



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La puesta en escena de lo cotidiano familiar en el cine argentino de ficción hecho por mujeres (2000-2010)

Autor:

Pérez Rial, Agustina

Tutor:

Soto, Marita

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Maestría en Análisis del Discurso

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

*La puesta en escena de lo cotidiano familiar en el cine argentino de
ficción hecho por mujeres (2000-2010)*

Lic. Agustina Pérez Rial

DNI 29.443.057

apr1390@gmail.com

Directora:

Dra. María Araceli Soto

soto.marita@gmail.com

Esta tesis es el producto de años de trabajo propio y colectivo. Es por eso que no puedo dejar de encabezar estas páginas nombrando a quienes de diversos modos han dejado sus marcas en mi investigación.

En primer lugar quiero agradecer a Marita Soto y a la Universidad de Buenos Aires. A la primera por haberme permitido formar parte desde hace más de diez años de sus grupos de investigación UBACyT y UNA, espacios en los que me formé como investigadora, a la segunda por haber apoyado durante tres años mi proceso de formación de posgrado con una beca UBACyT de Maestría.

En segundo término no puedo dejar de nombrar a tres de las personas con las que he investigado y trabajado in extenso los últimos cinco años: Florencia Gasparín, Paulina Bettendorff y Cristina Voto. Ellas son cómplices de muchas de las producciones que de una manera u otra me permitieron dar forma a esta tesis.

*Por último, gracias a mis afectos.
A Martín Acebal, compañero de vida, a mi madre y a mi padre.
Por todos/as ellos/as esta tesis pudo terminarse.
Gracias.*

ÍNDICE

Introducción		5
	0 Cuando habitar es enunciar	5
	I Topoanálisis	7
Capítulo 1. Mujeres que hacen cine		12
	1.0 Otra historia: mujeres en foco	12
	1.1 Una historia a saltos: el cine hecho por mujeres en el siglo XX	14
	1.1.1 Del cine silente al sistema de estudios	15
	1.1.2 Vlasta Lah: una directora olvidada	16
	1.1.3 El cortometraje como otra puerta de entrada al mundo del cine	18
	1.1.4 Las guionistas	19
	1.1.5 María Luisa Bemberg: de UFA a <i>De eso no se habla</i>	21
	1.1.6 Una apuesta programática: la Asociación La Mujer y el Cine	24
	1.2 Las mutaciones del sistema cinematográfico argentino en los años 90	27
	1.2.1 La emergencia de un <i>Nuevo Cine Argentino</i> en los años 90	27
	1.2.2 Los espacios de formación y su papel en la reconfiguración del campo cinematográfico	31
	1.2.3 El rol de la crítica en la consolidación de un <i>Nuevo Cine Argentino</i> , entre <i>sacerdotes y brujos</i>	33
	1.2.4 El <i>Nuevo Cine Argentino</i> hecho por mujeres	36
Capítulo 2: Visión y Diferencia, la puesta en escena de lo cotidiano		40
	2.0 La representación en disputa: sobre la ¿(in)existencia? de una <i>estética femenina</i>	40
	2.1 Más allá de la noción de representación. Genealogía crítica del concepto desde los estudios de cine y género	43
	2.1.1 Años 60-70: Estereotipos y cine de mujeres	46
	2.1.2 Años 70- 80: La espectadora	48
	2.1.3 Años 80-90: Profundización del debate teórico alrededor del concepto de género	50
	2.1.4 El campo expandido de los estudios audiovisuales en la actualidad	51
	2.2 Las mujeres en el arte, lo cotidiano y los géneros menores	54
	2.2.1 De la mujer como signo a la mujer creadora de signos	57
	2.2.2 Delimitando el sintagma <i>lo cotidiano</i>	61
	2.2.3 <i>Lo cotidiano</i> en escena, las mujeres y los <i>géneros menores</i> : el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato	64
	2.2.4 <i>Lo cotidiano</i> en el cine hecho por mujeres, una primera aproximación	69
Capítulo 3. El enfoque teórico metodológico: niveles de abordaje		74
	3.0 La significación en el cine, apuntes para el abordaje de un discurso complejo	74
	3.1 Retóricas de lo cotidiano	76
	3.1.1 Figuraciones de lo cotidiano doméstico y familiar en el discurso fílmico	79
	3.1.1.1 La figuración del espacio	81
	3.1.1.2 La figuración del tiempo	83
	3.1.1.3 La figuración del cuerpo	86
	3.1.2 La narración de <i>lo cotidiano</i> en el film	89

	3.2 Lo cotidiano tematizado	94
	3.2.1 Propuesta de periodización de los verosímiles de puesta en escena de <i>lo cotidiano</i> . Un recorrido diacrónico	95
	3.2.1.1 El <i>modelo de representación tradicional optimista o del sentimiento</i>	96
	3.2.1.2 Las primeras rupturas: variaciones en las coordenadas representacionales	99
	3.2.1.3 María Luisa Bemberg: la profundización del quiebre con el <i>modelo tradicional</i>	101
	3.2.1.4 El <i>Nuevo Cine Argentino</i> y la construcción de <i>Otros mundos</i>	103
	3.3 Primeras aproximaciones a la enunciación del film	105
	3.3.1 Reflexiones sobre el dispositivo cinematográfico	108
	Capítulo 4. Variaciones sobre el realismo	112
	4.0 El discurso sobre la realidad en el cine	112
	4.1 Semiosis y realismos	116
	4.1.1 Realismos <i>engendered</i>	119
	4.1.2 La postulación de un <i>grado cero</i> del realismo en el cine ficcional	122
	4.2 El cine argentino y el realismo: un diagnóstico	126
	4.3 La hipótesis de un realismo sinestésico	127
	Capítulo 5. Análisis del corpus	131
	5.0 Una primera aproximación al itinerario analítico propuesto	131
	5.1 Análisis de los films	137
	5.1.1 <i>El juego de la silla</i> (Ana Katz, 2002)	137
	5.1.1.1 <i>Lo cotidiano</i> narrado	140
	5.1.1.2 Mesas en familia	142
	5.1.1.3 Las reglas del juego	145
	5.1.2 <i>Géminis</i> (Albertina Carri, 2005)	147
	5.1.2.1 <i>Lo cotidiano</i> narrado	149
	5.1.2.2 Cámara actante y topografía doméstica	150
	5.1.2.3 La sobremesa	153
	5.1.2.4 Puertas adentro	155
	5.1.3 <i>Rompecabezas</i> (Natalia Smirnoff, 2010)	157
	5.1.3.1 <i>Lo cotidiano</i> narrado	158
	5.1.3.2 La celebración	159
	5.1.3.3 Otros espacios figurados	161
	5.1.3.4 Tiempo de reconocimiento	163
	5.1.3.5 El cuarto propio	164
	5.1.4 <i>Por tu culpa</i> (Anahí Berneri, 2010)	166
	5.1.4.1 <i>Lo cotidiano</i> narrado	167
	5.1.4.2 El campo ciego	168
	5.1.4.3 Distancias	171
	5.1.5 <i>La ciénaga</i> (Lucrecia Martel, 2000)	173
	5.1.5.1 <i>Lo cotidiano</i> narrado	174
	5.1.5.2 Un cuerpo se derrumba	177
	5.1.5.3 La habitación como territorio de sociabilidad	181
	5.1.5.4 Cena en familia, los vestigios del esquema costumbrista	185
	5.1.5.5 La imposible convivencia	186
	5.1.5.6 La caída	188

Conclusiones		191
	0 Apuntes para una primera sistematización	191
	I Tensiones genéricas. Cuando los moldes no contienen la narración	192
	II Otras cronotopías. El espacio <i>off</i>, el tiempo expandido	195
	III Detalle/fragmento. Poéticas de lo inconcluso	197
	IV Realismo sinestésico. De <i>lo cotidiano narrado</i> a <i>lo cotidiano percibido</i>	198
	V La vigencia y la necesidad de reformular algunas preguntas	200
Bibliografía		202
Anexos-DVD		217

Introducción.

Un lugar habitado por la misma persona durante cierto período dibuja un retrato que se le parece, a partir de los objetos (presentes o ausentes) y de los usos que éstos suponen. El juego de las exclusiones y las preferencias, el acomodo del mobiliario, la elección de los materiales, la gama de las formas y colores, las fuentes de luz, el reflejo de un espejo, un libro abierto, un periódico desperdigado, una raqueta, ceniceros, el orden y el desorden, lo visible y lo invisible, la armonía y las discordancias, la austeridad o la elegancia, el cuidado o la negligencia, el imperio de la convención, los toques de exotismo y más aún la manera de organizar el espacio disponible, por exiguo que sea, y distribuir dentro de él las diferentes funciones diarias (comida, aseo, recepción, conversación, estudio, entretenimiento, descanso); todo compone ya un 'relato de vida' antes que el señor de la casa haya pronunciado la más mínima palabra. La mirada sagaz reconoce ahí el abigarramiento de los trozos de la 'novela familiar', la huella de una escenificación destinada a ofrecer una cierta imagen de sí misma, pero también la confusión involuntaria de una manera más íntima de vivir y soñar. En este lugar propio, flota un perfume secreto que habla del tiempo perdido, del tiempo que ya nunca volverá, que habla de un tiempo por venir, algún día, tal vez.

Michel De Certeau y Luce Giard ([1994] 2006: 147-14)

0 Cuando habitar es enunciar

Habitar y *narrar*¹ son dos verbos que comparten una propiedad, el particular involucramiento que implica en ambos el uso de la primera persona. Quien dice "yo" en una narración, como quien abre a un desconocido la puerta de su casa, está predicando un universo pleno en modulaciones sobre el enunciador que esas discursividades (*relato* u *hogar*) construyen. Una casa es un dispositivo complejo que opera como espacio de convivencia e interacción de relatos públicos y privados. Ingresar en una casa no es sencillo, pero una vez que se entra en ella –como plantean Michel De Certeau y Luce Giard– se despliega delante de nosotros/as toda una serie de posibilidades significantes.

Habitar un espacio es, entonces, un acto de enunciación. La ubicación del mobiliario, la iluminación, la disposición de los objetos, la distribución de los cuartos son el origen de las narrativas que la vocación actancial de todo territorio reclama para sí. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando esos espacios son mediatizados? ¿cuáles son las coordenadas que atraviesan su *puesta en escena*? ¿cuáles son los reenvíos que se establecen entre narración y descripción en la representación de esos lugares? ¿qué pasa con los cuerpos que los habitan? ¿qué estéticas y poéticas particulares ha construido el realismo para estas representaciones?

La respuesta a estos interrogantes no es unívoca, y esta variación ha estado –y está– en estrecha relación con la historia de los medios, los dispositivos y los lenguajes que participan en la mediatización de la vida cotidiana. Entendida en un sentido amplio,

¹ Esta expresión retoma el título del libro *Habitar y narrar*, coordinado por Marita Soto (EUDEBA, en prensa) que compila parte de los trabajos realizados por los/as diferentes integrantes de los grupos de investigación que ella coordina en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Artes.

esta mediatización atravesó el desarrollo de distintos lenguajes artísticos –la escritura, la pintura, la fotografía, el cine- y conformó en muchos casos géneros (*genres*) que le fueron específicos como el paisaje o la naturaleza muerta.

El trabajo que nos proponemos en esta tesis se inscribe en el proyecto de investigación transdisciplinario “Performance y vida cotidiana II”,² que aborda dos grandes áreas: por un lado, la dimensión estética de las prácticas de la vida cotidiana y, por otro, la construcción mediática de esa esteticidad.

Inserta en esta segunda línea, la investigación que acá presentamos busca continuar la labor iniciada en la tesina de grado³ sobre la construcción de *figuraciones* – volveremos *in extenso* sobre esta noción en el Capítulo 3– vinculadas al relato de *lo cotidiano* puesto en escena en el cine argentino contemporáneo. En ese trabajo de grado, del conjunto de prácticas aislables como cotidianas nos concentramos en aquellas que se manifestaban en torno a la interacción que la mesa familiar habilitaba. El trabajo planteaba un recorrido por las modalidades de configuración de este espacio en un arco que iba desde un primer modelo, conocido como *modelo del sentimiento*, al análisis de las reconfiguraciones que este había sufrido de la mano de diversos cambios en los verosímiles sociales y de género.

En esta oportunidad, nuestra investigación tomará *lo cotidiano* como un espacio que nos permite pensar los cambios que un ingreso sostenido en el tiempo de mujeres a la cinematografía nacional introdujo en los diversos niveles que hacen a la configuración del *régimen creativo* cinematográfico que comienza a desarrollarse a mediados de los años 90 y que el metadiscurso crítico llamó *Nuevo Cine Argentino* –aspecto sobre el que nos explayaremos en el Capítulo 1–.

La consolidación de este *Nuevo Cine* fue una coyuntura propicia para la renovación de modos de producción y estéticas, y favoreció también la incorporación de nuevos actores en el campo. Es un hecho comprobable que el recorte de nuestro *corpus: cine hecho por mujeres entre los años 2000-2010* hubiera resultado imposible en otro momento de la producción cinematográfica nacional, ya que con excepción de María

² Dirigido por Marita Soto (Código: 20020090100127) en el marco del cual obtuve una Beca UBACyT de Maestría y su extensión (período 2011-2013) que me permitió cursar el posgrado de Análisis del Discurso en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y llevar adelante la investigación que aquí se presenta.

³ Tesina realizada como trabajo final para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires junto a Mercedes Turquet que llevó por título “Figuraciones de un espacio con historia. La mesa y su inserción en el relato del cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2005. Una aproximación semiótica al problema.” Directora: Marita Soto, año: 2009.

Luisa Bemberg, hasta avanzados los años 90 no había habido en el cine argentino un conjunto de mujeres que realizaran películas con continuidad.

La novedad de nuestro recorte radica, además, en que es poco habitual encontrar en la ya amplia bibliografía sobre este *Nuevo Cine* la consideración de cómo el numeroso ingreso de las mujeres en el rol de la dirección y otros puestos clave (como la producción, el montaje, el sonido o la dirección de fotografía) ha modificado esas estéticas pre-existentes o qué efecto ha tenido esta incorporación sobre las poéticas del realismo, particularmente aquellas que se concentran en la representación de los espacios de *lo cotidiano*. Es en esta línea de indagación donde se busca insertar el trabajo que se desplegará en esta tesis.

I Topoanálisis

La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa.

Gaston Bachelard ([1957] 1990: 37)

Para dar respuestas –al menos provisionarias– a estas preguntas, trabajaremos a partir de las películas *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000); *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002) y *Géminis* (Albertina Carri, 2005) a las que el metadiscurso crítico ha clasificado dentro de la etiqueta de *Nuevo Cine Argentino* y dos que exceden el recorte temporal asignado a las producciones incluidas en este sintagma: *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2010) y *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2010).

Un primer paso en este *topoanálisis* que proponemos –tomando prestado el término de Bachelard ([1957] 1990)– lo constituye la definición de las fronteras del sintagma *lo cotidiano familiar*, un recorte que se focalizará en lo doméstico y que situará esta investigación en diferentes espacios: las salas de estar, los comedores, las cocinas, las habitaciones y los baños. A través del estudio de los espacios representados, los ausentes y aquellos diferencialmente modalizados buscaremos dar cuenta de la manera en la cual las producciones analizadas incidieron en un proceso particular de puesta en escena de *lo cotidiano*. Este nos llevó a leer en los films un desplazamiento del campo semántico del hogar como espacio donde primaban verosímiles ligados a lo conocido y lo previsible en la representación de lo cotidiano familiar, a un espacio que aparecía como heterogéneo y desconocido, y que admitía nuevas figuraciones en su construcción.

El objetivo de este trabajo es describir un conjunto de poéticas de *mise-en-scène* de lo cotidiano familiar en un *corpus* de films hechos por mujeres con el propósito de describir algunas operaciones presentes en las películas analizadas que nos permitan dar cuenta de continuidades y rupturas en estas realizaciones. Con este propósito, hemos estructurado el trabajo en cinco capítulos.

El primero es un recorrido historiográfico que buscará mostrar cómo se desarrolló el proceso de inserción de las mujeres en la cinematografía nacional. Nuestra investigación nos ha permitido comprobar que será recién cuando el cine cumpla cien años, y con más claridad desde el año 2000, cuando las mujeres comenzarán a producir largometrajes de ficción con continuidad. Como ya mencionamos, el recorte que nos proponemos en esta tesis sería imposible para la historia del cine anterior, es decir, previa a las producciones que se han conocido como *Nuevo Cine Argentino*. A este capítulo le hemos adicionado una serie de anexos: un relevamiento de las producciones fílmicas realizadas por mujeres desde los inicios del cine en Argentina hasta el año 2010, período que abarca nuestro recorte analítico, y, también, una serie de entrevistas llevadas a cabo entre 2013 y 2015.⁴

El segundo capítulo analiza dos aspectos que entendemos centrales para nuestra tesis. Por un lado, recupera el modo en que la teoría feminista ha abordado el concepto de representación en las artes, y más específicamente en el audiovisual cinematográfico, dando origen a lo que en el campo anglosajón se consolidó como la *teoría fílmica feminista (feminist film theory)*. Por el otro, delimita el modo en el que *lo cotidiano* ha insistido como motivo en pugna en las producciones realizadas por mujeres. Desde los inicios de conformación de este campo, *lo cotidiano* ha devenido *locus* privilegiado no sólo de las reflexiones teóricas sino también de las prácticas fílmicas en la búsqueda de una puesta en escena *otra* de sus espacios y sus tiempos, de sus *cronotopias*. Nos interesa desplegar en este apartado, además, una hipótesis sobre la relación que desde el siglo XVII se ha establecido entre *géneros menores*, puesta en escena de *lo cotidiano* e inserción de las mujeres en el campo artístico.

En el tercer capítulo buscaremos dar cuenta de las principales herramientas metodológicas de las que se vale nuestra tesis en una intersección de propuestas

⁴ La casi totalidad de estos anexos es deudora del trabajo conjunto llevado a cabo con Paulina Bettendorff para el libro *Tránsitos de la minada. Mujeres que hacen cine* (Librería, 2014) que co-editamos. Las entrevistas se encuentran en el DVD (**Anexo II**), junto a un listado de films realizados por mujeres (**Anexo I**), las fichas técnicas (**Anexo III**) y una selección de las escenas de las películas analizadas (**Anexo IV**).

provenientes del campo de los estudios de género, la socio-semiótica y los estudios sobre enunciación audiovisual. En este apartado explicitaremos el andamiaje teórico-metodológico que se despliega en nuestro trabajo con el *corpus*, para lo cual estructuraremos el apartado tomando como referencia los tres niveles analítico-descriptivos sistematizados por Oscar Steimberg (1998, 2013): el nivel retórico, temático y enunciativo. Trabajaremos en este capítulo, además, en el trazado de una periodización de verosímiles de puesta en escena de lo cotidiano doméstico y familiar en el cine argentino. Sabemos que los momentos que proponemos no se presentan como exhaustivos para la historia de nuestro cine, pero sí nos permiten informar de algunos de los modelos hegemónicos de representación de este *pequeño mundo* –en palabras de Ágnes Heller ([1970] 2002)–.

