando los eventos más destacados, haciendo un recorte a los ocurridos en Argentina. Luego se va a desarrollar los conceptos más relevantes de los antecedentes de la perspectiva de género en Argentina.

Continuando con el desarrollo del análisis es preciso mencionar a María Luisa Bemberg como precursora del cine con perspectiva de género en Argentina. Retomando el objetivo de investigación del proyecto de graduación es preciso mencionar la técnica cinematográfica en las películas de Bemberg, para comprender los conceptos con perspectiva de género que son demostrados a partir de la técnica cinematografía.

Como otra precursora importante que se tomará en cuenta en el desarrollo del capítulo es a la realizadora Lita Stantic. Para así concluir el capítulo con críticas realizadas en distintos artículos o periódicos sobre la opinión del cine con perspectiva de género en Argentina, principalmente se observara opiniones sobre el cine de María Luisa Bemberg.

2.1 Eventos destacados en la Argentina

En el diario llamado *Pagina12* realiza una publicación llamada *Cine por la equidad de género* (5 de junio de 2012) se desarrolla un esquema sobre el Festival Internacional de Cine por la Equidad de Género, Mujeres en Foco, se realiza todos los años en Argentina. En su tercera edición, desarrollada en el mes de junio, contó con la participación de 20 países y más de 40 films. Este espacio pone énfasis en los derechos de las mujeres y su rol en el arte, animando a que se incorporen de forma más activa en la industria audiovisual. El objetivo fundamental de estos festivales y concursos es la circulación, la exhibición y la difusión de obras para que estén al alcance de todos los espectadores. Asimismo, dar a conocer y realizar una ruptura con la alambrada del silencio o del anonimato histórico en que las creaciones de las mujeres han estado sumidas.

Nuestra misión es estimular la producción y la difusión de material audiovisual comprometido con los derechos de las mujeres. Buscamos generar así un espacio de comunicación y participación activa de los diversos sectores de la sociedad con el objetivo de favorecer la implementación de políticas públicas

que apunten al cumplimiento de los derechos de las mujeres. (Carbajal, 2012, p.1)

Los festivales internacionales de cine en Argentina han promovido, en gran escala, la participación femenina. Aunque no lo han llevado a cabo desde sus comienzos, las obras dirigidas por mujeres y presentadas han alcanzado triunfos importantes a nivel nacional e internacional con películas que presentan y a su vez representan una nueva mirada de la mujer, rompiendo con esquemas, patrones, estereotipos y llevando a un plano simbólico la realidad de la mujer argentina actual.

El surgimiento de ese Nuevo Cine Argentino fue producto de una confluencia de factores: entre otros, la aparición de escuelas especializadas como la Universidad del Cine dirigida por Manuel Antín; las políticas monetarias de los años 1990 con la paridad del peso-dólar que permitió generar un cine más económico; el resurgimiento del Festival Internacional de cine de Mar del Plata; el Festival Internacional de cine independiente de Buenos Aires y la reforma de la Ley de Cine de 1994 con la canalización de recursos nuevos y específicos para el Fondo de Fomento Cinematográfico del INCAA que permitió aumentar los márgenes de presupuesto y financiación de los trabajos (Miranda, 2006, p.1)

En los últimos quince años, el boom anteriormente explicado del llamado *Nuevo Cine Argentino* brindó un salto cuantitativo y una diferencia respecto de los antecedentes de mujeres que realizaban cine en el país. Esto último impuso una búsqueda de reflexiones que aborden más en profundidad la temática de lo femenino. Bettendorff y Pérez (2014) remarcan que la década del noventa está marcada por un conjunto de sucesos que alteraron la industria. La Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica (1994), el desarrollo de la tecnología digital, es un factor como otros que logra una nueva visión de la industria cinematográfica. En ese momento comenzaron a consolidarse algunos de los principales cambios en la producción y exhibición del cine argentino, que intentaba recuperarse de una de sus mayores crisis históricas.

Los festivales locales, así como los extranjeros, permiten recabar información acerca de la focalización de la liberación de la mujer respecto de un discurso dominante desde lo masculino. Es interesante destacar que en Argentina se realiza cada año el *Festival Internacional de Cine por la Equidad de Género, Mujeres en Foco*, espacio que pone el

acento en el arte y los derechos de las mujeres animando a las mujeres a incorporarse más activamente a la industria audiovisual.

Imagofagia es una revista virtual de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Medios Audiovisuales, el cual consiste la elaboración de publicaciones semestrales donde se busca la participación de autores u autoras, nacionales y extranjeros, que se especialicen en el estudio del cine y los medios audiovisuales.

Como objetivo principal *Imagofagia* pretende la divulgación de trabajos y debates de problemas o temas que estén presentes en la actualidad.

El número 4 (2011) de esta revista se trabajaron temas como la mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino, por Mónica Acosta, y las cineastas al rescate de la memoria reciente chilena, por Claudia Bossay Pisano.

También se encuentran blogs en donde se promueven temas de debates del cine feminista. Uno de estos escoge el nombre de ciclo de cine debate feminista en filo, en donde la pretensión estriba en involucrar a mujeres del medio audiovisual para lograr construir debates y marchas en donde se expongan temas referentes a la problemática de género, para defender los derechos negados a la mujer, buscando ayudar con la lucha de situaciones expuestas en el mundo que van en contra de los derechos de la mujer.

Comunicar igualdad (2012) es un sitio virtual en donde se tiende a fomentar la democratización en lo referido al género de los medios de comunicación. Este sitio distribuye sus funciones en seis distintas áreas, las cuales se clasifican en la agencia de noticias de género comunicar igualdad, que se caracteriza por un tipo de periodismo en donde se observan materiales de la realidad. Cuando se hace referencia al concepto realidad, se hace mención a la forma en que el género afecta a las mujeres, varones y personas con identidades de género diversas. Estos cuentan con el auspicio de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Todas las noticias producidas por este sector se llegan a difundir en las redes sociales como lo son *Facebook* y *Twitter*.

Se tiene el área de capacitación que se dirige desde una plataforma virtual y su principal objetivo es dirigirse a personas que estén interesadas en promover y debatir los temas de género en general.

El área de Diploma Superior de Comunicación y Género es un sitio de formación virtual que consta de una duración de alrededor de ocho meses en donde se aplican disciplinas tales como periodismo, publicidad, y comunicación para de esta manera promover la mirada crítica de los medios de comunicación no sexistas.

El Monitoreo de Políticas Públicas sólo se encarga de clarificar qué hay en el marco informativo de la comunicación y el género en Argentina. En última instancia se tiene el área de Asesoramiento a organización e instituciones, que tiende a lograr una igualdad a través de los medios.

2.2. Antecedentes de perspectiva de género en el cine en Argentina

El objetivo de este apartado es ofrecer una visión de conjunto acerca de los antecedentes de perspectiva de género pueda haberse dado en el cine argentino mediante la irrupción y desarrollo de una visión de conjunto ó mirada femenina detrás de cámara, con todos los aspectos que conlleva y las consecuencias que en el labor de su realización pueda llegar a provocar. Es importante entonces que se destaque la presencia en términos de proyección, de realizadoras femeninas, y de otras figuras que hayan desarrollado su labor en el universo del cine.

Los autores Torre y Zarlenga (2009) plantean no sólo la existencia de un campo cinematográfico con características propias, sino que en su proceso de hostilización van delineando su forma de automatización, y sus retroalimentaciones con el desarrollo de diversos procesos de institucionalización mediante la creación de organismos oficiales y privados que generarán dinámica hacia dentro del campo y una forma válida de hacer cine y configurarlo. Es vital entonces que nos preguntemos cual fue el rol de las mujeres en ese juego, que se verá controlado principalmente por hombres.

Los textos a los que se hace referencia son muy claros al respecto:

En las escuelas de cine se aprende un conjunto de técnicas, de saberes, de saber hacer; es el lugar donde se incorporan códigos específicos como instrumentos de conocimiento competencia y de reconocimiento creencia que generan un principio de visión y de división, marcando diferencias en torno a lo que se considera cine y lo que no. Esta pretensión de validez no está exenta de conflictos al interior y entre las distintas escuelas (Torre y Zarlenga, 2009, p.104).

Se puede plantear la existencia de una escuela femenina que entra en conflicto con otros sectores del campo cinematográfico en su intento por poder hacer explícita y desarrollar una mirada femenina, a la vez que mencionar otras cuestiones que no son representadas por miembros de otras escuelas. Es en este sentido que la labor rupturista llevada a cabo por María Luisa Bemberg constituye el hito fundador de estos intentos por hacerse lugar a través de estos conflictos de legitimidad y saber que operan dentro del campo cinematográfico argentino de los últimos 40 años.

Son muy escasos los antecedentes de mujeres que hayan participado en el cine argentino hasta bien iniciada la década del setenta, y esa parece ser la constante que plantean las películas nacionales entre 1930 y 1950. En esta época no existen directoras y solamente se presenta alguna escasa guionista, vale la pena que se mencione, expertas en melodramas. Ese es el saldo, la consecuencia de una época en la que el hombre era la norma de una producción que, al mismo tiempo y de forma irónica, en el consumo proponía destinatarias femeninas, especialmente en ciertos géneros. Esto último indica que el cine, así como la industria, la técnica, y la cuestión artística era una actividad propia de los hombres. (Torre y Zarlenga, 2009)

Si se hace un análisis del contenido de las películas hasta aproximadamente en 1950, se encuentra un eje que ordena los sentidos articulados en torno al género femenino, que va desde la mujer ama de casa, novia, esposa, madre a la mujer trabajadora. También se hallan sus contrafiguras negativas: la prostituta, la cabaretera, la actriz, la cantante. Es importante mencionar la creación de las instituciones donde se realiza una formación de espacios dinamizadores del campo del cine nacional, que en la década del sesenta

logra ocupa un lugar muy importante como también para la década del noventa donde hace emergencia el llamado nuevo cine argentino

Continuando con los autores mencionado se alude una modernización cultural que, acompañada de la promoción y creación de agencias oficiales cinematográficas en 1957 logra la concreción de una ley cinematográfica que establece la creación del centro experimental de realización cinematográfica, posteriormente ENERC, logra también generar una complejidad de miradas acerca de las temáticas que son representadas. (Torre y Zarlenga,2009).

En medio de este proceso de complejización y especialización del campo cinematográfico se abre progresivamente espacios para realizadoras mujeres. Algunas autoras mencionan la figura de la directora Vlasta Lah, quien abriéndose paso en un mundo cinematográfico hostil marcado por una fuerte impronta masculina logra estrenar *Las furias*, primer largometraje sonoro de ficción dirigido por una mujer en la historia del cine Argentino (Bettendorff y Pérez, 2014)

Es también el formato del guión y el cortometraje donde empiezan a desarrollarse mujeres, cada vez en forma más creciente, así como el desarrollo de los contextos del cine experimental y la labor realizada por algunas mujeres en el marco del Instituto Di Tella. Esta activa participación va acompañada de la creación de grupos feministas, que intentan por medio de diferentes roles del cine, lograr una participación activa en los medios audiovisuales, siempre buscando reflejar el mismo objetivo y promover este tipo de cine. Existen muchas organizaciones en los medios audiovisuales cuyo objetivo es ayudar a fomentar este tipo de cine, un ejemplo de estas organizaciones son la Unión Feminista Argentina de la que forma parte María Luisa Bemberg, y la asociación, la mujer y el cine, que tuvo en sus manos la difusión de films hechos por mujeres y hasta la creación de algunos festivales donde se proyectaron sus obras (Bettendorff y Pérez, 2014).

2.3 La mirada de María Luisa Bemberg

María Luisa Bemberg constituye la figura fundamental en la elaboración, desarrollo y construcción de una mirada femenina dentro del cine Argentino. Algunos señalan que su labor constituye un hito fundador y un viraje en relación a lo que se venía haciendo antes, ya que “apostó tanto desde las historias de sus películas como desde su accionar en el ámbito político para propiciar una participación activa de la mujer” (Bettendorff y Pérez, 2014, p.28). En 1980 marca el inicio de un quiebre respecto de otras épocas ya que las películas de Bemberg introducen un elemento novedoso en cuanto a la conformación y discursividad de los personajes femeninos implicados en la trama cinematográfica, así como también la forma en la cual estos son presentados o vistos tanto por el realizador como por el público.

Fotorcino considera que el cine de Bemberg “constituye un hito ineludible en la historia de una exploración de la mirada femenina en el cine nacional, dislocada, aunque sea intermitentemente, de la lógica masculina y heteronormativa” (Forcinito, 2013, p.42). Este intento de rastrear la mirada femenina llevara a la autora a explicitar en su textos una serie de enfoques teóricos que van desde reapropiaciones del psicoanálisis freudiano respecto de la mirada del otro, así como también la forma en la cual la mujer ve y es vista, pudiendo ser subvertida de los enfoques clásicos centrados en la mirada masculina del mundo cinematográfico (Forcinito, 2013).

El énfasis que hace la autora se centra en los *films Camila, Miss Mary, De eso no se habla* y *Yo, la peor de todas*. De estos *films* se extraerán ejemplos de la manera en la cual se emergen las miradas femeninas orientadas hacia la acción. Es ahí donde reside el carácter novedoso del enfoque de Bemberg en sus *films*. El eje conceptual gira en torno a definir lo que se denomina la marca sexual del sujeto de la visión, teniendo en cuenta que han sido las visiones clásicas dominantes en la historiografía aquellas que definían al hombre como sujeto de la observación y a la mujer como lo observado. Al

romper con este esquema lo que emerge es una mirada femenina con peso propio, alejado del “inconsciente patriarcal de la mirada” (Mulvey, 1975, p.43).

Es posible señalar que películas como *Momentos* o *Señora de Nadie* marcan esa intención de romper el vínculo patriarcal y heteronormativo dentro del cual se ven inmersas las mujeres. La ruptura de los vínculos tradicionales expresados en las instituciones matrimoniales y en los deberes maritales de fidelidad marcan fuertemente una tendencia reactiva de las mujeres frente a lo que se consideran atropellos, que están naturalizados en el ámbito público y privado, como roles asumidos naturales de hombres y mujeres. La autora señala de ambos films:

En ambos casos se trata de explorar la subjetividad de la protagonista como confrontación: una nueva mirada marcada por la salida al mundo exterior a la casa y su voz, marcada por la confrontación con la maternidad como único espacio posible de definición de la mujer. (Forcinito, 2013.p.47)

En casos como *Camila* y *Miss Mary* se encuentran elementos ligados al rol de la mujer en su vinculación a la esfera pública y a los contextos sociopolíticos de la época a la cual corresponde cada film. Son estas “intersecciones entre el adentro del encierro familiar y un afuera de lo político, atravesado por el autoritarismo” (Forcinito, 2013, p.48). Se ven así proyecciones en los films de Bemberg acerca de los cruces entre lo doméstico y lo público.

Tanto el contexto del Rosismo en Buenos Aires, para el caso de *Camila*, como la época conservadora en el periodo anterior a la emergencia del peronismo, para *Miss Mary*, sirven de contexto para manifestar la emergencia de una pasión o movilidad de los personajes femeninos que se da en el ámbito doméstico pero que en algún momento termina irrumpiendo notorias consecuencias en el ámbito de lo público, consignado por el tabú, las restricciones y las instituciones de orden patriarcal y retrógrado de la iglesia católica, poder político, clase terrateniente.

Basada en un hecho real ocurrido en la Argentina, retrata la historia de una chica de la aristocracia porteña que se enamora de un sacerdote y huye con él, enfrentándose a las

críticas de la sociedad. El final es trágico, ya que ambos serán fusilados por las tropas rosistas. La relación amorosa ocurrida en 1847 entre Camila O'Gorman y su confesor, el padre Ladislao Gutiérrez, es una narración considerada como un tabú en la historia argentina, debido a la representación de una relación ilegal y de la rebelión de una mujer contra la iglesia, el estado y los valores familiares. Bemberg se presenta nuevamente una figura femenina transgresora, Camila, quien con su prohibido romance no solamente desafía la autoridad paterna sino a la sociedad, a la clase a la que pertenece, así como a la Iglesia Católica. Pero, como estipula Jorge Ruffinelli (2002), comenta que el personaje verdaderamente feminista en la película es la madre de la joven. Es ella quien tiene un discurso anti-patriarcal, pues no solamente acepta el amor idílico de su hija con el sacerdote sino que manifiesta abiertamente su desacuerdo con la iglesia y las convenciones sociales de la época.

Por otra parte, quiso abordar en forma indirecta el tema de la represión política que recientemente se había estado viviendo en la Argentina con la última dictadura militar. Con esta película, Bemberg emergió como cineasta reconocida a nivel internacional.

Su siguiente trabajo, *Miss Mary* (1986), fue tal vez su película más abiertamente autobiográfica, presenta la historia de una institutriz británica que llega a la casa de una familia de la burguesía argentina, la cual está constituida por los padres, dos hijas, un joven adolescente y los abuelos. La trama se centra en la institutriz, pero también en el personaje de la madre de los chicos pupilos, quien es representada como un ser distante, melancólico, preocupado por las apariencias y por cumplir los preceptos de la religión católica. Además, se constata una cierta insatisfacción con su vida.

De hecho, *Miss Mary* se sorprende al enterarse de que en la estancia hay un cuarto para llorar para uso exclusivo de la madre. La narración está a cargo de la institutriz, quien escribe a su familia contándole su vida en la Argentina de manera exageradamente positiva por medio de sus cartas. Por otra parte, la película de Bemberg posee un contenido socio político más explícito que el cuento de la escritora argentina Silvina

Ocampo en el que está basada, puesto que hace referencia a hechos históricos ocurridos en la Argentina entre los años 1930 y 1945, que contemplan la llegada al poder del General Uriburu y que terminan con la revolucionaria ascensión de Juan Domingo Perón.

Para Carbonetti (2002), uno de los personajes femeninos infantiles en el filme de Bemberg, Carolina, se presenta como un ser alienado y con características bastante similares a la protagonista infantil de Ocampo. Carolina presenta rasgos de excentricidad con una personalidad marcada por los problemas psicológicos pero que la hacen la más autónoma de todas las mujeres de la casa. Sostiene, además, que la chica es uno de los personajes mejores logrados en la película, ya que Bemberg lo construye a través de una serie de afirmaciones de tipo feminista como *I am happy to be a woman*, estoy feliz de ser mujer y al mismo tiempo es capaz de tener una lúcida visión de su familia y clase.

Los personajes femeninos son mujeres económicamente privilegiadas pero insatisfechas con su vida de alta sociedad. Del mismo modo se aborda el hecho de que la institutriz se enamora del hijo adolescente de la familia argentina, llamado aquí Johnny, aunque se trata de un amor prohibido que termina negativamente para la mujer. La narración podría considerarse semi autobiográfica, ya que en la infancia de Bemberg las institutrices extranjeras tuvieron un rol importante en su vida. (RCEH, 2002).

Por otro lado, las protagonistas de sus dos películas siguientes, *Yo la peor de todas* (1990), concebida a partir del ensayo del escritor mexicano Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), *film* con el que obtuvo las distinciones a mejor producción en el Festival de Chicago, el premio especial del jurado en el Festival de La Habana y el premio a la mejor película en el Festival de Cartagena, Colombia; y *De eso no se habla* (1992), producida por Oscar Kramer, escrita con Jorge Goldenberg y basada en el cuento homónimo de Julio Llinás, se caracterizan precisamente por poseer una personalidad bastante peculiar. En el primer caso, se retrata la vida de la gran poeta mexicana del siglo XVI, Sor Juana Inés de la Cruz, quien para muchos representa la

primera escritora feminista de habla hispana, la cual decide internarse en un convento no por vocación sino para poder tener la libertad y la posibilidad de estudiar y escribir en una época en que estos derechos estaban vedados para las mujeres.

En el segundo caso, se narra la historia de una persona enana quien, pese a querer mucho a su madre, decide escaparse y unirse a un circo en lugar de llevar una vida matrimonial confortable y responder a las convenciones sociales impuestas por su madre. Ambas películas plantean aspectos feministas comunes también en la obra de Silvina Ocampo, como es el rol de la mujer intelectual que intenta delimitar su lugar en la represiva sociedad patriarcal de su época, en el caso de la primera película, y la subversión femenina en la segunda.

2.3.1 Aspecto técnico en las películas de María Luisa Bemberg

El presente apartado es un análisis de construcción realizada por la autora del PG a partir del estudio de las siguientes obras a analizar. El objetivo del presente apartado es intentar deslumbrar la posible existencia de conexiones o relaciones entre los aspectos técnicos presentes en los films de Bemberg expresados en el uso de la cámara, la fotografía y los planos, la dimensión sonora y la forma en que estos inciden en la construcción de una obra cinematográfica con perspectiva de género. Existen en las obras intenciones manifiestas de presentar una mirada no solo de los personajes femeninos que se proyectan sino también del ojo de la cámara como espectador omnipresente que genera una figura netamente femenina, una dimensión del orden de lo sensible, a la vez activa, interventora, interpelante, movilizadora, que parte desde el dominio de lo privado para manifestarse públicamente en acción, dentro de los marcos en los cuales se desenvuelven los personajes femeninos representados tras la cámara. Es aquí donde las labores de montaje, manejo de cámara, fotografía y sonoridad constituyen la premisa desde donde se construye la mirada femenina desde la dimensión técnica.

Se puede encontrar en los films una regularidad respecto del uso del plano secuencia y la forma en el cual este se integra con la representación de la figura femenina en diferentes formas. Existe una mirada omnipresente que acompaña el movimiento y las acciones de los entornos y situaciones, como una especie de barrido intimista desde el cual se develan situaciones e interacciones. Las diferentes escenas que representan la sociabilidad tenemos los ejemplos de las tertulias y feligresía Católica en *Camila*, los espacios rurales en la anteriormente mencionada y en *Miss Mary*, Las fiestas y los espacios familiares domésticos en *Señora de nadie*, entre otros, están vistos desde afuera, y en diferentes momentos de la acción emergen los personajes femeninos que van progresivamente dotándolas de una acción más clara.

