

## La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino

por Mónica Acosta\*

[imagenysonido.fadu@gmail.com](mailto:imagenysonido.fadu@gmail.com) – [acosta\\_monica@hotmail.com](mailto:acosta_monica@hotmail.com)

“En la estructura de alianza, la mujer es objeto de intercambio, y así, deviene, idéntica a una palabra. Si el orden simbólico es androcéntrico, si una mujer circula entre los linajes, entre los hombres, sólo es posible deducir que ella no se deja trascender tanto como el hombre por ese orden y se ve (en la alianza) puesta otra vez ante la elección de someterse a él. Para ella (dice Lacan) hay algo insuperable, algo inaceptable en eso. Epidemias de maridos envenenados en la Grecia Clásica lo testimonian.” (Musachi: 1997: 23)

### Mujeres vistas por mujeres

*La mirada del psicoanálisis sobre lo femenino.*

Pensar el Cine Argentino hecho por Mujeres, considerando las consecuencias que en el nivel de las significaciones culturales tiene el tipo de salto cuantitativo acaecido en los últimos quince años a partir del ‘boom’<sup>1</sup> del llamado “Nuevo Cine Argentino”, supone una diferencia respecto de antecesoras como María Luisa Bemberg, e impone una búsqueda tendiente a estructurar más preguntas que respuestas en cuanto a la denominación de ‘lo femenino’.

---

\* Mónica Acosta es Licenciada en Letras y Profesora de Enseñanza Normal y Superior por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realizó su carrera de Guionista Cinematográfica en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. Diplomada en Imágenes, Medios y Escuela en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Fue becaria en la Universidad de Siena, Italia. Participó de un Ubacyt investigando "Nuevos marcos teóricos para el abordaje del Cine Argentino de los años '90". Es Profesora Adjunta de la Cátedra de Introducción al Guión de la Carrera de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Es activa cineasta ,guionista, periodista y novelista.

La necesidad de definir los alcances del objeto a estudiar guía esta aproximación al problema. Me interesa alejarme de los discursos que insisten en el par alienado/desalienado, antítesis que ha pretendido totalizar la respuesta a la cuestión femenina, focalizada en la liberación de la mujer respecto de un discurso establecido por el hombre.

El psicoanálisis, con su mito freudiano del Complejo de Edipo construye una explicación acerca de la constitución sexuada de los seres humanos, inaugurando una mirada novedosa en el campo de la subjetividad en general, y de lo femenino en particular: la subjetividad es sexuada, y desde esa posición, sólo se puede definir lo femenino desde la sexualidad.

La posición femenina se construye a partir de diversos atravesamientos y vicisitudes del Complejo de Edipo, estructura articulada con el Complejo de Castración. El elemento fundamental que le da el movimiento a esta dramática humana por la cual nos constituimos como seres sexuados, es el falo. La premisa universal del falo postula que, en determinado momento lógico de la constitución de la sexualidad, existiría un único órgano sexual, el falo, por lo cual, la diferencia entre lo masculino y lo femenino, sería fálico-castrado<sup>2</sup>: es en la confrontación con la diferencia sexual anatómica que surge el conflicto y su génesis como “amenaza de castración en el hombre y envidia del pene en la mujer” (Riccombene: 1997: 4). Las consecuencias subjetivas serán, en el varón, cierto menosprecio por la mujer; en la mujer, el reconocimiento de la superioridad del varón y su propia inferioridad, que al mismo tiempo, se rebela contra esa situación indeseada y desagradable (Freud: 1931: 231).

El discurso feminista histórico antitético se queda en este par, pensando que la mujer tiene que acceder al falo, anhelando la significación de completud: cree que a la mujer le falta, que la lucha de las mujeres es por la obtención de eso que fue denegado por el hombre. A diferencia de este discurso, la castración es la operación subjetiva que permite la salida de esta posición de detenimiento<sup>3</sup>: tomar al padre como objeto de amor será esbozo de la sexualidad femenina.



La ligazón del objeto de amor con el padre y consecuentemente, como contrapartida, la desligazón del vínculo primigenio con la madre<sup>4</sup>, produce numerosos fenómenos en la sexualidad femenina, por ende, en la posición de la mujer. Filmes como XXY (Lucía Puenzo, 2009) insisten en el escudriñamiento de la sexualidad femenina y se preguntan por el deseo femenino como ligado o desligado a la

madre y/o al padre.

El fracaso de la desligazón con el vínculo paterno permite la aparición de la histórica como sujeto privilegiado de la teoría psicoanalítica. No es que la mujer se reduzca a la histeria, sino más bien, la histeria es el punto de partida para la entrada a la interrogación sobre lo femenino: ¿Qué quiere una mujer? Pensar lo femenino como una pregunta, como un enigma y no como afirmación o negación. Ese es el derrotero del personaje hermafrodita de Puenzo que va, desde el descubrimiento de la insatisfacción, hasta la afirmación acerca de la inexistencia de la mujer como totalidad, como si en ese filme se condensaran todos los planteos que sobre la cuestión femenina tienen los filmes del período.