El capítulo cuatro estará dedicado a una problemática de relevancia para nuestra tesis: la construcción de una modalidad particular de realismo en los films analizados. El apartado estará dividido en dos. En un primer momento se avanzará en una introducción general al problema del realismo –o *los realismos*, como señala André Bazin [1958] 2012–, se trazará una cartografía de los modos en los que la *teoría feminista sobre la imagen* ha dialogado con este concepto y, por último, se recuperará la hipótesis sobre la existencia de un *grado cero* ligado a una estilística dominante en el cine ficcional clásico. En el segundo apartado se trabajará específicamente en un análisis y descripción del problema del realismo en el cine argentino –y más específicamente aún, en el *Nuevo Cine Argentino*–, para esbozar hacia el final algunas hipótesis sobre la particular construcción de realismo en nuestro *corpus*.

El capítulo cinco tiene como núcleo central el análisis de las películas. En él buscaremos profundizar en diversos aspectos que hacen a la puesta en escena de lo cotidiano familiar mediatizado por estos discursos y trazaremos una cartografía de las regularidades y desvíos que identificamos en nuestro *corpus*. Con ese propósito, nos abocaremos a un análisis de cada texto fílmico que nos permita, partiendo de la reposición de una sinopsis argumental, dar cuenta de las particulares modulaciones cronotópicas que se despliegan en las películas. Por último, las conclusiones buscarán sistematizar algunas de las líneas analíticas que se plantearon en la tesis. Para eso, se tomarán como eje cuatro aspectos: las tensiones genéricas (*gender/genre*); el trabajo de estos films sobre el espacio *off* y el tiempo expandido; la construcción de planos que toman como base lo que hemos denominado una poética de lo inconcluso (del fragmento o del detalle); y, finalmente, lo que denominamos como un *realismo*

sinestésico que caracterizaría a estos films en el que *lo cotidiano narrado* deja lugar a *lo cotidiano percibido*. Nos interesa, por otro lado, dar respuestas a los interrogantes con los que iniciamos estas páginas y que nos invitan a reflexionar sobre los desafíos que hoy parecen enfrentar los estudios sobre enunciación audiovisual en un contexto en el que cada vez son más las diferencias que se inscriben a un lado y otro de la cámara, algo que se hace patente en los estudios que inaugura la teoría *queer* en el campo del audiovisual.

Esta tesis busca contribuir, así, a una caracterización de las poéticas desplegadas en las películas tomando como núcleo de análisis el estudio de los modos de configuración de los espacios de lo cotidiano familiar mediatizado por la cinematografía argentina de ficción hecha por mujeres en el período 2000-2010. Como hemos señalado, estos espacios representados, ausentes y diferencialmente modalizados dan cuenta de propuestas que impregnan los distintos niveles de producción de sentido del texto fílmico. Nuestra hipótesis es que los films analizados desarrollan en sus diégesis *otras cronotopías* de puesta en escena de lo cotidiano familiar que dialogan de manera particular con los verosímiles de representación de lo doméstico históricamente hegemónicos en el cine argentino.

Los potenciales sinestésicos de la imagen audiovisual son explorados, así, en puestas en escena que parecen relegar las grandes historias en detrimento de las posibilidades que otorga el dispositivo audiovisual para construir descripciones detalladas de sujetos y objetos. Esta potencia, habla de la capacidad de la imagen no sólo para ser vehículo de narraciones sino también espacio para el despliegue de cualidades y afecciones. Es sobre estas posibilidades sinestésicas –también podríamos denominarlas *hápticas*⁵ y sobre los modos particulares que asumieron en la

⁵ Si bien el dispositivo cinematográfico apela centralmente a los sentidos de la vista y el oído, también puede reproducir una experiencia táctil. En *Touch: Sensuous Theory And Multisensory Media* (2002), Laura Marks analiza la experiencia sensorial táctil en el cine distinguiendo entre visualidad óptica (*optic visuality*) y visualidad háptica o táctil (*haptic visuality*). Marks señala que el énfasis en lo táctil no es una característica intrínsecamente femenina, frente a la vista falocéntrica, sino que el recurso de las mujeres a lo táctil es una *estrategia*: “There is a temptation to see the haptic as a feminine form of viewing; to follow the lines, for example, of Luce Irigaray that ‘woman takes pleasure more from touching than from looking’ and that female genitalia are more tactile than visual. While many have embraced the notion of tactility as a feminine form of perception, I prefer to see the haptic as a feminist visual *strategy*, an underground visual tradition in general rather than a feminine quality in particular” (Marks, 2002: 7, comillas y cursivas en el original) (Nuestra traducción: “Existe la tentación de considerar lo háptico como una forma femenina de ver; siguiendo las propuestas, por ejemplo, de Luce Irigaray que dice que ‘la mujer siente más placer tocando que mirando’ y que los genitales femeninos son más táctiles que visuales. Mientras que muchos han adoptado la noción del tacto como una forma femenina de percepción,

cinematografía contemporánea (2000-2010) hecha por mujeres en nuestro país, es que avanzarán las páginas que siguen.

prefiero ver lo háptico como una *estrategia* visual feminista, como una tradición visual subalterna en general, y no tanto como una cualidad femenina en particular”

Capítulo 1. Mujeres que hacen cine

1.0 Otra historia: mujeres en foco.

Emprender el relevamiento del cine hecho por mujeres en Argentina es establecer un recorte dentro del campo cinematográfico que nos enfrenta a una problemática múltiple y abierta.⁶ Se puede afirmar, por un lado, que desde los comienzos del cine en Argentina las mujeres han formado parte de él: ante las cámaras, en la pantalla, las actrices han ocupado un lugar siempre relevante. Pero, por otro lado, surge una historia que hay que contar a saltos, con blancos y vacíos temporales: los rubros técnicos (con ciertas excepciones) y los lugares reconocidos por la ley como los de los propietarios y los autores de los films –producción, guión, dirección– traen un panorama distinto. Los primeros cien años de cine muestran a unas pocas mujeres en el puesto de dirección, apenas una quincena, y entre ellas solo una desarrolla una *obra*⁷ en el ámbito de la ficción: María Luisa Bemberg. Será recién cuando el cine cumpla cien años, y con más claridad desde el año 2000, que comenzará el ingreso sostenido de las mujeres a la producción de largometrajes de ficción. Esto nos devuelve una realidad ya señalada en la Introducción, el recorte que nos proponemos en esta tesis sólo es posible en el contexto de una producción continuada y diversa de largometrajes de ficción hechos por mujeres. Una producción que en el caso de la cinematografía argentina se inicia recién en el año 2000 y que coincide cronológicamente con las realizaciones que desde diferentes metadiscursos críticos se han conocido como *Nuevo Cine Argentino* (en adelante, *NCA*).⁸

⁶ Este es el trabajo que hemos realizado con Paulina Bettendorff para la edición del libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (Librería, 2014). Parte de la investigación y los rastreos bibliográficos que se incluyen en este capítulo corresponden a los avances conjuntos que forman parte del artículo: “Cartografiando miradas. Mujeres que hacen cine en Argentina” (Bettendorff y Pérez Rial, 2014).

⁷ El concepto de *obra* se relaciona con el de *autor*. En la teoría cinematográfica, esta noción fue desarrollada en los años 50 y 60 por los críticos, luego cineastas, de la revista *Cahiers du Cinéma*, entre los que se contaban André Bazin, François Truffaut, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer. Estos reivindicaron una *política de los autores* en la que el director-autor se reconoce en sus films por un *estilo*, por marcas de una escritura audiovisual, que lo diferencian de la estandarización del cine industrial. En Argentina, Gustavo Aprea señala que la emergencia metadiscursiva de la figura del autor se reconoce a mediados de la década del cincuenta y especifica que la apelación a este término implica asimismo la posibilidad de postular una *obra*, que define como una “...singularidad que permite agrupar una serie de productos como en las artes plásticas o la literatura, que consolida su pertenencia al campo estético, asegura su autonomía dentro del mismo y garantiza la especificidad del cine dentro de los lenguajes artísticos” (Aprea, 1999: 6).

⁸ Si bien no son unívocas las posiciones respecto a la existencia –o no– de un *NCA*, coincidimos con Gonzalo Aguilar en afirmar que “... *existe* un nuevo cine argentino, lo que no supone aceptar que este

Distintos/as teóricos/as han buscado una definición para agrupar a los y las cineastas que comenzaron a producir sus películas a fines de la década del noventa en Argentina, apelando a nociones y caracterizaciones que van desde el rescate del término “generación” a la postulación, por ejemplo, de un “nuevo régimen creativo”.⁹ Entre los rasgos que se enumeran en los intentos de definición de ese *NCA* se mencionan habitualmente el surgimiento de nuevos espacios de formación, los cambios en el diseño de producción; la incidencia de los festivales internacionales en la difusión (y el financiamiento) de las películas; la aparición de nuevas tecnologías; las narraciones dispersas, sin un final conclusivo; un estatuto diferente del actor-personaje; la preferencia por protagonistas “marginales”; y, la apuesta por una estética realista que problematiza esquemas representativos anteriores, entre otras características.¹⁰

Sin embargo, algo que es poco habitual encontrar en la ya amplia bibliografía sobre este cine es una consideración de cómo el ingreso sostenido¹¹ de las mujeres en el rol de la dirección y otros puestos clave (como la producción, la dirección de fotografía, el montaje o el sonido) ha modificado esas estéticas pre-existentes o qué efectos ha tenido esta incorporación sobre las poéticas del realismo, particularmente sobre aquellas que se concentran en la representación de los espacios de *lo cotidiano*.¹² En este capítulo trabajaremos en una descripción de las modalidades de inserción y de las transformaciones que ha sufrido el campo cinematográfico, y en los capítulos siguientes avanzaremos en el impacto que estos nuevos actores pudieron tener sobre el despliegue de nuevas poéticas. Para llevar a cabo este primer cometido plantearemos un recorrido en dos partes. En primer lugar trazaremos un itinerario que nos permita dar cuenta de

fenómeno se haya provocado deliberadamente o como parte de un programa estético común.” ([2006] 2010: 13, cursivas en el original).

⁹ Gonzalo Aguilar señala que “...si bien es cierto que hay profundas diferencias de poéticas en el nuevo cine, desde otras perspectivas es absolutamente justificado señalar que, con las películas de los últimos años, se constituyó un *nuevo régimen creativo* que puede denominarse, sin vacilaciones, *nuevo cine argentino*” ([2006] 2010: 14, cursivas en el original)

¹⁰ Esta lista no exhaustiva da cuenta en el vaivén entre alteraciones estéticas y mutaciones técnico-productivas de un punto clave señalado por Alan Pauls en un debate que mantiene en la revista *Punto de Vista* con Raúl Beceyro, Rafael Filippelli y David Oubiña: “Pensar a la vez la producción y la forma no da necesariamente películas buenas, pero lo que da es un cine no acomplexado. Y en esto se diferencia el cine argentino anterior que estaba completamente acomplexado y era víctima de todas las cosas que no podía ser ni tener” (2000:3)

¹¹ El incremento en la incorporación de mujeres realizadoras en la industria cinematográfica puede ser corroborado en diversas fuentes, entre ellas, las planillas de estrenos del INCAA (cfr. Nota al pie 41).

¹² Hemos incluido en el **Anexo II: Entrevistas** diálogos mantenidos con las directoras de los films que conforman nuestro *corpus*: Anahí Berneri, Lucrecia Martel, Albertina Carri y Natalia Smirnoff, así como también entrevistas a las productoras Lita Stantic y Vanessa Ragone, y a la sonidista Jéssica Suárez. Ha excepción de esta última entrevista y la entrevista con la directora de Natalia Smirnoff, las restantes han sido realizadas y publicadas junto a Paulina Bettendorff en el libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. (Librería, 2014).

cómo las mujeres fueron construyendo un lugar dentro del campo cinematográfico, desde el cine silente hasta nuestros días.¹³ En un segundo momento, describiremos el contexto de inserción de las mujeres como participantes activas del *NCA* y de los diversos cambios coyunturales que contribuyeron a su inclusión como realizadoras en el medio audiovisual.

1.1 Una historia a saltos: el cine hecho por mujeres en el siglo XX

Las historias del cine argentino (Couselo *et al*, 1984; España, 2005; Peña, 2012, entre otros) ya han establecido una suerte de división clásica para estos más de cien años de producciones fílmicas en el país, con divergencias menores en el año de comienzo o finalización de algún período. En el recorrido que proponemos para las producciones fílmicas realizadas por mujeres se reencuentra en gran parte esa división, pero se remarcan también silencios (como el período de los estudios en Argentina) y se enfatizan ciertos momentos de visibilidad (la conformación del segundo *NCA*, por ejemplo).¹⁴

Trazar una historia de *las mujeres* en el cine implica una consideración plural, puesto que ellas han ocupado y ocupan diferentes espacios en los roles técnicos. Tradicionalmente, en la estricta división del trabajo que impuso el cine de estudios, que se desarrolló en Argentina desde el comienzo del cine sonoro, en 1933, hasta fines de la década del cuarenta, las mujeres tenían puestos en el equipo de vestuario y en el área de maquillaje, o trabajaban como cortadoras de negativo;¹⁵ solo unas pocas accedieron a la asistencia de dirección, como Alicia Míguez Saavedra. Fue luego de este período que los espacios en los que participaron las mujeres se fueron diversificando.¹⁶

¹³ Viviana Rangil en su libro *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*, una compilación de entrevistas a realizadoras se propone "... una primera aproximación al trabajo de las mujeres en el cine argentino contemporáneo" (2005: 7). En una coyuntura de vacíos bibliográficos se destaca también el *dossier* publicado por la revista *Film* (2004): "Mujeres creadoras de cine" y la tesina de grado de María Eugenia Miranda (2006): "Mujeres cineastas argentinas jóvenes".

¹⁴ En el **Anexo 1: Films realizados por mujeres** puede revisarse un listado de películas hechas por realizadoras desde los inicios del cine en Argentina hasta el año 2010, momento en que culmina el recorte de nuestro *corpus*.

¹⁵ Este era un puesto exclusivamente ocupado por mujeres. Podemos mencionar algunos nombres de esta parte de la historia como Margarita Bróndolo o Sara Gallego.

¹⁶ En esta tesis nos focalizamos en la producción ficcional. Un recorrido exhaustivo de la inserción de la mujer en el campo documental traza recorridos muchas veces convergentes pero con características particulares. Paola Margulis realiza este trabajo historiográfico en "Mujeres en el espacio documental. Una apuesta hacia un campo en vías de conformación" parte del libro compilado por Bettendorff y Pérez Rial (2014). Mención aparte implicaría, también, un recorrido por la inserción de las mujeres en el cine de vanguardia o experimental que se convirtió desde sus comienzos, en los años 60, en un espacio en el que

1.1.1 Del cine silente al sistema de estudios

La etapa del cine mudo en Argentina muestra la labilidad de un campo que está en formación. En él se inician realizadores que luego seguirán su carrera en el cine sonoro y se presentan los nombres de las primeras directoras del país. Con seguridad se pueden mencionar dos realizadoras en el ámbito de la ficción y una documentalista –Emilia Saleny, María B. de Celestini y Renée Oro–, mientras que otros nombres aparecen y desaparecen en las listas de distintos investigadores. Fernando M. Peña menciona, por ejemplo, que sería posible agregar una tercera directora de ficción a este listado, Elena Sansinena de Elizalde, quien podría ser la directora de un film que se atribuye habitualmente a Francisco Defilippis Novoa, *Blanco y negro* (1920). (2012: 21)

Emilia Saleny, quien ya había participado en algunas películas del período como actriz, dirigió dos largometrajes: *La niña del bosque* (1917) y *Clarita* o *El pañuelo de Clarita* (1919). Saleny había fundado una escuela de actuación, la Academia Cinematográfica Argentina, y llevó adelante estos emprendimientos junto con sus alumnos/as. Solo la primera de estas películas es comentada en la historia de Domingo Di Núbila, quien la resalta por tener “actores infantiles” (1959: 22). Las dos películas son consideradas, no solo los primeros films dirigidos por una mujer, sino también los primeros en apuntar a los/as niños/as como público específico. En 1920, María B. de Celestini dirigió el film *Mi derecho*, película que se ha perdido, al igual que las anteriores.¹⁷ La película ha sido caracterizada como un “drama sentimental”, o bien como un film que representa “posturas profeministas” (Peña, 2012: 22). Aquí vemos delineada una descripción que reaparecerá nuevamente en los años 60, cuando reingrese la mujer en el trabajo de la realización.

Puede mencionarse también en esta época la participación de la actriz Camila Quiroga como productora. Junto con su esposo, Héctor E. Quiroga, fundó Platense Film, que se convirtió luego, a partir de la asociación con el técnico Georges Benoît, en Quiroga Benoît Films. Esta compañía es responsable de películas como *¿Hasta dónde?* (1917) o *Juan sin ropa* (1919), protagonizadas ambas por la propia Quiroga.

las mujeres se destacaron, y los nombres de Marie Louise Alemann y Narcisa Hirsch vienen a corroborar esta hipótesis.

¹⁷ Una copia de *El pañuelo de Clarita* habría sido conservada al menos hasta la década del setenta por uno de los actores que participaron en la filmación, Bautista Amé. Los otros films se extraviaron con anterioridad.

Si los comienzos del cine en Argentina traen apenas tres nombres en el rol de la dirección, el período de estudios no contabiliza ninguna mujer en esta función: no hay directoras en las fichas técnicas de los films producidos entonces. Sin embargo, la presencia de las mujeres en el desarrollo de las películas no desaparece completamente: el lugar del guión (o del libro, para retomar el léxico técnico del momento) organiza otro rastro. Desde la participación de Niní Marshall en las películas que trasladan al cine sus personajes de radio, como *Cándida* (Luis José Bayón Herrera, 1939), hasta mujeres que escriben guiones cinematográficos en colaboración,¹⁸ o las que firman solas en ese rubro,¹⁹ se esboza un ámbito para la participación de la mujer en el cine.

1.1.2 Vlasta Lah: una directora olvidada

En 1960, mientras otras mujeres, como Beatriz Guido, ganaban fama como novelistas y guionistas,²⁰ Vlasta Lah, que había obtenido experiencia como asistente de dirección en los films de su esposo, Catrano Catrani, estrenaba *Las furias*, la primera película sonora de ficción dirigida por una mujer en nuestro país.

La información sobre este film es limitada, y su circulación, restringida. Si bien se ha exhibido en los últimos años en algunos ciclos de “rarezas”, como el desarrollado en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) en 2014 con el título *Los Misterios de la Filmoteca*, son pocos/as los/as que han tenido acceso a este material. Esto llevó a que su existencia fuera prácticamente ignorada en un libro de referencia como la compilación de Claudio España (2005), que aborda esos años del cine argentino, *Modernidad y vanguardias. 1957-1983*. Esta publicación solo hace una mención marginal del film, sin indicar el nombre de su directora.