Es recurrente la aparición de figuras femeninas de espaldas o hacia los costados, que dependiendo en que circunstancia se encuentren, dan cuenta con la corporalidad o la mirada más aspectos de su discursividad femenina en un entorno en el cual interactúan con la esfera masculina. Las escenas del piano presentes en *Miss Mary* también son ejemplos de planos secuencia intimistas que intentan dar cuenta de la alienación que reina en determinados caracteres femeninos, en un entorno en el cual la música vanguardista de Erik Satie todo lo comprime aún más.

Una segunda situación a señalar es un plano que efectúa un giro de 360 grados respecto del espacio filmado y, a la vez de recorrer el entorno rural en el cual está situado el grupo familiar con la institutriz, complementa la dimensión discursiva que habilita la narración de *Rey Lear* de William Shakespeare. Las figuras femeninas en *Camila* están mayoritariamente tomadas de espaldas o inhibidas en cierto punto en sus acciones. Se produce una tensión entre la esfera privada femenina de la época inhibida por mecanismos coercitivos familiares e institucionales religiosos y el reclamo por una voz que quiere emerger y salir hacia lo público.

La voz femenina silenciada emerge a partir de una imagen fragmentada, que por momentos complementa planos secuencia que corrigen de a poco esa tensión. La

metáfora de los vendajes puede complementar el argumento, ya que Camila aparece en bastantes oportunidades vendada, sea de blanco o negro dependiendo la situación, de espaldas o de frente al ojo que la observa, por momentos más o menos manifiesta ante la mirada de los otros. El momento en el cual confiesa su amor a Ladislao, me muero de amor, es representado por todo su rostro de modo aprisionado entre las hendiduras del confesionario, es uno de los pocos momentos en la película en el cual la cámara hará primeros planos, de un modo cosificado, para luego concluir en la figura de su rostro pronto a morir en manos de un pelotón de fusilamiento. Se ve aquí la reversión de la figura femenina para pasar a estar en un plano central distinto de aquellos que la muestran dubitativa y de espaldas.

Es así que con los ejemplos anteriormente mencionados encontramos una activa presencia de la cámara como distante a la vez que definitoria en la acción de figuras femeninas que se van complementando e irrumpiendo. Hay un espacio secundario que mediante el plano secuencia observa la emergencia o desplazamiento de la figura femenina, quien mantiene una voz que se manifiesta a partir de la imagen y se complementa de forma virtuosa con la dimensión sonora. Este es el segundo gran código técnico presente en los films de María Luisa Bemberg que permite que se justifique el argumento de que son estas cualidades las que ayudan a configurar una mirada con perspectiva de género.

Respecto de la voz de los sujetos que hablan en los films, algunos autores señalan, respecto de las películas de Bemberg.

Una afirmación de la trascendencia de la voz de las mujeres, así como un uso doble de la voz femenina, donde hay una voz más articulada y audible que reproduce las pautas hegemónicas y otras voces, ya sea en susurros o de sincronizadas de la imagen corporal que son propuestas como voces que desplazan el monopolio de la trascendencia masculina de la voz” (Forcinito, 2013, p.45.)

Estas voces son aquellas que combinan con el plano secuencia en una elaboración integral de la figura femenina que emerge, y es importante que pensemos esta dimensión

ya que las zonas de tensión entre registro de imagen y registro acústico permiten un análisis cualitativamente superior respecto de que figura femenina quieren mostrarnos los films.

2.4 La mirada y técnica de Lita Stantic

Otro de los referentes fundamentales a la hora de elaborar una síntesis sobre la perspectiva de género en el cine argentino de los últimos años es Lita Stantic. Si bien su labor es fundamental en el terreno de la producción cinematográfica ha trabajado como productora asociada con realizadores como Raúl de la Torre, Adolfo Aristarain, Alejandro Doria, Lautaro Murua, y producido una cantidad de films que pueden considerarse fundamentales en el llamado nuevo cine argentino, de la mano de directores como Lucrecia Martel, Pablo Trapero e Israel Adrián Caetano, entre otros, es en su único largometraje filmado, *Un muro de silencio* (1993), donde se encuentra numerosas especificidades que permiten colocar a Stantic dentro de una generación de cineastas mujeres con un altísimo vuelo creativo, estético y analítico respecto de las posibilidades de la representación en el universo cinematográfico. Una mirada nueva y consecuente acerca de acontecimientos que traspasan la mera ficción del largometraje, en este caso cercanos al golpe militar de 1976, permiten que la mencionemos como relevante y fundamental en un intento por configurar una historiografía feminista del cine argentino.

He aquí los acontecimientos tratados en su primer y único film: una realizadora británica se propone llevar al cine una obra literaria acerca de la experiencia, dentro de la última dictadura militar argentina de 1976, de una estudiante universitaria que, casada con un militante de izquierdas y madre de una pequeña niña, es secuestrada y liberada posteriormente, no siendo similar el caso de su esposo, quien pasará a formar parte de la larguísima lista de detenidos desaparecidos que el régimen militar tiene en su haber. La fuente para la elaboración de ese *film* fue escrita por un profesor universitario que compartió espacio de cursada con la misma. Viuda y casada en segundas nupcias con un músico, Silvia o Ana, su alter ego ficcional, establece consigo misma una clara política de

olvido, negando su pasado y reorientando una nueva vida junto con su hija ya adolescente y su nuevo esposo. De todos modos, los fantasmas de su pasado no resuelto volverán para atormentarla y modificar sus percepciones, hasta el punto de dejar expresado de forma explícita que el trauma está presente y las heridas del pasado no cierran, por más que intente doblegarlas mediante mecanismos de sublimación. El contexto planteado por el film estrenado en 1993 pero ambientado en 1990, evidencia un ambiente de total desconcierto y desencantamiento respecto del mundo de ese entonces y su asimetría con el tiempo pretérito, donde los mecanismos de auto-vinculación, propios del síndrome melancólico, son moneda corriente.

Lita Stantic ofrece a los espectadores un modelo de construcción narrativa audiovisual centrado en el formato de la metaficción, donde el rodaje es tomado como espacio de construcción del discurso audiovisual, en clara analogía con otros ejemplos del cine del siglo XX como *La noche americana* de Truffaut. Las emociones y dolencias de los personajes se convierten en una figura manifiesta para construir un marco representativo que invita a la reflexión, colocando en primer plano la imposibilidad de elaborar un duelo respecto del pasado personal y colectivo, y dejando bien el claro las fricciones y puntos grises de la memoria colectiva respecto del pasado reciente de la sociedad Argentina. Uno de los puntos en los cuales se manifiesta la meta ficción es la ruptura del personaje protagónico, en este caso el binomio Ana Silvia. La realizadora británica intenta reconstruir los acontecimientos a partir de los testimonios recopilados por la obra del personaje representado en Lautaro Murua, pero su interés por conocer al real yo de la misma la llevará a manifestar una intensa inquietud acerca de cómo una persona puede hacerse cargo ó no de su pasado y relacionarlo con la construcción de su propio presente. Un elemento de quiebre fundamental a nuestro entender presente en el film se evidencia en el momento en el cual Silvia recibe en su domicilio una carpeta que contiene el guión cinematográfico y algunas fotografías de rodaje donde se ve representada ella misma y su pequeña niña en el momento en que fueron puestas en cautiverio. Silvia

rompe en lágrimas y por detrás emerge la figura de su hija adolescente, quien no hace otra cosa que apoyar la mano en su hombro y consolarla. Es aquí donde la distancia representativa se anula, y los dos yo, que hasta el momento se veían escindidos mediante un mecanismo consciente de olvido por parte de Silvia, se encuentran para manifestar su oposición y dejar bien en claro que el trauma no ha sido superado de ninguna manera. Otro momento muy importante que no ofrece la mirada de Stantic sucede cuando Silvia cree ver con vida a Julio Jaime, emprendiendo el seguimiento de un auto hasta un lugar que parece ser los monoblocks de Villa Lugano. Es así que el fantasma del pasado no resuelto personificado en Juan vuelve para conmocionarlo todo, hasta el punto de, llegado casi el final del film, Silvia se reúne con su viejo profesor y autor de la obra literaria referida como fuente del film y le manifiesta la posibilidad que Juan esté vivo. De alguna forma u otra, Los fantasmas de la representación traumática del pasado están más vivos que nunca, y no dejan que los protagonistas concilien el sueño, ya que perturban. Dentro del film son claros los intentos por representar, a partir de la meta ficción que referimos anteriormente, la imposibilidad de movimiento, la fricción y la fragmentación de la cultura política y todo posible mecanismo de empoderamiento por parte de los sujetos intervinientes en la trama. Dentro de la dimensión de lo puramente estilístico, tenemos en frente un excelente manejo de la fotografía que en su gama de grises logra una representación hiperrealista del horror del pasado cautivo que vuelve como un fantasma interpelado. Los diálogos en inglés entre la realizadora y su pareja acerca de la configuración del film también quiere dejar en claro la imposibilidad de encuentro entre lenguajes divergentes, ya que la confusión es moneda corriente, es ella quien manifiesta en diferentes momentos del film su temor a filmar a ciegas y dar respuestas sin seguridad. Los paisajes urbanos también son representados como ámbitos públicos de degradación y distancia: Puerto Madero antes de sus reformas brinda un marco brumoso ideal para la puesta en escena del pasado inconcluso que se rehúsa a desaparecer, tanto como las víctimas del régimen militar. Algunos trabajos

escritos recientemente han hecho foco en los discursos que la crítica cinematográfica especializada en este caso la revista *El amante* ha hecho de la obra prima de Stantic, colocándola en su contexto de producción y circulación puntual, y situándola en perspectiva con otras obras que efectúan mecanismos de representación del pasado reciente traumático argentino. Para estos autores, la realización cinematográfica es un ejercicio de memoria en el cual se ponen en marcha mecanismos para contar una estética del horror y construir una memoria social en torno a acontecimientos trágicos.

Es claro que la crítica cinematográfica de ese entonces se observa en el film mencionando particularidades y especificidades que no se encuentran en ningún film antecesor, en donde eje temático de la película sea la apropiación del pasado reciente, y menos en su propia contemporaneidad, ya que es el único de su tipo. Para los críticos *Un muro de silencio* construye para Eseverri una estructura coral, de cajas chinas, donde se narra una narración y tiene como objetivo tematizar una vivencia y problematizar su representación. El hecho de problematizar la representación de un *film* nos acerca a la noción de obra inconclusa que desarrollan los mismos autores. (Eseverri, 2009)

Estos filmes plantean una idea de distancia respecto de lo bello, a partir de la representación de acontecimientos traumáticos del pasado reciente argentino. Es así que el cine de Stantic interpela a las audiencias en torno a no dejar de lado los mecanismos de apropiación del pasado traumático e invita al espectador a la reflexión en la esfera pública más allá de los ámbitos tradicionales de circulación, producción y difusión cinematográfica de ese entonces. Lo inconcluso se encuentra en íntima vinculación con la posibilidad explícita que tiene el realizador de dejar abierto o clausurar un relato determinado. En este contexto, el trauma es manifiesto y necesita que la sociedad y la cultura política lo interpeleen a fin de asumirlo y reflexionar sobre que conceptos están en juego. El sentido del film no es clausurado sino que se traslada hacia el espectador y la responsabilidad que él tiene como miembro de una comunidad cultural y política determinada, así como también cual es el grado de participación que el mismo posee en

la esfera pública. Por último, es importante retomar en relación a la característica que poseen estos films de no ofrecer versiones totalizadoras, compactas, cerradas en sí mismas el concepto desarrollado por Humberto Eco de catarsis problemática en la cual la distancia se traza hacia una no clausura de los relatos presentes en el film, y tiene como objetivos conmover y sacudir al espectador, donde se reemplaza la consolación por esta sensación de movilidad, que pretende superar la inercia de su quietud (Eseverri, 2009).

Estos ejemplos en torno a la labor en realización cinematográfica de Lita Stantic permiten confirmar el carácter novedoso y dinámico de sus creaciones y evaluar su proyección a posteriori en el ámbito de las discusiones sobre representación cinematográfica en la búsqueda de una mirada femenina sobre el cine, y en el caso que nos involucra, el de la apropiación del pasado reciente político Argentino, que se complementa con estas primeras miradas.

2.5 Críticas de la mirada con perspectiva de género en el cine argentino

Para comenzar a desarrollar el tema de las críticas de la mirada con perspectiva de género en el cine argentino es preciso primero definir a que se refiere cuando se habla de crítica. Según Soto (2013), la crítica de cine es el reconocimiento del estudio y la evaluación que se vincula en las películas centradas en un marco con contenido socio cultural crítico.

El objetivo de la teoría fílmica feminista es construir un nuevo panorama a través del cual se pueda plasmar, tanto en la práctica como en la teoría, a un sujeto social diferente penetrado por una nueva conciencia, en la que se desvanezca la oposición binaria de la razón patriarcal para abrirse a la reflexión. De esta manera, se está intentando trazar la imagen de un sujeto no unitario, sino múltiple. En definitiva, un sujeto atravesado por diversas experiencias: sociales, religiosas, sexuales y genéricas. Como dice Amorós: "La teoría y crítica fílmica feminista es, sobre todo y ante todo, un "discurso de la sospecha".

(1985, p.1), un discurso crítico que cuestiona el juego binario en que está anclada toda representación.

Una estructura social, la Occidental, marcada por el esquema dual que organiza el mundo en categorías opuestas, según la epistemología de la Ilustración o, más concretamente, el conocimiento que configura la razón masculina: bueno/malo, rico/pobre, masculino/femenino, naturaleza/cultura, hombre/ Mujer blanco/negro. conceptos que no están sólo separados por una barra que estructura, opone y encorseta, sino que además están dispuestos bajo un orden jerárquico donde se dota a ciertos valores de significancia y los otros de insignificancia. (Amorós, 1985, p.3)

Todos son conceptos separados por una barrera que estructura, opone y encorseta. La teoría feminista que intenta hallar un espacio que des-construya ese modelo de representación basado en la diferencia negativa del otro.

Las películas realizadas por mujeres, en vez de tratar la lucha feminista, desarrollan narraciones desde su perspectiva impregnadas de experiencias femeninas, y es solamente desde la intimidad, la sensibilidad y la subjetividad que estas directoras escriben, dirigen, actúan y producen.

Continuando, con el desarrollo del sub capítulo se retoman artículos de revistas y periódicos referentes a las fechas de estreno de la filmografía de María Luisa Bemberg. De esta manera se observa la repercusión que tuvieron sus estrenos y la relevancia que significó su cine para el público y el espectador, así como también para las opiniones de los críticos del medio audiovisual.

Primeramente se cita a *Momentos*, estrenada el 7 de mayo de 1981. El Diario La Prensa, Artículo llamado Historia de amores encontrados (1981, mayo 5), establece la postura que se observa en el cine argentino con referencia a la poca repercusión que tienen los largometrajes realizados por mujeres, entre estas se menciona cinco antecedentes previos en María Luisa Bemberg, destacándose la figura de Vlasta Lah, la realizadora que logra obtener un largometraje compuesto por un elenco feminista. La directora de *Momentos* pretende expresar en la película una crítica de la actitud de una mujer que quiere cambiar su rutina cotidiana por la pasión convertida en un gran amor.

En *Diario La Razón*, en un artículo llamado Un film nacional muestra a una mujer (1981, mayo 7), se remarca el mismo mensaje sobre el tema y el objetivo que tuvo la directora al realizar este film y la intención de lo que se intenta mostrar al público.

Antes del estreno de *Momentos*, el *Diario La Capital* hace un reportaje a la Directora llamado *El cine como arma* en donde el entrevistado expone el concepto de la obsesión de ser una combativa feminista. Dada esta situación, la directora aclara conceptos importantes en los cuales queda evidenciado en sus películas, teniendo éstos como temática central la idea de que el feminismo no es una obsesión ni una manía, sino una concepción del mundo y una ideología. Se revelan interrogantes como la dificultad de actrices para encarar personajes que están desarrollados y escritos por hombres al mismo tiempo.

Se interpelan frases como Lina Weltmuller filma como hombre. Tomando esto como patrón referencial, podemos entablar preguntas como ¿Existe una diferencia en la técnica utilizada en un film realizado por un director o directora? Están estos contados desde miradas ó puntos de vista distintos. Se puede decir que la mirada pertenece a la subjetividad del director que está realizando la película. Por lo tanto, cada subjetividad depende desde qué lugar se pretende encarar la película, qué se quiere tomar como relevancia a la hora de narrar la historia o construirla, siendo éstas decisiones que dependen de la mirada.

María Luisa Bemberg expresa que el cine es el arte de estos tiempos y es una aventura en especial para las mujeres que deberían animarse a presentar sus problemas, sus deseos y sus conquistas sin todos los miedos ni los prejuiciosos que hasta ahora las han sofocado, y buscar su verdad.

Camila, filme del año 1984 expone una ruptura con los parámetros sociales y da rienda suelta a la liberación de la pasión de la mujer en un contexto evidenciado por un sinfín de mandatos los cuales se ven desafiados por la protagonista y su amado en cuestión. En una crítica realizada por Santiago García, Revista Leer Chile, conceptos como belleza y

erotismo, emoción y coraje, desafío al régimen impuesto, rienda suelta a la pasión toman el control de la narrativa y de la escena, siendo claramente destacados por los medios críticos de la época. Situación crítica similar que se ve evidenciado en *Rosa Rivas, Madrid*, (1985, mayo 27) que sostiene la importancia de conceptos como cine provocativo, reto social, valentía, libertad y estilo transgresor.

Miss Mary, lanzada al público en el año 1986, recibe innumerables críticas positivas, mostrando un carácter netamente sorprendente a los ojos de los medios de la crítica especializada comunicacional. En una nota del *Diario Clarín* (1987, diciembre 19) se sostiene que la autora pretende el remarcar conceptos feministas, en una lucha por la igualdad de sexos y porque ambos sujetos humanos tengan igual reconocimiento y protagonismo en el ámbito profesional de que se trate. “El mío es un cine muy comprometido con la ideología feminista y siento como una obligación ética proponerle al público una imagen de la mujer diferente a los estereotipos que suele dar de ella el cine masculino” (Bemberg, 1987, p.1), sostiene la homenajeadada autora. Similares críticas positivas recibe en Inglaterra el film en cuestión, mediante una publicación evidenciada por la *Revista Tal Cual* (1987, octubre 8), resaltando que la opinión británica comenzaba mediante tal película a fijar sus ojos en la producción cinematográfica local.

Posteriormente, citamos al filme *De eso no se habla*, estrenada en el año 1993. Un artículo del diario *La Nación* denominado María Luisa Bemberg: *el germen de la libertad está en no dejarse someter* (1993, mayo 16) destaca las virtudes de no dejarse someter ante los arquetipos, las visiones sociales y da preponderancia al rol de la mujer en la sociedad, tratando las temáticas de sus padecimientos, su sentir, simbolizado en la vida de la protagonista en su relación directa con su hija. Las emociones son destacadas como consecuencia de una obra que llegó al espíritu de un público que se identificó plenamente con la obra, reacción iniciada en un silencio de concentración plena del espectador, al finalizando con aplauso.

Se prosigue con *Caballero* (8 de febrero de 1981). *El cine como arma. El diario La capital*. En este Film se logra observar la reacción en el público ya que a la semana de estreno se pide que se deje en la misma sala en donde se encontraba cuando se estrenó debido a la aclamación popular, viéndose esto reflejado en la nota que saca el *Diario La Prensa*, en el artículo La verdad a pedido del público (1981, junio 15). El primero de abril de 1982 se estrena la película *Señora de nadie*, en donde el artículo sacado por el *Economista*, llamado *El aporte local* (1982, abril 8) asegura y menciona la controversia que se refleja en el estreno de la segunda película de la directora, en donde se vuelve a resaltar lo relevante de sus historias generando estas el interés del público y también aportando nuevas ideas y conceptos a la filmografía local.

Se podría decir que en Argentina no existe una asociación o institución directa que promueva y aliente, de manera firme, el trabajo de mujeres directoras de cine, si bien es un movimiento que se está desarrollando con el pasar de los años en donde las realizadoras tienen como propósito restituir este problema que estuvo presente durante años a raíz de la repercusión que se ha establecido sobre la problemática. Hoy en día se existen festivales en donde se encara de manera directa el cine hecho por mujeres ó cine con perspectiva de género. Entre las asociaciones más importantes se encuentran *La Asociación La Mujer y el Cine*, conformada a partir de la convocatoria de un grupo de mujeres llevada a cabo por Susana López Merino, siguiendo una propuesta de la *Cinemateca de Mar del Plata*, la cual ha perdido la efectividad que alguna vez tuvo, no pudiendo equipararse su trabajo con el de otras instituciones similares existentes en Estados Unidos ó en Europa, donde se realizan reuniones periódicas, se discuten asuntos y preocupaciones puntuales y se desarrollan acciones concretas. Por otro lado, se puede decir que en tiempos pasados las mujeres han tenido menos oportunidades que los hombres en el mundo cinematográfico debido a que se solía ingresar en él a través de la existencia de algún contacto personal que por lo general solamente poseían los hombres, y consecutivamente, se lograba alcanzar algún puesto de dirección. En este

sentido, posteriormente, las escuelas de cine democratizaron el acceso y permitieron la inserción de muchas mujeres en todas las áreas de la producción cinematográfica. Sin embargo, que exista mayor cantidad de mujeres dedicadas a la industria cinematográfica no garantiza que se produzcan más películas de corte o con mirada feminista. Además, se puede mencionar directores que es posible que sus films tengan una mirada de perspectiva de género al ser estos realizados por hombres, como es el caso de Pedro Almodóvar en España y Diego Lerman en Argentina. Asimismo, en los últimos años muchas mujeres realizadoras han empezado a definirse como post feministas y han rechazado ideológicamente gran parte del contenido del movimiento feminista del que proviene su experiencia. En la actualidad, existe un espacio para el discurso de género, pero ocupado por nuevos actores sociales, y algunas directoras están manifestando la existencia de un nuevo discurso que es consciente de los movimientos ideológicos de la crítica del último momento del feminismo.