Ese fenómeno enigmático constituye nuestro objeto de estudio: filmes sobre mujeres hechos por mujeres, punto de inflexión que nos obliga a

pensar la *mirada* sobre lo otro, encuadrando esa mirada en el deseo que tiene la mujer, deseo de ver a la mujer. Para Sartre la mirada me sorprende porque cambia las perspectivas y las líneas de fuerza de mi mundo, ordenándola: “La mirada es una mirada imaginada por mí, en el campo del otro”<sup>5</sup>. La función del deseo se instaure en el dominio del ver –ya que puede ser escamoteada, por lo cual verificamos en la mirada algo del orden del deseo. El privilegio de la mirada en la función del deseo puede discernirse a través de las vetas recorridas por la visión hasta su constitución en la pulsión escópica. En *XXY*, las miradas se multiplican, todos miran a todos, de reojo, escamoteando, no queriendo ver, descubriendo lo que no quieren ver, y la protagonista, indefinible en su sexualidad, es la única que mira de frente, mira a cámara, mirada-directora que nos lleva a otra pregunta: ¿cómo se constituye esa mirada estética de una mujer sobre otra mujer pensando en el modo en que una mujer ve lo femenino?

Francoise Dolto hace una relación entre la imagen libidinal erótica del cuerpo y del sexo en la mujer, y la simbolización estética y ética que de ella resulta. Según Dolto, ese deseo enigmático hace a las condiciones del goce femenino que es menos fálico por su propia posición, ya que se tiene que ir buscando continuamente, no se anuda en ningún lugar. Una de las diferencias significativas, es que la niña se encuentra lanzada a una situación triangular de personas, en un modo imaginario: entre ella y la madre, el falo. Dice: “En la Ética y la Estética, es la valorización de los huecos, de los secretos, de los escondites, de las cajas, el interés femenino por las telas vaporosas, los pliegues, la desvalorización de los falsos pliegues inestéticos, el amor por los botones... las niñas cuidan su propio cuerpo como signo de que es el objeto preferencial del hombre...” (Dolto: 1987: 113) Enumeración sobre juegos e identificaciones, disfraces y simbolizaciones del cuerpo que atraviesan filmes del período y avanzan sobre el tratamiento de lo extraño como propio, tal como vemos en *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).

¿Existe una mirada desde lo femenino? ¿Cuáles son las características y la modalidad de la mirada desde el lugar de lo femenino? ¿Hay una mirada de lo femenino hacia lo femenino? Pregunta por el sujeto

que nos vuelve a la pregunta por la pulsión, ya que es en el cierre del circuito de la pulsión, que hay un sujeto. El par femenino-masculino surgido de la sexuación 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 artística distinta a la hora de pensar un cine realizado por mujeres.

A diferencia de interpretaciones reduccionistas elaboradas desde teorías feministas dicotómicas que constituyen a la mujer al tiempo que destituyen el falo, consideramos que pensando lo femenino como lo diferente, lo que está por fuera del goce fálico masculino, podemos abrir interrogantes sobre la subjetividad en las representaciones cinematográficas de este período.

Desde esta perspectiva, la mujer en el arte da cuenta de una búsqueda de lo enigmático, que para el campo del psicoanálisis es Lo Femenino, constituido como el lugar del goce más allá de la dialéctica de Lo Fálico como completud, como totalidad. Perspectiva que se torna interesante en tanto no intenta obturar la diferencia sexual sino indagar la propia posición desde ese lugar.

En ese sentido se aboga por pensar desde allí la historia de la literatura y del cine, ver si esta diferencia aparece narrativa o visualmente, ya que, es verdad, la mirada<sup>6</sup> no tiene sexo, pero esta nueva mirada sobre una subjetividad que no se ve completa a sí misma, puede generar objetos sublimatorios, obras de arte, distintas de aquellas creadas por una mirada más totalizadora, como lo es la del varón.

Si bien elegimos pensar este recorte a partir de los conceptos precedentes que pertenecen al campo psicoanalítico, es importante considerar los avances en el campo sociológico y fundamentalmente, de la psicología cognitiva y la neurobiología, en cuanto a la existencia de percepciones de tiempo y espacio en constituciones femeninas diversas de las masculinas, lo cual podría incidir en diferencias en cuanto al transcurso de

la temporalidad cinematográfica por ejemplo. Este trabajo sólo pretende ser un punto de partida para una investigación de mayores alcances.

*El antecedente de María Luisa Bemberg.*

De acuerdo a los parámetros con los que fue visto el cine en el pensamiento

teórico del feminismo, un dispositivo que proyecta los modos de las estructuras psíquicas de aquellos que lo producen, la mujer, en un cine producido por hombres sería el



significante del orden patriarcal y objeto fetiche de la mirada masculina. El análisis fílmico feminista vendría a denunciar entonces la construcción de la imagen sexista y patriarcal de la producción cinematográfica, y el cine producido por mujeres, podría ser interpretado a la luz de estas teorías.