Los registros sobre la película se limitan, así, al rastreo que se puede hacer en diarios y revistas de la época, pero también a la mención que aparece en el *Heraldo del Cinematografista*²¹ en el año 1960, en donde se rescatan entre los “valores” del film “[e]l

¹⁸ Se puede mencionar a María Teresa León con Rafael Alberti (*La dama duende*, Luis Saslavsky, 1944, y *El gran amor de Bécquer*, Alberto de Zavalía, 1946); May Nilsson junto con Leopoldo Torres Ríos (*La tía de Carlos*, Torres Ríos, 1946), y María Luz Regás, quien colaboró con distintos guionistas (entre las ocho películas que escribió se destaca la adaptación de *Madame Bovary*, Carlos Schlieper, 1947).

¹⁹ Entre estas guionistas se encuentran Lola Pita Martínez (*Doce mujeres*, Luis José Moglia Barth, 1939, y *La mujer y la selva*, José Agustín Ferreyra, 1941) y Nené Cascallar, quien adaptó su propio radioteatro para el guión de *Fuego sagrado* (Ricardo Núñez, 1950).

²⁰ En el año 1960 se estrena la película *Fin de fiesta*, de Leopoldo Torre Nilsson, quien ya había realizado tres films con la guionista: *La caída* (1959), *El secuestrador* (1958) y *La casa del ángel* (1957).

²¹ Fundado en 1931 por Israel Chas de Cruz, cronista reconocido en la época por su programa *Diario del cine*, transmitido por Radio Belgrano, el *Heraldo del Cinematografista* fue un semanario de enorme

reparto, atracción para el público femenino, la dirección de una mujer, [la] difusión de una obra teatral” (1960, N° 1524).

Las furias, transposición de la obra dramática de Enrique Suárez de Deza, pone en escena la historia de cinco mujeres –una madre, una hija, una amante, una novia y una esposa–, que gira en torno a un hombre cuyo rostro nunca se ve. Con un elenco en el que se reunieron cinco de las principales actrices de la época –Mecha Ortiz, Aída Luz, Alba Mujica, Olga Zubarry y Elsa Daniel–, el film es calificado por el *Heraldo* como “...un entretenimiento especial para público femenino, ya que explota problemas de interés para la mujer: la madre a quien un amor excesivo y obsesivo por el hijo lleva a provocar la infelicidad de todos; la esposa que ha perdido el cariño de su marido y de su hija; la hermana solterona, eterna postergada, que un día se rebela tragicómicamente contra su situación; la otra mujer, que no puede realizar en el matrimonio su amor con un hombre casado, y la hija, vacía de afectos, que piensa en un casamiento de conveniencia para evadirse de una familia que desprecia” (1960, N° 1524).



Figura 1: En el programa de mano que acompañaba la proyección de *Las furias* (1960) podía leerse: “Mujer, ¿usted tiene derecho a destruir la vida de un hombre?...Audaz interrogante en un película audaz e intensa, interpretada por cinco actrices excepcionales...; primera película argentina dirigida por una mujer!” (recogido por el *Heraldo del Cinematografista* 1960, N° 1524).

Las furias, en una tradición que podría emparentarla con *La casa del ángel* –film del que nos ocuparemos más adelante (cfr. Capítulo 3, Apartado 3.2.1.2)–, se presenta como una película que traza desde las primeras escenas una puesta que nos habla del derrumbe de una arquitectura (la casa) y de una narrativa (la familia). *El film* comienza con una de las protagonistas ingresando en una vieja casona de dos pisos que parece

influencia en la industria y se consolidó como una revista especializada que perduró hasta la década del ochenta. La publicación buscaba ofrecerles a los exhibidores una guía sobre la actualidad cinematográfica y la industria. Para eso, se centraba en analizar las posibilidades comerciales de los films (Crf. Krieger, 2003)

prepararse para su demolición. Analepsis o *flashback* mediante, comenzará a narrarse la historia de esa familia. Drama de mujeres, esta primer ficción doméstica cinematográfica realizada por una directora anticipa cierta voluntad de las realizadoras que surgirán a partir de 1995 de refundar narrativamente el espacio del hogar ampliando sus posibilidades significantes.

En 1962, Vlasta Lah estrena su segunda película, *Las modelos*, una comedia dramática que se interna en el universo de la *haute couture* (alta costura), con una historia que gira en torno a dos modelos y sus peripecias sentimentales. Este film es caracterizado como “una endeble historieta melodramática sobre una modelo que quiere dinero y encuentra el amor, y otra que al fracasar en el amor empieza a darse por dinero...” (*Heraldo...*, 1963, N° 1678). Los comentarios sobre las producciones de Vlasta Lah coinciden en algunos puntos, como el señalamiento de las temáticas femeninas abordadas por ambas películas y la ausencia de acción en el relato, en beneficio de un detenimiento en los detalles: “...un desarrollo que se demora en detalles gratuitos, en desfiles de modas y en un lento manejo de la acción ...” (1963, N° 1678).

1.1.3 El cortometraje como otra puerta de entrada al mundo del cine

Al mismo tiempo que se realizan estos primeros largometrajes, otro camino se va demarcando para las mujeres en el cine: el cortometraje. Desde una tradición de inserción diferente, ya no relacionada con la industria, sino con los nuevos modos de producción que surgen en los años 60, realizadoras comienzan a dirigir films breves.²²

Es el momento, también, en el que surgen las primeras escuelas de cine en Argentina. Lita Stantic, quien atraviesa la historia de la cinematografía argentina desde los años 60 hasta la actualidad, realizó un curso en la Asociación de Cine Experimental a la vez que daba los primeros pasos en el cortometraje junto a Pablo Szir. En 1965 y 1966, respectivamente, ella codirigió dos cortometrajes: *El bombero está triste y llora* y *Un día...*

En la década del setenta, el cortometraje también fue la puerta de entrada al cine para Eva Landeck. Antes de llegar al largometraje, Landeck dirigió *Horas extras* (1968) y *El empleo* (1972). Dos años después, en 1974, estrenó su primera película, *Gente en*

²² Algunos de los cortometrajes realizados por mujeres en esta época son *Apollon Musagète* (1952) de Irena Dodal; *De los abandonados* (1962) y *Soy de aquí* (1965), de Mabel Itzcovich; *El cartero* (1962) de Paulina Fernández Jurado o *Agustín Riganelli* (1963) de María Esther Palant, entre otros.

Buenos Aires, protagonizada por Luis Brandoni e Irene Morack, y en 1979, la segunda, *Ese loco amor loco*.

De esta época son también los dos largometrajes de María Herminia Avellaneda, quien llegó a la dirección cinematográfica por el camino de la televisión, donde empezó su carrera como asistente de dirección, en 1955. En 1971, Avellaneda dirigió *Juguemos en el mundo*, película con guión de María Elena Walsh, y en 1980, la versión fílmica de la telenovela *Rosa... de lejos*. Mención aparte merecen en este itinerario los cortometrajes de María Luisa Bemberg sobre los que volveremos en un próximo apartado.

1.1.4 Las guionistas

En este período, paralelamente a los cambios en la forma de producción, se perfila asimismo un nuevo tipo de guionista. A mediados de los años 50, escritores/as que se están consolidando en el campo literario forman parte, además, de una renovación de la narrativa cinematográfica. Entre los nombres de Marco Denevi, Augusto Roa Bastos y David Viñas, se encuentra el de Beatriz Guido, quien junto con Leopoldo Torre Nilsson se convirtió en una de las guionistas referentes de la época. Las búsquedas estéticas de Guido-Nilsson se caracterizaron por la construcción de un lenguaje propio que les permitiera representar el universo de lo femenino y lo doméstico, distanciándose de las producciones de la época, y valiéndose, para eso, de la apelación a recursos formales que no habían sido utilizados por la cinematografía nacional.²³

Desde la transposición de *La casa del ángel* (1957), sobre una novela de la propia Guido, que había ganado el premio Emecé en 1954, hasta *Piedra libre*, en 1975, la colaboración entre guionista y director se extendió a diecisiete películas, que incluyen tanto adaptaciones de relatos propios (*La caída*, 1959; *Fin de fiesta*, 1960; *La mano en la trampa*, 1961) como guiones originales (*El secuestrador*, 1958; *La terraza*, 1963), y otros basados en argumentos o relatos ajenos (como *Martín Fierro*, 1968 o *El santo de la espada*, 1970). Autora de *best sellers* en los mismos años en que desarrolló su actividad como guionista, Beatriz Guido se recorta como una figura ineludible en la profesionalización del escritor dentro del ámbito del *cine de autor*. Su trabajo no se

²³ Sobre estas producciones volveremos en el Capítulo 3 cuando tracemos una periodización de verosímiles basada en las figuraciones del espacio y el tiempo, de las *cronotopías*, que en distintos momentos de nuestra cinematografía, han caracterizado la puesta en escena de lo cotidiano familiar.

circunscribe a los films de Leopoldo Torre Nilsson, sino que incluye también la coautoría con otros realizadores, tanto en sus comienzos –la transposición de su relato “La representación” para *Paula cautiva* (1963), de Fernando Ayala– como en los años 80, con la adaptación, por ejemplo, de *Memorias del subsuelo*, novela de Fiodor Dostoievski, para *El hombre del subsuelo* (1981), de Nicolás Sarquís.



Figura 2: Fotograma de *La casa del ángel* (1957) primer film en conjunto de la dupla Beatriz Guido-Leopoldo Torre Nilsson. Sobre la figuración de la casa en esta película ha señalado Gonzalo Aguilar: “...está dispuesta como un espacio agujereado y, a la vez, ahuecado. Unidad narrativa del realismo que remite a la familia, aquí se derrumba simbólicamente...” (2009: 130)

En el mismo camino de profesionalización, resalta unos años más tarde otra mujer cuya producción se extiende desde los años 70 hasta el año 2000: Aída Bortnik. Con una carrera distinta a la de Guido, Bortnik llega al cine desde el periodismo²⁴ y el teatro –presentó en 1972 la obra *Soldados y soldaditos*–. Su primera participación en el cine fue la transposición de la novela de Mario Benedetti *La tregua* (1974), en colaboración con Sergio Renán, con quien luego realizaría otros proyectos (*Crecer de golpe*, 1977 y *La soledad era esto*, 2004). Este film se convirtió en la primera película argentina candidata a un Oscar. Una década más tarde, *La historia oficial* (1985), que escribió junto con Luis Puenzo, ganaría ese premio. En su caso sobresale la colaboración repetida con un director, Marcelo Piñeyro, con quien escribió los guiones de *Tango feroz* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997), tres películas que estuvieron entre las más vistas en los años 90.

²⁴ Trabajó en distintos medios gráficos de la época: *Primera Plana*, *Panorama*, *La Opinión*, *Cuestionario*.

1.1.5 María Luisa Bemberg: de UFA a *De eso no se habla*

En un contexto intelectual conmovido por las transformaciones políticas y sociales aparecía en 1975 el artículo de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo”, surgido de la confluencia entre feminismo, marxismo, estructuralismo y psicoanálisis. Ese mismo año se estrenaban el film *Jeanne Dielman, 23 quai de Commerce, 1080 Bruxelles*, de la cineasta y artista visual franco-belga Chantal Akerman, calificado por *Le Monde* como “la primera obra maestra rodada en femenino de la historia del cine”, y el cortometraje de Agnès Varda *Réponse de femmes (Respuesta de mujeres)*, una pieza breve, de ocho minutos, que recibió la etiqueta de *cine panfleto*.²⁵ Paralelamente, en Argentina, María Luisa Bemberg filmaba sus primeros cortometrajes documentales con tono ensayístico:²⁶ *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978).

Bemberg fue cofundadora de la Unión Feminista Argentina (UFA),²⁷ en 1970, y también de La Mujer y el Cine, en 1988, asociación que se sumó a distintas actividades de fomento por la inclusión de la mujer en el cine. Es en este el clima intelectual nacional e internacional que Bemberg dirige sus cortometrajes y escribe sus primeros guiones.²⁸ El momento de creación de la UFA es el del auge del feminismo de la segunda ola, que hizo bandera de la célebre frase que escribiera Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo (Le Deuxième Sexe, 1949)* en la que “On ne nait pas femme, on la deviene” (*No se nace mujer, se deviene –o se hace, dependiendo de las traducciones–*). Esta perspectiva constructivista fue central en el feminismo de los setenta y supuso una

²⁵ Los *ciné-tracts* (o cine-panfleto) surgieron en el contexto del Mayo francés de 1968 de la mano de directores como Jean-Luc Godard, Chris Marker o Alain Resnais. Cada *ciné-tract* consistía en un corto de 16mm (de unos tres minutos de duración) que registraba lo que estaba aconteciendo social y políticamente y servía como material de debate.

²⁶ La noción de *cine-ensayo* viene a dar cuenta de la búsqueda de un *cómo decir* aquello que resiste a la representación, es una producción “...libre en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella” (Weinrichter, 2007: 27). El *cine-ensayo* no sólo desafía un cine institucional y narrativo, sino que cuestiona el intento mismo de una mimesis, pone en entredicho un cine que se define como registro, como reproducción. En el caso de los cortometrajes de Bemberg, lo que puede observarse es una búsqueda a partir de una experimentación con las imágenes y el sonido, que busca la interpelación directa del/de la espectador/a invitándolo/a a reflexionar no *a partir* del film, luego de haberlo visto, sino *junto con* este.

²⁷ La UFA fue formada por María Luisa Bemberg y Gabriela Christeller como un grupo de trabajo en cuyas reuniones se leían textos feministas y se discutían problemáticas y experiencias personales a partir del debate en grupos de *concienciación*. Con esta denominación se buscaba traducir el término *consciousness raising* tomado de las feministas norteamericanas (cfr. Calvera, 1990).

²⁸ Una biografía de María Luisa Bemberg, realizada por una compañera de militancia feminista, Leonor Calvera, puede consultarse en: <http://www.marialuisabemberg.com/mlb-biografia.php> (Última visita: 22/08/2014)

reflexión también sobre la educación de los niños y de las niñas, que será eje del segundo cortometraje de Bemberg, *Juguetes*.²⁹



Figura 3: Folleto de la Unión Feminista Argentina (UFA) realizado en 1970 para el Día de la Madre.

En la década del ochenta la teoría feminista revisará el puntapié inicial de Mulvey, que buscaba hacer dialogar la *teoría fílmica feminista* con una pragmática del texto fílmico, en una empresa que buscará des-esencializar la cuestión de la mirada y el/la espectador/a. Estos cuestionamientos, señala Ana Forcinito en su artículo “Otra vez María Luisa Bemberg: transgresiones, fragmentos y límites de la mirada cinematográfica”:

(...) pueden pensarse también en relación al cine de María Luisa Bemberg, sobre todo, a partir del cuestionamiento de su primer esencialismo feminista (y de la mirada cinematográfica de su primer cine) y por lo tanto de la crisis epistemológica y representacional que sus films ponen en juego en los noventa. (2006a: 36)

La primera película de María Luisa Bemberg,³⁰ *Momentos*, producida por Lita Stantic, se estrenó en 1981.³¹ Este film marcó el comienzo de una continuidad de

²⁹ Es interesante poner en relación esta producción con la revisión estructuralista de los mitos contemporáneos. Es así como, por ejemplo, autores como Roland Barthes en su *Mitologías*, dedica una entrada a los “Juguetes”: “El juguete entrega el catálogo de todo aquello que no asombra al adulto (...) Así, se puede preparar a la niñita para la causalidad doméstica, ‘condicionarla’ para su futuro papel de madre” (Barthes, [1957] 1999: 35-36, comillas en el original)

realización (seis películas en trece años) y una colaboración sostenida³² entre directora y productora (excepto en la última película realizada por Bemberg, *De eso no se habla*, 1993, producida por Oscar Kramer).

Podría pensarse que mientras los primeros films de Bemberg –*Momentos* (1980) o *Señora de nadie* (1982)– indagan en las tensiones y diferencias que habitan la visión de las mujeres, en una articulación más esencialista sobre la condición y posibilidad de una *mirada-mujer*, sus films venideros irán progresivamente orientando estos planteamientos hacia una indagación de las diferencias.³³ Las primeras realizaciones “...conforman una pintura de mujeres de clase media y alta con una existencia ‘que no eligieron, la heredaron’...” en sus siguientes films, Bemberg va a “...universalizar el ansia de autonomía de sus protagonistas, llevándolas a enfrentarse con los poderes constituidos: familia, Estado, Iglesia...” (Calvera en <http://www.marialuisabemberg.com/mlb-biografia.php>).

En su último film, *De eso no se habla* (1993), la directora abandonará las reivindicaciones de la micropolítica cotidiana que habían acompañado sus primeras películas, y también su impugnación alegórica a lo que Calvera denomina los *poderes constituidos*, para centrarse en la doble marca que *diferencia* a la protagonista, mujer y enana. Bemberg comienza una indagación que excede ese *esencialismo estratégico* al que adscriben sus primeras películas que buscan construir una *otra* mirada cinematográfica y configura un texto interesante de ser pensado desde el giro epistemológico que la teoría feminista empezaba a esbozar en los años 80 y que tiene a Teresa de Lauretis como una de sus exponentes principales:

El primer límite de **diferencia(s) sexual(es)**, entonces, es que constriñe al pensamiento crítico feminista dentro del marco conceptual de una oposición sexual universal (la mujer como la diferencia respecto del varón, ambos universalizados; o la mujer como diferencia *tout court*, y por esto igualmente universalizada) que hace muy difícil, si no imposible, articular las

³⁰ Previamente, Bemberg había escrito los guiones de *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1971) y *Triángulo de cuatro* (Fernando Ayala, 1975).

³¹ *Momentos* –película co-guionada por Bemberg y Marcelo Pichón Riviere– puede verse como la puesta en escena de un espacio hogareño normativizador que se muestra agobiante para la protagonista, Lucía (Graciela Dufau). El film que narra la infidelidad de Lucía concluye con su regreso en silencio a la casa después del fin de su aventura. Su esposo, que había sido su terapeuta, es quien mantiene la mirada legitimada en su autoridad como psicoanalista hacia el final del film, y le da a conocer a la protagonista y a los/as espectadores/as –en un proceso compartido de anagnórisis– el parecido del amante con su esposo muerto.

³² Ambas fundaron GEA Producciones emprendimiento desde el que Lita Stantic produjo los primeros cinco films de María Luisa Bemberg.