Desde hace treinta años la ideología feminista en la Argentina se ha articulado sobre dos ejes: el cine y los derechos humanos. Dejando de lado el espacio autónomo existente para el discurso de cuestiones relacionadas con la mujer, su cuerpo, sus derechos y las relaciones de género, cineastas y trabajadoras de derechos humanos han mediado el impulso de otras campañas políticas nacionales y locales, particularmente aquellas de la transición a la democracia y del proyecto de recuperar la memoria y la identidad después de la dictadura militar.

Hoy en día la perspectiva de género en la Argentina está focalizada, más que un movimiento feminista pluralista, en un grupo fragmentado que abarca temáticas de causas variadas que van desde el aborto y la salud reproductiva, hasta la lucha contra la violencia doméstica, la búsqueda por el cumplimiento de los derechos y de las oportunidades laborales equitativas y el tratamiento de problemáticas como discriminación, la igualdad entre los géneros y la sexualidad, sosteniendo la lucha que han llevado a cabo en el país las mujeres a lo largo de los años.

Es difícil ignorar el rol que la cinematografía ha jugado en la ampliación de la ideología feminista en los espacios culturales de la sociedad argentina, ya que ha creado un espacio autónomo en el que los discursos pueden desplegarse desde el tratamiento del cuerpo de la mujer, de sus derechos hasta las relaciones de género, desde el primer feminismo de la década del setenta hasta el posfeminismo de los últimos años. El posterior análisis es una construcción realizada por la autora del PG a partir de artículos realizados por diferentes periódicos. También se elabora el análisis en las técnicas de la filmografía de Lita Stantic y María Luisa Bemberg.

Capítulo 3. La nueva generación en el cine argentino

En el presente capítulo se centra en el análisis del contexto y surgimiento de la nueva generación del cine Argentino. A partir del desarrollo mencionado se podrá profundizar en el contexto de producción y exhibición en 1990, para así entender la posición del cine en Argentina.

Se observa la representación estética del cine Argentino, a partir del nuevo surgimiento, se centra en mencionar las características de este nuevo cine haciendo relevancia en los cambios establecidos.

Se concluye el capítulo con el análisis a entrevistas realizadas a diferentes directoras. Las entrevistas que van a someterse a análisis son extraídas de distintas fuentes, no son propias de la autoría del PG ni de su trabajo de campo.

3.1. El contexto y surgimiento de las realizadoras en la nueva generación del cine argentino

Los años noventa marcaron el contexto iniciático del llamado Nuevo Cine Argentino (NCA). Emergieron en este periodo nuevos contextos de producción, y si bien es un cine con marco nacional, se comienza a observar el marco internacional debido a la coyuntura político cultural de la época, promueve investigaciones de aspectos alternativos, producciones de bajo costo, y un nuevo enfoque en el sector privado que favorece la creación de nuevos espacios de formación técnica, funcionales a los requerimientos del mercado. A partir de este nuevo contexto nacen festivales de cine como el BAFICI y el MARFICI, se vuelve a reconstruir el Festival internacional de cine de Mar del Plata en donde se promueven espacios con nuevos conceptos para el realizador buscando nuevas experimentaciones para comenzar a buscar salidas del Modo de representación institucional patrocinado por la industria cinematográfica. En esta coyuntura novedosa nacen las tecnologías digitales que forman parte del crecimiento inédito que se establece en el área cinematográfica; los realizadores conformados por esta nueva ola de nuevos

dispositivos de representación emergentes entablan nuevas formas de producción que logran establecer un cambio en los modos de producción, contenidos y géneros del cine nacional.

En esta época se empezó a insertar la producción de mujeres en los medios de comunicación, así como también se incrementa en forma significativa su influencia y praxis en el terreno de la dirección, fenómeno que provoca una repercusión en el medio y en los espectadores de las obras. Históricamente, el cine encarado por hombres modificó su matriz en ese periodo, y hoy en día se proyecta, en los inicios del siglo XXI, en relación a otros fenómenos.

Las producciones culturales de la actualidad, podemos pensar que así como la caída de los grandes relatos da pie a la incursión masiva del arte en la sociedad, la caída de las grandes instituciones permite la entrada de la mujer en este nuevo orden en el que el discurso de lo femenino aparece como diferencia, falta, vuelve a procrear y propone empezar de cero. (García,2010,p.9)

La dirección cinematográfica en la década de los noventa tiene su filiación primera en los debates del regreso de la democracia, donde se ponen al descubierto mecanismos de producción de valores dentro del marco de sociedades fuertemente patriarcales, donde las realizadoras discusión patriarcal y la autoridad de la anterior patria potestad, mujeres post ley de divorcio, algunas herederas del metier paterno, como el caso de Puenzo, o compañeras del metier del esposo, como Berneri, resignifican el lugar de hijas, esposas y madres en esa búsqueda íntima de sus producciones fílmicas. (Acosta,2011)

Continuando con el mismo autor, éste menciona que se empieza a desarrollar una mirada distinta del cine en donde se ve una realización más visual que lógica, en donde los relatos empiezan a encararse desde la dimensión de la subjetividad del director, abriendo propuestas hacia la intimidad, entablando la necesidad de querer mostrar la diferencia, y es ahí donde lo femenino aparece como un otro ya no en oposición a la figura masculina. Los nuevos tópicos a tomar por el NCA están formados a partir de temáticas donde predomina lo sexual, la construcción de los vínculos, la familiaridad y vida cotidiana de los personajes. No observa de ningún modo personajes que asuman algún tipo de

compromiso sobre la maternidad o paternidad tal como la conciben los esquemas clásicos de representación, es por eso que se justifica la búsqueda por parte de las realizadoras de lo estético formal, por una parte, y una nueva mirada subjetiva femenina por otra.

Hace 30 años, no se ofrecía un cine con las características de hoy en día, donde el espectador está habilitado en cierto modo a una mayor predisposición a ver la subjetividad del realizador, presentadas en sus narraciones. Parte de esto puede ser debido a que la sociedad experimentó un cambio respecto de lo permitido legalmente y del tratamiento público de ciertos temas que anteriormente eran considerados tabú.

Siguiendo con el contexto de desarrollo de las producciones del Nuevo cine Argentino se retoma como referente fundamental la crisis del año 2001, y debido a la influencia que en los campos económico, social y político de ese entonces, determinó la producción cultural en nuestro país, y se resignifican con contenido propio si es vista en relación a sus predecesores. El 2001 representa la apoteosis de varias figuras determinantes del periodo, que fueron plasmadas en algunas de las producciones del NCA. Desindustrialización, pérdida de puestos de trabajo, expectativas de crecimiento y desarrollo, destrucción de los lazos culturales, sociales y simbólicos de la llamada clase media. Estas figuras, que representan procesos que ocurrieron fehacientemente a lo largo de toda la década del noventa, terminan de descomprimirse y estallar hacia la crisis del inicio de la década, marcando el fin de un relato legitimador del orden político y económico que comenzó con la dictadura militar de 1976, pasó por la recuperación democrática de la década del ochenta y transitó los diez años de Menemismo. Este contexto es retomado por una serie de realizadoras argentinas que trabajan con sus propias inquietudes, que representan en sus films, la caída proponiendo un esquema de reconstrucción; las marcas que se reflejan en las obras están determinadas por, “la devastación de clase en Lucrecia Martel, la devastación ideológica en Albertina Carri, la

devastación sexual en Lucia Puenzo y la devastación familiar y de clase en Vera Fogwill.”
(Acosta,2011,p.12)

Por otro lado se tiene a la realizadora Anahí Berneri en donde sus riesgos se ven reflejados en temas como la homosexualidad en la película, *Un año sin amor* (2005) y el de la prostitución en *Encamación* (2007). En estos films se ve a la mujer envuelta en un contexto de soledad cultural y se presenta la negación de verse sola como progenitora, esposa, madre o hija. Por otro lado, en sus últimos films, como *Por tu culpa* (2009) ya se empieza a observar las marcas de la devastación de los mandatos culturales sobre las mujeres; en este caso la protagonista sí se presenta con la posibilidad de ser madre como todo el mundo en la sociedad, el rol de la madre traspasa vínculos y barreras que cambian los sentidos en donde la madre es la culpable y proveedora del maltrato de los niños.

El nuevo cine Argentino establece cambios en la subjetividad, la percepción, la estructura, provocando cambios en la capacidad de producción de las mujeres en la sociedad en donde tienen la posibilidad de verse así mismas mostrar el lugar y el punto de vista de lo femenino desde la simbolización en las obras que representan y muestran estas miradas que son caracterizadas y marcan una diferencia del pasado.
(Acosta,2011)

Continuando es importante menciona a Lucrecia Martel, realizadora que posee grandes conocimientos en el ámbito provinciano; sus películas le enseñan al espectador la producción agropecuaria de las provincias del norte y sus afectos devastadores sobre las mujeres de clases altas provincianas. El ejemplo más grande se ve en *La Ciénaga* (2001) en donde el relato refleja la devastación simbólica pos dictadura de las clases burguesas. En *La mujer sin cabeza* (2008), Martel sigue su instinto de exhibición en la producción, un ejemplo de esto es el logro de que el espectador sea testigo de la forma visual y sonora en que factura sus films, de los efectos de los modos de producción y explotación

del sistema capitalista argentino produce sobre la subjetividad de las mujeres. (Acosta,2011)

En sus films se ven inúmeros de interrupciones que impiden la prolongación de la percepción de la acción. A raíz de esto, la realizadora logra una dificultad en la conexión de la percepción y pensamiento de la imagen al tiempo más allá del movimiento. La Ciénaga se ve una exageración de la percepción del movimiento en donde prevalece sobre la acción, situación ópticas puras. (Deleuze, 1996).

Un ejemplo sobre las nuevas representacion del cine Argentino se toma el personaje de Mecha en La Cienaga:

En Mecha hay una inversión de la identificación, el personaje se transforma en espectador; aunque actúe, la situación en la que se encuentra desborda su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción (Deleuze, 1996, p.13)

El personaje no reacciona, no registra, no se compromete en una acción, haciendo que el resto de los personajes tampoco lo hagan, se abandona a la visión, persiguiéndola y siendo perseguido por ella. La forma en la que vaga por la escena, los acontecimientos que apenas le conciernen y el aflojamiento de los nexos sensorio motrices son los precursores de la construcción de una nueva imagen constituida por la situación puramente sonora y óptica que sustituye la acción. (Acosta,2011)

Por otro lado la realizadora utiliza en los diálogos el nivel del malentendido, la negacion, el silencio, el absurdo. Un claro ejemplo de esto se observa en *La mujer sin cabeza*.

Martel le da una importancia a los llamados tiempos muertos, estos se reflejan en las que se ven involucradas en los propios límites de la percepción, por ejemplo un accidente que no fue o que ocurrió però este se convierte en otra cosa. De este modo, el espectador se encuentra constantemente con planos de paisajes deshumanizados ejemplo una ruta, desplazamientos intrascendente de los personajes en los espacios como en una fiesta, se encuentra la desaparicion de un cadaver de un cuerpo muerto

pero este cobra mayor presencia en la historia alejando a la familia provincial su pertenencia, se ven pérdidas de memoria y de registro de la realidad.

Por otro lado podemos presentar los ejemplos de las realizadoras Albertina Carri y Lucía Puenzo. Estas encarar las historias desde el concepto de lo familiar oscuro, siniestro de las clases altas urbanas. *Los Rubios* (Carri, 2003), es una película que opta por la meta cinematográfica teniendo una necesidad de narrar, estetizar, representar, todos los hechos ocurridos del pasado. El concepto que continua es de romper con los muros de silencio sobre el que se construyó el cine de Lita Stantic, busca una transparencia de lo oculto durante generaciones anteriores de momentos que no fueron tocados sobre la historia argentina, en este relato se ve reflejado el de los padres desaparecidos.

Lo familiar ya no se sostiene: el relato familiar heroico que constituye la identidad familiar de una hija de desaparecidos, determinada como distintiva y valiosa en la serie de significaciones culturales de la Argentina del pasado, es desconocido por esta hija mujer, que niega que el valor de la filiación se encuentre en el sostenimiento de los deseos y/o mandatos de los antepasados, por más valiosos, justos y legítimos que éstos hayan sido (Acosta,2011,p.14)

En la película *Géminis* (Carri, 2005) y *La rabia* (2008) están ubicadas en sitios no urbanos las escenas del incesto son desertizadas a que se refiere con esto a que no se muestran negadas se puede ver la rabia expuesta por medio de dibujos que son intervenciones digitales que se hacen generando una reacción en el público tiempos de locura en escena.

En el niño pez (Puenzo, 2009) se establece una negación de la institución de la familia y el estado. Se ve reflejado una relación sexual de una hija de un juez con la sirvienta que se convierte en la amante con esta propuesta se atraviesan límites y entra al mundo de la delincuencia. En el film de ella se rompen las bases culturales de la familia se entablan problemáticas como la prohibición del incesto.

Por un lado, en estas películas se puede observar que las realizadoras entablan sus puntos de vistas y su subjetividad desde la técnica cinematográfica logrando desde un punto de vista de la cámara mostrar a la mujer que se revela. En el film de Berneri, *Por tu*

culpa (2009), a partir de los movimientos de cámara y las acciones entabladas por la protagonista sobre el deseo de violentar a sus hijos, situación que esta tematizada no desde el deseo femenino, sino desde el prejuicioso de una sociedad patriarcal masculina. Todas las películas mencionadas anteriormente establecen en sus relatos oposiciones entre lo bueno y lo malo, lo limpio y lo sucio, la pureza y la impiedad impura. Este cine se podría concretar y caracterizar por la cantidad de metáforas mostradas no desde una subjetividad directa sino desde marcas indirectas que dejan las realizadoras a lo largo de la película como por ejemplo en *Geminis* con la pileta sucia, la suciedad, el estancamiento en que se encuentra el personaje de Mecha en donde a través de ella se refleja toda una sociedad, se observan metonimias en cortes que se hacen en el cuerpo como efectos de síntomas de la caída de la idea de completud, se ven sinédoques en los cambios del color de pelo en *La mujer sin cabeza* con esta acción se expresa esa parte como un todo que ya no es igual después de la caída del ideal de la totalidad, representa la caída del ser femenino como parte fundamental que sostiene un sistema y lo integra ya no se muestra la mujer revelándose ante la posición de los hombres como se podía observar en los films de Maria Luisa Bemberg. (Acosta,2011)

Es un cine que se encuentra en desarrollo de sus características que lo diferencian del cine posterior y que remarca una nueva mirada para los realizadores, el espectador y la sociedad, un cine que se encuentra en desarrollo de nuevos discursos nuevos sentidos en busca de mostrar aquello que no se mostraba, pero no de una forma explícita sino desde una mirada con sentidos generados desde una subjetividad construida por metáforas en donde su sentido proviene del pasado, pero que gracias a estos sentidos se entablan nuevas formas o métodos de narrar, de expresión, y de desarrollar la dramatización.

3.2 Nuevo cine argentino contexto de producción y exhibición. Década de 1990

Es de vital importancia definir el contexto en el cual las realizadoras mujeres se inscriben dentro del llamado nuevo cine argentino para trazar posibles filiaciones y ámbitos de acción. La década del noventa fue una época de afianzamiento y emergencia de nuevos contextos y espacios institucionales que dieron forma a nuevas formas de realización y canalizaron la utilización de una masa de recursos que, mediante diferentes productores, fueron configurando un espacio de acción nuevo, apartado de las lógicas tradicionales y el estancamiento propio de etapas anteriores en el cine nacional. Tenemos que mencionar a los principales productores, que películas fueron las que financiaron y en qué años, para ponerlas en perspectiva y pensarlas en proyección como parte de un grupo de nuevos realizadores y productores hacia mediados de los noventa.

Existen acertados análisis acerca del contexto del surgimiento del llamado NCA, en lo que respecta a sus espacios de conformación y producción de obra. Lo que resaltan estos enfoques no es tanto el foco puesto en la originalidad de las obras sino en un enfoque sociológico, tomado de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu que se pregunta sobre las condiciones sociales de emergencia de un circuito restringido de producción dentro del cine nacional que se asocia a una renovación del campo, así como también “el escenario social que hace posible una cierta transformación del cine Argentino a partir del año 1995” (Algranti, 2009, p.72).

El escenario de producción y exhibición del NCA va a estar condicionado por la posición en la que este se halle entre numerosas instancias dentro de las que se encuentran el Instituto Nacional de Cine y Artes audiovisuales, los circuitos de difusión y consagración encarnados en la crítica especializada, los festivales y los medios de comunicación, las nuevas y viejas productoras, las universidades ENERC y universidad del cine y el público (Algranti, 2009). Planteando la dicotomía entre campo restringido y campo masivo de circulación, pasaremos ahora a mencionar los principales focos que en este periodo se pueden encontrar.

En el año 1995 se estrenó la compilación de cortometrajes historias Breves, realizado por estudiantes de la FUC y producido por el INCAA. Entre sus autores se encuentran directores como Lucrecia Martel y Pablo Trapero, a quienes la crítica posterior los encasillara como los primeros referentes en la etapa de renovación del NCA. A partir de esta repercusión tanto Trapero como Martel trabaja en conjunto con Lita Stantic, quien produce los primeros largometrajes de ambos, *Mundo Grúa* (1999) y *La Ciénaga* (2001), respectivamente. Pablo trapero posteriormente funda su propia productora, Matanza Cine, con la cual estreno *El bonaerense*, su primera película independiente, en el año 2002. Entre los largometrajes de Trapero también se encuentran otras obras y lo importante a señalar es que la estrategia de Matanza Cine es apostar por películas que transgreden las reglas dominantes del campo del cine nacional (Algranti, 2009).

Es importante también señalar los espacios que generaron el surgimiento de documentales dirigidos por mujeres en este periodo, que complementa lo anteriormente expresado, e inserta estas realizaciones en el contexto del llamado campo de producción restringida del cine argentino de ese entonces.

Se da así un proceso de reconocimiento institucional por parte del estado de la importancia del documental, y uno de los ejemplos puede ser la relevancia que el film *Los rubios* de Albertina Carri toma para una nueva generación de documentalistas mujeres que adhieren a un lenguaje de reformulación de sus fundamentos, incorporando, como lo fue en el caso de Ana Poliak en *Que vivan los crotos* límites indelebles entre la representación realista y ficcional, interpelando al espectador y generando nuevas líneas de análisis.

3.3 Representación estética del nuevo cine argentino

Esteban Di Paola expone sobre el concepto de un nuevo tipo de realismo que se ve representado y que emerge a partir del Nuevo cine Argentino y marca una diferencia al

viejo realismo costumbrista del cine argentino de los años ochenta, en donde menciona dos pilares importantes y primordiales a tener en cuenta y estos son:

Primero, si en un mundo que se constituye mediante devenires y multiplicidades de objetos y sujetos, así como de lugares y tiempos todavía se sostiene la noción de representación, por más realismo que se pretenda justificar, no es posible decir nada real sobre ese mundo, pues la representación implica siempre un modelo adecuado e idéntico que no puede dar cuenta de la multiplicidad sino que concentra todas las diferencias en una unidad. Segundo, aparece en esa postura y necesidad de realismo un mandato moral que vuelve a reflejar en la cinematografía un *deber-ser*, esto es: cuando cierta crítica celebra en el Nuevo Cine Argentino el puro realismo social, no está haciendo otra cosa que reproducir aquello que tan enfáticamente desdeña, a saber: un cine que sólo debe quedarse, sujetarse a cierta denuncia de un presente crítico, sombrío y sin futuro. La vociferación moral del cine de los ochenta es sustraída en las películas del Nuevo Cine Argentino que comienza a mediados de los noventa, sin embargo todavía tiene sus fuertes ecos en una crítica que vocifera la idealidad de un *realismo feroz*. (Di Paola, 2010, p.2)

El nuevo cine Argentino está construido por el concepto del distanciamiento que es generado a partir de lo que se observa y lo que muestra el realizador y este distanciamiento reflejado es una crítica de la ilusión y una puesta en crisis de la representación, el conjunto de esto logra “mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatuto epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión” (Didi-Huberman, 2008, p.3)

El distanciamiento está compuesto por otro lado por el realismo ya que se expone la puesta en escena. Cuando se habla del nuevo cine Argentino se tiene en cuenta un nuevo realismo en donde la realización está construida por una producción de sentidos y de forma generando una reducción perceptiva a un reconocimiento de la realidad representada. (Di Paola,2010)

Se expresa que el realismo es el dominio de la realidad tomando estas palabras se puede decir que se trata de una expresión de la experiencia. (Didi-Huberman, 2008)

Di Paola retoma la definición de conceptos para explicar el significado de la expresión de la experiencia, como primera instancia se expone la teoría de la Representación fue fundada como modelo del pensamiento a partir de la teoría de las ideas de Platón.

Esto es, si la teoría platónica enunciaba la correspondencia entre las Ideas por definición, inmutables, incorruptibles y eternas y las copias o entes reales, por definición, corruptibles y cambiantes, ello se desprendía de una lógica mimética que representaba a los hechos reales en una dimensión trascendente que se imponía como fundamento primero y universal de las cosas. De acuerdo a esto, el pensamiento podía definirse en una identidad absoluta con la realidad, constituyéndose así el principio representativo universal, que no es otra cosa que lo que el filósofo Deleuze (2002) ha llamado la imagen dogmática del pensamiento

El modelo de Representación se consolida con el surgimiento de la modernidad, bajo el principio del *Cogito* postulado a partir de ello se aúna el pensamiento a la realidad o, mejor dicho, la realidad sólo lo es del pensamiento. La paradoja se instituye por su dimensión tautológica: hay realidad sólo porque es un efecto del pensamiento, pero al tiempo, hay pensamiento sólo por relación a entes reales que éste representa. (Descartes, 1997, pp. 71-72).

Di Paola toma las palabras de Deleuze y establece que el pensamiento no prevalece a la hora de establecer el orden de las cosas sino que entre las dos existe un único plano de inmanencia, que si no hay una dimensión trascendente, la representación puede llegar a deconstruirse y componer sobre ellas múltiples variables. “Entonces sobre ese plano de inmanencia no hay una representación universal que fija la identidad entre el pensamiento y la realidad, sino que se construye una organización expresiva” (Deleuze, 1989, p.63) que logra un desplazamiento entre el pensamiento y las cosas logrando que la realidad tenga una multiplicidad genuina. “sólo existe la variedad de la multiplicidad, es decir, la diferencia, en vez de la enorme oposición de lo uno y lo múltiple” (Deleuze, 2002, p. 277).