A pesar de que para la historiografía fílmica argentina María Luisa Bemberg aparece como la única mujer directora de la Historia del Cine Argentino anterior a la dictadura (España y otros: 1995), además de la representante del cine realizado por mujeres en dictadura y durante los primeros años del período democrático posterior,<sup>7</sup> es importante, aunque no constituya el foco este artículo, aprovechar la oportunidad de esta publicación en un Dossier de Cine-Historia, para aclarar que ese recorte realizado por el que fuera la figura dominante de los estudios de Historia del Cine Argentino

hasta el momento, planteaba ese objeto de estudio desde un punto de vista del cine nacional como espectáculo, y probablemente, desde una concepción ideológica que legitimaba ciertas significaciones de clase a la hora de considerar la voz de las mujeres.<sup>8</sup>

Es a través de la problematización de conceptos como 'identidad', 'diferencia', 'género', 'clase', 'raza', 'identificación', 'placer visual', surgidos a partir de la década del '70 en textos de teoría y análisis fílmico del pensamiento feminista, que se puede interpretar el cine de Bemberg como más cercano al estereotipo, a diferencia del cine que nos proponemos abordar. Desde este punto de vista, su mirada sobre la mujer de clase media-alta contemporánea a su tiempo, es la de ser la víctima de un rol social. Su cine ocupa el lugar de crítica y denuncia del estereotipo. Tanto en *Momentos* (1981) como en *Señora de nadie* (1982), el punto de partida es la descripción de una vida ordenada y heredada pero no elegida. El punto de giro ocurre cuando alguien extraño la saca de la inercia, constituyéndose en detonante para el cambio. Así, el camino del personaje, su transgresión, va en contra de un destino trágico, y los filmes adquieren la factura de un viaje de autoconocimiento, la anagnórisis del tipo femenino que se plantea narrar.<sup>9</sup>

A partir de 1983, con el advenimiento del proceso democrático, sus filmes se hacen más universales y entran en la perspectiva de un devenir histórico en la lucha por ocupar un lugar en un universo simbólico determinado por la mirada masculina. *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990) y *De eso no se habla* (1993) constituyen un recorrido que, estilísticamente barroco y melodramático, la llevan de la nostalgia por un paraíso perdido, a tratamientos antinaturalistas, oníricos y satíricos en esa búsqueda de una voz propia<sup>10</sup>. A diferencia del cine actual, el cine de Bemberg nunca fue "precario" (Aguilar: 2006), lo cual influye en las búsquedas estéticas que la diferencian de las directoras anteriores y posteriores. Puente entre Bemberg y las nuevas generaciones, *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) anticipa ese cine de los noventa que nos proponemos analizar: una mirada sobre el pasado que escucha las

subjetividades que lo atraviesan, intuyendo lo no dicho, desde un punto de vista 'femenino'.

### **Condiciones para la aparición del Nuevo Cine Argentino**

Esta historización de la mirada femenina en el cine argentino<sup>11</sup> necesita una aclaración sobre el contexto de producción. Es en los noventa, en un marco nacional que emula el internacional, cuando se rompe la cultura política del Estado de Bienestar, que eclosionan movimientos culturales alternativos, producciones cinematográficas de bajo costo, surgen carreras y talleres de cine que inundan el mercado, se crean festivales de cine como el BAFICI y el MARFICI, se reinstala el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y se abren espacios para la experimentación, propiciando una salida del Modo de Representación Institucional propugnado por la industria cinematográfica hasta ese momento.

En ese contexto contradictorio y novedoso, el surgimiento de las tecnologías digitales constituye un fenómeno inédito. Estas realizadoras se forman en ese medio en el que surgen nuevos agentes de la producción cinematográfica que cambian definitivamente el lenguaje, los modos de producción, los contenidos y hasta los géneros del cine nacional.

Los textos fílmicos producidos desde los noventa hasta hoy, que integran la denominación genérica de Nuevo Cine Argentino, funcionan como una especie de *texto conspiratorio*<sup>12</sup> en el cual la producción de las mujeres tiene mucho para decir, desde la alegorización de los medios de comunicación tal como aparece en *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) hasta la exacerbación formal del lenguaje, alrededor de toda una serie de lapsus y dificultades en la expresión que remiten a un estado de fragmentación en *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008), mostrando la búsqueda de una lengua propia, de lo femenino como diferencia.

*La inserción de la mujer en las nuevas condiciones de producción cinematográfica.*



Es en los últimos años que se incrementó el número de mujeres a cargo de la dirección, fenómeno que tiene sus repercusiones en la industria y en los espectadores. Cuantitativamente hablando, la Historia del Cine Argentino hasta 1995 dirigida por Claudio España sólo cita a Bemberg. Un texto editado por la Fipresci<sup>13</sup> durante el BAFICI en el año 2002, cita ocho realizadoras y dedica un capítulo a Lucrecia Martel. El libro de Gonzalo Aguilar, le dedica un capítulo a Martel y otro a Carri. Aguilar habla de las *condiciones precarias* de producción que se traducen en búsquedas estéticas, cine que se plantea como investigación, resistente a la exterioridad y en el que aparece muy determinante el concepto de frontera, con el protagonismo de personajes que insisten desde fuera de lo social. (Aguilar: 2006)

El cine, históricamente realizado por hombres, cambia en el Siglo XXI de la mano de otros fenómenos. A partir de las hipótesis de García Canclini sobre 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”.<sup>14</sup>

Las mujeres que entran en la dirección cinematográfica a fines de los noventa nacieron entre la dictadura y la democracia, con valores que ponen en discusión la estructura 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.

¿Qué repercusión ha tenido este protagonismo en el espectador? Entre el éxito de *Camila* (Bemberg, 1984), nominada al Oscar en 1985 como mejor película de habla no inglesa, y los recorridos y premios en festivales de XXY (Puenzo, 2007)<sup>15</sup>, pasaron casi 25 años en los cuales los estudios de cine y la apertura de carreras audiovisuales permitieron el ingreso de la mujer en la industria. Este fenómeno, acompañado por el desarrollo de un mundo

más visual que lógico matemático y lingüístico<sup>16</sup>, las posibilidades de distribución y proyección de pequeñas producciones y el interés del público por relatos más subjetivos, permitieron una apertura hacia la intimidad y la necesidad de mostrar la 'diferencia', la construcción de un modo en que lo femenino puede aparecer como "un otro" por excelencia, y no sólo por oposición a lo masculino.