³³ Así, por ejemplo, la *imagen del encierro* puede considerarse como la que condensa el punto de partida de las miradas, las voces y los sonidos que intentan encontrar puntos de fuga de “...la asfixia producida por las pautas dominantes y heteronormativas que rigen la reclusión de las mujeres (en especial la doméstica y la conventual)” (Forcinito en Bettendorff y Perez Rial, 2014)

diferencias de las mujeres respecto de la Mujer, es decir, las diferencias entre las mujeres o, quizás más exactamente, las diferencias **dentro de las mujeres**. ([1987] 1996: 7, destacado y cursivas en el original)

De eso no se habla (1993) inaugura, así, la indagación de la directora en los modos en los que la diferencia sexual es atravesada por otras diferencias, un punto sobre el que volverán las producciones de nuevas cineastas y al que nosotros dedicaremos en esta tesis un apartado en el próximo capítulo (cfr. Capítulo2, Apartado 2.1.3).

1.1.6 Una apuesta programática: la Asociación La Mujer y el Cine

La Asociación La Mujer y el Cine se conformó a partir de una convocatoria llevada a cabo por Susana López Merino, siguiendo una propuesta de la Cinemateca de Mar del Plata para planificar un festival de cine realizado por mujeres. Se encontraban entre las convocadas Sara Facio, María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Gabriela Massuh, Beatriz Villalba Welsh y Marta Bianchi. Esta asociación trabajó no solo para fomentar la difusión del cine hecho por mujeres de todo el mundo, por medio de la organización de festivales³⁴ y luego de una sección en el Festival de Mar del Plata,³⁵ sino también para incorporar a nuevas directoras en la cinematografía argentina a partir de concursos de cortometrajes y de la creación del premio Ópera Prima Mujer en el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).³⁶

Marta Bianchi, quien trabajó en la Asociación desde su conformación y sigue haciéndolo en la actualidad, en una entrevista brindada en el año 2013,³⁷ explicaba la creación de la Asociación a partir de una contextualización que relaciona una “toma de conciencia de género” en Argentina con el retorno de la democracia en el año 1983:

En los años 80, como parte del fenómeno global de irrupción de las mujeres en todas las áreas sociales, las mujeres también amplían sus roles en el cine. Tradicionalmente habían sido vestuaristas, cortadoras de negativo, asistentes de dirección (...) Pero en los 80 ya hay guionistas, hay unas cuantas productoras, hay directoras de arte, en fin, ya se ve a las mujeres expandiéndose a todas las áreas. El rol más esquivo es el de la dirección. En Argentina, si bien había habido mujeres en todas las décadas, no lograban continuidad. La única que lo había

³⁴ En total, realizaron seis festivales, tres en Mar del Plata y tres en Buenos Aires, además de una muestra de cortos de Latinoamérica y el Caribe en Beijing durante la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer, en 1995.

³⁵ La sección La Mujer y el Cine formó parte del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata durante diez años desde 1996, año de su reedición.

³⁶ En su primera edición, este premio fue ganado por Paula Hernández, para la realización de su film *Herencia* (2001).

³⁷ Entrevista realizada en el contexto de la investigación para el libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (2014).

logrado era María Luisa Bemberg, la única cuando nosotras nos reunimos (Bianchi en Bettendorff y Pérez Rial, 2014:29).

A partir de esta comprobación, entonces, la Asociación se propuso como objetivo estimular a las mujeres a ejercer roles de liderazgo en el cine, difundir una producción creativa que no siempre contaba con el apoyo de los circuitos de exhibición y distribución,

Las mujeres que comienzan a producir en el período que va desde el regreso de la democracia hasta mediados de la década del noventa, enfrentaron las dificultades de un momento en que filmar una película en Argentina no aseguraba su estreno. *Otra esperanza*, película de Mercedes Frutos realizada en 1984, que transpone un cuento homónimo de Adolfo Bioy Casares, dentro de un género poco visitado en el cine argentino como la ciencia ficción, no fue estrenada hasta 1996. Ese mismo año se pudo ver también *S.O.S. Gulubú*, de Susana Tozzi, un film que mezcla animación, títeres y actuaciones, retomando personajes de canciones de María Elena Walsh, y que también pasó por un largo proceso de producción hasta llegar a su estreno. La fecha de realización en el catálogo del Festival de Mar del Plata de ese año la consigna como de 1989/1996. A estos nombres se puede sumar el de la realizadora argentino-alemana Jeanine Meerapfel,³⁸ quien presentó en 1989 el film *La amiga*, una coproducción con Alemania, protagonizada por Liv Ullman y Cipe Lincovsky, que centra su historia en las Madres de Plaza de Mayo.

Tal vez un cierre para este período esté marcado por la película *Un muro de silencio* (1993). Único film dirigido por Lita Stantic, productora de María Luisa Bemberg y luego de Lucrecia Martel y de muchos/as otros/as directores/as del NCA. La película, en un juego de ficción dentro de la ficción que confronta la década del setenta y la de 1990 a partir de la historia de Silvia/Ana y su compañero desaparecido, es una referencia recurrente en los estudios críticos que se centran en analizar cómo el cine argentino ha enfrentado su pasado reciente y cómo se plantea un trabajo de memoria. Se destaca en la película la participación de varias mujeres en roles relevantes: la directora de producción es Dolly Pussi; la jefa de producción es Marta Parga; la directora de arte

³⁸ Esta realizadora, nacida en Argentina, se formó como cineasta en Alemania en la década del sesenta. Otros films que ha realizado en coproducción argentino-alemana son *Amigomío* (1994) y *El amigo alemán* (2012).

es Margarita Jusid, y las guionistas son la propia Stantic y Graciela Maglie, con la colaboración de Gabriela Massuh.³⁹



Figura 4: Fotograma de *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic. En este film la ficción se entremezcla con trazos autobiográficos para dar cuenta de la historia reciente. Para esto, Stantic se vale de las posibilidades que brinda el dispositivo audiovisual al momento de plantear un trabajo *sobre y con* la memoria. Películas posteriores de directoras argentinas como Albertina Carri (*Los Rubios*, 2003) o María Inés Roqué (*Papá Iván*, 2004) volverán a desplegar una mirada particular sobre los sucesos del pasado reciente, esta vez desde la mirada de hijas de desaparecidos/as.

Como señala en un ensayo sobre este film John King, “en una industria abrumadoramente dominada por hombres, fue Bemberg quien estableció los estándares artísticos para las décadas de 1980 y 1990 y Stantic quien dirigió el más reflexivo film sobre la naturaleza de la dictadura y sus secuelas” (1995: 49, la traducción es nuestra). Se podría asumir que la consolidación de esta dupla y la continuidad de su trabajo establecieron el espacio para la aparición, el desarrollo y la multiplicación de nuevas directoras,⁴⁰ hecho que se comprueba empíricamente desde fines de la década del noventa en el crecimiento continuo y sostenido de las mujeres que hacen cine en Argentina.⁴¹

³⁹ Recientemente la editorial EUDEBA ha publicado un libro de Máximo Eseverri y Fernando Martín Peña en el que se compilan una serie de entrevistas a la productora y directora: “Lita Stantic. El cine es automóvil y es poema” (2013)

⁴⁰ En este sentido, señala Lucrecia Martel en la entrevista realizada en 2013 que esa *multiplicación* fuera, tal vez, resultado de una “mala lectura” hecha por “chicas” que a los quince años vieron *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) y creyeron, por la repercusión que tuvo en los medios, que era natural que “en el mundo del cine argentino (...) las mujeres lideraran”. (en Bettendorff y Pérez Rial, 2014: 195)

⁴¹ La revisión del listado de estrenos del INCAA devuelve datos más que interesantes para trazar una cartografía de la inserción de las mujeres en la industria. De los años que van de 1995 al 2000, y a excepción de las incursiones de directoras en el compendio de cortos *Historias Breves I*, solo se estrenan films realizados por directoras extranjeras: Betty Kaplan, Sally Porter, Jana Bokova o Rosalía Polizzi, además de documentales codirigidos por una mujer, Carmen Guarini. Será recién en el año 1999 cuando

1.2 Las mutaciones del sistema cinematográfico argentino en los años 90

En este apartado proponemos un recorrido por el contexto en el que nace y se consolida el *NCA* con el propósito de contribuir a la comprensión del escenario en el que se sitúa la incorporación sostenida de las mujeres en la industria. Como ha quedado expuesto en las páginas precedentes, en los primeros cien años de cine nacional son pocas las mujeres que aparecen en los puestos de dirección y será recién en los comienzos del nuevo siglo que se visibilizará el ingreso de las mujeres al largometraje de ficción.

Las películas que comienzan a realizarse a mediados de los años 90 son el producto de reenvíos entre cambios coyunturales –la crisis que enfrentó el cine nacional durante estos años, una de las más importantes de su historia, la posterior sanción de la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica, así como la apertura de escuelas de cine– y de los quiebres narrativos y estéticos con la cinematografía producida en los años de dictadura y en los primeros años de la democracia. Este será el espacio de desarrollo para estas nuevas directoras, y en tan solo cinco años se pasará de una película estrenada y dirigida por una mujer, *Acrobacias del corazón* de Teresa Constantini en 2000, a ocho films dirigidos por mujeres y tres codirigidos en 2005.⁴²

1.2.1 La emergencia de un *Nuevo Cine Argentino* en los años 90

La década del noventa está marcada por un conjunto de sucesos que alterarán la industria: la reglamentación de la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica (1995), el desarrollo de la tecnología digital, la paridad peso-dólar y la apertura de las escuelas de cine –aspecto, este último, sobre el que centraremos nuestro próximo apartado–. Estos fueron algunos de los factores que permitieron que se configurara un nuevo mapa de la industria cinematográfica nacional. En este contexto es que comienzan a consolidarse algunos de los principales cambios en la industria del

Mercedes García Guevara estrene el primer largometraje de ficción dirigido por una mujer del período, *Río escondido*.

⁴² Albertina Carri e Inés de Oliveira Cézár estrenan en ese año sus segundas películas, *Géminis* y *Cómo pasan las horas*, respectivamente, y Carmen Guarini, quien ya había dirigido varios films con Marcelo Céspedes, estrena su primer largometraje, *Meykinof*. Como se ha mencionado, el listado completo de estrenos organizados por años puede revisarse en el **Anexo 1: Films realizados por mujeres**.

cine argentino que intenta recuperarse de una época signada por las dificultades de producción y exhibición que atravesaba.⁴³

En 1995 los datos de la planilla de estrenos del INCAA mostraban que, tan sólo a un año de haberse promulgado la Ley de Fomento, se había triplicado la exhibición de films nacionales en relación con el año anterior, a la vez que la afluencia de espectadores/as había crecido casi siete veces.⁴⁴

Algunas de las claves de esta reanimación de la industria cinematográfica durante los años 90 fueron el afianzamiento de un modelo de producción cinematográfico asociado a los grandes multimedios y productoras televisivas, con films que en su mayoría fueron dirigidos por directores/as de trayectoria como Juan José Jusid o Adolfo Aristarain, pero que contaron entre sus nombres también con los de realizadores en ese momento noveles como Juan José Campanella.⁴⁵

A la vez que el cine comercial o cine *mainstream* ligado a las grandes productoras de multimedios como Argentina Sono Film y Patagonik Group aumentaba sus producciones, se estrenaba una película que reunía una serie de cortometrajes, *Historias Breves* (1995),⁴⁶ entre cuyos directores se incluían los nombres de quienes se convertirían en las caras más conocidas del NCA. Este film fue el resultado de un concurso del INCAA posible, en parte, gracias al artículo número 43 de la Ley de Cine que señala que “El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES podrá producir y realizar por sí películas de cortometraje y producir aquellas cuyos anteproyectos seleccione en llamados que realice con tal propósito”.⁴⁷ Así, viéndose

⁴³ El contexto anterior inmediato había sido desalentador para el cine argentino. En 1994, la exhibición del cine nacional alcanzó su piso histórico mínimo con apenas ocho estrenos (Peña, 2003).

⁴⁴ En parte, este crecimiento se debió a la aparición de una serie de películas nacionales como *Caballos Salvajes* (1995) de Marcelo Piñeyro que se impusieron como verdaderos éxitos comerciales. El film de Piñeyro, estrenado 10 de octubre de 1995, llevó 719.452 espectadores según la información de las planillas del INCAA sobre fecha de estrenos y cantidad de entradas vendidas. Cierta clave de su éxito – extensivo luego a *Cenizas del paraíso* (1997)–, residió en una puesta en imagen deudora del estilo publicitario y *hollywoodense*, una selección de temáticas juveniles, de la cultura bohemia y *rockera*, la recuperación de géneros como el *road movie* o el policial, todos factores que contribuían a consolidar un público joven (cfr. Maranghello, 2005).

⁴⁵ Hasta *Ni el tiro final* (1997), Campanella solo había filmado un medimetraje *Prioridad Nacional* (1979) y un film *Victoria 392* (1982) que no había sido estrenado comercialmente.

⁴⁶ La película consta de cortometrajes cuyos guiones fueron premiados y producidos por el INCAA: *Niños envueltos*, de Daniel Burman; *Cuesta abajo*, de Adrián Caetano; *Ojos de fuego*, de Jorge Gaggero y Matías Oks; *La simple razón*, de Tristán Gicovate; *Noches áticas*, de Sandra Gugliotta; *Rey muerto*, de Lucrecia Martel; *La ausencia*, de Pablo Ramos; *Guarisoive, los olvidados*, de Bruno Stagnaro; *Dónde y cómo Olivera perdió a Achala*, de Andrés Tamborino y Ulises Rosell.

⁴⁷ La Ley en versión digital se encuentra disponible en:

<http://www.catedraaltmark.com/download/Ley%2017.741%20Fom-reg-act-cinemat.pdf> (Última visita: 28/06/2014)

favorecida la producción de cortometrajes, estas *Historias Breves* gozaron de un relativo éxito en su difusión al contar con 12.000 espectadores.

La existencia de la Ley de Cine y el surgimiento de *nuevos/as directores/as* no significó, sin embargo, cambios que rápidamente se percibieran en la pantalla. Esto se debió, en parte, a que el INCAA, bajo la dirección de Julio Mahárbiz (1995-1999), continuó apoyando mayoritariamente a través de su política de subsidios films que aseguraran réditos comerciales. Fue el caso de los producidos por los nuevos multimedios, como Arte Radiotelevisión Argentino (Artear, integrante del Grupo Clarín) que con tres títulos: *No te mueras sin decirme adónde vas* (Eliseo Subiela, 1995), *Despábilate amor* (Eliseo Subiela, 1996) y *Caballos Salvajes* (Marcelo Piñeyro, 1995) fue la productora más exitosa de ese año. De esta manera, el Fondo de Fomento Cinematográfico ampliado desde la reglamentación en 1995 de la Ley de Cine colaboró, según un informe del propio INCAA, a la concentración de fondos en manos de las grandes productoras ligadas a los dos multimedios.

La búsqueda de otras formas de financiación para los films llevó a la conformación de un modelo alternativo al de coproducción artística hegemónico en los ochenta. La modalidad que se estableció en los años 90 se compuso del apoyo de instituciones y fundaciones de estímulo a las artes, que apuntaron principalmente a los films de los nuevos directores; en esta coyuntura Francia, Holanda y España fueron tres de los países que contribuyeron al desarrollo del NCA.⁴⁸

Al mismo tiempo, el desembarco de los complejos multisala –Hoyts General Cinema, Village Cinemas, Cinemark y Showcase– introdujo importantes cambios en las políticas de exhibición de los films. El desarrollo de los *multiplex* supuso mayores obstáculos para acceder al circuito comercial para las películas no asociadas a grandes productoras o a multimedios. El problema de la exhibición persistió aun cuando surgiera una reglamentación (sancionada en 2004)⁴⁹ sobre la “cuota de pantalla” orientada a proteger la exhibición del cine nacional a través de un porcentaje mínimo obligatorio y

⁴⁸ Algunas de las fundaciones e instituciones que más han colaborado en el otorgamiento de subsidios al cine nacional son: Hubert Bals Fund y Jan Vrijman Fund (Holanda), Fond Sud (Francia) y el Programa Ibermedia (España).

⁴⁹ A través de la Resolución 2016/04, que regula los estrenos y la permanencia de las películas argentinas en las salas cinematográficas, una medida impulsada por el INCAA, bajo la presidencia de Jorge Coscia (2002-2005).

que se reglamentara una “media de continuidad” que determinó la cantidad de espectadores que deben considerarse para que una película siga en cartel.⁵⁰

Otro hecho que alteró el campo de la cinematografía nacional fue la reedición en 1996 del Festival de cine de Mar del Plata⁵¹ dependiente del INCAA que recuperó la categoría “A” como festival internacional, lo que en los papeles lo homologó con los festivales de Cannes, Venecia o Berlín, y que estuvo dirigido entre 1999 y 2002 por Claudio España. En el marco de la reapertura del Festival, la presión de la Asociación *La Mujer y el Cine* logró incorporar durante diez años una sección homónima, que sirvió como espacio para la exhibición de cortometrajes y largometrajes de directoras nacionales como Lucrecia Martel (*Rey Muerto*, 1995), Anahí Berneri (*Modelo para armar*, 1997), Ana Katz (*Merengue*, 1996) o Paula Hernández (*Rojo*, 1992/3).

También se creó el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente - BAFICI, instrumentado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, y dirigido por Andrés Di Tella y Ricardo Manetti entre 1999 y 2000. El rol del BAFICI fue central por varios aspectos. Desde su inicio en 1999 el Festival no solo favoreció la proyección de films que tenían escasa o nula circulación en las salas comerciales, dando cuenta y contribuyendo a la visibilidad de producciones nacionales y extranjeras, sino que también impulsó, a través de secciones como *Work in progress* (en la que se exhibían fragmentos de películas en producción), a la culminación de obras como *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000) o *No quiero volver a casa* (Albertina Carri, 2000), ambas óperas primas que luego conseguirían respaldo para ser finalizadas.

En marzo de 2004 se creó, además, el programa *Espacios INCAA*⁵² que buscó garantizar la exhibición de las producciones cinematográficas argentinas en un intento por atenuar los mencionados problemas de exhibición. Sin embargo estos inconvenientes para llegar y mantenerse en la pantalla no sólo afectaron a las

⁵⁰ Esta reglamentación hubiese protegido a películas como *Los guantes mágicos* (Martín Rejtman, 2003) o *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) que tuvieron una buena recepción del público pero que fueron rápidamente desplazadas por productos de las *majors* (las grandes distribuidoras) con mayor poder de presión en el mercado.

⁵¹ El Festival inaugurado en 1954 por el entonces presidente Juan Domingo Perón no fue en sus inicios un festival competitivo sino un espacio de exhibición para las producciones nacionales e internacionales. Luego de 1970 hubo una interrupción de 25 años, y si bien se hicieron algunos intentos de reactivarlo, esto no sucedió hasta 1996.