Siendo con este autor explica que significa cuando se habla de la expresión en donde dice que toma una nueva lógica que no acepta las falsas profundidades que se afirman en los efectos de la superficie. La expresión está en el expresar pero también en lo expresado, no existe una duplicidad por que de ser así no se diferenciaría de la representación. Esto establece un movimiento de la subjetividad y la objetividad, no se

trata del interior de un sujeto, ni de la sublimación representativa expresiva de un objeto, no es la forma en que el objeto se aparece a un sujeto, se trata de la aparición que no puede dejar de expresar sin ser expresada al mismo tiempo. (Di Paola, 2010)

El planteamiento de la representación establecida por el autor Deleuze nos permite también hablar del plano estético. Según el autor la estética cinematográfica se sustenta de acuerdo a una serie de indicios que son:

En primer lugar, la imagen se conforma en el intersticio, lo que significa que no hay ya un encadenamiento de imágenes, sino siempre un intersticio entre las mismas; ese bloque-móvil, ese espacio entre es lo que es considerado la expresión, entendida como un desplazamiento constante, como un devenir o una diferencia. En segundo lugar, ya no se trata de la condición de la verdad, es decir, las imágenes del cine no representan una verdad sobre los hechos de la realidad, contrariamente, expresan una creencia y, específicamente una creencia en este mundo. (Deleuze, 2002, p. 278).

Con el cine moderno aparecen nuevas tecnologías en donde la importancia se empieza a centrar en los aspectos estéticos, en las formas de narrar y construir una narración, para de esta manera obtener un distanciamiento de la producción anterior en el cine. Estas variables mencionadas eliminan los efectos ideológicos en los films, en donde se equilibra la subjetividad sobresaliente del director con una objetividad de lo narrado, se destierra al personaje héroe, y se limita a lo que se podía considerar filmable y narrable en el mundo cotidiano y social. Se deja de grabar en los estudios y se empieza a utilizar los exteriores logrando estéticas distintas y formas de producir la historia narrativa, que permitieron abaratar los costos de producción siendo estos muchos más bajos. Se toman conceptos de la *nouvelle vague*.

Filmar una película es también cuestionar las formas estéticas sobre las que el cine se instituye. Pues, más allá de los aspectos narrativos y sociológicos, cada uno de estos films es también un ensayo sobre las imágenes y sobre el cine, sobre las relaciones entre el director y la historia que está contando, o entre el actor y el personaje que interpreta; sobre las relaciones entre las palabras y las imágenes; sobre el papel que desempeñan los distintos medios de comunicación la palabra, el cine, la publicidad, los periódicos, etc, a la hora de plasmar y definir el horizonte de nuestras experiencias. Así la *Nouvelle vague* producirá una renovación estética y dará lugar a una nueva forma de producción, que puede ser pensada como una *invención crítica* (Di Paola, 2010, p. 12)

También se pueden mencionar la contribución de la teoría del cine establecida por Andre Bazin (1999) en donde propone la idea del montaje prohibido, para el autor lo más importante era lo que él llamaba el aumento de la impresión de realidad que se lograba por medio del sonido, la profundidad de campo, los planos secuencia. Bazin de esta manera logra establecer un cine que respeta las condiciones de la percepción de las cosas, de los objetos y de la vida.

Este nuevo cine utiliza estéticas expuestas anteriormente en el cine como lo es el neorrealismo italiano que se basaba en hacer sus filmación en exteriores, para de esta manera obtener experiencias más directas y concretas que les permitía imprimir un carácter realista en la estética de lo filmado, utilizaban recursos como la utilización de actores no profesionales, formas de lenguaje y de expresión con un registro natural, algunas de estas características mencionadas también son retomadas en la nouvelle vague como la utilización de los exteriores y no a los estudios y también comparten la desaparición de la figura del héroe y con esto aparece la pregunta moral, la manifestación ideológica explícita y la denuncia directa. En la parte técnica utilizan el recurso de planos secuencias o el montaje por cortes, en las dos corrientes cinematográficas como eje principal se encuentra el distanciamiento y diferenciación con las formas estéticas anteriores para narrar y para producir. (Di Paola, 2010)

Domin Choi toma el concepto de Bazin en donde establece que:

Estas consideraciones tienen origen en la famosa 'transparencia' baziniana, en la poética del plano secuencia y el montaje prohibido que registraría el mundo sin fragmentarlo a diferencia del montaje soberano; es como si por esta poética se afirmara, para el cine, la concepción de un ser-en-el-mundo como contrapartida de un ser en la imagen. (Choi, 2009, pp. 12 - 13)

Di Paola toma las características mencionadas que tienen su influencia y se ven reflejadas en el nuevo cine Argentino, en las películas que pertenecen a esta época los directores utilizan recursos como el plano secuencia, la utilización de no actores profesionales, se desaparece la figura del héroe, se encuentra una objetividad

pronunciada a las cuestiones morales, políticas ideológicas, los acontecimientos son tomados desde el presente insistiendo con la figura de un aquí y ahora absoluto en donde la mirada se ve desplaza del pasado, aparece este mundo del pasado pero mostrados a través de la mirada del presente para de esta manera reinscribir la memoria del pasado en ese presente.

El nuevo cine argentino presenta un rechazo al cine anterior desde el centido al cine ireologico centrado en la denuncia de los años ochenta, cine teatral y televisivo producido en la epoca sostenido de un realismo costumbrista en donde los personajes mostrados eran idealizados, el nuevo cine las figuras del pobre, policia, delincuente, inmigrante, desempleado, etc son presentados de otra manera sin una narrativa previa, sin ninguna idealizacion que imponga al espectador un eje de interpretacion, solo lo mestran desde una objetividad sobre sus experiencias cotidianas.

Se puede decir que es un cine de expresion y no de representacion,concluye en que “No se representa ninguna figura adecuada, cargada de solemnidad, una figura universal y fundante, sino que simplemente se expresan los hechos sobre la experiencia.” (Di Paola,2015,p.6)

En este cine aparece la figura del aquí y el ahora:

Si el pasado se muestra, debe ser problematizado de otra manera, otra forma de inscribir y pensar la memoria, pero además en esa posición del instante hay una búsqueda por *expresar* las dimensiones culturales de las nuevas relaciones sociales que comienzan a configurarse por esos años noventa, esto es, las prácticas individualistas, los procesos de anonimato, la circulación indefinida y constante de personas a las que se va conociendo y desconociendo en lapsos cada vez más cortos, la aparición de nuevos lugares en los que esa circulación se establece, *shoppings*, salones de *videogames* etc. y todo lo que, en cierta manera, implica un profundo cambio en la concepción del espacio público. (Paola,2015,p.15)

Se exploran experiencias del mundo cotidiano y actual que son reflejados por medio de la estética utilizada y la forma narrativa, también desaparece el nombre propio y aparece por deconstrucción y multiplicación como por ejemplo en la película *Silvia Prieto* (1999) realizada por Martin Rejtman. El realismo es expuesto en la puesta en escena en donde

no hay realismo sin una estética que lo defina en donde la puesta en escena hay una producción de lo real que se armoniza con la interpretación de la realidad. Cuando se habla de realismo lo que se busca es que: “no representar lo real sino ver los diferentes modos de producirlo; no implica grados de representación de la realidad, sino competencia en la producción de lo real” (Aguilar, 2006, p.18).

Según Jacques Rancière expresa que “el cine es una multiplicidad” (Ranciere, 2005, p.18), el cine no es una realidad sino una multiplicidad por eso se puede pensar en una representación de la realidad asumiendo que no es única sino que está construida por multiplicidad de cualidades diversas que deben ser expresadas y dar cuenta a la metamorfosis, flujos, devenires, permanente producción.

Di Paola (2010) menciona que existen relaciones que se encuentran entre las imágenes y las experiencias, por un lado las imágenes como decía Deleuze se producen en el intersticio, dando cuenta a una expresividad y una multiplicidad de lo real, no existe realismo porque esta ficcionalizado y estatizado el espacio social. La circulación es la ficción que irrumpe en lo real y lo crea, haciendo de la experiencia un modo estético de intervención sobre las subjetividades diseminadas y diferenciadas en sí mismas. A partir de ello, todo es devenir.

3.4 La mirada de Ana Poliak

La figura de esta realizadora adquiere importancia si se la coloca en perspectiva con lo que luego serán las figuras emergentes del llamado nuevo cine argentino, ya que gracias a sus marcas de estilo y formas de composición logra establecer un parteaguas respecto de sus contemporáneos de fines de la década de los ochenta- y proyecta así una imagen de cambio hacia la década del noventa. Hay en su cine un fuerte elemento de evocación y proyección de la imagen hacia situaciones que se manifiestan ante el espectador como de difícil acceso. Tanto sus primeros cortos *El eco* (1984) y *Suco de Sábado* (1989) como su documental *Que vivan los crotos* (1995) y posteriores realizaciones reconfiguran y

representan universos que presentan una mirada problemática en relación a sus referentes, y pareciesen ser como que quedan con cierto final abierto en el cual el espectador, luego de efectuar una primera mirada, elabora sus propias conclusiones y problematiza a posteriori sobre los contenidos que en el film ve representados.

Es así donde emerge el concepto de imposibilidad de clausura narrativa, permitiendo explicar lo anteriormente mencionado, ya que justifica el estilo y la forma que posee Poliak de representar sus universos cinematográficos.

En sus primeros cortos se perciben atmosferas de alienación y distancia respecto del mundo representado en esas imágenes. La niña protagonista de *El eco* se ve envuelta en un universo metafórico de un peligro inminente que acecha, sujeta a fuerzas metafísicas representadas en el espacio físico que brinda el contexto debajo de las autopistas urbanas, con extraños elementos de figuración ficcionales como lo son la anciana en su máquina de coser que aconseja a la niña que huya de donde se sitúa, festejando el funeral del eco el viento nos traerá una carcajada, es así como finaliza el corto donde la niña logra escapar de las acechanzas de un universo ficcional fuertemente metaforizado, pero que en cierto modo puede llegar a instalar en escena referentes de índole realista, como puede ser la vida de aquellas personas que en ese periodo vivieron debajo de las autopistas sin más recursos que una casilla construida con troncos y algunos baldes de agua.

En Suco de sábado nos encontramos con elementos figurativos más realistas por así decir, en el sentido de que relata la situación de una familia de habitantes del barrio de la boca, Una madre trabajadora fabril que cree dejar al cuidado de su hijo menor al mayor, y desconociendo que este logra escaparse la misma noche de su salida, se ve envuelta en un raid conceptual del cual logra desvincularse al despuntar la mañana, cuando lo encontrara a su hijo deambulando por la calle, vuelto de acometer robos en compañía de sus vecinos. La presencia del alcohol, la prostitución y el robo son referentes ineludibles de una realidad marginal que acompaña la vida cotidiana de estas personas, familias

disfuncionales y niños en situación de calle vienen a figurar, en este film, situaciones referenciales muy interesantes para comprender, al igual que el primer corto, la dinámica social y cultural de fines de los años ochenta en Buenos Aires.

En su documental *Que vivan los crotos* intenta representar, mediante la evocación melancólica, un universo cultural perdido, y es precisamente la figuralidad testimonial, formada por elementos tanto de origen ficcional como realista, la que configura un espacio simbólico donde el pasado de los testimoniados protagonistas se ve representado, a su vez que es esa misma figura la que a la vez que referencia, oculta y sublima un pasado imposible de recuperar y para nada verosímil con un presente radicalmente opuesto. El universo de Bepo y sus amigos, el francés y todo el universo ferroviario de viajes, anécdotas y testimonios será recuperado a partir de una melancolía que, al igual que la problemática presentada en los anteriores casos, impide su clausura narrativa, y transmite al espectador parte de esa melancolía del testimonio, a la vez que problematiza el tiempo presente del relato, y logra que uno se pregunte acerca de cuáles fueron las condiciones estructurales que dieron fin a ese mundo de la vida, universo social y cultural que fue el de los trabajadores rurales crotos de la República Argentina. Algunos autores señalan que “en todos sus largometrajes puede señalarse la presencia articuladora de historias de aprendizaje en las que se produce un intento de transmisión de una experiencia de vida” (Aprea, 2014, p.122), esto es sumamente importante para reforzar el hecho de la llegada que estos personajes tienen al espectador y la reafirmación de la problemática de asimilación del relato una vez finalizado el mismo.

El elemento rupturista en el trabajo de Poliak se presenta a partir de como los episodios narrativos son representados, generando una particularidad que no se halla en los modelos clásicos de la causalidad cinematográfica.

No se organizan por relaciones causales explícitas- la segunda secuencia aparece como resultado de la primera, sino que funcionan más bien como una yuxtaposición de episodios. Las narraciones están constituidas por una serie de episodios que se presentan como autónomos (Aprea, 2014, p.122)

Estos elementos favorecen claramente a la construcción de un relato cinematográfico en forma de deriva, más que una concatenación cronológica de acontecimientos, reforzando más el fuerte elemento de evocación y reconstrucción de los procesos de asimilación de la memoria y la evocación de sus ausencias, favoreciendo a la imposibilidad de toda clausura narrativa que se proponga representar.

Otro de los aspectos que justifican la propuesta novedosa de esta realizadora es el modo en el cual se elige el modelo narrativo en función de la temática abordada. Se combinan así los elementos testimoniales con referentes ficcionales y a la vez que también se presentan figuras de ficción, aparecen en relación a estas mismas figuras con apoyatura realista. Tal es el caso de la figuralidad de Bepo y el francés como participantes de un relato que se inscribe en un espacio tiempo determinado y la construcción figurativa de los actores que representan algunas escenas evocadas por el testimonio. Se acumulan versiones que no necesariamente coinciden, y “Se combina una visión subjetiva de los acontecimientos con un distanciamiento objetivo respecto de lo representado se recuperan experiencias acotadas que se dan en los márgenes de la visibilidad social”. (Aprea, 2014.p.127)

3.5 Análisis de entrevistas a las directoras de la nueva generación

En el año 2014 fue publicado *Tránsitos de la mirada, Mujeres que hacen cine*, compilación dirigida por Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial, cuyos trabajos versan sobre la intervención de las mujeres en las prácticas cinematográficas contemporáneas en el país. Parte de estos trabajos radica en entrevistar a algunas de las referentes más sobresalientes del llamado nuevo cine argentino, quienes manifestaron su opinión y concepciones acerca de diversos temas, entre los que resaltan sus orígenes en la realización cinematográfica, la manera en la cual encarar el proceso de elaboración de sus obras, las concepciones que tienen acerca de las audiencias y el impacto de las nuevas tecnologías de representación cinematográficas. Efectuar una síntesis de los

contenidos de estas entrevistas es muy útil a la hora de dar cuenta de la discursividad femenina sobre el séptimo arte, las figuras que dan forma a esta y el vínculo establecido entre obras, público, miradas femeninas y contextos históricos e institucionales. Las tres directoras elegidas para analizar estos factores fueron Anahí Berneri, Lucrecia Martel y Celina Murga.

Respecto de los orígenes y filiaciones institucionales donde estas realizadoras aprendieron su oficio, es interesante resaltar que ninguna de ellas se formó en instituciones ligadas al ámbito oficial. El antiguo CERC, actual ENERC, dependiente del Instituto Nacional de cine y Artes Audiovisuales, es así como La escuela de cine de Avellaneda, La FUC creada en 1992 y actualmente existente carrera de Producción de medios audiovisuales de la ORT fueron los contextos institucionales donde las realizadoras tuvieron sus primeros contactos con la dimensión cinematográfica. Esto puede dar cuenta, a nuestro entender, de una etapa de conformación inicial del campo cinematográfico argentino a principios de la década de los noventa, dentro del cual aún no estaban dotados estos espacios de formación y realización de una organicidad semejante y menos aún de espacios autónomos reservados para realizadoras femeninas. Un segundo aspecto a tener en cuenta en las tres realizadoras es las concepciones que estas tienen sobre su forma de trabajo, desde los procesos de elaboración del guion, producción y rodaje de una obra cinematográfica. Tanto Martel como Berneri van a hablar de la estrecha relación entre proceso de realización y elaboración del guion, característica sobresaliente del cine argentino contemporáneo. Anahí Berneri declara buscar la complicidad artística a la hora de configurar y trabajar con el guion, estos se comparten y rescriben constantemente con el equipo técnico, a la vez que señala que “El cine argentino es un cine de guionistas, y en general cuando los directores filman guiones de otros son de género o por encargo”. (Bettendorff y Pérez, 2014, p.147).

Martel concibe el proceso como parte de una experiencia de vida y de la necesidad de exposición que debe tener el realizador ante situaciones que den forma a un concepto.

Es reticente en cierto modo a la idea de adaptación de obras literarias pero en cierto modo reconoce que hay algo de ellas que “generan un estallido adentro, y durante mucho tiempo te reorganizan la forma de percibir el mundo. Esa potencia hace que uno quiera transmitir esa experiencia de alguna manera” (Bettendorff y Pérez, 2014, p.183).

Celina Murga en cierto modo marca distancia de Martel y Berneri respecto del proceso de realización-guion. Ella va a señalar su interés por contar pequeños mundos, generalmente cerrados, Escuelas, barrios privados y pequeñas ciudades son sus objetos de interés, y a la hora de definir la dimensión del guion y su vínculo con la realización femenina sostendrá que la Argentina es “un país donde el rol del guionista per se es más difícil de encontrar. Por mi parte, me considero más directora que guionista. La etapa del guion no es la que más disfruto” (Bettendorff y Pérez, 2014, p.199). Si bien toma distancia de la elaboración del guion en instancia personal, remarca el hecho de que es un proceso colectivo que necesita interlocutores.

La mirada de las directoras sobre el proceso de elaboración de sus filmes también es importante a la hora de definir un estilo, una mirada femenina dentro de la escena contemporánea del cine Argentino. Berneri tiene una concepción del trabajo de puesta en escena como un proceso más de lectura y reescritura, donde todo se va redefiniendo. Hay una etapa de planificación previa respecto de la elección de los planos, los lentes, puntos de vista y locaciones, pero siempre está abierta la posibilidad de romper, improvisar, aprovechar preguntas que surgen de lo nuevo, de la transgresión que surge de la planificación previa. Martel tendrá una concepción un tanto más impresionista del papel del rodaje en cuanto a realización de obra. Introduce la metáfora del monstruo que posee un sistema de percepción estallado, que genera una tensión con el narrador, una distorsión que se genera con el mundo, un lugar de aprehensión desde donde se configura la escena cinematográfica, el espacio del realizador

La realización es un proceso de artilugios y artificios puestos en movimiento con una intención, con un cálculo, pero siempre aspirando a un misterio incomprensible. Hay una

concepción de distancia que se genera entre el punto de vista del narrador y la idea que se configura, precisamente gracias a la metáfora del monstruo. Martel insiste con la idea de desarmar el universo en componentes visuales y auditivos y es por eso que es útil la idea del monstruo.

Porque se sale de la norma, se sale de la regla en su naturaleza o desafía la provisión de su origen. El monstruo es la desnaturalización de algo, del ente humano, y esa naturaleza errada, esa aparición de algo que no estaba previsto es lo que hay detrás del dispositivo de construcción (Bettendorff y Pérez, 2014, p.187)

Proceso como desnaturalización del mundo será la premisa de Martel respecto de la construcción de una narración audiovisual. Murga Parece alejarse un poco de esa construcción alienada de la configuración narrativa, diciendo que el guion “Se enfrenta con los elementos de la realidad que estaría representando” (Bettendorff y Pérez, 2014, p. 200) Se propone así, a nuestro entender, un espacio de verosimilitud con lo real donde la presencia del monstruo es inexistente. Lo que si aparece que puede estar en común con las posturas anteriores es la idea de cuestionamiento constancia a la hora de configurar la obra.

En cada etapa es muy importante estar abierto a redescubrir lo que está sucediendo o que es eso que uno tiene enfrente, que tiene una existencia propia y que no necesariamente es tal cual uno lo imagino, forzar el material y buscar hasta donde, que tiene para dar, si le saco esto o le pongo lo otro (Bettendorff y Pérez, 2014, p. 202).

Otro aspecto desde donde orientar las argumentaciones de las realizadoras es acerca del papel que le dan a la figura del espectador, a la importancia relativa o no que se le da a la hora de configurar un film determinado. Berneri distinguirá la idea de público de la de espectador, que la coloca en íntima relación con la identificación, con el hecho de provocar en este algún tipo de efecto. “El espectador es alguien que está expectante de lo que está viendo, y yo quiero que sigan expectantes y, sobre todo, y más en el montaje, tengo la necesidad de que queden atrapados” (Bettendorff y Pérez, 2014, p.150.). La idea de la identificación va a ser también sostenida por Martel, que señala que “para mí lo que define la suposición que uno hace del espectador cuando te toca estar en el lado de

narrador es sencillamente la identificación de hacia dónde va tu deseo de compartir” (Bettendorff y Pérez, 2014, p.191.)

Martel da aquí señales sobre un juego misterioso que se origina a partir de esta necesidad de compartir un contenido con el otro, es aquí donde retorna la figura del monstruo para tomar la forma del público, al que le da la categoría de mayúsculo. Esta idea de juego misterioso planteada por Martel puede ser útil para introducir la idea que acerca del espectador tiene Celina Murga, ya que para ella tiene este un papel de acompañamiento del proceso y de los personajes, reflexionando lo que está viendo. Es esto lo que permite impedir la clausura narrativa, poner el acento en el proceso de recepción, de un espectador activo que redefine y reformula los conceptos que recibe (Bettendorff y Pérez, 2014).

Capítulo 4. Recursos cinematográficos y análisis de películas

En el presente capítulo se desarrolla el análisis del cine y sus recursos cinematográficos desde la perspectiva de género. El primer sub punto a desarrollar es la vinculación de la teoría fílmica feminista representada en los recursos cinematográficos, establecidos en diferentes puntos del desarrollo de un film, entre estos se puede destacar la narración cinematográfica, la trama y la puesta en escena, entre otros.