Lo familiar, la pareja, lo sexual en los personajes del nuevo cine argentino, no responden a modelos, ni de maternidad, ni de paternidad y menos que menos, modelos filiales. Entre convenciones y tradiciones de representación originadas en un mundo falocéntrico, se podría afirmar que hay hoy una búsqueda estético-formal y temática determinada por una Mirada Subjetiva Femenina<sup>17</sup>.

El mundo actual, impensable treinta años atrás, edad promedio de la mayoría de las directoras en sus comienzos, nos ofrece un espectador predispuesto a mayores posibilidades de desarrollo subjetivo en cuanto a propuestas de narración cinematográfica, por su pertenencia a una sociedad más libre, al menos desde el punto de vista de lo permitido legalmente, más allá de sus costumbres, su cultura, su mentalidad<sup>18</sup>.

No hay que olvidar el crecimiento que ha tenido también en las últimas dos décadas el Cine Documental, pensado como un tipo de narración que insiste en la búsqueda individual de un objeto que surge en el mismo tratamiento, durante la propia experiencia de investigación y rodaje. Acompañan a este fenómeno, condiciones objetivas, como una ampliación de vías para créditos y subsidios a la producción documental, el intercambio con otros países como el Programa Ibermedia y las posibilidades de coproducción que se ofrecen desde el mismo circuito de los festivales, y en ese camino, es pionera *La Ciénaga* de Martel, cuyo derrotero comenzó en Sundance. Cambios que han abierto innumerables vías de producción tanto para el cine independiente como para el cine industrial, cuyo camino está comenzado a transitar Puenzo y ya había empezado a trazar Stantic como productora de directores jóvenes y de Lucrecia Martel.

## Mujeres directoras, hijas de la crisis de 2001

*El resurgimiento del significante después de la devastación.*

En el contexto de producción citado, no es casual que hayamos decidido incluir la Crisis del Año 2001 en un apartado especial. Es que creemos que este hecho traumático desde el punto de vista social, económico y político, ha influenciado la producción cultural resignificando todo el cine posterior. El año 2001 es, real y simbólicamente, el año de la destrucción total. Destrucción de la cadena de producción, destrucción de innumerables puestos de trabajo, destrucción de las expectativas de

crecimiento y progreso de las clases medias en la Argentina, destrucción de la confianza en la democracia como modo de organización política después de la dictadura.

La imagen de la mujer en la cultura aparece como aquella que construye después de la devastación; hasta el relato más anecdótico dice:

‘hombres malos hacen guerras, mujeres buenas hacen hijos después de la guerra, los hijos crecen y hacen guerras y así sucesivamente’. Superando genocidios, guerras y todo tipo de violencias contra el cuerpo social, la mujer siempre volvió a procrear, a apostar a la creación. Parangonando esta



función biológica identificada con los discursos más machistas, en pos de un relato hecho por mujeres, creo que las cineastas salieron a filmar la caída y a proponer, si no la reconstrucción o la repetición, ciertas grietas que quedaron en evidencia después de la crisis del 2001. En ese cine están las huellas de la devastación: la devastación de clase en *Lucrecia Martel*, la devastación ideológica en *Albertina Carri*, la devastación sexual en *Lucía Puenzo* y la devastación familiar y de clase en *Vera Fogwill*.

Anahí Berneri arriesga otros mundos posibles: el de la homosexualidad en *Un año sin amor* (2005) y el de la prostitución en *Encarnación* (2007), film en que aparece la soledad cultural de la mujer y la imposibilidad de pensarse sólo como progenitora, como esposa, como madre o como hija. Las cenizas de esa devastación de los mandatos culturales sobre las mujeres aparecen en su último film, *Por tu culpa* (2009), cuando la protagonista muestra su imposibilidad de ser madre como todo el mundo, incluyendo a su propia madre que se lo exige. En esa resistencia encontrará la ley y el castigo social, médico y legal, que la interpretan como una madre violenta, invierten la prueba y el discurso en respuesta a la negación por aceptar el rol: ahora es la madre la que produce violencia doméstica, la culpable de las marcas en el cuerpo de los niños, y así la interpelan.

Nuevos temas para un nuevo cine en que la subjetividad, el cambio de percepción, de estructuras, y la resistencia a seguir sufriendo los efectos de una cultura más conservadora, provocan un salto en la capacidad de producción de las mujeres en nuestra sociedad que derrapa en la posibilidad de verse a sí mismas, de mostrar el modo en que el lugar de “lo femenino” decanta de todos estos procesos y se simboliza en obras artísticas audiovisuales que las representan y las diferencian del pasado.

#### *Lo familiar como significación preponderante en Martel, Carri y Puenzo.*

Lucrecia Martel hace alarde de su conocimiento provinciano y construye desde la periferia, relatos en los que se muestra la realidad de la producción agropecuaria de las provincias del norte, sus efectos

devastadores sobre las mujeres de las clases altas provincianas en *La Ciénaga* (2001) y su correlato de devastación simbólica postdictadura de las clases burguesas en *La mujer sin cabeza* (2008).