⁵² En 2003, el INCAA alquiló el cine Gaumont (ubicado en Rivadavia 1635, Ciudad Autónoma de Buenos Aires) a sus propietarios, y lo transformó en el Espacio INCAA Km. 0, como primer paso de un proyecto para generar una red de salas para la proyección y fomento estatal del cine nacional a lo largo de todo el país. Actualmente, los Espacios INCAA en el país son más de cuarenta y se encuentran distribuidos en todo el territorio. Más información disponible en <http://espacios.incaa.gov.ar/> (Última visita: 28/06/2014)

producciones del período estudiado sino que continúan siendo, aún hoy, uno de los principales obstáculos a resolver.⁵³

1.2.2 Los espacios de formación y su papel en la reconfiguración del campo cinematográfico.

Tal como hemos mencionado previamente, las escuelas de cine han tenido un rol relevante en el ingreso sostenido de las mujeres a la realización (cfr. Rangil, 2005; Miranda, 2006, entre otros/as). Es por eso que dedicaremos este apartado a un recorrido por el surgimiento de los espacios de formación en el país, y el modo en que su aparición impacta en la conformación de los *Nuevos Cines*, no sólo en la década del noventa sino también en los años 60.

La primera escuela de cine en Argentina –producto de la Ley de Cinematografía dictada en 1957– fue el Centro de Experimental de Realización Cinematográfica (CERC) subordinado a otro organismo creado por la misma ley, el Instituto Nacional de Cinematografía (INC, antecesor del actual Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, INCAA). El Estado buscaba garantizar las condiciones y el capital humano necesarios para revitalizar una industria que había entrado en decadencia después de sus años dorados.⁵⁴

El CERC nace así como una escuela de oficios donde la formación se organiza a través de especialidades planteándose como objetivo principal la generación de técnicos. En 1957 se abren otras escuelas: la Escuela Documental de Santa Fe coordinada por Fernando Birri, dependiente del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral y, en el mismo año, el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata. La primera con un proyecto en el que la producción audiovisual y lo político estaban indisolublemente ligados y la segunda con

⁵³ En este sentido señala Lita Stantic en una entrevista realizada en 2013 que la distribución y exhibición: “Es un problema, porque al haber tantas películas es bastante complicado. Hay películas que están hechas y se resignan (...) para verse en el Malba o en el Gaumont, o en la sala que tenga el Instituto en ese momento...” (en Bettendorff y Pérez Rial, 2014: 239).

⁵⁴ Durante la década del treinta la industria cinematográfica nacional había tenido un importante crecimiento a causa del desarrollo de los grandes estudios –como Lumiton o Argentina Sono Films–. Este impulso se vio interrumpido en la década del cuarenta como resultado de la escasez de película virgen a consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial y el peso relativo que fue ganando la industria cinematográfica mexicana en el mercado hispano parlante. Una historia de las crisis que ha atravesado el cine argentino desde sus orígenes hasta la década del noventa puede leerse en Octavio Getino (1998): *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*.

un perfil más teórico ligado a la actividad *cineclubista*.⁵⁵ Quedan delineados así tres perfiles que atraviesan el campo cinematográfico de la época: “...el cine en tanto industria de entretenimiento, el cine como instrumento de intervención social y, finalmente, el cine en tanto práctica artístico-experimental” (Torre y Zarlenga, 2009: 107). Con excepción del CERC, ninguno de estos espacios podrá dar continuidad a su formación en los años de dictadura. La Escuela Documental de Santa Fe fue intervenida en 1975 y cerrada a comienzos de la dictadura, y la Carrera de la Universidad de La Plata cerró en 1978. Fue recién con la redemocratización de la Argentina que el campo cinematográfico comenzó tímidamente a revitalizarse.

Para mediados de la década del noventa, en el contexto de la sanción reglamentación de la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica, la industria comienza a recuperarse con un nuevo impulso a la producción audiovisual. En esta coyuntura, la presencia de escuelas de cine institucionalizó la adquisición de conocimientos técnicos y artísticos, y la oferta formativa tanto pública como privada se multiplicó. En 1991, Manuel Antín creó la Fundación Universidad del Cine (FUC), que se sumó al ya existente CERC (actualmente, Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, ENERC), el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC), Buenos Aires Comunicación (BAC), Taller Escuela Argentina (TEA Imagen), Centro de Investigación Cinematográfica (CIC), entre otras.⁵⁶

De la mano del surgimiento y consolidación de las escuelas de cine, se produjo un cambio que impactó directamente en las posibilidades de realizar cine: la mutación del paradigma tecnológico vinculado a la aparición de la informática y el formato digital que fue desplazando progresivamente al formato analógico. Estas nuevas tecnologías “...por su relativo bajo costo, masividad y flexibilidad, permitieron que una mayor cantidad de personas (estudiantes, aficionados, etc.) pudieran producir y consumir en el nuevo formato audiovisual, posibilitando una democratización de las prácticas cinematográficas” (Torre y Zarlenga, 2009: 113). Esta *democratización* permitió que

⁵⁵ Estos son los años en los que de la mano de la aparición de revistas especializadas y cineclubs comienza a surgir la figura de *autor* en el cine (cfr. Nota al pie 7) y a consolidarse el primer *Nuevo Cine Argentino*. Getino describe de esta manera el proceso: “...se gestaba la nueva generación de realizadores formada no tanto en la práctica viva con la realidad argentina, sino en las catacumbas del cineclubismo o en las tertulias de las revistas especializadas, como *Gente de cine* (1951) o *Cuadernos de cine* (1954)” (1998: 23, cursivas en el original).

⁵⁶ En la oferta privada de formación se conjuga, en su mayoría, la enseñanza de cine y de televisión. La FUC, dirigida por Manuel Antín, exponente del NCA de la década del sesenta y director del INC con el retorno a la democracia en 1983, se convirtió en un espacio de referencia y ganó relevancia “...participa activamente en la gestación y promoción del NCA. Esta vez es una iniciativa privada la que contribuye a revitalizar el campo cinematográfico” (Torre y Zarlenga, 2009: 108).

nuevos/as actores aparecieran en el campo de la cinematografía y con ellos/as, también, nuevas formas de producción. Como señala Alan Pauls en un debate ya aludido (cfr. Nota al pie 10): “Hoy forma y producción son el mismo problema. Pensar la forma es pensar la producción” (Beceyro, Filippelli, Oubiña, Pauls: 2000:3). Y, en este mismo sentido enfatiza Ana Amado: “Forma y producción, relanzadas como par simétrico y necesario a partir de la agudización de la crisis económica y social argentina, sirven para evaluar los resultados de la actual fecundidad creativa cinematográfica en medio de la escasez” (Amado, 2002a: 88).

En esta coyuntura, en la que nuevas formas de producción ganaban escena, la aparición de *Historias Breves I* también tradujo en una serie de alteraciones en el campo. Por un lado, la compilación permitió ver reunida la producción de una serie de directores/as hasta ese momento desconocidos/as, cuya formación había sido mayoritariamente producto de su pasaje por las escuelas, y que auguraban con sus cortometrajes la posibilidad de otras narrativas y propuestas estéticas dentro del cine nacional. Por el otro, la presencia de estas producciones puso en alerta al campo de la crítica cinematográfica, cuya alianza estratégica con las producciones de los/as nuevos/as cineastas fue central para su consolidación.⁵⁷

1.2.3 El rol de la crítica en la consolidación de un *Nuevo Cine Argentino*, entre sacerdotes y brujos

Uno de los factores que jugaron un rol importante en el crecimiento y consolidación de la cinematografía nacional desde mediados de los noventa fue el crecimiento de un metadiscurso crítico que acompañó este desarrollo.⁵⁸

Para la crítica, encabezada por la revista *El Amante*, el estreno de la película *Pizza, Birra, Faso* (1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, en el entonces reeditado Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, fue uno de los eventos

⁵⁷ Un claro ejemplo de esta confluencia entre crítica y NCA es la tapa de la edición número 40 de la revista *El Amante*, correspondiente a junio de 1995. En esta se contraponen dos films argentinos: *No te mueras sin decirme adónde vas*, de Eliseo Subiela, y la compilación de cortos *Historias Breves*. La yuxtaposición de sus títulos viene precedida de los rótulos: *Lo malo, Lo nuevo*, planteando un juego de asociación/disyunción entre “lo malo” y “lo viejo”, por un lado, y “lo nuevo” y “lo bueno”, por el otro.

⁵⁸ Se pueden pensar distintos momentos de la historia del cine en los que la relación crítica-nuevas tendencias cinematográficas ha sido particularmente productiva, basta mencionar, a modo de ejemplo, la historia de diálogo y reenvíos entre los realizadores de la *Nouvelle Vague* (*Nueva Ola*) y la revista especializada *Cahiers du Cinéma* fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca.

cinematográficos que terminó de confirmar la existencia del *Nuevo Cine*. La construcción de un esquema dicotómico –*lo malo, lo nuevo*– propuesto desde el metadiscurso crítico –en la ya aludida tapa de *El Amante*, N° 40– como una clave de lectura del campo del cine argentino supuso la demarcación de dos espacios contrapuestos, el del cine de los años 80 e inicios de la década del noventa por un lado, y el de los nuevos cineastas de 1995 en adelante. La operación de delimitación implicaba establecer un punto de ruptura, señalar las diferencias y contrastes, y construir como un acontecimiento la emergencia del *Nuevo Cine*.



Figura 5: Tapa de la edición número 40 de la revista *El Amante*.

Las editoriales de *El Amante* no trataban solo sobre las estéticas cinematográficas, sino que ampliaban los límites de *lo decible* cinematográfico mostrando un creciente interés por cuestiones como los nuevos modos de producción y exhibición de los films. Así empiezan a incluir comentarios sobre el INCAA, la Nueva Ley de Cine, las premiaciones en los festivales internacionales, la distribución nacional e internacional de las producciones argentinas o el futuro de la industria cinematográfica nacional.

Si bien en los años 90 se mantuvo intacta la distinción entre la crítica no especializada⁵⁹ y especializada, el campo crítico creció como espacio en diálogo y tensión con las producciones que le eran contemporáneas. La *crítica especializada* se consolidó en esos años a través de publicaciones como *El Amante* (1991), *Film* (1993, que dejó de aparecer en formato impreso en 1998) o *Haciendo cine* (1995) que tomaron a su cargo la función de "...adjudicar (como cualquier crítica artística) valores estéticos a una obra" (Tassara, 2001:113). También algunas revistas de crítica cultural como *Punto de Vista* (1978-2008), *El Ojo Mocho* (1991) o *Confines* (1995) comenzaron a publicar ensayos sobre cine. Surgieron, además, publicaciones especializadas integradas por críticos formados en las universidades de cine, como *Kilómetro 111* (2000) dirigida por Emilio Bernini.⁶⁰

La importancia de lo que Oscar Traversa denomina "film no fílmico" (1984), y que engloba al conjunto de metadiscursos que acompañan a la exhibición del film proyectado en las salas: fotografías publicitarias, afiches, artículos periodísticos de promoción, críticas y comentarios de distinto tipo, fue central en el afianzamiento de nuevos marcos discursivos para las producciones cinematográficas emergentes. En esta coyuntura se consolida hacia 1998 la rama argentina de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), un organismo que representa la posición de la renovación en la crítica local, y es responsable de la edición del primer libro destinado al análisis del NCA.⁶¹

Una de las nociones que se ubicará en el centro de los postulados críticos sobre el *Nuevo Cine* es la oposición entre cineastas realistas y no realistas. A través de esta dicotomía la crítica –especializada y no– buscará reeditar viejas discusiones sobre la relación entre imagen y mundo, en un afán por dar cuenta no sólo de los nuevos universos temáticos a los que films como *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997) o *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999) se acercaban sino también a las

⁵⁹ Con *crítica no especializada* hacemos referencia a la crítica mediatizada por la prensa diaria o por canales de televisión o radio, que cumple fundamentalmente la función de ubicar al espectador/a frente a la oferta fílmica.

⁶⁰ No es objeto de esta tesis profundizar en la relevancia que esta ampliación del campo crítico tuvo en la consolidación del NCA, pero no podemos dejar de señalar la centralidad de esta *alianza generacional* entre críticos y cineastas en la conformación de un escenario propicio para estas nuevas producciones. Son interesantes en este sentido los análisis de Marina Moguillansky y Valeria Re (2009) en "Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino".

⁶¹ El libro coordinado por Horacio Bernades –presidente de la entidad durante varios años–, Diego Lerer y Sergio Wolf (2002) llevó por título *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*.

propuestas formales y estéticas que en ellas se desplegaban. Un crítico y teórico como Emilio Bernini, por ejemplo, dará cuenta de un “doble comienzo” para el *NCA*:

El nuevo cine empieza, de un lado, con el realismo. Con esa modalidad de la imagen nuevos cineastas, como Caetano y Stagnaro, opusieron una idea del cine como transparencia a la opacidad del cine previo, respecto de una realidad contemporánea que debía registrarse. De otro lado, el cine contemporáneo empieza también con filmes como *Rapado (...)* y *Picado fino (...)*. Si este cine se opone a las formas del realismo que tienen éxito en la televisión y que proceden también de ella, la causa reside menos en un desprecio por un tipo de representación que en la disputa sobre una verdad de la imagen, y en la afirmación intransitiva con que se la presenta” (Bernini, 2003: 89-91)

De esta manera, crítica y producciones audiovisuales trabarán un pacto que durará cerca de cinco años, y que tendrá al *NCA* como objeto de análisis y debates. Las premisas que sostenían el devenir de este acuerdo irán agotándose y a partir del año 2005 espacios como el BAFICI serán escenario de paneles y conferencias en los que se buscarán actualizar debates sobre el *Nuevo Cine*, sus éxitos y fracasos. Si bien, realizaciones puntuales –como el caso de *Historias Extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008)– parecen reeditar el pacto preexistente, éste aparece desgastado y no logrará ser redefinido en los años siguientes, de manera tan intensa y extensa, por los/as realizadores/as de las generaciones venideras y los/as nuevos/as críticos/as.

1.2.4. El *Nuevo Cine Argentino* hecho por mujeres

Así como a fines de 1950 se llamó a la renovación cinematográfica encabezada por Leopoldo Torre Nilsson, David Kohon, Manuel Antin, Rodolfo Kuhn, entre otros, *Nuevo Cine*, a mediados de los noventa, muchos/as jóvenes directores/as vieron usar en relación con sus producciones el mismo sintagma.

Ese *Nuevo Cine*, encabezado por lo que se conoció como *Generación del 60*, significó en el plano formal un uso renovado del lenguaje cinematográfico, de los temas y de los modos narrativos.⁶² Varias fueron las características comunes a estas películas, entre ellas, la elección de un punto de vista narrativo que se identificaba con los jóvenes de clase media y criticaba el conformismo y la moral de la clase media de la época (*Los jóvenes viejos*, Rodolfo Kuhn, 1962); la presencia de la ciudad como tema, en un rescate que la aprovechaba dramáticamente (*Invasión*, Hugo Santiago, 1969); o la sustitución

⁶² Este *Nuevo Cine* de los años 60 comparte con sus homónimos contemporáneos –como la *Nouvelle Vague* (*Nueva Ola*) francesa o el *Cinema Novo* (*Cine Nuevo*) brasilero– la confrontación con el cine precedente, que consideraba, respondía a modelos de representación perimidos.

de la clausura narrativa característica del cine clásico por finales abiertos que posibilitaban una mayor participación del espectador en la construcción del sentido de los films (*Tres veces Ana*, David Kohon, 1961).

Los films del período se inclinaron por formas de montaje que ponían en evidencia la presencia de la cámara en detrimento del montaje clásico o transparente; por la utilización de estructuras narrativas no convencionales; y, por la exploración del mundo interior de los personajes y de distintos modos en los que representar esa subjetividad. Nuevos *directores-autores* renovaron el debate acerca del cine nacional, sus contenidos y sus formas, cuestionando los modos entonces vigentes de producción, distribución y exhibición cinematográfica.

Como reacción a un contexto político, económico y social, y en diálogo con un cine que también consideraban agotado en sus modos expresivos, surgen en los años 90 una serie de *nuevos/as directores/as*, muchos/as de los cuales, como dijimos más arriba, habían participado de la película *Historias Breves I* (1995). Los paralelismos que pueden trazarse entre ambas generaciones no implican que las películas de esa década compartan una estética común con la de los años 60, sino más bien que pueden rastrearse afinidades en las motivaciones y en ciertos factores coyunturales que condujeron a la elección de opciones estético-narrativas compartidas.⁶³

Si bien pueden observarse diferencias en las *poéticas* del NCA, y la ausencia de un programa político y estético compartido, es posible trazar ciertas líneas convergentes en las propuestas de algunos de sus directores/as. En una enumeración no exhaustiva nos interesaría destacar: puestas en escena que acusan la utilización de decorados naturales, ampliando así el mapa representado de *lo cotidiano*; rechazo a los modos tradicionales de actuación y la utilización de rostros anónimos o nombres provenientes del teatro; guiones en los que lo político se imbrica con lo identitario, generando superposiciones entre la construcción de los espacios públicos y privados; ausencia de narraciones alegóricas, de moralejas en los films o de personajes con cuyo punto de vista deba identificarse el espectador (cfr. Amado, 2002a; Aguilar, [2006] 2010; Bernades *et al*, 2002). Existe, además, cierta ambigüedad temática y una construcción de personajes que busca alejarse de aquella que caracterizaba al costumbrismo y al cine

⁶³ Fernando Martín Peña señala en el prólogo de *60-90 Generaciones* la presencia para los cineastas de los años 90 de "...algunas ventajas indiscutibles: a) las nuevas tecnologías han transformado la realización en algo mucho más sencillo, accesible y maleable que en los 60; b) el *boom* de las escuelas de cine ha multiplicado la cantidad de gente que sabe manejar las herramientas con competencia profesional; c) el video hogareño pone inmediatamente toda la historia del cine a disposición de cualquier curioso para buscar inspiraciones y referentes ..." (2003: 8).

político; todo esto se condensa en nuevos verosímiles de representación, aspecto en el que focalizaremos nuestro análisis en la segunda parte del Capítulo 3.

Nuestro *corpus* está compuesto por cinco películas, tres de las cuales el metadiscurso crítico ha encuadrado dentro de lo que hemos descrito como *NCA: La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000); *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002) y *Géminis* (Albertina Carri, 2005) y dos que exceden el recorte temporal comprendido bajo este apelativo: *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2010) y *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2010). Consideramos necesario el rodeo historiográfico que aquí presentamos ya que entendemos que éste ayuda a situar las producciones analizadas en el contexto más amplio de una historia de la cinematografía argentina, permitiendo visibilizar, por ejemplo, el ingreso sostenido de las mujeres en la realización audiovisual como un fenómeno que es contemporáneo a los cambios que comienzan a registrarse hacia fines de los años 90 en los sistemas de producción y que inciden de maneras diversas en las poéticas fílmicas.