Luego se observa los conceptos metodológicos que se toman en cuenta para el análisis de los cuatro *films*, donde se mencionarán las teorías que se relevarán en el análisis.

4.1 Recursos cinematográficos vinculados con la teoría fílmica feminista

Según Barthes (1977) la estructura narrativa desde una perspectiva analizada por los críticos literarios, se distingue de diferentes maneras, una de estas es el argumento *story* que son los hechos que se narran de manera cronológica; por otro lado se tiene a la trama *plot que es* el orden en que se presentan los acontecimientos narrados en el argumento. Los estudios de estas estructuras narrativas tienen como objetivo principal observar las narraciones y el ordenamiento en que se presentan en la trama, y establecer que la narración comparte estructuras comunes con otras. Las narraciones individuales son, estructuras subyacentes o de reglas básicas comunes.

La trama es la trayectoria que se establece en la narración, el proceso entre el principio y el final, estos dos aspectos constituyen dos estados de equilibrio. Como primera instancia el movimiento de la trama, se mueve en un estado inicial de equilibrio, que se rompe por un acontecimiento o enigma, que reactiva la acción, hacia un nuevo equilibrio, que construye la resolución del enigma inicial y cierre de la narración. (Kuhn, 1991) Estos dos movimientos de equilibrio explicados, se estructuran por diferentes ordenamientos de la trama.

La mujer deja de ser considerada como humano sexuado concreto que de la casualidad que existe en la pantalla de cine en vez de en la vida real: la mujer se convierte, por el contrario, en una estructura que gobierna la organización del argumento y de la trama en una narración o en un grupo de narraciones. Se

pueden relacionar las formas en que la estructura mujer activa la narración con el problema más amplio de la posición de las mujeres en la sociedad que produce esa narración, pero en un modelo estructural no se puede aceptar una simple relación de reflejo. (Kuhn, 1991,p.46)

El autor afirma que la estructura de la mujer conforma la narración cinematográfica y se pregunta si existen estructuras con enigmas de resolución, estructuras con un desarrollo en la trama, a partir de la ruptura inicial del equilibrio hasta la resolución asociadas a la mujer en su función narrativa.

Haralovich (1979), establece una conclusión en donde explica que el cierre narrativo depende de la subordinación de la resolución de enigmas que se centran en el contexto heterosexual: él establece que si una mujer opta por un papel no normativo en la producción, estaría cediendo el control a un hombre al final de la película, un papel romántico es normativo influyendo con más fuerza en su decisión. La mujer muchas veces conforma la estructura del relato, el problema y logra que la acción comience a desarrollarse.

Para Metz (1974), todas las películas logran crear significados por medios de las articulaciones de sus significantes, cada película logra también crear sus propios significados según la configuración de sus significantes.

El cine produce significado narrativo a medida que se va desarrollando la película. Estos significados narrativos se presentan como algo transparente que ya se encuentra en el argumento, más que como un resultado de procesos activos de significantes.

El cine utiliza recursos para construir estos significados por medio de la imagen cinematográfica, entre estos se tiene el encuadre: los planos largos, planos medios y los primeros planos, que generan sus propios significados.

Según Kuhn (1991) los primeros planos sirven para la función de la caracterización, la frecuencia con que se presentan estos planos pueden representar una forma de dar realismo psicológico del personaje.

La puesta en escena en el cine es el contenido del fotograma cinematográfico, esto quiere decir que es todo lo que se encuentra posicionado delante de la cámara, por ejemplo el escenario, los accesorios y el vestuario. Es lo que observa el espectador en la pantalla, la composición de la imagen y la naturaleza del movimiento dentro del encuadre. Asimismo, también establece que los elementos que conforman la puesta en escena pueden generar significados narrativos según la localización espacial del argumento. El movimiento que establecen los actores dentro del encuadre puede también generar una función narrativa.

El objetivo del sistema de continuidad es construir, asegurarse de que los cortes sean tan inapreciables para el espectador como sea posible, la apariencia de un espacio y un tiempo narrativos coherentes y sin costuras. El resultado es un discurso cinematográfico, el proceso de producción de significados invisibles. (Kuhn, 1991, p.52)

La construcción de la continuidad, logra que el espectador obtenga una vinculación con lo que está observando, de tal manera que se sumerge sin ningún tipo de inconveniente en el relato que está contruido por una cantidad de significados. También las elipsis establecidas de forma invisible en el tiempo y el espacio creados por el montaje logran una continuidad que consigue un avance en el argumento, y la trama continúa desarrollándose paso a paso hacia la resolución final.

Los atributos textuales funcionarán independientemente de su recepción, porque son formas retóricas, modos de dirigirse a los espectadores. Por tanto, el espectador, el momento y las condiciones de recepción son elementos cruciales e integrantes de los textos de las películas. En este punto, el mismo concepto cuerpo textual queda sujeto a una revisión, pues no nos enfrentamos a un cuerpo textual concreto y autodelimitado, sino a una serie de mecanismos y relaciones textuales dinámicas que quedan fijadas solo en el momento de la interpretación. Puesto que hay que considerar la cuestión de la recepción y de la interpretación de los textos en su especificidad histórica como parte del aparato institucional del cine, la argumentación se vuelve circular y nos vemos, obligados a volver al examen de las instituciones cinematográficas. (Kuhn, 1991, p.57)

Hay teorías que reflejan el análisis de la relación espectador texto en el cine. Uno de estos es la semiótica que es “el estudio del funcionamiento de los signos en la sociedad,

de la constitución cultural de los procesos de producción de significado". (Kuhn, 1991, p.58)

Las formas en que las películas logran generar significado por medio de articulaciones de sus significantes, toman como ejemplo a la simiotica. La forma en que se conforman los significados cinematográficos para los sujetos que observan las películas se establece cuando el espectador esta interpretando lo que observa y se sienten atrapados por los significados que estan construyendo en ese momento. Este acercamiento deja de ser semiotico para convertirse en psicoanalitico por que los procesos inconscientes empiezan a surgir en el espectador de cine.

Para observar esto la teórica Kuhn establece en primer lugar un concepto de sujeto y la relación que inconcientemente se establece en la formación del mismo, como segundo toma las características de la forma en que el cine se dirige a los espectadores, en tercer lugar habla del mecanismo cinematográfico para la instalación del sujeto, en cuarto La sutura que es la noción del aparato cinematografico y como ultimo observa como el cine evoca la estructura psiquica de escopofilia que es la tendencia de observacion placentera, en los sujetos espectadores. (Kuhn, 1991)

El sujeto es el análisis instituido por la relación entre el texto y espectador en el cine, los estudios psicoanalíticos han basado sus estudios en un explícito modelo del sujeto humano, en este caso se refiere al sujeto espectador, del sujeto del cine, que se establece de procesos inconscientes, según la teoría de Jacques Lacan.

Los trabajos del psicoanálisis y el cine se basan en el modelo del campo del sujeto, que esta compuesto por tres zonas:"El inconsciente, el lenguaje y la especcularidad". (Kuhn, 1991, p.60)

Siguiendo este enfoque, el sujeto va interpretando su mundo exterior y relacionándose con él en la medida en que va adquiriendo el lenguaje. El inconsciente se va formando en el mismo proceso en que el sujeto adquiere el lenguaje y el sujeto humano es un sujeto hablante. El inconsciente es un producto de estos procesos.

La especularidad se refiere a la relación que se establece al mirar y percibir. Lacan dice: que las relaciones de la mirada, promueven un momento importante en la formación del sujeto, “al observar un objeto del mundo ajeno al propio cuerpo, el sujeto comienza a concebir y situar su cuerpo como algo separado y autónomo de ese mundo exterior”. (Lacan, 1970, p.61)

Por otro lado tenemos a la sutura que se define como “ la relación del individuo en cuanto sujeto con la cadena de su discurso, donde él figura como ausente bajo la forma de un doble” (Health, 1976, p.67). Esto quiere indicar que la sutura es un proceso en donde el espectador cubre las lagunas producidas por la ausencia de información mostrada en las películas, logrando que el sujeto sienta la sensación de conversión del doble, dentro del texto, es lo que se comprende como la subjetividad que tiene el espectador cuando observa una película, existen momentos donde prevalece esa mirada subjetiva. (Oudart, 1977).

La mirada para Kuhn en el aparato cinematográfico, es la relación que se establece entre el espectador y lo que está ocurriendo en la pantalla. El espectador al mirar logra identificarse con el aparato o se sitúa con respecto a él.

En la relación propia del voyeurismo, donde el espectador adopta el lugar de la cámara como origen de la mirada, el sujeto del aparato cinematográfico queda colocado como centro y origen del significado, porque coincide los puntos de vista del espectador, la cámara y, ciertamente, del proyector. Por tanto, la instancia de la mirada en el aparato cinematográfico constituiría al sujeto espectador como sujeto global y unitario, al inaugurar una visión total que se corresponde con el concepto idealista de la integridad y homogeneidad del ser. (Baudry, 1974, p.73)

El concepto del cine deconstructivo, se refiere al proceso de ruptura. El proceso de deconstrucción está compuesto por los mecanismos textuales y las formas de interpelación característicos del cine clásico, su objetivo es lograr en el espectador un estado de conciencia de la existencia de los códigos predominantes y fundar una condición crítica hacia ellos. Este cine tiene como propósito lograr una actitud inquietante en el espectador. Busca reunir las relaciones activas del espectador con los procesos de significación, que se construyen para algunos significados. Aleja las condiciones formales

establecidas por el cine clásico. Este alejamiento se ve expresado por medio de su contenido como también en su forma.

4.2. Concepción metodológica para el análisis de las películas

El espacio cinematográfico, en cuanto dramático, posee particularidades que se definen a partir del trabajo técnico de las realizadoras y la manera en que ellas configuran los diferentes mecanismos de representación que luego serán captados por los espectadores. Estos espacios se caracterizan por los desplazamientos dramáticos que sufren los personajes y la atención del espectador se dirige hacia ellos, manifestándose a través de las acciones y miradas (Szmukler, 2015).

El desplazamiento de cámara posee una importancia vital para que el espectador mantenga puesta su atención concentrada en el movimiento dramático, en las representaciones del espacio ficcional que dan la marca de autor a las realizadoras insertas en la tradición de la teoría fílmica feminista. La posición que ocupan los personajes en el eje de cámara, su vínculo con la iluminación y los objetos, y la fragmentación de ese mismo espacio en planos. Son así introducidas los conceptos técnicos de eje de acción, que indica el desplazamiento de un personaje en relación a la cámara, y el eje de miradas que indica la posición relativa de dos o más personajes frente a la misma (Szmukler, 2015).

Todos los aspectos técnicos referidos anteriormente guardan íntima relación con los argumentos de la teoría fílmica feminista, en cuanto son canales de representación y vehiculización esas ideas. Lo que los ejes permiten encontrar en las películas son un variado número de cuestiones referentes a la construcción de la subjetividad femenina desde el imaginario simbólico patriarcal y la propuesta por la subversión de ese mismo constructo. Eso permite un desmontaje de las estructuras que dan legitimación a los estereotipos más instalados sobre el rol que debe cumplir la mujer tanto en el espacio público y doméstico privado, también su adscripción biológico-sexual, orientaciones, vínculos y dinámicas de desarrollo. (Soto, 2013)

Continuando con la autora mencionada se establece que existen en las películas analizadas signos que articulan representaciones, y las estructuras narrativas desarrolladas por las realizadoras proponen una filosofía de la sospecha que genera una hermenéutica de la localización de trampas y lapsus discursivos que colocan a la mujer en diferentes roles y arquetipos.

Un modo propio de enunciación fílmica emerge, interpelando al espectador a partir de una mezcla de incomodidad, confusión y amabilidad, generando interrupciones que tienen como resultado la imposibilidad de la clausura narrativa, debido a que el debate sobre el feminismo logra instalarse puertas afuera de la sala, fuera del marco de representación ficcional.

Se crea un concepto metodológico para el análisis de las películas con los conceptos específicos de la teoría fílmica feminista que estarán representados directamente en el análisis de los films. La teoría fílmica feminista fue un intento de subversión crítica de los postulados principales en relación a los roles, funciones e identidades de las mujeres dentro de un universo cinematográfico que siempre supo ser patriarcal y sexista. Para algunas autoras “La teoría y crítica feminista trata de recorrer el flujo que desemboca en sentido con el objeto de recuperar los residuos dejados por la ideología patriarcal. Una ideología que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea o invalida otras” (Siles, 2000, p. 1).

El principal objetivo de esta corriente de análisis es el análisis, la reconstrucción y deconstrucción, dentro de un contexto que es historizado, de los fundamentos que rigen las diversas tipologías de análisis y comentarios sobre el papel y la función de lo femenino en el cine. Este marco supo nutrirse de diferentes tendencias temáticas como la semántica, el psicoanálisis y el análisis estructural, con el objetivo de indagar en la genealogía respecto de la mirada femenina dentro y fuera del dispositivo cinematográfico. Los textos fílmicos realizados desde la perspectiva feminista se interroga el modo en que la institución cinematográfica perpetua un modelo de representación del sistema sexo

género y de la mujer encarnados dentro de los parámetros de la ideología patriarcal, a la vez que proponen un nuevo marco de visión a nivel práctico crear un contra cine o una des estética feminista (Siles, 2000).

Las mujeres, dentro de este nuevo marco de reflexión, surgieron como sujetos sociales activos que proyectan un marco de acción determinado dentro del marco sombrío que proyecta la ideología patriarcal traducida en su contexto cinematográfico. El sentido de la teoría cinematográfica y la crítica feminista ligada a ella es preguntarse sobre el sentido de la mujer en el cine, tanto en la figura que está dentro de la pantalla como figura creadora del otro lado de ella

Es así como se intenta hacer visible lo invisible mediante un proceso de construcción crítica, con fundamentos históricos, de los fundamentos de la institución patriarcal y cómo la mujer fue reducida a una mera unidad dentro de un sistema binario de reducciones activo pasivo, femenino masculino, fuerte débil, publico privado, domestico industrial.

Una vez salidas de este reduccionismo, se comienza a vislumbrar a la mujer como un sujeto histórico múltiple sujeto a dinámicas transformaciones y con un sentido de agencia novedoso, atravesado por diferentes determinaciones, que pueden ser de orden político, social, económico, religioso, cultural, entre otras. Se genera así, a partir de estos postulados, una filosofía de la sospecha entendida como discurso crítico cuestionador de los modos de representación de la figura femenina en el cine (Siles, 2000).

Dentro de los desarrollos de la teoría feminista cinematográfica existen tendencias fundacionales que es necesario remarcar con el objetivo de mostrar su dinámica interventora como nuevo campo de estudios abierto hacia mediados de la década del setenta. El artículo *visual pleasure and narrative cinema* de Mulvey (1999), quien partiendo de los postulados del psicoanálisis freudiano, explica como el cine comercial ofrece y manipula el placer visual para los espectadores.

Esta alude a la construcción y utilización de otra persona como objeto erótico, afirmando que el mecanismo cinematográfico transforma a las mujeres en objetos observados a la

vez que se masculiniza al espectador (Soto, 2013). A partir de poner en evidencia este proceso de cosificación sexual sufrido por la mujer, que la sitúa en una clara posición de pasividad y dominación, propone una misión para el llamado cine de mujeres: la destrucción de la narración y el placer visual que expone a las mujeres y al cuerpo de la mujer como objetos para ser mirados.

Existe un segundo enfoque que se coloca en cierta distancia con el planteo de Mulvey, ya que intenta desligarse un poco de las determinaciones de orden sexual y psicoanalítico para proyectarse hacia una idea de construcción de la feminidad que tiene fundamentos multicausales. Laurentis propone que las relaciones de género son producto de varias tecnologías sociales, tales como el cine, y discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas críticas, tanto como las prácticas de la vida diaria (Soto, 2013).

El género, para esta autora, es una representación, no definida solamente por el sexo. Se trata de una posición social dentro de una compleja dinámica social, que simboliza no un individuo sino una relación, y una relación social, que es un individuo de una clase. El género, además de tener una construcción multicausal alejada solamente de las determinaciones de orden sexual, se construye y fundamenta también en su deconstrucción, es decir, que cualquier discurso que lo deseche como falsedad ideológica estará ayudando a definir sus conceptualizaciones (Soto, 2013).

A partir de estas definiciones, De Laurentis propone una agenda para el cine de mujeres, que define sus objetivos en relación a la construcción de nuevos sujetos femeninos a la vez que trabaja para la formulación de las condiciones de representatividad de la mujer como construcción discursiva, social, y cultural.

Este tipo de argumentos genera una instancia de lo local como elemento constitutivo de las diversas categorías de lo femenino, ya que el reconocimiento de la pluralidad de culturas y el abandono de la pretensión de universalismo en la construcción de la identidad de las mujeres permite pensar en las particularidades regionales del cine de

mujeres, atento a sus producciones basadas en su propia identidad. Las diferentes identidades femeninas de orden nacional y regional adquieren una nueva relevancia y se generan nuevas tendencias de análisis atentas a los cambios y situaciones localizadas particularmente.

4.3. Análisis de casos

A partir de los postulados teóricos y metodológicos mencionados respecto de la teoría y crítica cinematográfica feminista, el objetivo es analizar tres films realizados por la directoras argentina Lucrecia Martel, con la *La Ciénaga* (2001) ,*La niña santa* (2004) , de Lucia Puenzo con *XXY* (2007) y de Albertina Carri *Geminis* (2005), con el objetivo de comprobar si estas películas manifiestan algunos de los puntos anteriormente señalados a partir del análisis de los elementos técnicos empleados, construcción de planos, focos, presentación del cuerpo femenino, contextos, entre otros.

La mirada femenina construye significaciones de orden distintivo que se verá a continuación si corresponden o no a lo señalado. Es así que se estudiarán las imágenes de las mujeres en el espacio de representación, según el estereotipo que representan y como son estas presentadas a partir de la conformación de planos en foco o fuera de foco, en relación a personajes masculinos o a otros personajes femeninos. Se verá así diferentes acepciones respecto de la figura femenina, que podrá ser representada como objeto de representación o sujeto activo de representación. El análisis de los films permitirá ver cómo las realizadoras trabajan en la creación de modos propios de enunciación fílmica, y será fundamental la dimensión del ojo de la cámara como modo de presentación de los diferentes sujetos que dinamizan en el espacio cinematográfico, manifestando un determinado orden de construcción crítica de la feminidad.

El aspecto anteriormente señalado de contextos locales coloca al cine de Martel en perspectiva específica, ya que sus historias transcurren en contextos regionales signados por lógicas diferentes a las representadas por otros realizadores que toman a Buenos Aires como espacio físico y simbólico de sus obras. La salta Católica y heteronormativa

se presenta ante los ojos de los espectadores de una forma totalmente novedosa, y donde las figuras femenina son representadas a partir de otras especificidades que transforman la obra de Martel en un cine de la novedad y la experimentación continua.

El análisis de las películas es construcción de autoría por la autora del presente PG, a partir de las fuentes mencionadas en los capítulos anteriores y la visualización de la filmografía a analizar.

4.3.1 *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel

Un verano agobiante sirve como contexto para la construcción de esta historia que oscila entre diferentes niveles de conflictividad respecto de la condición femenina y los papeles que a esta le tocan jugar a nivel público y privado. Existe una explícita intención de representar lo femenino a partir de una variante de conflicto, que es manifestada en la forma en la cual la imagen de la mujer es construida. Sucesiones de planos y enfoques que nos presentan cuerpos individuales y colectivos fragmentados, en actitud de reposo y soslayados por diferentes conflictos.

Emerge el fuera de foco y una relación de orden novedosa entre rostros femeninos y partes fragmentadas de cuerpos que pueden ser de otras mujeres o de hombres también. Esta variante se combina también con la utilización de planos secuencia relativamente cortos, que cambian dinámicamente de ubicación espacial unos tras otros, y son fuertemente influenciados por la construcción de un campo sonoro específico que actúa en conjunto con ellos el sonido del monte selvático sirve como contexto en donde se desarrolla un espacio hostil y sórdido donde el cuerpo femenino y la situación que lo rodea es representado, aunque también hay un fuerte elemento urbano en donde el silencio ambiental antecede a una instancia de muerte, como lo manifiesta el final del filme.

A partir de la construcción de los planos y la composición de la imagen pocas veces se encuentra un sentido acabado de forma humana, se encuentran cuerpos y figuras fragmentadas que parecieran actuar de forma autónoma, dando señal de que la

construcción crítica de la identidad femenina también se manifiesta en una construcción espacial fragmentada e inacabada. La situación de reposo y quietud de estos cuerpos femeninos contrasta con una imagen de orden clásico que situaría a la mujer en una posición tranquila dentro de la esfera doméstica, parece representarla en forma bastante irónica a partir del cliché y el conformismo, ya que el discurso emergente entre los personajes de Graciela Borges y Mercedes Morán se basa en un hipotético viaje a Bolivia para comprar útiles escolares y la supuesta aparición de la Virgen del Carmen sobre un tanque de agua.

El discurso de la reiteración y el conformismo dentro del espacio doméstico también se ve representado en la errática dinámica de juego que poseen los hijos menores de la familia, quienes hacia el final de la película se verán signados por la tragedia. La construcción de los cuerpos en el espacio privado también manifiesta relaciones de orden conflictivo que están al borde del tabú, tal es el caso del vínculo errático entre Verónica y José, que continuamente revelan cierto orden de tensión sexual, así como también la relación entre la hija mejor e Isabel, la empleada doméstica.

De nuevo aquí la construcción de los planos y la ubicación de las figuras femeninas en relación con otros cuerpos manifestarán un orden inacabado que dará cuenta de las conflictividades emergentes en la identidad femenina, y utilizará la ironía trágica como figura de representación de un espacio. Cuerpos sucios, lastimados, en reposo: todo parece indicar una crisis de orden espacial y simbólico que emerge bajo diferentes características, se explicitan los roles en conflicto y se muestran las manifestaciones a partir de la construcción técnica de la imagen y la mirada de la realizadora.