Martel insiste en exhibir los modos de producción y sus efectos simbólicos. No es común ser testigo como espectador -a través de la forma visual y sonora en que factura sus filmes- de los efectos siniestros que los modos de producción y explotación del sistema capitalista argentino produce sobre la subjetividad de las mujeres. Irrumpen en sus filmes, elementos que impiden la prolongación de la percepción en acción, la imposibilidad de la conexión percepción-pensamiento y la subordinación de la imagen al tiempo más allá del movimiento. En el personaje de Mecha en *La Ciénaga*, hay una exacerbación de la percepción más allá de todo movimiento, e inclusive, la presencia de una incoordinación motora en la escena de la pileta, al principio del film, nos ubica en una narración cinematográfica en la que la percepción prevalece sobre la acción, haciendo surgir situaciones “ópticas puras”<sup>19</sup>.

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: 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 sensoriomotrices son los precursores de la construcción de una nueva imagen constituida por la situación puramente sonora y óptica que sustituye la acción.

El trabajo sutil sobre las situaciones ópticas y en especial, puramente sonoras, se desplaza y exagera en el film *La mujer sin cabeza*, film en el que los objetos y los medios no tienen una realidad funcional, la situación inicial accidental no se prolonga ni en acción ni en pasión, los objetos cobran una realidad autónoma y la protagonista impregna su mirada sobre ellos. Oye y ve algo indefinido que irrumpe en su vida cotidiana preexistente y produce

el deshacimiento de su conciencia, de su vida de vigilia y de su voluntad. El film trabaja hasta en el nivel de los diálogos el malentendido, la negación, el silencio, el absurdo.

De este modo, Martel otorga una importancia preponderante a los mal llamados “tiempos muertos”, determinados por azarosas situaciones límite que están en los propios límites de la percepción (un accidente que no fue, o fue y se transformó en otra cosa) y que se prolongan en los paisajes deshumanizados (la ruta), el desplazamiento insignificante de figuras en el espacio (la fiesta), la aparición fantasmática de un cadáver social, de un cuerpo muerto que desaparece, pero que cada vez cobra mayor presencia y la aleja irremediamente de su pertenencia a una familia tipo de la burguesía de provincia. Inmediatamente aparece la pérdida de memoria y de registro de la realidad, o más bien, el surgimiento de un real tan importante que obtura todo el mecanismo de la memoria de los hechos pasados.

Albertina Carri y Lucía Puenzo deciden habitar lo familiar siniestro de las clases medias altas urbanas. En *Los Rubios* (Carri: 2003), un film que hace una referencia metacinematográfica a la necesidad de narrar, estetizar, representar, los efectos siniestros de un pasado que no es fácil de ser nombrado. Como si quisiera, a casi más de dos décadas de diferencia, desarmar ese “muro de silencio” sobre el que se construyó el film de Stantic, como si quisiera transparentar lo no dicho de las generaciones anteriores sobre un fenómeno hasta ese momento intocable del discurso sobre la historia argentina reciente discutiendo el relato épico de los desaparecidos. Quiere recordar pero a su modo, no al modo institucional, ni de la derecha, ni de la izquierda.

Según Aguilar, en *Los Rubios* cae el relato del otro, del padre, 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. *Géminis* (Carri: 2005) y *La rabia* (2008), ubicada en un espacio no urbano, van más allá, habitando las relaciones puramente físicas, el campo de la pulsión sin sujeto, más allá de la cultura, revalorizando el incesto, cuya prohibición es condición de realidad fantasmática sobre la que se construye la estructura de la familia. Las escenas del incesto son deserotizadas en el sentido en que no se muestran vedadas, vanguardistas, desde el punto de vista de la exploración de los límites del lenguaje artístico: *Géminis* lleva a un extremo el tiempo del fuera de campo mientras en campo aparece el grito de una madre en pleno brote de su psicosis; *La rabia* apuesta a una factura formal en la que la película es intervenida digitalmente con dibujos que semejan un trabajo manual en el lugar de lo que no se puede ver ni decir. También lo son en cuanto a la reacción que buscan producir en el público: demasiado tiempo la locura en escena, tachaduras sobre los fotogramas.

En *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009) hay una negación de la institución de la Familia y el Estado. La relación sexual entre la hija del juez y la sirvienta que se ha convertido en su amante abren la posibilidad de atravesar los límites de la ley y entrar en el goce por el mundo delincuenciales, incluyendo la aceptación del parricidio o al menos, la muerte del padre en manos de la muchacha amada.

Así, en estos filmes, caen devastadas las bases culturales de la familia: la prohibición del incesto, el horror por la horda primitiva, el parricidio y el matricidio, al menos el simbólico, en el rostro horrorizado de la madre de los mellizos en *Géminis*, que al ver en su propia cara el efecto de la educación impartida a sus hijos, sufre un corte violento que podríamos pensar como la contrapartida del corte violento de la historia argentina, vista desde dentro, desde sus hijas.