La consolidación de las mujeres como actores relevantes en la producción cinematográfica es un dato que hoy se hace ineludible. Muchas de las directoras que comenzaron a filmar en el año 2000 ya están realizando su tercera o su cuarta película y pasaron de producciones de pequeña o mediana escala a las posibilidades que habilitan grandes productoras argentinas, o a la asociación con productoras extranjeras.⁶⁴ Anahí Berneri, Albertina Carri, Verónica Chen, Gabriela David, Inés de Oliveira Cézár, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Ana Katz, Lucrecia Martel, Lorena Muñoz, Celina Murga, Ana Poliak, Lucía Puenzo, Vanessa Ragone, Julia Solomonoff son solo algunos de los nombres de estas mujeres que se han destacado en los últimos años en el campo de la dirección, y que en casos como el de Ragone se han convertido también en exitosas productoras.⁶⁵

En el próximo capítulo nos abocaremos a analizar dos aspectos que entendemos centrales para nuestra tesis. Por un lado, el modo en que la teoría feminista ha abordado el concepto de representación en las artes, y más específicamente en el campo del audiovisual cinematográfico, dando origen a lo que en el universo intelectual anglosajón

⁶⁴ Solo por nombrar dos casos: Lucrecia Martel contó desde su segundo film, *La niña santa* (2004), con el apoyo de la productora El Deseo, de los hermanos Pedro y Agustín Almodóvar; Paula Hernández recibió para su película *Lluvia* (2008) el respaldo de Pol-ka, una productora ligada al *mainstream* televisivo.

⁶⁵ Con Haddock Films, productora que creó en 2005, Vanessa Ragone produjo el film que ganó el Oscar a la mejor película extranjera en 2010, *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009).

se consolidó como la *teoría fílmica feminista (feminist film theory)*. Por el otro, el modo en el que *lo cotidiano* ha irrumpido como motivo en el arte en el siglo XVII de la mano de los *géneros menores* –como el paisaje o la naturaleza muerta– y desde ahí ha pasado a formar parte de las producciones realizadas por mujeres, privilegiado como *locus* para una puesta en escena *otra* de sus espacios y sus tiempos, de sus *cronotopias*.

Capítulo 2. *Visión y Diferencia, lo cotidiano en disputa*

2.0 La representación en disputa: sobre la ¿(in)existencia? de una *estética femenina*

¿Hay una estética feminista? Ciertamente sí, si nos referimos a una *conciencia* estética y a unos *modos de percepción sensorial*. Ciertamente no, si nos referimos a una variante inusual de producción artística o a una teoría del arte laboriosamente construida.

Silvia Bovenschen ([1976] 1986: 57, cursivas en el original)

La pregunta que en 1976 realizaba Silvia Bovenschen nos sirve como disparador para pensar algunos de los principales cuestionamientos que, desde comienzos de la década del setenta, comenzará a tener el modernismo en el campo de las artes, sobre todo desde la teoría feminista.⁶⁶ Este período es vital para entender la reorganización del espacio cultural, el ingreso de nuevos actores y la reconfiguración de modelos de representación. En el ámbito del cine son, además, los años en que surgen los primeros festivales de cine de mujeres,⁶⁷ la primera revista feminista de crítica cinematográfica (*Women and Film*, editada de 1972 a 1975) y en el que las mujeres comienzan a consolidarse como realizadoras.

En el capítulo anterior buscamos dar cuenta de algunos de los procesos históricos que favorecieron la inserción de las mujeres en los distintos rubros de producción cinematográfica en Argentina, particularmente en la dirección. En esta oportunidad nos focalizaremos en dos aspectos que entendemos centrales para nuestra tesis. Por un lado, el modo en que la teoría feminista ha abordado el concepto de representación en las artes y, más específicamente, en el campo del audiovisual cinematográfico, dando origen a lo que en el medio anglosajón se consolidó como *teoría fílmica feminista (feminist film theory)*. Por el otro, indagando los modos en que *lo cotidiano* se ha presentado en las realizaciones artísticas hechas por mujeres como *locus* representacional privilegiado para una puesta en escena *otra* de los espacios, los tiempos y los cuerpos. Ambas propuestas de análisis responden a tradiciones y campos teóricos distintos pero no por eso imposibilitados de entrar en diálogo. La heterogeneidad de los interrogantes que estructuran este capítulo –y la diversidad de

⁶⁶ El interrogante de Bovenschen es también el punto de partida de un ensayo de Teresa de Lauretis “Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista” en el que, después de polemizar con Bovenschen, concluye: “...existe una cierta configuración de problemas, y de problemas formales que fueron articulados de forma sistemática en lo que llamamos el *cine de mujeres*. La manera en que fueron expresados y desarrollados, tanto artística como críticamente, parece apuntar no tanto a una *estética femenina* como a una *desestética* feminista” ([1985] 2002: 232, cursivas en el original).

⁶⁷ En 1972 se celebra la primera proyección de cine de mujeres en el Festival de cine de Edimburgo y el primer Festival de cine de mujeres de Nueva York.

teorías que se alojan en la formulación de sus términos– no invalidan sus potenciales cruces y reenvíos. Es por eso que nos parece necesario señalar que un trabajo como el que nos proponemos sólo es posible en la intersección de una serie de campos que van desde la historia del arte, pasando por los estudios audiovisuales, la sociología de *lo cotidiano* a la socio-semiótica.

El movimiento democratizador que se da en la producción cinematográfica nacional hacia fines de los años 90 –gracias, en parte, a la igualación de oportunidades que ofrecieron las escuelas de cine– registra, como se ha buscado demostrar, diversos antecedentes. Uno de ellos es la extensa y muy analizada producción de María Luisa Bemberg.⁶⁸ Sin embargo, el trabajo que acá perseguimos no busca dar cuenta de la construcción de poéticas individuales –o *autorales*– sino de algunos aspectos que aparecen como emergentes discursivos cuando se mira en conjunto una serie de realizaciones hechas por mujeres entre los años 2000 y 2010 y se contrastan con el cine nacional previo y con producciones realizadas por hombres en ese período.

El análisis que nos proponemos no puede dejar de enmarcarse, a su vez, en los planteamientos que el feminismo de la diferencia, de la mano de teóricas como Luce Irigaray,⁶⁹ venía desarrollando desde mediados de los años 70 y que podríamos resumir en las palabras de Griselda Pollock en su libro *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*: “Percibir la especificidad de las mujeres es analizar históricamente una configuración particular de la diferencia” ([1988] 2013: 120).⁷⁰

⁶⁸ Abordada, entre otros, en los trabajos de John King, Sheila Whitaker y Rosa Bosh (ed.): *An Argentine Passion: Maria Luisa Bemberg and her films* (2000) y de Ana Porcinito: “Otra vez María Luisa Bemberg: transgresiones, fragmentos y límites de las miradas” (2006) u “Óyeme con los ojos. Miradas y voces en el cine de María Luisa Bemberg” (en Bettendorff y Pérez Rial (ed.), 2014).

⁶⁹ Señala Irigaray en *Speculum. Espéculo de la otra mujer*: “Es necesario acometer una revolución copernicana relativa a la diferencia sexual. Los hombres deben darse cuenta de que realmente no son el centro. Y aunque se identificaran ahora con el sol, no deben perder de vista que la tierra (las mujeres) gira sobre sí misma. La tierra ya no es un ‘objeto’ fijo, un objeto plano en el que se refleja el sol (los hombres), la tierra gira sobre sí misma y con su espejo cóncavo (espéculo) desenfoca los reflejos del sol.” (1978: 149).

⁷⁰ Entendemos que en estas formulaciones resurge el eco del interrogante por la existencia –o no– de una “escritura femenina”, que en este trabajo traduciría en la pregunta por la (in)existencia de un “cine femenino”, por un modo femenino de producir imágenes, y la posibilidad de una respuesta que se sustente desde lo formal y no meramente desde lo temático. Sin embargo, esta pregunta que remite a las propuestas de las feministas francesas como Hélène Cixous ([1975] 1995) que han trabajado la idea de “escritura femenina” o la anteriormente citada Irigaray, no serán abordadas en esta tesis desde esas coordenadas teóricas sino desde aquellas que nos proveen otros planteamientos del feminismo post-estructuralista como Judith Butler, [1990] 2007, [1993] 2002 o Teresa de Lauretis [1981] 1992, [1985]2002, [1987] 1996. Hemos tomado la decisión teórica de filiar nuestros desarrollos con los planteos de Butler y de Lauretis, y no con los de Irigaray y Cixous, por dos razones. En primer lugar, porque los desarrollos de las dos teóricas francesas se han focalizado en el análisis de prácticas textuales escriturarias (en autoras como Colette o Marguerite Duras) y no han expandido sus planteamientos a otro tipo de lenguajes; y en segundo lugar porque compartimos algunas de las críticas que han visto en los desarrollos

Entendiendo que la relación entre cine y realidad está mediada a su vez por una *experiencia de la imagen*, inseparable de una reflexión sobre la enunciación, es que en este recorrido nos proponemos avanzar en una periodización de algunos de los principales momentos de desarrollo y crítica vinculados al concepto de representación desde los estudios de cine y género. Para eso buscaremos ver qué disciplinas se intersectan en el surgimiento de la *teoría fílmica feminista* con el objetivo de dar cuenta cómo se ha ido modificando este espacio teórico heterogéneo desde sus inicios hasta la actualidad. Concluiremos esta primera parte del capítulo con algunos interrogantes que abren los desarrollos más actuales en el campo de los estudios de género.⁷¹ Estos desarrollos nos enfrentarán a preguntas que exceden lo que nos proponemos en esta tesis pero que entendemos que permiten renovar los actuales planteamientos de este campo transdisciplinar de indagación sobre la imagen audiovisual como medio epistémico de reflexión sobre las diferencias.⁷²

En la segunda parte del capítulo, después de realizar una revisión teórica que buscará dar cuenta de una genealogía apretada de *lo cotidiano* en las artes, nos detendremos en las modulaciones que su puesta en escena ha encontrado en producciones fílmicas contemporáneas hechas por mujeres. Para ello, haremos mención a realizaciones artísticas paradigmáticas de esta inclusión del universo de *lo cotidiano* en el campo artístico, como la pintura holandesa del siglo XVII,⁷³ o los trabajos de experimentación de cineastas y artistas audiovisuales como Martha Rosler –en *Semiotics of the Kitchen*, de 1975– o Chantal Akerman –en *Saute ma ville*, 1968–. Dos mujeres que han hecho del territorio de *lo cotidiano* un espacio de exploración formal

de Irigaray y Cixous ecos de planteamientos “esencialistas” al tratar de definir lo femenino, sea en la sexualidad como en la escritura, como una diferencia con lo masculino. Un desarrollo *in extenso* sobre las posibilidades de los planteos de estas dos pensadoras francesas en el análisis de textualidades femeninas es el libro de Alicia Genovese (1998): *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.

⁷¹ Desarrollos que en muchos casos están ligados al influjo de las políticas *queer* dentro de los estudios cinematográficos. Con una ascendencia marcadamente post-estructuralista y deconstructivista, estos enfoques se instalaron en el espacio crítico que había abierto la fisura feminista y se fueron consolidando como un lugar para la producción audiovisual y crítica en los últimos años. Basta señalar, por ejemplo, la primera edición en Argentina en 2014 del Festival de Cine LGBTIQ (lesbianas, gays, bisexuales, trans, intersexuales, queers). Más información en URL: <http://www.festivalasterisco.gob.ar/> (Última visita: 17/01/2015).

⁷² Hemos avanzado en esta línea de trabajo en la ponencia escrita junto a Florencia Gasparin: “*Topos y tropos: articulaciones para pensar el dispositivo audiovisual*” (2012) y en el artículo redactado junto a Cristina Voto: “Nuevos juguetes para un etnógrafo ansioso: derroteros del registro audiovisual” (2014).

⁷³ Entendido como señalaba Svetlana Alpers en su libro *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* como un *arte de descripción*. Sintagma al que opone el arte italiano y la retórica del Renacimiento base de un *arte narrativo* (Cf. Alpers [1983] 1987).

con el que buscaron implosionar las clásicas narrativas sobre la mujer y sus agenciamientos domésticos.⁷⁴

Las páginas que siguen son, entonces, producto de este doble itinerario que recorrerá, por un lado, una genealogía del concepto de representación en la *teoría fílmica feminista* desde su surgimiento hasta la actualidad y, por otro, nos permitirá revisar el sintagma de *lo cotidiano* –doméstico, familiar y mediatizado abordado en nuestro *corpus*–, y su centralidad en la disputa por la representación en las producciones audiovisuales hechas por mujeres. La historia que nos proponemos recorrerá –con saltos– algunos hitos de esta relación de puesta en escena del *pequeño mundo* del interior de los hogares, sus sujetos y objetos.

2.1 Más allá de la noción de representación. Genealogía crítica del concepto desde los estudios de cine y género

El *re-* del término «representación» no es repetitivo, sino intensivo
Jean-Luc Nancy (2005: 36, cursivas y comillas en el original)

La noción de representación tiene una larga trayectoria en la historia del arte y su revisión ayuda a trazar una genealogía de las técnicas miméticas.⁷⁵ Ernst Gombrich (1979) ha señalado que el afán representativo y realista ha constituido una búsqueda incansable en la cultura occidental. En un *racconto* de las técnicas representacionales que nos permita conducir dichas reflexiones al campo del cine, no se puede desconocer la centralidad que adquiere la emergencia de un dispositivo⁷⁶ como el fotográfico, que

⁷⁴ En este contexto, las películas se constituyeron no sólo como vehículos de significados preconstruidos sino como espacios para la intervención activa. Como señala Griselda Pollock recuperando los planteamientos de Elizabeth Cowie en su ensayo “Woman as sign” (“La mujer como signo” publicado originalmente por la revista *M/F*, 1978, N° 1), lo que se buscaba desde la teoría feminista es deconstruir la idea de los films como portadores de significados performados o reflejos de identidades dadas: “El cine es un espacio de producción de definiciones pero no es ni único ni independiente de otras prácticas que definen la posición de las mujeres en la sociedad, ni tampoco se lo puede reducir sin más ellas” (Cowie citada en Pollock [1988] 2013: 76).

⁷⁵ No desconocemos, como señala Leonor Arfuch, que la representación es “una de esas palabras cuya densidad significativa atraviesa toda la historia de la filosofía y cuyos usos –diversos y hasta contradictorios– escapan a cualquier trazado conceptual” (2002: 209). Nuestro propósito es, sin embargo, avanzar en estas páginas sobre algunas de las maneras en las que esta noción ha sido discutida por diversas vertientes de la *teoría fílmica feminista*.

⁷⁶ Oscar Traversa ha trazado una historia del concepto de *dispositivo*, definiéndolo como aquello que se sitúa entre medio y técnica, allí donde “...se abre un espacio que requiere ser precisado –el del dispositivo, a nuestro entender–, lugar soporte de los desplazamientos enunciativos” (2014: 30). Sus reflexiones fueron publicadas originalmente en el artículo “Aproximaciones a la noción de dispositivo” (Revista *Signo y Señal*, Instituto de Lingüística, N°12, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001). Actualmente, este y otros escritos sobre *dispositivo* se encuentran compilados en el apartado “Dispositivo: ¿una noción descriptiva?” de su libro *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido* (2014) del que hemos tomado la cita. Sobre esta noción y la necesidad de problematizarla para pensar la enunciación audiovisual volveremos en el Capítulo 3.

articula indicialidad y automatismo, generando una verdadera ruptura enunciativa, lo que Mario Carlón (2006) denomina la “enunciación automática”.

Con la emergencia del cine y su posibilidad de representar el movimiento se dio un nuevo paso en la historia de las técnicas de representación. Seducidos por la capacidad mimética para representar el mundo, los primeros films hicieron del cinematógrafo un medio más ligado a la aprehensión metonímica del espacio representado que a su figuración. Trazando una analogía, podríamos decir que el cine siguió una periodización semejante a aquella que Arthur Danto ([1997] 1999) señala para la historia del arte, haciendo del *cine representativo* el primer gran “relato de la historia del cine”.⁷⁷



Figura 1: Grabado “Artista dibujando un desnudo” de Alberto Durero (1471-1528) que muestra a un artista auxiliándose con una retícula para registrar a una modelo. El grabado da cuenta de toda una gestión de visualidad durante el Renacimiento alemán, y la retícula opera como elemento divisorio en el mantenimiento de una serie de oposiciones. Como señala Griselda Pollock: “La política sexual de la mirada funciona en torno a un régimen que divide en posiciones binarias: actividad/pasividad, mirar/ser mirado, *voyeur*/exhibicionista, sujeto/objeto” ([1988] 2013: 159)

Así como en el arte contemporáneo el afán de imitación fue desplazado por la indagación de nuevas posibilidades expresivas, a medida que los dispositivos de registro y visionado fueron mutando, también lo fue haciendo la noción representación que los acompañaba. En el marco de estos cambios fue consolidándose la emergencia de los modernismos cinematográficos, continuando –y, por momento, enfatizando– ciertas líneas que habían acompañado desde sus orígenes a la producción audiovisual como las experimentaciones surrealistas de los años 20 o el trabajo de la vanguardia soviética.

⁷⁷ Danto indica que a este primer “gran relato” de la historia del arte le siguieron el modernista y el contemporáneo: “...hay una era de la imitación, seguida por una era de la ideología, seguida por nuestra era poshistórica (...) Cada uno de esos períodos está caracterizado por una estructura diferente de la crítica de arte” ([1997] 1999: 70).

Todas estas mutaciones fueron dando lugar, así, a otras formas de vincular el mundo y los dispositivos audiovisuales. Formas que ampliaban las nociones de la representación como mimesis basada en la cualidad icónico indicial del signo audiovisual.

En esta coyuntura general es que en los años 70 empezó a consolidarse la *teoría fílmica feminista*, y comenzaron a desarrollarse las primeras reflexiones sobre la imagen desde los estudios de género en intersección con la semiótica y el psicoanálisis. El abandono de una relación ingenua –mimética– con el dispositivo y la problematización de la imagen audiovisual como un conglomerado semiótico heterogéneo y de enunciación compleja –y no siempre solidaria entre sus materias significantes– volverán necesaria la reflexión sobre la noción de representación. En palabras de la teórica italiana Giulia Colaizzi:

... la reflexión teórica sobre el sujeto como, en sí, *un* significante, la atención teórica al cine como práctica semiótica, como modo de representación y como espejo que en vez de reflejar, refracta, luces o imágenes y produce nuestro imaginario social, abre un campo de intervención y cambio. (2007: 20, cursivas en el original)

...el discurso del cinematográfico tiene que ser entendido como una tecnología del yo y del imaginario social, una tecnología en el sentido etimológico del término *techné* con toda su pregnancia «arte» en el sentido de «artificio», fabricación y construcción, como «un conjunto de normas, un sistema o un método de *fabricar o hacer*». Así lo entendieron los teóricos soviéticos del montaje, quienes, mientras en Occidente se celebraba «la apoteosis del impulso hacia la representación analógica» (Burch, 1987:241), reflexionaron sobre el cine como lenguaje y retórica, en tanto articulación de elementos discretos que produce efectos de realidad y de verdad más que remitimos a un referente supuestamente real. (2007: 40, comillas y cursivas en el original)

Las páginas que siguen trazarán un recorrido crítico por la noción de representación, en una periodización que toma como eje algunos de los momentos que estructuran las reflexiones en el campo de la *teoría fílmica feminista*. Los años 60 y 70, momento iniciático en el que la reflexión sobre el discurso fílmico se conjuga con el activismo feminista y la denuncia de un sistema de producción cultural que mientras invisibiliza la producción de las mujeres las reduce a la estereotipia cuando las convierte en objetos de representación. Los años 70 y 80, período en el que el discurso feminista de análisis del audiovisual se entrelaza con los discursos psicoanalíticos y semióticos y se comienzan a investigar nuevas cuestiones hasta ese momento no problematizadas como el (dis)placer asociado a la experiencia cinematográfica. En tercer lugar, los años 80 y 90 serán el espacio para profundizar sobre la noción de género como una *tecnología social* que al nombrar, representar y/o definir la femineidad o la masculinidad también las están creando. Un momento para superar su conceptualización como diferencia sexual y desesencializar la categoría. Por último, haremos mención a algunas líneas actuales que

con una influencia marcadamente post-estructuralista y deconstructivista se instalan en el espacio crítico que había abierto la fisura feminista. Entre ellas se destaca, por ejemplo, el campo de reflexiones que inaugura la teoría *queer* en el campo del audiovisual.