La figura masculina es reducida a un mero accidente y ridiculizada, tal es el caso de los hombres en reposo y alcoholizados que asisten sin reacción alguna al accidente de Mercedes y su caída y posterior corte con los vidrios. El papel de José también es presentado de un modo un tanto inacabado como un cuerpo reducido a la unidad, prueba de ello es la construcción de la figura al regresar del baile golpeado sucio e inmóvil. El

Padre de José al momento de enterarse que su mujer se accidentó con vidrios reacciona de la manera más estúpida posible, secando su pelo con secador y dejando que su hija adolescente, que no posee registro de conducir, maneje hasta la capital en búsqueda de un médico para que pueda atenderla.

Es así como la sucesión de imágenes de lo femenino a lo largo de la película presenta un orden conflictivo de naturaleza pública y privada, otra prueba de esto es el ataque con bombitas de agua realizado por un grupo de muchachos a unas chicas que caminan por la vereda hacia el comienzo de la película. La mujer alcohólica y en reposo, representada por Graciela Borges, va a ser el punto de partida de una imagen de la quietud y el conformismo sitiada por un convencionalismo de las relaciones que no genera absolutamente nada excepto representar la emergencia de un contexto signado por el caos.

Se puede concluir que este film explicita, mediante la construcción de una imagen femenina basada en la fragmentación espacial en relación al propio cuerpo y al cuerpo de otras personas, las crecientes relaciones conflictivas en el orden doméstico, la definición de los roles y la acción doméstica y pública de la mujer, así como los roles identitarios en la construcción de las identidades sexuales y los vínculos amorosos. La ciénaga es el espacio simbólico donde se manifiesta el conflicto emergente de una identidad femenina signada por los regionalismos, las actitudes patriarcales e institucionales reinantes en contextos provinciales y la ausencia de mecanismos agenciadores de acción.

4.3.2. *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel

Existen claras evidencias de la relación entre la filmografía de Lucrecia Martel y los principales postulados teóricos metodológicos de la teoría y crítica cinematográfica feminista, entendida según su tendencia psicoanalítica encarnada en Mulvey (1989), como aquella que corre su eje de atención hacia las construcciones de orden político, cultural y cotidiano, Teresa de Lauretis y su enfoque Freudiano.

Tal como sucede con el análisis de su ópera prima *La ciénaga* (2001), se desarrolla un minucioso trabajo técnico reflejado en el uso de la cámara que configura una mirada personalizada de la directora respecto de los personajes femeninos que en el film son expuestos. El manejo de cuadros y planos, combinados a la dimensión de la sonoridad y las relaciones de intertextualidad con la fotografía y las técnicas de montaje, configuran una figura femenina en continua deconstrucción y conflicto manifiesto.

Mediante estas técnicas se ve reflejada la construcción de la subjetividad femenina desde el imaginario simbólico patriarcal, y son los propios personajes los que a través de su acción realizan subversiones simbólicas de este orden en el que se vieron determinadas, desmontando las estructuras legitimadas y proponiendo otras variables, que no dejan de resultar confusas y novedosas al mismo tiempo. Son estas acciones llevadas a cabo por las protagonistas del film las que crean lapsus, espacios desde donde emerge una nueva subjetividad, que se manifiesta a través de la confusión y no termina de tener una clara conclusión desde el punto de vista narrativo.

Es precisamente un rasgo distintivo de *La niña santa* el hecho de no tener cláusula narrativa, esta característica, sumada al hecho de la irrupción mediante subversiones de nuevas formas de acción en la esfera pública y privada de la mujer que a su vez generan una nueva subjetividad. Es la que marca la novedad en el estilo de la cineasta, configurando una nueva mirada que hace que los espectadores repiensen viejos lugares comunes y espacios simbólicos de representación respecto de las instituciones y roles determinado para las mujeres.

El análisis de los personajes intervinientes en la trama se centra en Elena y Amalia, partiendo de sus configuraciones subjetivas, y viendo cómo estas son subvertidas a partir de sus acciones concretas. Serán subsidiarios de estas conductas y pautas de acción tanto en el ámbito doméstico como en el público los personajes masculinos, divididos en al grupo de médicos asistentes a la jornada y el doctor Jano en particular.

El objetivo es estudiar las imágenes que se manifiestan de ellas en el espacio de representación, refiriendo a las técnicas de montaje y configuración de planos y enfoques que definen la mirada femenina de Martel. Puede divisarse a lo largo de la trama el pasaje conversión de la figura femenina desde ser un objeto de representación a un sujeto activo de creación de narrativas alternativas y subversivas de estar en el mundo.

Elena y Amalia, cada una por separado, son funcionales al estado de normalidad propuesto por el patriarcado. Una, divorciada y administradora de un hotel, hace referencia a la mujer que mediante sus actitudes es indecisa respecto de qué postura tomar frente a sus ex parejas, y es precisamente con la llegada del doctor Jano y la subsiguiente creación de un nuevo objeto de deseo en su subjetividad la que la llevará a no contestar el teléfono cuando es solicitada por su ex o mencionar abiertamente en el ascensor su condición de divorciada.

Otro rasgo manifiesto es cierta ensoñación que retrotrae al estado adolescente, cuando baila frente al espejo en una especie de coqueteo autorreferencial con su propio objeto de deseo frente a Jano. Amalia es el centro de todas las miradas en la construcción de la narrativa fílmica, ya que es la encargada de elaborar la estrategia de subversión para lo que se espera debe de ser la conducta de una adolescente que asiste a un colegio católico de fuerte impronta mariana, con todos los fundamentos secundarios que esto implica, su condición de heterosexual, piadosa, futura madre, sumisa a los llamados de la vocación en el mundo cristiano, entre otros. Una errónea concepción de la discursividad católica que recibe como educación de la mano de reuniones grupales con una catequista unos pocos años mayor a ella la llevará a desarrollar una zona oscura en donde se manifiesta el deseo sexual y la atracción hacia un hombre de mayor edad que ella, justificando su acción en un supuesto llamado que se manifiesta cuando Jano apoya sus genitales sobre ella en una exhibición pública de un músico que ejecuta el Theremin.

Se configura así una ruptura de la normatividad cristiana referida al plan de salvación y se configura una nueva subjetividad en el espacio privado y en el simbólico donde se subvierte la lógica esperable para el personaje, con figuras como la escena de la masturbación donde termina de dar forma a un nuevo estilo narrativo contestatario. La relación con su mejor amiga también es confusa, ya que el vínculo de hermandad que manifiestan las adolescentes es llevado a un punto de tensión, donde emerge el deseo homosexual y el encantamiento amoroso.

La escena del nado hacia el final de la película o los besos en la lavandería del hotel son muestras evidentes de ello. Otra figura ambigua donde se manifiesta una discursividad rupturista es cuando Amalia impone su mano sobre la espalda de Elena, un rato después de haberse dado cuenta de cuál es su misión y el llamado al cual está destinada. La técnica de cámara es vital para lograr el adecuado marco de representación que merecen estas estrategias subversivas por parte de Amalia. Martel trabaja mucho con el fuera de foco, para relacionar un personaje con otro. El primer plano de una figura femenina es a menudo combinado con uno o más fuera de foco donde intervienen otros personajes en su mayoría femeninos, y existe un fuerte énfasis en los hombros, espalda y pechos de esos personajes. Es así como la figura femenina se representa quebrada, en construcción, sin clausura, siendo cuerpos que reclaman una nueva estrategia y al momento de explicitarla suelen aparecer de otro modo.

Un ejemplo de tres figuraciones que podrían ser análogas en este proceso son la imagen en penumbra de Amalia masturbándose boca abajo, su amiga manteniendo sexo anal con un muchacho y la resolución en la escena de la piscina, donde se manifiestan de cuerpo entero mediante la utilización de un plano general de la piscina que las incluye y contextualiza.

Esta liberación en el plano puede acaso referir al hecho de la consumación de la estrategia subversiva, y que ambas han roto el discurso de normatividad impuesto por las

relaciones y vínculos culturales y jerárquico de la sociedad a la cual las adolescentes pertenecen.

Las representaciones respecto del cuerpo de Elena también merecen puntual atención, en relación a lo expuesto sobre fragmentación, compresión y contingencia del cuerpo femenino dentro del espacio fílmico. Suele aparecer la mayoría del tiempo recostada en su cama o en la piscina, mediante el uso de planos fragmentados se da cuenta de una construcción en proceso, una figura femenina que no cierra en su totalidad, como manifestando una sensación de encierro simbólico.

4.3.3. XXY (2007) de Lucia Puenzo

El espacio ficcional fílmico de esta película se desarrolla en medio de un pueblo de pescadores en Uruguay, entre trabajadores del sector y especialistas en fauna silvestre, tortugas principalmente, como el padre de Alex. Es una metáfora interesante para comenzar el análisis del film, ya que lo salvaje de la tortuga y la aplicación de instrumental quirúrgico a una de ellas hacia el comienzo del film permite trazar una conexión con la posible operación a la cual estaría sometida Alex, en caso de que sus padres así lo decidan. Es así que el matrimonio amigo llega desde Buenos Aires a efectos de analizar el caso y efectuar la castración por así decir, y evitar un desarrollo fenotípico masculino, debido a que Alex ha decidido discontinuar el uso de la medicación que lo impide.

Las tortugas y los hermafroditas son, en cierto modo, figuras análogas que introducen al espectador a una estructura narrativa que hacia el primer momento interpela de formas inéditas. Alex interpela a Álvaro acerca de la posibilidad de tener sexo con ella, y se estructura a partir de ese momento un vínculo entre ellos que tendrá el paradójico desenlace de la penetración a Álvaro por parte de la hermafrodita.

Otra analogía curiosa podría darse entre las iniciales de los dos protagonistas, Avaro y Alex, como representantes del título de la película XXY, en cierto punto colocando los dos

nombres en perspectiva como metáfora de un contenido que va más allá de la idea de pares complementarios, y que construyen una sexualidad “confusa” en comparación a las normatividades vigentes por el patriarcado heterosexual, propio de la crítica de la teoría cinematográfica y crítica feminista.

El cuerpo de Alex es representado de formas peculiares desde el ojo de la cámara. Planos fijos de su cuerpo recostado que dejan entrever sus pechos en prematuro desarrollo, fotografías de cuando niña y un interesante manejo de rostros , miradas y actitudes a partir de un trabajo de fotografía que varía dentro de una gama de azules y grises, en combinación con el ambiente marino y cierto espacio domestico enrarecido y a medias oscuro. Los espejos también son importantes al momento de reconocer la figura “femenina” en el espacio de representación fílmica. Aparecen al momento de insinuar o explicitar el reconocimiento del propio cuerpo y en relación al cuerpo de la otra persona, ejemplos de esto pueden ser la escena en la cual Alex y Álvaro comparten el baño cepillándose los dientes, con claras insinuaciones fálicas, y otro en el momento que Alex reconoce su cuerpo virilizado rato después de haber tenido relaciones sexuales.

De todos estos planos se desprenden imágenes contingentes y difusas que si bien manifiestan una metáfora o figura no terminan de dar un cierre total al asunto que los involucra de trasfondo. Otro de los momentos que da la pauta de una figuralidad del cuerpo femenino confuso es la iguana entre las piernas de Alex, como metáfora de una inminente virilización en camino, de una salida hacia afuera de su cuerpo masculino, luego de haber normativizado durante toda su infancia una corporalidad femenina, de acuerdo a los principales postulados de la normativización sexual y social, debido a que los padres de Alex se negaron a intervenirla quirúrgicamente al momento de su nacimiento.

Otras formas donde se manifiesta la corporeidad hermafrodita es el cuaderno de ilustraciones de Alex. Cuerpos antropomórficos mezclan rasgos femeninos y masculinos

en un entorno de luz que invita al desconcierto y a la reflexión, Álvaro percibe esas formas y es sorprendido por el efecto que en él producen.

La existencia a lo largo de toda la película de planos movidos y discontinuos, que hacen énfasis en los rostros, miradas y construcciones de la corporalidad de los personajes femeninos manifiestan un importante rasgo de la aplicabilidad práctica de la teoría fílmica feminista, habilitándola. Rostros y cuerpos cercanos, en construcción, planos en movimiento, ausencia por momentos de sonoridad y una apelación fuerte a la toma de sonido directo de campo, permiten construir el cuerpo figura de Alex, colocándolo en el espacio público, luego de que el propio personaje realice una estrategia de subversión del orden que se supone natural para ella él. En este caso la feminidad está en debate desde el momento de su nacimiento, ya que la propuesta de la directora Lucia Puenzo es pensar la naturalización de la sexualidad, en relación a si esta es concebida desde lo biológico o desde el constructor social.

Una identidad de género que no es definida por cánones biológicos pero que mantiene siempre en vilo esta variable por ser un problema que se debe asumir, Alex debe o no operarse para convertirse en un hombre en sentido biológico, tiene como corolario una resolución narrativa de tipo irónica que, como se ha mencionado anteriormente con otras películas funcionales a la teoría fílmica feminista, es funcional a la imposibilidad de la clausura narrativa, habilitándola y dándole forma hacia el exterior del espacio ficcional de representación cinematográfico. Es importante tener en cuenta esto mencionado para poder comprender y decodificar sucesos que ocurren en la película y que establecen significado un ejemplo de esto es la respuesta de Alex hacia Álvaro cuando este le dice que se enamoró de ella: a vos lo que te gusta es lo que tengo acá, tomándose de la ingle; el segundo ejemplo es quizás más explícito y es cuando Kraken, papa de Alex, le pregunta acerca de definirse por la operación o su negativa, y la respuesta es, ¿y si no hubiera nada para elegir?

4.3.4. *Géminis* (2005) de Albertina Carri

En esta película existe una clara intención por parte de la realizadora de subvertir, mediante estrategias fílmicas y narrativas, los principales roles y funciones del mundo femenino reflejados en una familia argentina de clase alta, no solo los referentes a la acción en el espacio doméstico y los roles, sino la mismísima configuración primaria del tabú sexual, a partir de la infracción respecto de la regla del incesto. Mercedes, joven y sensual, se ve involucrada en una relación incestuosa con su hermano Jeremías, dando una imagen de quietud y perfil bajo frente a los demás que no harían sospechar ni en la peor de las situaciones la violación de la normativa básica que concierne a la naturalización de todo orden social, patriarcal y familiar. Se produce así una inversión del orden natural que a su vez es presentado de un modo un tanto confuso, ya que el espectador es interpelado constantemente con una mezcla de incomodidad y fuertes dosis libidinales.

Jeremías y Mercedes no parecen experimentar pudor ni culpa alguna frente a su vínculo, ni siquiera en el momento en que son descubiertos, respectivamente, por su hermano menor y por su propia madre. Mercedes convive con una paradoja manifiesta que mantendrá a lo largo de toda la película y que en ningún momento tendrá resolución, ni siquiera con el trágico desenlace que provoca en Lucía el trauma de haber descubierto a sus hijos teniendo sexo.

La estrategia de subversión en la conformación de la subjetividad es dada a partir de presentar un personaje con altas dosis de sensualidad y Juventud, con una fuerte sexualidad marcada y con una quietud e indiferencia que parece desafiar todos los cánones impuestos por las normativas y prerrogativas respecto de la identidad femenina. Todos estos fenómenos son representados a partir de un correcto uso de planos que generan una confusa y sensual representación de la figura de Mercedes y Jeremías.

La profundidad de campo en la toma, así como también los planos acotados sobre diferentes partes de los cuerpos y la aparición de espejos que duplican las figuras y

trasladan en el espacio fílmico sensaciones de cuerpos sensuales y fragmentados, definen un eje de la mirada que configura una figura femenina peculiar. Los espejos configuran y definen el juego constante de miradas entre los rostros de los hermanos, así como también la confluencia de sus cuerpos en diferentes instancias, como la de desnudez o los despliegues en sillones o espacios abiertos.

El espacio físico donde transcurre la trama, tanto en su forma urbana como rural, es configurado a partir de amplias entradas de luz, ventanales amplios y espejos complementarios, que suman a la profundidad de campo propuesta por el ojo de la cámara, y son funcionales a la construcción de esa figura femenina sensual y objeto de deseo prohibido que se constituye alrededor de Mercedes.

Por otro lado, la figura de Lucía se convierte en la figura más incómoda de la heteronormatividad patriarcal que puede imponerse a una mujer tanto en el espacio público como en el privado. Tal es la fuerza de esa imposición que el desenlace hacia el final de la película la encuentra pérdida en la locura y repitiendo frases armadas una y otra vez acerca de sus hijos, sin coherencia ni hilo conductor alguno. Parte de estas cosas ya son percibidas a lo largo de la narrativa fílmica, con un fuerte elemento de frivolidad bordeando el ridículo.

Desde el interior de la casa de Silvina Chediek en la revista *caras* hasta tocarle las nalgas a Guillermo Vilas en el *Lawn tennis*, toda la vida de Lucía es un puro aparentar en medio de un ambiente familiar que bordea todo el tiempo la nulidad de su relación matrimonial, cuyas intervenciones del marido solo se dan en un par de planos generales, con su mirada perdida ante todas las situaciones que lo rodean, y en dos ocasiones discutiendo con otros hombres acerca de si un destello en el cielo pertenece o no a un fenómeno paranormal.

Capítulo 5. El cine con perspectiva de género

En el presente capítulo se desarrolla el ensayo propuesto para el PG, se observa como primera instancia la posición de la mujer en el cine y los antecedentes, para reflexionar sobre las teorías desarrolladas en los capítulos anteriores y analizar la mujer detrás de cámara y la vinculación de la teoría fílmica feminista con la técnica cinematográfica.

5.1 Mirando al cine desde la perspectiva de género

Desde su nacimiento a finales del siglo XIX, la cinematografía ha vivido múltiples innovaciones, renovaciones y debates acerca de su finalidad e impacto. El cine, desde sus inicios, ha establecido patrones sociales de control de las imágenes y de decodificación de las mismas, así como modos de interpretar la realidad circundante; debido a esta concepción, nacen ciertas interrogantes ¿Ha variado la imagen de la mujer en las producciones cinematográfica realizadas? Precisamente uno de los prejuicios que surgen de los estereotipos de géneros preexistentes, contrapuestos a la teoría feminista, plantea que independientemente del sexo de quien dirige la cámara, no existe diferencia alguna en la construcción e interpretación cinematográfica de la mujer.

Surgen algunas incógnitas en el cine con perspectiva de género entre estas está: ¿de qué se habla cuando de género se trata?; ¿qué puede diferenciar al cine realizado por mujeres con una mirada con perspectiva de género? ¿Puede existir alguna diferencia?

A partir de estas interrogantes planteadas es importante tener en cuenta la noción de género según la definición de Scott (1990) en tanto categoría analítica el género permite analizar dos dimensiones. La primera dimensión implica las relaciones sociales basadas en las diferencias que se perciben entre los sexos y la segunda dimensión permite analizar las relaciones de poder, ósea, los símbolos culturales, las normas y las identidades. Se trata de un concepto relacional, es decir, se habla de un género en relación al otro. En este sentido Nicholson (1992) señala que la diferencia entre lo femenino y lo masculino no es algo dado sino que se construye.

Dado el interés en la construcción de personajes femeninos en el cine, el ensayo se centrará en el aspecto simbólico de la noción de género. ¿Que implicaría centrarse en la dimensión simbólica de la noción de género? La identidad de género se construye con base a un proceso de orden simbólico. Identificarse con una imagen es contribuir a su definición, su validación y su reafirmación. Es aquello en lo cual se ve, y reconoce, es o se convierte en una parte de todo.

Se puede decir que el cine se constituye en un dispositivo central durante el siglo XX para la construcción simbólica del género. Según Miranda (2006) el cine compone imágenes que se nutren de hechos históricos, prácticas, valores e imaginarios inherentes a la sociedad en que se realiza.

Se podría establecer que la mujer llegó tarde a los espacios públicos, como también en el cine, que debido a la escases de mujeres en los medios audiovisuales, empieza a existir una lucha a lo largo de la historia por parte de las mujeres, para alcanzar una democratización en los medios, situación que se empieza a lograr a partir de la evolución de las nuevas tecnologías y la creación de escuelas de cine. A partir de la lucha plasmada por las mujeres, se empiezan a establecer cambios, que se ven reflejados al ver más mujeres hoy en día detrás de las cámaras, formando parte en el proceso de creación. Esto se debe a la ruptura que se crea de los patrones tradicionales de los roles técnicos que eran establecidos en el cine, donde la mujer no formaba parte detrás de cámaras.

Se establecen dos conceptos distintos que son, la mujer detrás de cámara, como constructora y creadora de la imagen y la mujer delante de la cámara, como objeto observado en la imagen.

Actualmente en el cine las mujeres ocupan un espacio en la industria del cine mundial “según datos del año 2001, de 20.000 cineastas sólo 600 son mujeres, es decir, el 3% del total; y el otro aspecto está vinculado con las formulaciones estéticas expresadas en sus

films.” (Campo, 2015, p.1). Se observa con estos datos la escasez de la mujer como trabajadora que existía en el cine.

Si bien no se busca centrarse en marcar una diferencia entre el hombre y la mujer que hace cine, sino que se intenta descodificar la imagen de la mujer que se observa en el cine realizado por cineastas que han elegido construir un cine con perspectiva de género. Para entender los conceptos propuestos por las realizadoras es necesario señalar la representación de la imagen de la mujer en el cine durante sus principios hasta hoy en día, para comprender el desarrollo de la *Teoría fílmica feminista*, cuyo objetivo es observar cómo el surgimiento de un cine con una visión diferencial, una mirada con perspectiva de género, que busca la ruptura de interpretaciones patriarcales.

Esto surge del análisis del cine y sus recursos cinematográficos desde la perspectiva de género tienen sus precedentes en los movimientos de protestas de las mujeres durante el siglo XX para exigir sus derechos dentro de una sociedad eminentemente patriarcal. Sin embargo los acontecimientos de la década del setenta donde predominó la lucha por una nueva política sexual dirigidos por el feminismo, fortaleció los planteamientos realizados por el grupo de teóricas que analizaban el cine y llevó a Casseti (1993) que le diera el nombre de, *Feminist film theory*, en su libro *Teorie del cinema*. En su obra establece una preocupación por los modelos de feminidad representados en el cine clásico y comercial.

A partir de esta instancia nacen los estudios de las imágenes de las mujeres en los textos fílmicos con respecto a las condiciones femeninas y la producción cinematográfica. Se desarrollan los estudios sobre la representación de la mujer en el discurso fílmico correspondiente a los estereotipos tradicionales de la feminidad.