*Desmadrarse de la maternidad como mandato en Berneri y Fogwill, frente a la violencia de lo familiar en Carri.*

*Las mantenidas sin sueños* (Vera Fogwill, 2005) y *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2009), ubican a sus personajes como madres, y el punto de vista de

la cámara propone una mujer que se desmadra y se desafilia. Son madres que muestran las contradicciones del deseo de maternidad: en la primer escena del film de Berneri, los movimientos de la cámara y las acciones que acompañan delatan un deseo violento de la madre en relación a sus hijos varones, violencia que también está tematizada, ya no desde el deseo femenino, sino desde el prejuicio de la sociedad patriarcal masculina, que como no reconoce el deseo de cambio en su función materna, la descalifica e intenta sacarla de circulación. En el film de Fogwill, el relato del hijo entra como exterioridad, ni siquiera como deseo de apropiación violenta, sino directamente, deshacimiento del deseo. La madre de Fogwill tiene un signo absolutamente negativo, es la anti-madre, e igual es madre en un mundo que la ha desclasado y desafiliado a ella también, violentamente.

El último film de Albertina Carri, *La rabia* (2008) da un paso más. En el juego de ver y no ver que proponía *Géminis* (2005), en cuanto a lo dicho y lo no dicho, el espectador cree que la madre no va a entrar en la habitación donde se consuma el incesto de sus gemelos, sin embargo Carri nos mantiene en ese límite y se detiene bastante tiempo antes de que la protagonista entre, se brote, enloquezca. Carri quiere mostrar todo y en eso se juega la violencia de su imagen. Decíamos que su último film se anima a más, la violencia está en el diseño de intervención digital del film, hay violencia sobre la película, experimentación sobre la pantalla que es marcada, tachada, dibujada.

Todos estos filmes atraviesan la pregunta acerca de la corrupción de la institución familiar, de la destrucción de la familia por la propia naturaleza humana, y deslizan una pregunta: ¿cómo se constituye hoy una familia?

### **Resignificación de los orígenes de la culpa femenina y construcción de una nueva subjetividad.**

Estos filmes revalorizan la importancia de lo pecaminoso en la forma de figuraciones literarias y cinematográficas, fundamentalmente presentes en



Puenzo y Martel. Se transforman los estereotipos y se construye una nueva subjetividad.

En la historia de la cultura occidental la mujer ha estado determinada por la idea del pecado cuando no de error: en La Biblia, la culpabilización de todos los males terrenales determina su destino de ‘parir con dolor’; la mitología griega le recrimina su falta de límites, su negación a la aceptación de la ley: Pandora desperdiga el mal al abrir la cajita prohibida, los hombres desprevénidos se suicidan al escuchar el canto de las sirenas. Complementarias a estas ideas aparecen las imágenes de limpieza, pureza,

gestación y nacimiento, dadas en medios líquidos, desde lo materno de la iconografía medieval hasta el desnudo ideal del Renacimiento.



Todos los filmes citados elaboran el mundo de la experiencia íntima<sup>20</sup> a través de una serie de oposiciones entre lo bueno y lo malo, lo limpio y lo sucio, la pureza y la impiedad impura. Es un cine donde abundan las metáforas: la ciénaga en analogía con la pileta sucia, la sangre, la suciedad, el estancamiento en el que se encuentra la vida de Mecha y, a través de ella, toda esa sociedad, el baño de los hermanos; las metonimias: cortes en el cuerpo, sangrados, como efecto o síntoma de la caída de la idea de completud; las sinécdoques: cambios en el color del pelo en *La mujer sin*

*cabeza* o cortes de pelo en *El niño pez*, para expresar esa parte como un todo que ya no es tal después de la caída del ideal de la totalidad, de esa idea de completud que venimos poniendo entre paréntesis, la caída del ser femenino como integrante y parte fundamental del sostenimiento del sistema, ser femenino que, a través de las significaciones de estos filmes, se muestra, ya no en rebeldía contra el hombre como podía verse en los filmes de Bemberg, sino emancipado, apartado de un orden patriarcal.

*El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009) trabaja la figura de la alegoría: el río en el cual se mete la protagonista en búsqueda de la leyenda del niño pez después del baño con la empleada doméstica. Hay algo de ese relato del origen y el nacimiento de los niños, su vuelta al estado líquido, que crea también un nuevo orden en cuanto a la búsqueda perceptiva entre directoras y espectadores.

Decíamos cuando considerábamos las búsquedas temáticas, dramáticas y estéticas de Bemberg, que estas encajaban en la interpretación más reduccionista de la crítica feminista de los '70, en las que lo cinematográfico pasaba por un orden más bien temático en cuanto a la crítica del estereotipo.

Creemos en cambio, que este nuevo cine en pleno desarrollo de sus potencialidades, hace jugar esos estereotipos en otro espacio discursivo y formal que no busca completar nada ni oponerse a ningún otro discurso. Se trata de búsquedas narrativas, dramáticas, expresivas, visuales que dan cuenta de una diferencia que se busca a sí misma, que no intenta definirse, que se interna en lo siniestro familiar-no familiar sin tabúes ni prejuicios, desde una lógica de eso que no se puede determinar y se denomina 'lo femenino': desde la protagonista creyente de *La niña santa* (Martel, 2004) que más allá de lo real insiste en la virginidad, hasta la madre castradora de *Géminis* (Carri, 2005) que se interna definitivamente en la locura en la que, por otra parte, siempre vivió sin que nadie antes le pusiera un nombre a su estado, la búsqueda de un objeto de deseo indefinido, por momentos aparentemente total, en otros parcial, se identifica en parte con "la otra". En *El niño pez* (Puenzo, 2009) la estetización de esa "Gran Otra", esa muchacha

de otra cultura, otra piel, otra frontera, cultura que lleva a la alienación de la propia cultura y la propia educación burguesa, nos ofrece un punto de partida para poder empezar a comprender la magnitud de este cambio en la historia de nuestro cine, nuestra cultura, nuestra memoria.