2.1.1 Años 60-70: Estereotipos y cine de mujeres

Establecida como una *teoría de campo*⁷⁸ (Casetti, 1994), que se nutrió en su desarrollo de distintas disciplinas: la historiografía, el psicoanálisis, la semiótica, entre otras, la *teoría fílmica feminista* o *teoría feminista sobre la imagen* plantea una serie de preguntas generales sobre el cine como medio, dispositivo y lenguaje. En sus inicios en los años 70, se conjugan activismo feminista y reflexión sobre el discurso fílmico, que se enmarcan a su vez en un proceso de politización de la sexualidad (cfr. Colaizzi, 2007).

Los estudios sobre cine y género así surgidos en el marco del feminismo estadounidense y británico se abocaron en sus inicios a dos tareas complementarias. Por un lado, desmontar, desde una labor historiográfica, los olvidos y silencios acerca de las pocas mujeres que intervenían en el desarrollo de la industria y, por el otro, elaborar extensos análisis sobre los estereotipos femeninos que las películas proponían. Así, los primeros trabajos de la crítica cinematográfica feminista analizaron el carácter ideológico de las representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres, sobre todo en el cine *hollywoodense*.⁷⁹

Ya sea para denunciar los estereotipos negativos (traidoras, putas, asesinas, histéricas) como los positivos (vírgenes, esposas abnegadas, amas de casa felices), el tema de la representación fue central. De una forma u otra estas figuraciones de la mujer que la demonizaban, infantilizaban o convertían en objeto sexual, es decir, que la estigmatizaban, fueron centro de los análisis. Sin embargo, estos primeros desarrollos que pensaban la representación en vinculación estrecha a la construcción y crítica de los estereotipos, fueron desplazados progresivamente por estudios que desde el

⁷⁸ Casetti señala que en los años 70 se produce un cambio de paradigma en la “forma de practicar la teoría cinematográfica”. Convergen para esta modificación el impulso de la hermenéutica, la desaparición del estructuralismo, la recuperación de la fenomenología y la difusión del deconstructivismo, entre otras alteraciones que contribuyen al diseño de un “mapa complejo” que ya no se presenta más compacto ni uniforme, sino dinámico “más un archipiélago que un continente” (cfr. 1994: 201-205).

⁷⁹ En palabras de Colaizzi “Análisis crítico del *mainstream* y trabajo en los archivos marcan esta primera producción crítica, fundada sobre la noción de género como diferencia sexual, que permite la articulación de un nuevo objeto teórico, el «cine de mujeres»” (2007:11-12, cursivas y comillas en el original).

psicoanálisis y la semiótica se centraron en la deconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa del texto fílmico partiendo de una reflexión sobre el dispositivo.

De manera paralela al desarrollo de trabajos analíticos y críticos, teóricas y cineastas feministas incursionaron en el campo de la producción cinematográfica. Entre ellas se destacó Chantal Akerman, que con su film *Jeanne Dielman, 23 quai de Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), una película sobre la rutina de una ama de casa de clase media, puso en escena: “...las acciones de una mujer, de su cuerpo y de su mirada...”, despreciando el *placer narrativo* de los grandes relatos, para centrar las más de tres horas que dura el film en “los pequeños errores en la rutina de Jeanne, pequeños olvidos, vacilaciones entre gestos reales como pelar patatas, lavar platos o hacer café y luego no tomarlo” (de Lauretis, [1985] 2002: 210, cursivas en el original).⁸⁰

La búsqueda de una construcción retórica, temática y enunciativa singular – distinción tripartita deudora de los planteamientos teórico-metodológicos de Oscar Steimber (1998) sobre la que volveremos en el próximo capítulo– en las producciones de Akerman fue un aspecto que caracterizó no sólo sus films, sino los de diversas directoras que cuestionaron con sus películas el concepto mismo de representación, al que la teoría fílmica feminista ya había combatido desde distintos frentes. Este cine de mujeres se convirtió en muchos casos en un *contra-cine*,⁸¹ un proyecto crítico al que Giulia Colaizzi (2007) denominó *des/estética cinematográfica*.

Con este propósito estas mujeres –cineastas y teóricas– no sólo buscaron dismantelar la noción clásica de narratividad sino también la fetichización del cuerpo femenino presente en estos films. Ejemplo de esta crítica a la construcción mediática del cuerpo femenino es el cortometraje *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* (*Respuesta de mujeres: Nuestro cuerpo, nuestro sexo*, 1975) de Agnès Varda, en el que la cineasta franco-belga indaga en algunas de las respuestas posibles a la pregunta *¿Qué es una mujer?*⁸²

⁸⁰ Teóricas del cine como Annette Kuhn (1991) han visto en los trabajos de Akerman una reinvencción-deconstrucción del concepto tradicional del placer fílmico

⁸¹ Este término ha sido utilizado por Laura Mulvey ([1975] 2001) y Teresa de Lauretis ([1985]2002). Sin embargo, y a pesar de compartir la terminología, la noción encuentra en sus desarrollos aspectos diferenciales. Mientras para Mulvey el *counter-cinema* se caracterizaría por una programática antinarratividad y una estética que busca alejar al espectador del placer; para de Lauretis es necesario recuperar el recurso de la narratividad y desviarlo de sus usos convencionales. En el caso de las producciones realizadas por mujeres entre los años 2000-2010 que conforman nuestro *corpus* entendemos que adscribirían más a los postulados de de Lauretis que a los de Mulvey.

⁸² Sobre un fondo blanco, vemos en el corto diversas mujeres que van tomando sucesivamente la palabra para denunciar distintos mitos en torno a la feminidad y plantear nuevas respuestas y líneas de apertura

Este interrogante constituirá un elemento central para los cuestionamientos que los trabajos posteriores formularán a la noción de *diferencia sexual* (de Lauretis, [1981] 1990, [1987] 1996; Haraway, [1991] 1995, [1991] 1999; Preciado, 2008, 2009). La profundización en el análisis de las *diferencias* hará que este interrogante no pueda mantener la potencialidad crítica de su planteo inicial, ya que, como se advertirá, el “marco conceptual de una oposición sexual universal (...) hace muy difícil, si no imposible, articular las diferencias de las mujeres respecto de la Mujer, es decir, las diferencias entre las mujeres o (...) las **diferencias dentro de las mujeres**” (de Lauretis, [1987] 1996: 8, destacado en el original).



Figura 2: Fotograma del cortometraje *Réponse de femmes...* (1975) de Agnès Varda. El audiovisual ha sido considerado como un *panfleto fílmico* (*cine-tract*) y es una producción realizada en el marco de los movimientos posteriores a Mayo de 1968, cuando el movimiento feminista había cobrado visibilidad en Francia.

2.1.2 Años 70-80: La espectadora.

Ya desde el clásico texto de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo”, surgido de la confluencia entre marxismo, estructuralismo y psicoanálisis, la reflexión sobre cine y representación aparecía indisociable de la economía escópica del texto fílmico. Mulvey se convierte de esta manera en la precursora en introducir la reflexión pragmática en la

¿Cómo podemos vivir nuestro cuerpo? ¿Cómo podemos vivir nuestro sexo? Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xlrZlBwPZI8> (Última visita: 29/01/2015).

teoría fílmica feminista. El análisis de la teórica británica buscaba poner en evidencia la centralidad del lugar de la mirada en el cine, señalando que “...el código cinematográfico crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la medida del deseo” (Mulvey, [1975] 2001:376-377).

Descendiendo así un análisis que se focalizaba en criticar la construcción que los textos fílmicos hacían del significante “mujer” desde un abordaje que se focalizaba en el contenido de las películas,⁸³ a partir de los desarrollos de Mulvey se comienza a reflexionar sobre la práctica social y de consumo asociada al cine como dispositivo, en investigaciones que tienen como objetivo indagar en los mecanismos que el *cine narrativo ilusionista* despliega en su manipulación del *placer visual*.⁸⁴

En los años 80 la teoría y la crítica fílmica feminista centrarán sus análisis en el abordaje de la figura de la espectadora. Para ello, estructurará sus trabajos bajo dos modelos epistemológicos: la espectadora como un efecto textual, una posición, un lugar hipotético construido por el discurso fílmico y la espectadora como una mujer real perteneciente a la audiencia que cuando va a ver un film está marcada por una identidad histórica y social particular.

Teresa de Lauretis en *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* ([1981] 1992) reflexiona sobre la paradoja que constituye la situación de la mujer, colocada *entre* la mirada de la cámara (la representación masculina) y la imagen de la pantalla (la fijación especular de la representación femenina). Abordar los problemas vinculados a la representación ya no sólo implica deconstruir los modelos de feminidad hegemónicos que aparecen en los films, sino también problematizar la situación de expectación, clave para comprender las relaciones y caracterizar ese *entre* a ser analizado y explicado.

En la serie de problemas abiertos por esta línea de reflexión, podemos ubicar los trabajos posteriores de Teresa de Lauretis ([1985] 2002, [1987] 1996), abocados al análisis del cine como dispositivo productor de subjetividad y las potencialidades de

⁸³ Un abordaje que Metz ya había criticado en 1967 en su escrito “Propuestas metodológicas para el análisis del filme” recuperado en *Ensayos sobre la significación en el cine* señalando que “El verdadero estudio del contenido de un filme sería precisamente el estudio de la forma de su contenido...” (2002: 112, cursivas en el original).

⁸⁴ Señala Mulvey “La magia del estilo de Hollywood en su punto álgido (y de todo el cine que cae dentro de su zona de influencia) surge, no exclusivamente pero sí en un importante aspecto, de su hábil manipulación del placer visual en orden de producir satisfacción.” ([1975] 2001: 366). En este sentido, resultó central en el programa político de las teóricas feministas no arrastrar al espectador hasta las honduras psicológicas de la verosimilitud dramática de los textos criticando los diversos recursos técnico-semiótico-discursivos del cine narrativo: la relación causa-efecto entre acontecimientos, el montaje invisible, los *raccords*, la verosimilitud.

este *aparato* para la producción de nuevas formas de visión y *otras* subjetividades sociales.

2.1.3 Años 80-90: Profundización del debate teórico alrededor del concepto de género

En su artículo “La tecnología del género”, Teresa de Lauretis problematiza el concepto de representación centrando su análisis en los procesos de subjetivación. Propone entender la subjetividad como el efecto de variados dispositivos semiótico-discursivos, a los que –recuperando la formulación foucaultiana– denomina *tecnologías del género*. Su definición del género como producto de una *tecnología política compleja* efectúa un desplazamiento con respecto a la noción de diferencia sexual, habilitando el desarrollo de una concepción del sujeto como *en-gendrado*⁸⁵ en una multiplicidad de representaciones lingüísticas y culturales que involucran no sólo la experiencia sexual. En este marco, el cine, en tanto aparato cinematográfico, es caracterizado como una de las *tecnologías* productoras de representaciones de género y de subjetividades *generizadas*, *en-gendradas* en/por esas mismas representaciones.

Atendiendo especialmente al modo en que esta problemática se articula en el discurso fílmico, de Lauretis (1985) propone el término *des-estética* para describir las producciones cinematográficas que *de-construyen* los cánones tradicionales de representación en los que se articula el *placer visual* –tempranamente problematizado por Mulvey ([1975] 2001)–. Esta particular forma de producción cinematográfica es caracterizada como una representación que emplaza la subjetividad social femenina en su heterogeneidad –como sitio de intersección conflictiva y simultánea de diferencias sexuales, raciales, económicas y culturales–, quebrando en la expectación toda posibilidad de identificación fija con la Mujer (entendida como esencia inherente a todas las mujeres y como diferencia con respecto de la masculinidad).

Para de Lauretis, la *des-estética* constituye un proyecto de cambio radical, en el que la representación no funciona como un mecanismo de reproducción de las subjetividades dominantes, sino como el espacio de emergencia de nuevas subjetividades posibles, configurando las potencialidades del cine feminista para producir “...otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión y formular las

⁸⁵ El término inglés *en-gendered* plantea un juego complejo entre engendrar, generar y género de difícil traducción al español.

condiciones de representación de otro sujeto social” ([1985]2002: 215).⁸⁶ En términos de Colaizzi⁸⁷ se trata de:

una práctica en la que la subjetividad no es simplemente reproducida sino cuestionada y desplazada –resignificada– (...) no sólo una práctica diferente de hacer filmes sino también un modo distinto de concebir al objeto «arte» en cuanto tal, nuestra relación con la imagen y, finalmente –lo cual es lo mismo– el mundo en que vivimos (2007: 20, comillas en el original)

En esta perspectiva, preocupada por las relaciones entre el cine y las diferencias *entre y en* las mujeres, se inscriben obras como *Black Looks: Race and Representation* de bell hooks⁸⁸ (1992) que proponen reflexiones críticas en torno a las complejas intersecciones entre género y raza en las producciones audiovisuales, así como también sobre las potencialidades desplegadas por el cine para la apertura de espacios que permitan criticar, cuestionar o subvertir las posiciones género- raciales dominantes.

2.1.4 El campo expandido de los estudios audiovisuales en la actualidad

En el horizonte de problemas que dejan planteados estos desarrollos podemos ubicar el trabajo de Donna Haraway ([1991] 1995, [1991] 1999). Esta autora, comprometida con la elaboración de una epistemología feminista, reformula el problema de la mirada en una propuesta teórico-política que apuesta a la producción de conocimiento situado desde *formas de visión parciales y encarnadas*, opuestas al *punto de vista desde ningún lugar* de los discursos y prácticas científicas dominantes.

Preocupada por las formas de representación de la diferencia como *diferencia crítica interna*, Haraway ([1991] 1999) recurre a la noción de *difracción*,⁸⁹ a la que define como una forma particular de representación que permite la emergencia de *posiciones de sujeto cyborg*.⁹⁰ Estas son posiciones de sujeto *no esencialistas*, situadas

⁸⁶ Es posible relacionar este *otro sujeto social* con su definición de *sujeto del feminismo*: un sujeto que “está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología del género (...) a la vez dentro y fuera de la representación.” (de Lauretis, ([1987] 1996: 16).

⁸⁷ Colaizzi (2007) utiliza el término *des-estética* en una formulación propia cuyos términos encontramos estrechamente vinculados con la propuesta de Tereda de Lauretis (1985)

⁸⁸ Conocida como bell hooks (escrito en minúsculas) Gloria Jean Watkins (1952-) es una escritora y activista feminista estadounidense que intersecta en sus escritos raza, clase y género en análisis del arte, la historia, la sexualidad y los medios de comunicación.

⁸⁹ Según su propuesta, esta noción permite evitar el desplazamiento de *lo mismo* que producirían las nociones de reflejo o réplica.

⁹⁰ Haraway define al *cyborg* como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción.” ([1991] 1995: 253) Esta figura encuentra su potencialidad crítica en la desarticulación simultánea de los dualismos fundantes de la cultura occidental, incluyendo entre ellos la diferencia sexual. Como señala en un pasaje del “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”: “Los cyborgs que pueblan la ciencia ficción feminista hacen muy problemáticos los estatutos del hombre o de la mujer en tanto que humanos,

en lo local y en la multiplicidad, articuladas en “redes de actores multiculturales, étnicos, raciales, nacionales y sexuales” ([1989] 1999:125). El *cyborg* constituye para Haraway el sitio desde el cual deconstruir los dualismos de género, para imaginar y construir un *mundo monstruoso sin géneros*,⁹¹ una “salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas” ([1991] 1995: 311).

La noción de *cyborg* nos permite advertir el modo en que ha sido desplazada la pregunta *¿Qué es una mujer?*, apuntada al referirnos a la obra de la cineasta Agnès Varda. Los términos en los que esta podía ser formulada se han visto alterados profundamente, ya que los interrogantes que quedan abiertos en estas nuevas teorizaciones no se vinculan con la diferencia sexual, sino con las posibilidades de deconstrucción del dualismo de género. Esta deconstrucción del binarismo de género como sitio de producción normativa de las subjetividades sociales constituye una problemática que también ha sido abordada (extensamente) en la obra de la filósofa Judith Butler ([1990]2007, [1993] 2002).

En esta producción teórica resulta central la noción de género como *performatividad*. Entendida como la capacidad del discurso para producir aquello que nombra en la reiteración de normas sociales que nunca logran repetirse idénticas a sí mismas, la noción de *performatividad* constituye una vía de acceso a los modos en que son efectuadas tanto la reproducción de las regulaciones sociales como sus posibles alteraciones. En este marco, la potencialidad transformadora del discurso fílmico radicaría en su capacidad para producir (re)apropiaciones culturales “una capacidad de actuar, un poder en el discurso y como discurso, en la actuación y como actuación, que repite para poder recrear y a veces lo logra.” (Butler, [1993] 2002: 199).

En la actualidad, el interrogante por cómo se articula en el discurso fílmico una representación *difractaria* que permita *deconstruir* los dualismos de género o la pregunta por las condiciones en que este es capaz de alterar las normas que regulan el binarismo de género atraviesan no sólo a las producciones teóricas sino cada vez más a las producciones audiovisuales.

artefectos, miembros de una raza, de una entidad individual, de un cuerpo” ([1991] 1995: 306). Las distinciones hombre/mujer, naturaleza/cultura, mente/cuerpo, realidad/ficción, no podrían plantearse como herramientas para la clasificación de los *cyborgs*, éstos serían híbridos que, sin ser completamente ni lo uno ni lo otro, son lo uno y lo otro al mismo tiempo (cfr. Haraway, [1991] 1995).