Debido a esto se empieza a buscar una forma de hacer visible lo invisible que es un concepto realizado por el autor.

El proceso crítico que intenta vislumbrar las partes sombrías que proyecta la ideología patriarcal no sólo sobre la representación femenina en el cine, sino también sobre el hacer creativo de la mujer dentro de la industria cinematográfica. Porque tanto en el hecho cinematográfico, como en el hecho

fílmico la mujer tiene un espacio. Y la teoría y crítica fílmica feminista se interroga por el sentido de la mujer en el cine: como figura que está dentro de la pantalla y como figura creadora al otro lado de ella. (Khun, 1991, p. 27)

Una de las cosas que establece la teoría fílmica feminista es que en un mundo ordenado por la desigualdad social y sexual, las miradas se hallan divididas en una parte activa masculina y otra pasiva, femenina; la mirada predominante masculina proyecta sus fantasías sobre la figura femenina, en su rol exhibicionista, el papel de la mujer posee un fuerte impacto visual y erótico; sin embargo en el cine dominante se combinan el espectáculo y narrativa, allí la presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en las muestras narrativas, aunque su presencia visual tiende a ir en contra del desarrollo de una línea argumental y muy a pesar del pensamiento feminista que trata de buscar la equidad entre los géneros en todos los ámbitos de la vida y por ende del arte.

Esto quiere decir que a mediados del desarrollo histórico la mujer creó su propio lugar en el medio cinematográfico, situación que nace de la desigualdad establecida en la sociedad y en los medios cinematográficos, que debido a esta desigualdad crea una lucha interna en las mujeres de romper con estos conceptos de trabajo tradicionales en donde, las mujeres empieza a mostrarse desde otro punto de vista, deja de ser el objeto observado, para empezar a observarse ellas mismas, con una mirada diferente, una perspectiva distinta, donde se empiezan a construir nuevas formas de producir cine, como también nuevas convenciones de construcción de significado.

Significados que se ven reflejados en las películas de hoy en día, donde la posición de la mujer deja de ser mostrada como era tradicionalmente para empezar a ser mostrada como creadora e imponente de decisiones de movimientos, que no eran aceptados ni expuestos en los códigos de la cinematografía clásica.

Por ende, se establece la diferencia entre cine de mujeres como una tendencia, y los filmes de mujeres como productos específicos, que son un grupo simple de producciones que no logran conformar una tendencia, el cine de mujeres es una terminología que se

desarrolla en la década de 1930, 1940 y 1950, que está destinada a las producciones de Hollywood diseñadas para el público femenino. (Soto, 2013).

Existe una diferencia entre la mujer, concepto que define como una construcción ficticia, un destilado de discursos, y a las mujeres, como seres históricos reales que a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen una existencia material evidente. (De Lauretis, 1989, pp.15-16)

La teoría de De Lauretis (1989) explica lo mencionado anteriormente, donde existen dos formas de visualización de la mujer en el medio cinematográfico. Dónde hoy en día las mujeres creadoras en el medio cinematográfico, rompen con el concepto que se creó en la historia del cine de la mujer, forma en que la cinematografía mostraba la imagen de la mujer, que hoy se convierte en conceptos ficticios, debido a las realizadoras que están detrás de cámaras y rompen toda formación discursiva que existía sobre la imagen de la mujer.

Tomando en cuenta lo mencionado anteriormente y el objeto de estudio de la investigación sobre perspectiva de género en Argentina se tiene como antecedente más notorio y precursora de estas teorías a María Luisa Bemberg, cineasta y feminista, quien desde los últimos años de la dictadura militar y durante los años 1980 configuró un cine con identidad y mirada propia, poseedor de claros tópicos acerca de la liberación femenina, el cual la hizo obtener un marcado reconocimiento a nivel internacional, tanto del público como de la crítica especializada.

Siguiendo con el objeto de estudio del PG es preciso mencionar al llamado Nuevo Cine Argentino, un cine que demuestra que frente al cine comercial era posible otro, joven, fresco, personal y realista, más sugerente que explícito, más expresivo que narrativo, que se apartaba totalmente de los clichés obsoletos del cine argentino anterior. Sus realizadores, no tienen características comunes ni comparten una determinada estética, sino que hay entre ellos una diversidad atractiva y estimulante. Por nombrar sólo algunos, allí están Martín Rejtman, Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Juan Villegas, Lisandro Alonso, Albertina Carri, Ana Poliak, entre otros. Sus películas tienen en común que

muestran una realidad cotidiana reconocible, representan una inquietud generacional, con situaciones, diálogos verosímiles y notables mejoras en los rubros técnicos.

Es importante tener en cuenta, la nueva ola de realizadores Argentinos, debido a que en sus producciones rompe el esquema tradicional de demostración de la imagen de la mujer, creando nuevas formas de mostrar la mujer en el cine, como también las creadoras instalan nuevas formas de representación en el cine, tanto en la narrativa como en la técnica cinematográfica.

5.2. Visualización del enfoque de la perspectiva de género a través de la técnica cinematográfica

Continuando con el enfoque del cine con perspectiva de género, en este caso se observará el vínculo de este cine en la técnica cinematográfica.

En segundo lugar, la teoría feminista debe de poder y querer someter al análisis las películas mismas. La crítica feminista debe tener en cuenta la entera dinámica de la estructura narrativa y emplear las herramientas que permitan comprender a fondo las películas. Por último, debe ofrecer un análisis de las posibles relaciones entre arte e ideología en toda su complejidad. (Kuhn, 1991,p.120)

Es importante la cita mencionada para comprender la importancia de observar la técnica cinematográfica de una película como propuesta de la construcción de una mirada con perspectiva de género a partir de la técnica. Kuhn establece que la teoría fílmica feminista tiene que expresarse y poderse observar desde todas las herramientas que los realizadores utilizan para la construcción de sus películas, en este caso cuando se habla de herramientas se refiere a la técnica por la cual está compuesta y construida las películas.

Todos los conceptos establecidos anteriormente en los capítulos anteriores del presente PG, sobre la teoría fílmica feminista se observan siempre expuestos en gran medida en las películas con temática de este tipo, por ejemplo las películas analizadas en el capítulo anterior. Esto no quiere decir que todas las directoras utilizan las herramientas de

construcción de la técnica cinematográfica únicamente para crear sentidos sobre teorías feminista, sino que en ciertos casos los realizadores lo utilizan de una forma inconsciente, llevando al producto final a tener una concreción con estos sentidos y el espectador puede llegar o no percibir los mensajes.

Se recurre a la mirada de un cine realizado por mujeres, en general, para así dictaminar la técnica utilizada por las realizadoras destacadas para la elaboración de este ensayo, con el objetivo de observar si existe desde la técnica cinematográfica una mirada diferencial con perspectiva de género.

Se toma en cuenta el trabajo que desarrollan cineastas con una mirada con perspectiva género, quienes defienden el derecho de un contra discurso dirigido a la promulgación igualitaria y contrapuesto a la discriminatoria tradicionalista que se ha mostrado la mujer en el cine.

Observar la técnica cinematográfica propuesta en las producciones realizadas por mujeres. Es descodificar los conceptos propuestos desde la técnica cinematográfica en las realizaciones por las cineastas que buscan una mirada con perspectiva de género en sus producciones.

A partir del análisis realizado en el capítulo cuatro se generaron interrogantes como, ¿Buscan la realizadora mostrar desde la técnica cinematográfica conceptos diferenciales a los tradicionales con perspectiva de género?; ¿Utilizan nuevos conceptos tales como: El espacio, los relatos, la puesta en escena, el montaje, o las temáticas, para romper con los conceptos y construcción patriarcales?

La primera interrogante que se menciona anteriormente se podrá dictaminar a partir del desarrollo del presente PG, existen películas con una mirada con perspectiva de género y esta mirada del realizador se ve reflejada en la técnica utilizada y expuesta en los largometrajes, es siempre una mirada personal que construye el realizador, esta mirada personal está llena de códigos compuestos por significados que se pueden llegar a descodificar por medio de la técnica. Esto se debe a que el realizador a través de la

técnica cinematográfica comunica ideas, sentidos, pensamientos, e intereses. El espectador puede llegar a percibir esto, pero para lograrlo hay que establecer una conexión al momento de observar una película. Se reafirma que existe una conexión del espectador al observar.

Los espectadores se identifican con una película, sus protagonistas, su trama, etc., no tanto por motivos psicológicos una identificación relacionada con voyerismo y actividades narcisistas, sino por motivos socio-históricos; es decir, se identifican como sujetos socialmente construidos. La identificación del espectador está sobre todo relacionada con el reconocimiento de un sujeto construido históricamente. (De Lauretis, 1989, p. 3)

Continuando con la segunda interrogante propuesta es importante destacar que el espacio cinematográfico, en cuanto dramático, posee particularidades que se definen a partir del trabajo técnico de las realizadoras y la manera en que ellas configuran los diferentes mecanismos de representación que luego serán captados por los espectadores. Estos espacios se caracterizan por los desplazamientos dramáticos que sufren los personajes y la atención del espectador se dirige hacia ellos, manifestándose a través de las acciones y miradas (Szmukler, 2015).

El desplazamiento de cámara posee una importancia vital para que el espectador mantenga puesta su atención concentrada en el movimiento dramático, en las representaciones del espacio ficcional que dan la marca de autor a las realizadoras insertas en la tradición de la teoría fílmica feminista. La posición que ocupan los personajes en el eje de cámara, su vínculo con la iluminación y los objetos, y la fragmentación de ese mismo espacio en planos. Son así introducidas los conceptos técnicos de eje de acción, que indica el desplazamiento de un personaje en relación a la cámara, y el eje de miradas que indica la posición relativa de dos o más personajes frente a la misma (Szmukler, 2015).

Todos los aspectos técnicos referidos anteriormente guardan íntima relación con los argumentos de la teoría fílmica feminista, en cuanto son canales de representación y vehicularían de esas ideas. Lo que los ejes permiten encontrar en las películas son un variado número de cuestiones referentes a la construcción de la subjetividad femenina

desde el imaginario simbólico patriarcal y la propuesta por la subversión de ese mismo constructo.

Eso permite un desmontaje de las estructuras que dan legitimación a los estereotipos más instalados sobre el rol que debe cumplir la mujer tanto en el espacio público y doméstico privado así como también su adscripción biológica sexual, orientaciones, vínculos y dinámicas de desarrollo. (Soto, 2013)

Existen en las películas analizadas signos que articulan representaciones, y las estructuras narrativas desarrolladas por las realizadoras proponen una filosofía de la sospecha que genera una hermenéutica de la localización de trampas y lapsus discursivos que colocan a la mujer en diferentes roles y arquetipos (Soto, 2013).

Un modo propio de enunciación fílmica emerge, interpelando al espectador a partir de una mezcla de incomodidad, confusión y amabilidad, generando interrupciones que tienen como resultado la imposibilidad de la clausura narrativa, debido a que el debate sobre el feminismo logra instalarse puertas afuera de la sala, fuera del marco de representación ficcional.

Es importante mencionar que a través del análisis de las películas y la observación de una mirada diferencial con perspectiva de género construida por medio de la técnica cinematográfica se puede reflexionar la posición de la mujer detrás de cámara como constructora de significados en los films. Para Lauretis (1989) el cine es tomado como una tecnología social, y no como un artista detrás de cámara. La importancia de un cine de mujeres es el equivalente de una tarea proactiva, donde lo importante es lograr traer lo que tradicionalmente estaba perdido.

En este caso los conceptos perdidos son los puntos de vistas femeninos, que al intentar traerlos por medio de muestras de cine, se está logrando una ruptura con los conceptos tradicionales de los puntos de vista del cine. Esta ruptura se ejerce con el intento de mostrar a los espectadores nuevos significados que no conserven los puntos de vista

tradicionales y que opten por recursos cinematográficos como es la técnica para poder ejercer una mirada diferencial.

El proyecto del *cine de mujeres*, por lo tanto, ya no es más el de destruir o alterar la visión centrada en el hombre mediante la representación de sus puntos ciegos, sus lagunas, o sus represiones. El esfuerzo y el reto ahora es cómo llevar a cabo otra visión: construir otros objetos y sujetos y formular condiciones de representatividad de otro sujeto social (De Lauretis, 1989, p. 6).

Tomando en cuenta lo mencionado de De Lauretis se puede concluir este ensayo mencionando que la importancia no es realizar una diferencia entre los sexos, hombre o mujer, en este caso realizador o realizadora, sino es tomar en cuenta la filmografía realizada hasta ahora y dictaminar los mensajes y códigos propuestos por las películas existentes para lograr nuevas construcciones de ideas y objetos, como también lograr construir la mirada de la mujer desde otro punto de vista.

De esta manera se crea un cine de mujeres, siendo este un cine que rompe con los conceptos tradicionalistas, optando por nuevos recursos de representación, como lo es la técnica cinematográfica. En el desarrollo del análisis de las películas propuesto en el presente PG, se observa que existe una mirada diferencial con perspectiva de género a través de la técnica, enviando a los espectadores construcciones de sujetos y objetos diferenciales a lo tradicional.

Con esta ruptura se busca observar el cambio que ha ejercido el papel de la mujer en los medios audiovisuales, se observa a la mujer desde dos puntos de vista como sujeto observado y como sujeto constructor de miradas.

Estas conclusiones son tomadas a partir del desarrollo del presente PG, siendo estas variables que pueden cambiar según las circunstancias y objetos de estudios.

Conclusiones

Retomando con el objetivo de investigación del proyecto de graduación, de identificar si existe una mirada diferencial con perspectiva de género, que surge y se ve reflejada desde la técnica cinematográfica. Se puede observar a partir del desarrollo elaborado en el transcurso de los cinco capítulos, que si existe un cine de mujeres, como muchos teóricos optan por nombrarlo de esta manera.

Para lograr llegar a estas conclusiones se precisó de la elaboración y recopilación de ideas y teorías propuestas por diferentes autores, que hacen referencia al cine con perspectiva de género. En este caso se construye la información optando primeramente por la investigación de los antecedentes de corrientes feministas vinculados en el cine. Para llegar a desarrollar todos los conceptos propuestos por la teoría filmica feminista, teoría que se desarrolla a lo largo del capítulo 1, haciendo mención en todos los demás capítulos, vinculándolo con las nuevas búsquedas.

Luego se menciona la perspectiva de género en el cine Argentino, se realiza este recorte, debido al objetivo de estudio. Se estudia las precursoras del cine de este tipo en argentina, tomando como referentes a María Lisa Bemberg analizando su filmografía y técnica para dictaminar la vinculación de las teorías expuestas en el capítulo 1 con referencia al cine precursor de género en argentina.

Después de analizar su filmografía fue necesario hacer un recorrido por las publicaciones realizadas por diferentes periódicos sobre opiniones de este nuevo cine, encontrando un excelente impacto en los medios de comunicación y aceptación de este cine en Argentina.

A partir de desarrollar lo mencionado se centró el PG en el surgimiento de la nueva generación del cine Argentino, como nace y su influencia en las formas de hacer cine. Se realiza el mismo proceso de análisis de opiniones en este caso se recurre a la búsqueda de entrevista, que no son de elaboración propia de la autora del PG, sino de diferentes periodistas. En las entrevistas se observa las opiniones que tienen distintas realizadoras

del cine argentino y desarrolladoras de un cine con perspectiva de género hoy en día en Argentina.

Después de obtener toda la información analizada y propuesta en todos los capítulos mencionados se realiza el análisis de casos propuestos en el PG. Para este análisis se toma en cuenta la filmografía de *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel, *XXY* (2007) de Lucia Puenzo, *Géminis* (2005) de Albertina Carri. El capítulo 5 es el ensayo propuesto por el PG, donde en primera instancia se reflexiona sobre el cine con perspectiva de género para luego poder realizar el mismo proceso observando la mirada con perspectiva de género desde la técnica cinematográfica.

A partir del recorrido desarrollo en el transcurso del progreso del PG Se logra llegar a la conclusión de que el cine con perspectiva de género es un cine que surge con nuevas expectativas, y formas de representación, nace a partir de la recesión que sufrieron las mujeres en los medios audiovisuales al principio del desarrollo de la cinematografía, situación que se ve reflejada en números estadísticos mostrados en el capítulo cinco. Debido a este contexto de negación que se les atribuyo a las mujeres de poder ejercer una representación y creación en el ambiente cinematográfico.

Surge una necesidad por parte de las mujeres de querer hacer cine, ya en este caso no como objetos vistos en el cine, sino como creadoras de significados, en pocas palabras surge una ola de mujeres detrás de cámaras.

Esta necesidad de representar formas de realizar cine, logra instaurar convenciones nuevas de representación como también de mostrar una realidad que no era mostrada, como ya antes mencionado en el PG, se busca hacer visible lo invisible.

Este concepto logra que se observe en los filmes en este caso los analizados puntualmente en el PG, una mirada con perspectiva de género, generada por medio de la técnica. Esto se observa desde la técnica utilizada por Maria Luisa Bemberg directora precursora de este cine, que en sus films, utiliza el sonido como la iluminación para

representar quiebres en los conceptos patriarcales, haciendo énfasis al comportamiento de los personajes femeninos, como también muestran los personajes femeninos como líderes de acciones, siempre desde la posición de cámara enfatiza las situación, para lograr colocar a la mujer desde otra subjetividad y otro punto de vista.

Esto también se ve reflejado en las películas de las directoras de la nueva generación del cine Argentino, desde la narrativa como en la técnica, los recursos de la iluminación, el montaje y el sonido, son hechos para que el espectador logre entender y codificar las interpretaciones que las directoras buscan mostrar a la sociedad. Rompiendo con los esquemas tradicionales de las formas en que eran mostradas las mujeres, como ya antes desarrollado, se veían y eran reflejadas como objetos sexuales de la mirada masculina, conceptos que se desarrollaron con la llegada de la teoría fílmica feminista.

Se observa que la filmografía propuesta para el análisis de casos, son realizadas por diferentes directoras cada una tiene cualidades y características distintas de mostrar su cine y de codificar significados, situación que es interesante ya que se logra observar y aplicar en medio de la diferencia que presenta cada una de las estructura de las películas, las mismas variables que se proponen a partir de lo analizado anteriormente. Es una manera de ver diferentes puntos de vista, que cuentan historias diferentes, de manera distintas, pero que todas terminan teniendo significados que pertenecen a la teoría fílmica feminista.

Se logra establecer que si existe una mirada diferencial con perspectiva de género por medio de la técnica, esto se debe a que los realizadores se comunican con el espectador al desarrollar la estructura de la técnica en sus películas. La posición de la cámara, los planos, la narrativa, los movimientos de cámara, los recursos de la iluminación, el montaje y el sonido, entré otros es la forma de comunicación que se establece entre el director y el espectador que observa su creación. Más allá de la historia, la forma de utilización de los recursos técnicos cinematográficos, son los que ejercen una mirada y un punto de vista, que en este caso es personal del realizador. Los espectadores ven lo que

el director quiere mostrar al público, y esta muestra está siempre llena de códigos que tienen un significado, en este caso se demostró que la imagen femenina en las películas rompe con los esquemas tradicionales del cine clásico. Se muestra a la imagen de la mujer desde otro punto de vista, rompiendo con los tabús que eran impuestos en el tradicionalismo, siendo la mujer la precursora de decisiones y constructora en este caso de los significados que se van mostrando y desarrollando en los films.

Se pueden generar a partir del desarrollo del PG nuevas interrogantes que quedan abiertas a cualquier otro tipo de investigación estas pueden ser si ¿Hay una mirada de lo femenino hacia lo femenino? Una dicotomía de género, surgida de la sexualidad, qué pasa a conformarse como determinante en esta necesidad previa por recortar una significación para una de las partes y nos permite entrar en una subjetividad distinta a la hora de pensar en un cine hecho por mujeres.

Listado de referencias bibliográficas

- Acosta, M. (2011). *La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino*. Imagofagia. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Adorno, T. (1975). *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino* Imagofagia. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Algranti, J. (2009). *Productores producidos: reflexiones en torno a los circuitos de producción en el nuevo cine argentino*. En Camporeale, C. (Ed.). *Una década de nuevo cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estética*. (Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Amoros, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos. Citado en: Siles, B. (2000). *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*. Valencia: Caleidoscopio. Revista del Audio Visual. Universidad Cardenal Herrera-CEU.
- Aprea, G. (2014). *Ana Poliak: un cine desde los márgenes*. Citado en Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014) *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Barthes, R. (1977). *Introduction to the structural analysis of narrative*. Londres: Fontana. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Bemberg, M. [directora]. (1981). *Momentos*. [Película]. Argentina: Gea Cinematografica
- Bemberg, M. [directora]. (1984). *Camila*. [Película]. Argentina: GEA Producciones e Impala.
- Bemberg, M. [directora]. (1986). *Miss Mary*. [Película]. Argentina: Gea Cinematografica y New World Pictures.
- Bemberg, M. [directora]. (1990). *Yo la peor de todas*. [Película]. Argentina: Gea Cinematografica.
- Bernerri, A. [directora]. (2010). *Por tu culpa*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-Francia, BD Cine, INCAA, Tu Vas Voir Production.