Todas las imágenes pertenecen a *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) y a *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001)

## **BIBLIOGRAFÍA**

A.Ch. “Cine hecho por mujeres”, En: *Artemisa Noticias*, 4.9.2006.

<http://www.artemisanoticias.com.ar/site/notas.asp?id=40&idnota=2691>

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Bernardes, Horacio; Lerer, Diego y Wolf, Sergio (2002), *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. FIPRESCI Argentina, Buenos Aires: Ediciones Tatanka.

Deleuze, Gilles (1996), *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós Comunicación.

Dolto, Françoise (1986), *Sexualidad Femenina. Libido, erotismo, frigidez*, Barcelona: Ed. Paidós.

España, Claudio; Kriger, Clara; Manetti, Ricardo; Oubiña, David; Paladino, Diana y Valdez, María (1995), *Cien años de cine*, Buenos Aires: Revista La Nación.

Freud, Sigmund (1986), *Sobre la sexualidad femenina*, Obras Completas. Tomo 21. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

García Canclini, Néstor (2010), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Madrid: Katz editores.

Kristeva, Julia (2001), *La revuelta íntima. Literatura y Psicoanálisis*, Buenos Aires: EUDEBA.

Lacan, Jacques (1990), *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Editorial Paidós.

Jameson, Fredric (2005), *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Buenos Aires: Editorial Paidós.

Musachi, Graciela (1997), “El matrimonio y el alcohol”, En: *Sujeto, Goce y Modernidad. Fundamentos de la Clínica 2*. Buenos Aires: Editorial Atuel.

Riccombene, Norberto (1997, “El falo como órgano en la estructura neurótica y perversa”, Presentado en Jornadas Anuales del Centro de Investigaciones psicológicas y psicoanalíticas del Hospital José T. Borda (inédito)

Romero, José Luis (1987, *Estudio de la mentalidad burguesa*, Buenos Aires: Alianza Editorial.

Vilaboa, Daniela y García, Santiago. “El año de las directoras”, En: *Artemisa Noticias*, 28.12.2005.  
<http://www.artemisanoticias.com.ar/site/notas.asp?id=40&idnota=1150>

---

<sup>1</sup> El término remite no inocentemente al Boom de la Literatura Latinoamericana, fenómeno editorial, artístico y económico, de cambio en los lectores y en los productores culturales, cambios en la forma literaria y en los modos de producción de un grupo de escritores latinoamericanos que lograron que en pocos años el mundo pasara de leer literatura europea

y norteamericana, a leer literatura latinoamericana, fenómeno acaecido entre las décadas del '60 y '70.

<sup>2</sup> “La vida sexual de la mujer se descompone por regla general en dos fases, de las cuales la primera tiene carácter masculino; sólo la segunda es la específicamente femenina. Por tanto, en el desarrollo femenino hay un proceso de transporte de una fase a la otra, que carece de análogo en el varón.” (Freud: 1986: 230)

<sup>3</sup> Resultando tres orientaciones para su desarrollo: un universal extrañamiento de la sexualidad a través de su suspensión total, la autoafirmación en la masculinidad, y por último, la elección del padre como objeto amoroso. De esta última orientación, la posición femenina será la mejor de las consecuencias.

<sup>4</sup> El fracaso de tal desligazón con el vínculo materno nos esclarece innumerables actitudes de la mujer adulta. El movimiento es doble, ligazón-desligazón, madre-padre: “La fase de la ligazón-madre exclusiva, que puede llamarse pre-edípica, reclama entonces una significación muchísimo mayor en la mujer, que no le correspondería en el varón. Numerosos fenómenos de la vida sexual femenina, mal comprendidos antes, hayan su esclarecimiento pleno si se los reconduce a ella.”

(Freud: 1931: 232)

<sup>5</sup> “La mirada es efectivamente presencia del otro en tanto tal”. (Lacan: 1990: 92)

<sup>6</sup> Diferenciamos ‘visión’ de ‘mirada’, ya que, más allá de la cuestión fisiológica, en la ciencia social y de la cultura, la *visión* está siempre signada por el género, la clase, la ideología, etc. Para el psicoanálisis la mirada es pulsión y no tiene sexo, tiene que ver con la mirada del Otro y con el deseo.

<sup>7</sup> En el año 1995 Claudio España dirigió una publicación editada por el Diario La Nación en la cual sólo aparecía María Luisa Bemberg como directora argentina hasta esa fecha. Diana Paladino se ocupó de la semblanza de la directora y la importancia de su cine en la producción nacional.

<sup>8</sup> Diez años después de la publicación del Diario La Nación, Daniela Vilaboa y Santiago García escribieron un artículo para la revista *Artemisa Noticias* en el que afirmaban que el año 2005 significaba el despegue del cine argentino realizado por mujeres. Ese mismo año se creó la Comisión de la Mujer en la Asociación Argentina de Directores Cinematográficos (DAC). El texto cita como antecedentes, a directoras del cine mudo como María V. De Celestini con el film *Mi derecho* (1917) y Emilia Saleny, *La niña del bosque* y *El pañuelo de Clarita*, ambas de 1918. En los sesenta, Vlasta Lah dirigió *La furia* (1960) y *Las modelos* (1962). María Herminia Avellaneda (*Juguemos en el mundo*, 1971) y Eva Landeck, directora de *Gente de Buenos Aires* (1974) y *Este loco amor* (1979).

<sup>9</sup> Antes de comenzar su tardía carrera como directora –filma su primera película a los 58 años- María Luisa Bemberg ya había escrito los guiones de dos filmes, “Crónica de una señora” (1971) de Raúl De La Torre y “Triángulo de cuatro” (1975) de Fernando Ayala, en los que aparecen indicios de cambio de mirada y punto de vista respecto del universo femenino anterior filmado por hombres, y signado por su permanencia en el mundo del hogar familiar.

<sup>10</sup> Paladino observa cierta universalización de la figura femenina, confrontada al orden institucional de la Familia, el Estado y la Iglesia.

<sup>11</sup> En la Revista Artemisa Noticias, A. Ch. cita el tema de la Tesina de Grado realizada por María E. Miranda para la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA en el año 2005, en la que describe algunas características objetivas de las condiciones de producción del Nuevo Cine Argentino dirigido por mujeres que se retoman en este artículo y que ya habían sido tratadas por Bernades, Lerer y Wolf en un texto anterior, del año 2002 (*op. cit.*).

<sup>12</sup> Nos parece pertinente partir del análisis que del desarrollo tecnológico del capitalismo hace Jamenson, quien propone trazar una radiografía del sistema de producción mundial desde las zonas más avanzadas a nivel industrial hasta el Tercer Mundo, afirmando que tal mapa es posible sólo a través de la reflexión que el cine puede ofrecer sobre el uso de la tecnología, en tanto que ésta es el síntoma mediante el cual una variedad de situaciones se expresan, especialmente a través de lo que él llama "texto conspiratorio", el cual puede leerse como constitutivo de un esfuerzo consciente y colectivo por descifrar el lugar en el que estamos ubicados y los paisajes y formas a las que nos enfrentamos en un final del siglo XX, cuyas abominaciones se intensifican debido a su ocultación y a su impersonalidad burocrática. Desde la Segunda Guerra se constituye un nuevo momento del sistema mundial que denominamos 'postmodernidad' o 'tercer estadio del capitalismo' y que determina toda una gama de sistemas narrativos cinematográficos abordables desde las categorías teóricas de 'espacio, representatividad y alegoría'. Desde aquí pensamos algunas cuestiones que se vislumbran en ciertos filmes del período. (Jamenson: 2005)

<sup>13</sup> El texto de España, de 1995, cita sólo una directora, Bemberg. El texto de Bernades, Lerer y Wolf, del año 2002, da cuenta de ocho directoras. La tesina de Miranda, citada en el artículo de Artemisa en el año 2005, cita 11 directoras. Miranda les da voz, y Aguilar, les dedica dos capítulos.

<sup>14</sup> Tal como se propone teóricamente en el presente trabajo, que pretende marcar esa diferencia teórica, estética y temática entre el cine 'feminista' propuesto por Bemberg, y el cine 'femenino' actual.

<sup>15</sup> XXY Ganó el Critics Week Grand Prize en el Festival de Cannes en el año 2007, el premio Goya 2007 a la mejor película de habla hispana, varios premios otorgados por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina en el año 2008, entre otros festivales (Atenas, Bangkok, Edimburgo, Montreal, Cartagena, San Francisco, San Pablo, Bratislava).

<sup>16</sup> Me refiero al fenómeno de que estas directoras pertenecen ya al mundo de los "nativos digitales" y en ese sentido, el acceso a la tecnología no les está vedado, como podría pensarse en generaciones anteriores.

<sup>17</sup> En el capítulo "Documentos de cultura, documentos de barbarie" (Jamenson: 1995: 244) se plantea la existencia de un momento económico, en el sentido más amplio de los modos de producción, en que los grandes sistemas matrices marcan la vida cotidiana de los sujetos productores y consumidores formando sus hábitos y sus psiques a través de dicho proceso, y que solamente entran en crisis cuando los desafían formas de lo nuevo, nuevas estructuras colectivas, nuevas relaciones humanas (si no la recurrencia y resurgimiento, en ocasiones igualmente problemáticos, de otras mucho más antiguas). En el caso que estamos analizando, mientras nuestro país entra en ese sistema de capitalismo mundial informático, Lucrecia Martel, Albertina Carri, Lucía Puenzo, por ejemplo, eligen espacios alejados, similares a los espacios precapitalistas.

<sup>18</sup> Romero José Luis (1987) habla de las *mentalidades* como aquellos antiguos prejuicios que pertenecen a órdenes económico-culturales e históricos anteriores y se heredan inconcientemente

en el presente.

<sup>19</sup> Deleuze, Gilles (1996: 13) diferencia el cine en el que el “ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras) *son/distintas de/* las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción del antiguo realismo”.

<sup>20</sup> El concepto de intimidad como aquél que ha provocado una revuelta en el mundo del arte contemporáneo, no es ajeno a estas directoras. Para Julia Kristeva, la experiencia íntima se plantea como materia de la creación artística y búsqueda de nuevas formas. Lo íntimo no pertenece al orden moral de las acciones individuales, sino aparece como una incisión novedosa y molesta que configura los conflictos sociales, ya que se propone como una revuelta contra los estereotipos de la sociedad moderna dominada por la técnica y los mass media. El cine aparece entonces como el espacio imaginario de la desmitificación a través de la “revuelta íntima”. (Kristeva: 2001: 121)