- Berner, A. [directora]. (2010). *Por tu culpa*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-Francia, BD Cine, INCAA, Tu Vas Voir Production.
- Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de una mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Beudry, J. (1974). *Ideological effects of the basic cinematographic apparatus*. *Film Quarterly*, 28 (2). Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. London and New York: Wallflower. Citado en: Soto, A. (2013). Revista escena. *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 72 (1), 55 – 64.
- Campo, P. (2015). *El cine feminista y el cine de temática femenina*. Buenos Aires: Cine club tea. Disponible en:
- Carbajal, M. (2012). Cine por la equidad de género. (2012, 5 de junio) [Un párrafo]. Pagina12. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-195635-2012-06-05.html>
- Carbonetti, M. (2002). Deseos argentinos: Miss Mary. Revista canadiense estudios hispánicos, 27(1), 87 – 98. Citado en: Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Carri, A. [directora]. (2003). *Los rubios*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-USA.
- Carri, A. [directora]. (2005). *Géminis*. [Película]. Argentina: Fireball Pictures, Matanza Cine y NQVAC.
- Carri, A. [directora]. (2008). *La rabia*. [Película]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Matanza Cine y Universidad de Cine.
- Choi, D. (2009) *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Colaizzi, G. (2001). *El acto cinematográfico: género y texto fílmico*. Universidad de Valencia. p. 1 – 7
- Comunicar igualdad (2012). Recuperado el 18/01/2016. Disponible en: <http://www.comunicarigualdad.com.ar/cat/debates/page/20/>
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan. . Citado en: Soto, A. (2013). Revista escena. *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 72 (1), 55 – 64.
- Deleuze, G. (1989) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*,

- 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós Comunicación. Citado en: Acosta, M. (2011). *Imagofagia. La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino*, 1 (4). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Descartes, R. (1997). *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alba. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*. 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Didi-Huberman, G. (2008) *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Doane, M. (1982, septiembre - octubre). *Film and the masquerade: Theorising the female spectator*. Screen 23 (3 – 4), 74 – 87. Citado en: Siles, B. (2000,13 de marzo). *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*. Coleidoscopio. Revista del Audiovisual. p. 1 – 11
- El cine como arma (1981, 8 de febrero). *Diario La Capital*. p. 17
- El Economista. (1982, 8 de abril). *El aporte local*.
- Eseverri, M. (2009). *Lo sublime y lo bello del cine argentino sobre la desaparición forzada de personas: de un muro de silencios a garaje olimpo*. En Camporeale, C. (Ed.). *Una década de nuevo cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estética*. (p. 143 – 169). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Flomenbaum, E. (2016). *La mujer en el cine, la teoría feminista*. Buenos Aires: Cine club tea. Disponible en: <http://www.cineclubtea.com.ar/Texto%20Cine%20feminista.htm>
- Forcinito, A. (2013). *Lo invisible y lo invisible: el nuevo cine argentino de mujeres y sus huellas acústicas*. Chasqui, 42 (1), 37 – 53. Citado en: Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- García, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz editores. Citado en: Acosta, M. (2011). *Imagofagia. La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino*, 1 (4). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>

- Haralvich, M. (1979). *Woman proper place: defining gender roles in film and history*. Wisconsin: University of Wisconsin Madison. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Heath, S. (1976). On screen, in frame: film and ideology. *The Quarterly Review of Film Studies*, 1 (3), p. 251 – 65. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Historia de amores encontrados. (1981, 5 de mayo). *Diario La Prensa*.
<http://www.cineclubtea.com.ar/Texto%20Cine%20feminista.htm>
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- La verdad a pedido del público. (1981, 15 de junio). *Diario La Prensa*.
- Lacan, J. (1970). *The insistence of the letter in the Unconscious*. Nueva York: Anchor Book. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Laplace, M. (2002). *Producing and Consuming the Woman's film: Discursive Struggle in Now, Voyager*. In Christine Gledhill (ed). Citado en: Soto, A. (2013). *Revista escena*.
- La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 72 (1), 55 – 64. Las Palmas canarias: Congreso internacional de historia de América.
- María Luisa Bemberg por un feminismo (1987, 19 de diciembre). *Clarín*. p.11
- María Luisa Bemberg: El germen de la libertad está en no dejarse someter. (1993, 16 de mayo). *La Nación*. p. 4
- Martel, L [directora]. (2001). *La Ciénaga*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-España.
- Martel, L [directora]. (2001). *La niña santa*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-España. Lita Stantic Producciones, El Deseo S.A., Teodora Film, R&C Produzioni, La Pasionaria S.R.L., Fondazione Montecinemaverita
- Metz, C. (1974). *Language and cinema*. La Haya: Mouton. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Miranda, M. (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*. Proyecto de graduación de Universidad de Palermo, Facultad de Ciencias Sociales.
- Miss Mary gusta en Inglaterra. (1987, 8 de octubre). *Revista Tal Cual*. Mulvey, L. (1975 – 1989). *Visual pleasure and Narrative Cinema*. Citado en: Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan. Citado en: Soto, A. (2013). *Revista escena*. *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 72 (1), 55 – 64.

- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan. Citado en: Moya, T. (2013, junio 14). [1 párrafo]. El sueño eterno desde la perspectiva de Laura Mulvey. [Revista en línea].
- Nicholson, L. (1992). La genealogía del género. *Revista Hiparquia*. p. 125-143.
- Oudart, J. (1977). Cinema and suture. *Screen*, 18 (4), p. 35 – 47. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Penzo, L [directora]. (2007). *XXY*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-Francia-España.
- Penzo, L [directora]. (2007). *El niño pez*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-Francia-España.
- Pérez, L. (1998). *Visiones e imágenes de la mujeres la historia del cine latinoamericano*.
- Poliak, A. [directora]. (1990). *Que vivan los crotos*. [Película]. Argentina.
- Poliak, A. [directora]. (1995). *El eco*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-Cuba-GB-España; Viada Producciones
- Rajman, M. [directora]. (1999). *Silvia Prieto*. [Película]. Argentina.
- Rancière, J. (2005) *.Las poéticas contradictorias del cine*. Buenos Aires. Citado en: Di Paola, E. (2010). Imagofagia. *Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, (2002). Volumen especial sobre la obra de María Luisa Bemberg, 27 (1). Citado en: Revista Imagofagia (2011). [Revista en línea]. Disponible en: file:///C:/Users/Sara/Downloads/133-411-1-PB%20(1).pdf
- Ruffinelli, J. (2002). *María Luisa Bemberg y el principio de la transgresión*. Revista canadiense estudios hispánicos, 27(1), 15 – 44. Citado en: Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Scott, J.W. (1990). *El género: una categoría útil para el análisis histórico*. Citado en: Amelang, J. y Nash, M. (Ed). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons El Magnanim, Institutio Valenciana d'estudis i investigació.
- Siles, B. (2000, 13 de marzo). *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*. Coleidoscopio. Revista del Audiovisual. p. 1 – 11
- Soto, A. (2013). Revista escena. *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 72 (1), 55 – 64.
- Stantic, L [directora]. (1993). *Un muro de silencio*. [Película]. Argentina: Aleph Producciones S.A, Channel 4 Television Corporation, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)

- Szmukler, A. (2015). Montaje: ejes de acción, ejes de mirada. Argentina. Disponible en: http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=124:art_ensayoejes&catid=43:catensayos&Itemid=61
- Torre, M. y Zarlenga, M. (2009). *Fabricando directores: una reflexión en torno a los espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del nuevo cine argentino*. En Camporeale, C. (Ed.). *Una década de nuevo cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estética*. (p.103 - 119). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Trapero, P [directora]. (1999). *Mundo grua*. [Película].Argentina.
- Trapero, P [directora]. (2002). *El bonarense*. [Película].Argentina: Wanda Visión.
- Trapero, P [directora]. (2002). *El bonarense*. [Película].Argentina: Wanda Visión.
- Tuñon, J. (1955). *Más allá de Eva y María. Lilith en la imagen fílmica de la sexualidad femenina durante los años dorados del cine mexicano*. Citado en:
- Un film nacional muestra a una mujer, que trata de superar, mediante una pasión, la rutina de su pareja. (1981, 7 de mayo). *Diario La Razón*. p.13
- Weigandt, C. (2012) *Cine hecho por mujeres, características y evoluciones* (2012, julio 26) [Un párrafo]. Comunicar igualdad. [Revista en línea]. Disponible en correo electrónico: info@comunicarigualdad.com.ar

Bibliografía

- Acaso, M. (2009). *El lenguaje Visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Acosta, M. (2011). *Imagofagia. La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino*, 1 (4). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Adorno, T. (1975). *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Algranti, J. (2009). *Productores producidos: reflexiones en torno a los circuitos de producción en el nuevo cine argentino*. En Camporeale, C. (Ed.). *Una década de nuevo cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estética*. (p. 71 – 101). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Amoros, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos. Citado en: Siles, B. (2000). *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*. Valencia: Caleidoscopio. *Revista del Audio Visual*. Universidad Cardenal Herrera-CEU.
- Aprea, G. (2014). *Ana Poliak: un cine desde los márgenes*. En Bettendorff, P. y Pérez, A. (Ed.). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. (p. 115 – 144). Buenos Aires: Librería.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (2005). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1972). *Retórica de la imagen en La semiología*. Comunicaciones N° 4. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1977). *Introduction to the structural analysis of narrative*. Londres: Fontana. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Bemberg, M. [directora]. (1981). *Momentos*. [Película]. Argentina: Gea Cinematografica

- Bemberg, M. [directora]. (1984). *Camila*. [Película]. Argentina: GEA Producciones e Impala.
- Bemberg, M. [directora]. (1986). *Miss Mary*. [Película]. Argentina: Gea Cinematografica y New World Pictures.
- Bemberg, M. [directora]. (1990). *Yo la peor de todas*. [Película]. Argentina: Gea Cinematografica.
- Benjamín, W (2011) Breve historia de la fotografía. Madrid: Casimiro libros.
- Beneri, A. [directora]. (2010). *Por tu culpa*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-Francia, BD Cine, INCAA, Tu Vas Voir Production.
- Beneri, A. [directora]. (2010). *Por tu culpa*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-Francia, BD Cine, INCAA, Tu Vas Voir Production.
- Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de una mirada: mujeres que hacen cine*. (1°ed.). Buenos Aires: Librería.
- Beudry, J. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film Quarterly*, 28 (2), p. 39 – 47. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Boden, Margaret A. (1991). *La mente creativa. Mitos y mecanismos*. Barcelona: Gedisa.
- Burch, N (1991) *El tragaluz del infinito*. Madrid. Edición Cátedra
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. London and New York: Wallflower. Citado en: Soto, A. (2013). Revista escena. *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 72 (1), 55 – 64
- Campo, P. (2015). El cine feminista y el cine de temática femenina. Buenos Aires: Cine club tea. Disponible en: <http://www.cineclubtea.com.ar/Texto%20Cine%20feminista.htm>
- Caparrós, J. M. (2001). *El cine de fin de milenio*. Madrid: Rialp.
- Carbonetti, M. (2002). Deseos argentinos: Miss Mary. *Revista canadiense estudios hispánicos*, 27(1), 87 – 98. Citado en: Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Cárdenas, C. (2009). *Estructura y Personajes. Desarrollo de un Proyecto Audiovisual*. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo
- Carri, A. [directora]. (2003). *Los rubios*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-USA.

- Carri, A. [directora]. (2005). *Géminis*. [Película]. Argentina: Fireball Pictures, Matanza Cine y NQVAC.
- Carri, A. [directora]. (2008). *La rabia*. [Película]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Matanza Cine y Universidad de Cine.
- Cassetti, F., & Di Chion, F. (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Charles Finance, S. Z. (2010). *The visual effects producer*. Burlington: Focal Press.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Choi, D. (2009) *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Colaizzi, G. (2001). *El acto cinematográfico: género y texto fílmico*. Universidad de Valencia. p. 1 – 7
- Comunicar igualdad (2012). Recuperado el 18/01/2016 de <http://www.comunicarigualdad.com.ar/cat/debates/page/20/>
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan. Citado en: Soto, A. (2013). *Revista escena. La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 72 (1), 55 – 64.
- Deleuze, G. (1989) *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós Comunicación. Citado en: Acosta, M. (2011). *Imagofagia. La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino*, 1 (4). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Descartes, R. (1997). *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alba. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>

- Di pasqua, L. (2014). Buenos Aires Independiente. Realización de una serie web interactiva. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Didi-Huberman, G. (2008) Ante el tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. Citado en: Di Paola, E. (2010). Imagofagia. *Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Eseverri, M. (2009). Lo sublime y lo bello del cine argentino sobre la desaparición forzada de personas: de un muro de silencios a garaje olimpo. En Camporeale, C. (Ed.). *Una década de nuevo cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estética*. (p. 143 – 169). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Fernández Arismendes, C. (2004). Videoclips musicales: en un clip, capté tu imagen. Recuperado el 3 de Octubre de 2013 de: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?articulo=859199
- Fernández Díez, F. (1999). Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Barcelona: Paidós.
- Flichy, P. (1993). Una historia de la comunicación moderna: espacio público y vida privada. México: Gustavo Gili Mass Media.
- Forcinito, A. (2013). Lo invisible y lo invisible: el nuevo cine argentino de mujeres y sus huellas acústicas. *Chasqui*, 42 (1), 37 – 53. Citado en: Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- García Jiménez, J. (1993). Narrativa Audiovisual. Madrid: Cátedra
- García Jiménez, J. (2000). Información Audiovisual. Madrid: Paraninfo
- García, N. (2010). La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Madrid: Katz editores. Citado en: Acosta, M. (2011). Imagofagia. La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino, 1 (4). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Getino, O. (1984) Notas sobre cine argentino y latinoamericano. Buenos Aires: Edimédios,
- Getino, O. (1986). Cine y nuevas tecnologías audiovisuales. Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías. Argentina: Editorial Legasa S. A.
- Getino, O. (2007) Cine iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo. Buenos Aires: CICCUS.
- Getino, O. (2010). Industrias del audiovisual argentino en el mercado internacional. Ediciones Ciccus.
- Gómez, J. (2009) El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad. Santader: Shangrila.
- Gubern, R. (1969) Historia del cine. Barcelona: Danae.

- Gutiérrez Espada, L. (1980). Historia de los medios audiovisuales. Madrid: Pirámide.
- Hamilton, J. (1999). Efectos especiales en cine y en televisión. Barcelona: Molino.
- Heath, S. (1976). On screen, in frame: film and ideology. *The Quarterly Review of Film Studies*, 1 (3), p. 251 – 65. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Historia de amores encontrados. (1981, 5 de mayo). Diario La Prensa.
- Huertas, L. (1986) Estética del discurso audiovisual: Fundamentos para una teoría de la creación fílmica. Barcelona: Editorial Mitre.
- Ippolito, J. (2003). Entendiendo la Fotografía Digital. New York. USA: Delmar Learning.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Haralovich, M. (1979). Woman proper place: defining gender roles in film and history. Wisconsin: University of Wisconsin Madison. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Kuspit, D. (2006). Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- La Claqueta (2005) Cine “de autor”. Cine “independiente”. [Posteo en blog]. Disponible en: <http://www.claqueta.es/articulos/cine-de-autor-cine-independiente.html>
- La Ferla, J. (1999). Medios audiovisuales: ontología, historia y praxis. Buenos Aires: Eudeba.
- La verdad a pedido del público. (1981, 15 de junio). Diario La Prensa.
- Lacan, J. (1970). The insistence of the letter in the Unconscious. Nueva York: Anchor Book. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Laplace, M. (2002). Producing and Consuming the Woman’s film: Discursive Struggle in Now, Voyager. In Christine Gledhill (ed.). Citado en: Soto, A. (2013). Revista *escena*.
- La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 72 (1), 55 – 64.
- Lipovetsky, G. (2009). La pantalla global. Barcelona: Anagrama.
- Maranghello, C. R. (1999) El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. Federación Argentina de la industria gráfica y afines. Argentina.
- María Luisa Bemberg por un feminismo (1987,19 de diciembre). Diario Clarín. p.11
- María Luisa Bemberg: El germen de la libertad está en no dejarse someter. (1993,16 de mayo). Diario La Nación. p. 4
- Martel, L [directora]. (2001). *La Ciénaga*. [Película].Argentina: Coproducción Argentina-España.

- Martel, L [directora]. (2001). *La niña santa*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-España. Lita Stantic Producciones, El Deseo S.A., Teodora Film, R&C Produzioni, La Pasionaria S.R.L., Fondazione Montecinemaverita
- Martínez, J. (1997). Introducción a la tecnología audiovisual; Televisión, vídeo, radio. Barcelona. Paidós Comunicación.
- McLuhann, M (1996) Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano. Barcelona: Editorial Paidós.
- Metz, C. (1974). Language and cinema. La Haya: Mouton. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Metz, C. (2002). Ensayos sobre la significación en el cine (1964 – 1968). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Miranda, M. (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*. Proyecto de graduación de Universidad de Palermo, Facultad de Ciencias Sociales
- Miranda, M. (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*. Buenos aires: Universidad de Buenos Aires. Citado en: Artemisa noticias. (2006). *Cine hecho por mujeres*. Argentina: Artemisa noticias. Disponible en: http://www.artemisanoticias.com.ar/site/estudios_detalle.asp?Id=61&IdNota=2692
- Miss Mary gusta en Inglaterra. (1987, 8 de octubre). Revista Tal Cual
- Mitry, J. (1986) Estética y psicología del cine. 2. Las formas. Siglo veintiuno editores, S.A. Madrid.
- Monterde, J. E. (1986). Cine, historia y enseñanza. Barcelona: Laia
- Morin, E. (1968) El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Ed. Seix Barral
- Mulvey, L. (1975 – 1989). Visual pleasure and Narrative Cinema. Citado en: Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Mulvey, L. (1989). Visual and Other Pleasures. Basingstoke: Macmillan. Citado en: Soto, A. (2013). Revista escena. *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 72 (1), 55 – 64.
- Muñoz, A. V. (2012). Principios del color y holopintura. San Vicente: Club Universitario
- Murcia, F. (2002) La escenografía en el cine, el arte de la apariencia. Madrid: Fundación
- Nicholson, L. (1992). La genealogía del género. Revista Hiperquia. p. 125-143.
- Oudart, J. (1977). Cinema and suture. *Screen*, 18 (4), p. 35 – 47. Citado en: Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Penzo, L [directora]. (2007). *XXY*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-Francia-España.

- Penzo, L [directora]. (2007). *El niño pez*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-Francia-España.
- Pérez, G. (2014). Audiovisuales. Disponible en: <http://almudenagallegoperezgb.blogspot.com.ar/2014/05/documentacion-previavideoclip.html>
- Piscitelli, A. (2008). *Nativos Digitales. Dieta cognitiva, inteligencia colectiva y arquitecturas de la participación*. Buenos Aires: Santillana.
- Poliak, A. [directora]. (1990). *Que vivan los crotos*. [Película]. Argentina.
- Poliak, A. [directora]. (1995). *El eco*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-Cuba-GB-España; Viada Producciones
- Prias, S. (2013). Construcción de una película documental. La “pornomiseria” una mirada a la inmigración boliviana y africana en Buenos Aires. Proyecto de Graduación Inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo.
- Raffa, P. (1968). *Vanguardismo y Realismo*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular S.A.
- Rajman, M. [directora]. (1999). *Silvia Prieto*. [Película]. Argentina.
- Rancière, J. (2005) .Las poéticas contradictorias del cine. Buenos Aires. Citado en: Di Paola, E. (2010). *Imagofagia. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*, 1 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/159/131>
- Reisz, K. (1996). *Técnica del montaje*. Madrid: Taurus.
- Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, (2002). Volumen especial sobre la obra de María Luisa Bemberg, 27 (1). Citado en: Revista Imagofagia (2011). [Revista en línea]. Disponible en: [file:///C:/Users/Sara/Downloads/133-411-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Sara/Downloads/133-411-1-PB%20(1).pdf)
- Rovira, J (2013) *El estilo cinematográfico y el concepto de autoría en el cine posmoderno: el caso de Fernando Meirelles*. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia. Disponible en: <https://goo.gl/dqcaV2>
- Ruffinelli, J. (2002). María Luisa Bemberg y el principio de la transgresión. *Revista canadiense estudios hispánicos*, 27(1), 15 – 44. Citado en: Bettendorff, P. y Pérez, A. (2014). *Tránsito de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Russo, E. (Comp.) (2008) *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez, E. (2003) *Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural*. [Libro en línea] Ediciones Pandora. Guadalajara. Disponible en: <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug28/babel28.pdf>
- Sánchez, R. (1976). *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*. Editorial: Pomaire.

- Scott, J.W. (1990). El género: una categoría útil para el análisis histórico. Citado en: Amelang, J. y Nash, M. (Ed). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons El Magnanim, Institutio Valenciana d'estudis i investigació.
- Siles, B. (2000,13 de marzo). Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine. *Coleidoscopio. Revista del Audiovisual*. p. 1 – 11
- Socorro, M. (2014) El cine según... Rodolfo Izaguirre. [Publicación en línea] Recuperado en: <http://milagrossocorro.com/2014/05/el-cine-segun-rodolfo-izaguirre/>
- Soto, A. (2013). Revista escena. *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 72 (1), 55 – 64.
- Sougez, M (2011) *Historia de la Fotografía*. Madrid: Editorial Cátedra
- Stantic, L [directora]. (1993). *Un muro de silencio*. [Película].Argentina: Aleph Producciones S.A, Channel 4 Television Corporation, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)
- Szmukler, A. (2015). Montaje: ejes de acción, ejes de mirada. Argentina. Disponible en: http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=124:art_ensayoejes&catid=43:catensayos&Itemid=61
- Texeira Núñez, F. (2006). La Interactividad aplicada a la publicidad. Cambios, nuevos formatos de comunicación y tendencias producto de las nuevas tecnologías. Argentina: Universidad Abierta Interamericana.
- Torre, M. y Zarlenga, M. (2009). Fabricando directores: una reflexión en torno a los espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del nuevo cine argentino. En Camporeale, C. (Ed.). *Una década de nuevo cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estética*. (p.103 - 119). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Trapero, P [directora]. (1999). *Mundo grua*. [Película].Argentina.
- Trapero, P [directora]. (2002). *El bonarense*. [Película].Argentina: Wanda Visión.
- Trapero, P [directora]. (2002). *El bonarense*. [Película].Argentina: Wanda Visión.
- Ulin, J. (2010). *The business of media distribution*. Burlington: Focal Press.
- Ward, P. (1997). *Composición de la imagen en cine y televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española.
- Weigandt, C. (2012) Cine hecho por mujeres, características y evoluciones (2012, julio 26) [Un párrafo]. Comunicar igualdad. [Revista en línea]. Disponible en correo electrónico: info@comunicarigualdad.com.ar
- Wolf, S. (1992) *Cine argentino. La otra historia*. Argentina: Ediciones Letra Buena.
- Zuluaga, U (2006) *La imagen. Una mirada por construir*, Medillin: Universidad de Medillin. Disponible en: <https://goo.gl/1GfA8x>