⁹¹ Los términos *monstruo* y *monstruoso* son utilizados por la autora para referirse a la producción de nuevas formas de significar, como señala en una nota al pie “Recordemos que *monstruos* tiene la misma raíz que *demonstrar*; los *monstruos* significan” (Haraway, [1991] 1999: 158, cursivas en el original)

En un escenario intelectual renovado, pensar la representación fílmica como instancia de articulación de cuestionamientos o formas de subversión a los dualismos de género y de impugnaciones a la heterosexualidad normativa constituye un desafío abierto a la reflexión teórica y al análisis cinematográfico y es objeto de estudio en renovadas producciones elaboradas, por ejemplo, desde la *teoría queer*.⁹²

El campo crítico y teórico argentino no ha sido ajeno a estos vaivenes. Así como la segunda ola del feminismo, que hizo hincapié en el *devenir mujer*, es decir, en la construcción social del sujeto mujer, denunciando el patriarcado y su regulación sobre el cuerpo de las mujeres, fue un marco necesario para pensar las producciones de María Luisa Bemberg; hoy, las reflexiones que investigadores/as y grupos de investigación vienen realizando desde la *teoría queer*⁹³ en intersección con la producción audiovisual han dado lugar a interesantes análisis. Entre ellos, se destacan los llevados a cabo por la investigadora Romina Smiraglia del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) en los que cartografía diferentes producciones contemporáneas que estallarían la diferencia binaria hombre/mujer, para poner en escena diversas figuras de lo diverso y lo abyecto:

Incesto, zoofilia, parricidio y demás perversiones en *Animalada* (Bizzio, 2000), *Géminis* (Carri, 2005) y *El Niño Pez* (Puenzo, 2009). Eróticas disidentes en *Un año sin amor* (Berneri, 2005), *Hoteles* (Paparella, 2004) y *Vagón Fumador* (Chen, 2002). Identidades sexuales ambiguas en *Tan de repente* (Lerman, 2003) y *Plan B* (Berger, 2010). La homosociabilidad por fuera del marco heteronormativo -también conocida como *bromance*- en *Excursiones* (Acuña, 2009). Entre tantos otros ejemplos como *La niña Santa* (Martel, 2004), *Vil Romance* (Campusano, 2009), *La León* (Otheguy, 2007), etc. Cada uno de estos films produce, a través de diferentes procedimientos figurativos y/o narrativos, fisuras en el sistema hegemónico de representaciones. (Smiraglia, 2014)⁹⁴

En este punto terminaremos el *racconto* por el complejo aparato tecnológico-semiótico-discursivo que se articula en la noción de representación cuando esta es

⁹² Es en un artículo de Ruby Rich donde se presentan las primeras reflexiones en torno al *cine queer*. Este escrito que se publicó por primera vez el 24 de marzo de 1992 en *Village Voice* bajo el título “A Queer Sensation” hacía mención a una serie de producciones norteamericanas que se dieron a fines de los años 80 y hasta mitad de los años 90 en torno de las políticas asimiliacionistas de representación de las minorías durante el gobierno de Ronald Reagan (1981-1989) (cfr. Rich, [1992] 2013).

⁹³ El término *queer* (Butler [1990] 2007 y [1993] 2002; Preciado 2008 y 2009) tiene vinculaciones con la noción de lo abyecto (Kristeva, [1980] 2004): “Eran ‘queer’ los invertidos, el maricón y la lesbiana, el travesti, el fetichista, el sadomasoquista y el zoófilo. El insulto ‘queer’ no tenía un contenido específico: pretendía reunir todas las señas de lo abyecto. Pero la palabra servía en realidad para trazar un límite al horizonte democrático: aquel que llamaba a otro ‘queer’ se situaba a sí mismo sentado confortablemente en un sofá imaginario de la esfera pública en tranquilo intercambio comunicativo con sus iguales heterosexuales mientras expulsaba al ‘queer’ más allá de los confines de lo humano.” (Preciado, 2009: s/n, comillas en el original).

⁹⁴ El artículo del que se extrae este párrafo, “Nuevo Cine Argentino, ¿Nuevo Cine Queer?: el cuerpo intersex como el otrx (im)posible” fue presentado en el IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Rosario, 2014).

recuperada desde las teorías de análisis audiovisual en su intersección con los estudios de género.

El *corpus* del que partirá nuestro análisis –como ha sido explicitado en el Capítulo 1– pertenece a un momento de la cronología cultural, política y social en el que el feminismo de la diferencia estaba cediendo espacio en los debates teóricos y la productividad de los planteamientos de la segunda ola –prolíficos en la década del setenta y principios de los años 80– comenzaba a ser cuestionada. Paralelamente, emergía una clara voluntad de deconstruir los dualismos de género, una voluntad que tendrá su correlato en la producción audiovisual y que se caracterizará por la puesta en escena de una heterogeneidad de historias, de cuerpos y de miradas.⁹⁵

En la segunda parte de este capítulo avanzaremos sobre el modo en el que *lo cotidiano* ha aparecido como espacio privilegiado de representación en las producciones realizadas por mujeres e indagaremos en algunas de las singularidades cronotópicas que este espacio adquiere en sus realizaciones.

2.2 Las mujeres en el arte, *lo cotidiano* y los géneros menores

Esta tesis transita por una serie de disciplinas, por sus puntos de intersección, debate y diálogo. Pensar las especificidades de *la puesta en escena de lo cotidiano mediatizado por una serie de films de ficción hechos por mujeres en el cine argentino entre los años 2000 y 2010* implica la posibilidad de múltiples abordajes en el contacto con el *corpus*. Por un lado, está el enfoque socio-semiótico que nos provee de una manera particular de *ver* y *analizar* el objeto-film. Un objeto que podría encontrar en otras premisas metodológicas, por ejemplo aquellas que ofrecen los estudios culturales, un marco de desarrollo. El recorte impone, a su vez, algunas preguntas específicas, preguntas que no son nuevas y que encuentran antecedentes, por ejemplo, en lo que Griselda Pollock denomina la *historia feminista del arte*, un proyecto teórico, político y estético doble en el que “la recuperación histórica de información sobre las productoras de arte coexiste con la deconstrucción concomitante de los discursos y prácticas de la historia del arte en sí misma, y solo es críticamente posible a través de esa deconstrucción” ([1988] 2013: 119).

⁹⁵ Es precursora, en este sentido, la película de María Luisa Bemberg *De eso no se habla* (1993), aspecto sobre el que nos hemos explayado en el Capítulo 1.

Nuestro trabajo se inscribe en esta tradición bifronte en la que la historiografía se combina con el análisis socio-semiótico en vistas a un doble objetivo. Por un lado, visibilizar prácticas y agentes culturales que han quedado en el fuera de campo cultural y social, y, por otro, dar cuenta de las estéticas y las narrativas dominantes, y también de aquellas que buscan desmarcarse de los modelos tradicionales de representación.

Recuperar la genealogía teórica que va desde los primeros planteamientos de Linda Nochlin en su artículo publicado en la revista *Art News* en 1971 “Why Have There Been No Great Women Artist?” en el que postulaba una serie de razones que habían conducido a una invisibilización de las mujeres en la historia del arte, hasta la traducción de estas problemáticas en el campo del cine es un objetivo que excede estas páginas. Sin embargo, entendemos que es necesario señalar que la empresa analítica que perseguimos dialoga con trabajos que otras investigadoras han comenzado a realizar en los últimos años. Basta señalar en este sentido al menos dos.

Por un lado, el trabajo emprendido por Andrea Giunta en *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* en el que le dedica un capítulo a pensar las relaciones entre “Género y feminismo. Perspectivas desde América Latina”. En él, Giunta recupera las voces de Nochlin y Pollock que, en sus palabras, “...establecieron la plataforma sólida del debate feminista en el campo del arte” (2011:24), y señala que el camino que el debate sobre feminismo y género cumplió en Latinoamérica fue similar al de otros lugares, es decir, que pasó de un *comienzo reivindicativo rápidamente desechado* a un análisis sobre cómo se construyen las diferencias de género. Giunta señala que Nelly Richard es quien ha realizado los aportes más radicales en términos de intervención teórica y política en el debate sobre género y feminismo en Latinoamérica, subrayando que en su obra “lo femenino asume el lugar del cuestionamiento a la autoridad y no el de la reivindicación de un conjunto de temas” (2011:27). Giunta indica, además, que “la crítica feminista se imbricó con la crítica a la autoridad y a las cegueras del modernismo” (2011:26).⁹⁶ Impugnado el modernismo como narrativa hegemónica y también como epistemología, será la concepción moderna de representación la que entrará en pugna y con ella también la visión como sentido

⁹⁶ En este mismo sentido, Craig Owens en un artículo publicado en el libro *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* editado por Hal Foster en 1983, y traducido al español como *La posmodernidad*, afirmaba: “Es precisamente en la frontera legislativa entre lo que puede representarse y lo que no donde tiene lugar la manifestación posmodernista, no a fin de trascender la representación, sino para exponer ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras. Entre las prohibidas de la representación occidental, a cuya representación se les niega toda legitimidad, están las mujeres” ([1983] 1985: 96).

estructurante de la realidad.⁹⁷ En los dos ensayos que dedica a las obras de las artistas Ana Mendieta (1948-1985) y Graciela Sacco (1956-), Giunta no se focaliza en una enumeración de los temas o motivos que atraviesan sus producciones sino que indaga el modo en el que ellas trabajan en sus obras la *construcción cultural del género*.⁹⁸

Por el otro, nos interesa mencionar el trabajo de doctorado recientemente publicado de María Laura Rosa con el título *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática* en el que la autora focalizándose en una serie de artistas feministas de la década del ochenta, como María Luisa Bemberg y el colectivo Mitominas, señala las principales temáticas que sus producciones introdujeron en el campo artístico de la post dictadura:

...las artistas feministas estudiadas plantearon temáticas inéditas para el campo artístico local. Entre ellas, lo referido al mundo de la intimidad –lo que debía quedar oculto, lo personal– fue llevado a la esfera pública y expuesto como un elemento político más. La construcción de la sexualidad, los roles asignados a los sexos, la inmanencia del trabajo doméstico, la procreación como condición *sine qua non* de lo femenino, el cuestionamiento a la heteronormatividad y la vindicación de las libertades sexuales, el debate de enfermedades recientes para la época, fueron cardinales para el impulso de *otras* propuestas artísticas (Rosa, 2014: 135, cursivas en el original)

Se infiere de los párrafos anteriores –y se comprueba en la lectura de los libros– que los *corpora* que Giunta y Rosa construyen son diversos, como así también lo son los énfasis analíticos y las cronologías que interesan a ambas investigadoras. Mientras Giunta explícitamente busca despegarse de un abordaje temático de la obra de Mendieta y Sacco, Rosa ancla en este nivel los análisis que propone. Nuestro objetivo en esta tesis buscará combinar ambas propuestas. Como señalamos en la Introducción y profundizaremos en el Capítulo 3, la metodología de análisis socio-semiótico que adoptamos –en la que combinamos entre otros los planteamientos de Eliseo Verón (1993, 2004, 2013) con los Oscar Steimberg (1998, 2013)– concibe los discursos analizados como espacios demarcados materialmente, lugares complejos e intertextuales de producción de sentido, en los que un análisis de su enunciación implica también el de sus temáticas y retóricas.

⁹⁷ “La estética moderna afirmaba que la visión era superior a los demás sentidos debido a su separación de los objetos (...) Los artistas posmodernistas no niegan esta separación, pero tampoco la celebran (...) pues la visión no es precisamente desinteresada, como ha observado Luce Irigaray...” (Owens, [1983] 1985: 112). Sobre esta jerarquía de los sentidos impugnada por el posmodernismo y el feminismo profundizaremos en el Capítulo 4 cuando postulemos como hipótesis la existencia de un *realismo sinestésico* en los films analizados.

⁹⁸ En el caso de Graciela Sacco, por ejemplo, le interesa ver “Cómo introduce la representación de lo tabuado (la sangre) y, al mismo tiempo, cómo investiga sobre los recursos de la vanguardia local para construir el repertorio de las estrategias que le permitieron abordar construcciones sociales en torno a la educación pública o a la aparición de un nuevo flagelo que se expandía en la sociedad como consecuencia del sida” (Giunta, 2011: 13).

En los apartados que siguen nos focalizaremos en tres aspectos que entendemos que nos ayudaran a enmarcar la concepción de *lo cotidiano* que se despliega en los films analizados. En primer lugar, daremos cuenta de cómo se dio el proceso de visibilización de las artistas e impugnación de los modelos hegemónicos de representación en los años 70, momento clave para comprender las relaciones entre producción cultural, feminismo y teoría. En segundo lugar, recorreremos algunos de los principales géneros (discursivos, *genres*) que transitaron las mujeres en sus producciones –muchos de ellos considerados *géneros menores* por sus contemporáneos, como el paisaje o la naturaleza muerta– intentando mostrar algunas de sus modulaciones específicas. Por último, trabajaremos en una primera aproximación a *lo cotidiano* en el cine hecho por mujeres.

2.2.1 De la mujer como signo a la mujer creadora de signos.

Excluidas de la representación por su misma estructura, regresan a ella como una figura, una representación de lo irrepresentable (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.). Esta prohibición se refiere principalmente a la mujer como el sujeto y rara vez como el objeto de representación, pues, desde luego, no faltan imágenes *de* mujeres
Craig Owens ([1983] 1985: 96, cursivas en el original)

En el año 2010 la artista Marina Abramović realizó en el MOMA, el Museo de Arte Moderno de Nueva York una exhibición retrospectiva que llevó el título: *The Artist Is Present*.⁹⁹ La magnitud de esta exposición pero también la naturaleza de las obras presentadas, en su mayoría *performances* históricas de Abramović, nos permite dar cuenta de algunas de las principales alteraciones que el campo del arte ha sufrido en el último medio siglo, alteraciones que se fueron intensificando tras la Segunda Guerra Mundial y que condujeron a una verdadera irrupción del “mundo real” en el “mundo de la obra”. En palabras de Andrea Giunta: “La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad (...) ingresan en el formato de la obra y la exceden” (2014: 10). Si en 1971 la pregunta de Linda Nochlin: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” instalaba un interrogante que recorría los espacios de intervención cultural y

⁹⁹ En 2012 se estrenó además el documental homónimo realizado por Matthew Akers y Jeff Dupre. El film se focaliza en la preparación de la exhibición realizada en el MOMA, en la selección de los *performers* que llevaron a cabo algunas de sus piezas y en un registro de la *performance* que ella protagonizó y que le dio nombre a la exhibición. El *trailer* puede verse en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YcmcEZxdlv4> (Última visita: 26/01/2015)

política, hoy esa pregunta aparece desplazada. La multiplicación de mujeres en las distintas ramas del arte (escultura, pintura, dibujo, pero también formatos menos convencionales como video arte o *performances* entre otros) llevó a que éstas dejaran de ser un signo y se convirtieran ellas mismas en productoras de signos.¹⁰⁰



Figura 3: Pieza del colectivo de artistas feministas *Guerrilla Girls* nacido en Nueva York en 1985. En la imagen se lee: “¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Met. Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos” a la vez que puede observarse un montaje paródico de *La gran odalisca* (1814) de Dominique Ingres, una obra iconográfica del desnudo femenino.

Es así como en la intersección entre lo que Owens denomina “...la crítica feminista del patriarcado y la crítica posmodernista de la representación” ([1983] 1985: 97) comienzan a realizarse desde principios de los años 70 una serie de obras que buscan subvertir la dirección de la mirada. En este contexto, el cine como técnica y como arte –como *automóvil* y *poema* para recuperar la metáfora de René Clair– deviene rápidamente instrumento de construcción de miradas alternativas.¹⁰¹

¹⁰⁰ La misma Linda Nochlin en una entrevista que le realizan para la revista *Art News* en 2007 da cuenta de estos cambios: “I think we’ve made a lot of progress. I know it’s not fashionable to admit it, but I’m just stating a fact. I think women artists occupy a better position today than they did 30 or 35 years ago. Some of the best artists in every medium are women” (“Creo que hemos hecho un gran progreso. Sé que no está de moda admitirlo, pero yo estoy afirmando un hecho. Creo que las mujeres artistas ocupan una posición mejor hoy que hace 30 ó 35 años. Algunas de las mejores artistas de todos los medios son mujeres”). En URL: <http://www.artnews.com/2007/02/01/where-the-great-women-artists-are-now/> (Última visita: 26/01/2015)

¹⁰¹ Cabe destacar que en el contexto del cine experimental las mujeres formarán parte de diferentes corrientes y movimientos desde sus inicios en la década del veinte. Basta mencionar como ejemplo a la francesa Germaine Dulac que exploró en las capacidades expresivas del lenguaje cinematográfico y los medios técnicos disponibles. Dulac realizó 26 películas entre 1916 y 1929, de las que sólo se conservan completas dos, entre ellas *La coquille et le clergyman* (1926), un texto plenamente experimental, con guión del dramaturgo Antonin Artaud y que algunos autores consideran como el primer film surrealista. Puede verse en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UxZOINAUGBs> (Última visita: 26/01/2015)

En un artículo que Mary Ann Doane escribe en 1982 para la revista *Screen* “Film and the masquerade: theorising the female spectator” (“El cine y la mascarada: teorizando a la espectadora”), la autora se vale de una fotografía de Robert Doisneau titulada “Una mirada oblicua” (1948) para introducir la discusión sobre la negación de la mirada femenina. Griselda Pollock recupera el trabajo de Doane sobre esta foto:

Ella [en alusión a la mujer de la foto de Doisneau] no mira nada que tenga algún significado para el espectador. Aunque es central desde el punto de vista espacial, se la niega en la triangulación de miradas entre el hombre, la imagen de la mujer fetichizada y el espectador, quien es arrojado a una posición de visión masculina. Para entender la broma, debemos ser cómplices del descubrimiento secreto de algo mejor para mirar (...) Doane concluye que la fotografía delinea casi de manera asombrosa la **política sexual de la mirada** (Pollock, [1988] 2013: 157, destacado nuestro)



Figura 4: “Un regard oblique” (“Una mirada oblicua”) forma parte de una serie realizada por Robert Doisneau en 1948. El fotógrafo escondió su cámara Rolleiflex en una silla que se encontraba en el interior de la galería. Existe además de esta imagen toda una serie en la que el fotógrafo buscó captar las miradas de quienes se detenían en el escaparate y observaban la figura de la mujer desnuda.

Esa *política sexual de la mirada* a la que Pollock hace referencia es uno de los principales aspectos que se pondrán en entredicho en los desarrollos que la *teoría fílmica feminista* iniciará en los años 70. Si como señalaba Mulvey en su texto seminal sobre *placer visual y cine narrativo* es el *inconsciente patriarcal* el que ha estructurado la *forma fílmica* –como lo había hecho antes con otras *formas artísticas* como la pintura o la fotografía–, parte del trabajo de la teoría y práctica feminista será subvertir esta imagen, trazando nuevos objetos y sujetos de la mirada. Es en el abandono de la dicotomía que establece a la mujer/pasiva/signo/imagen y al hombre/activo/productor

de signos/mirada, que se sitúan las líneas de la investigación feminista sobre la imagen. Líneas que en sus inicios examinaron centralmente tres áreas: “...el estatuto del espectador femenino, la enunciación de la mujer y la práctica textual femenina” (Stam *et al.*, [1992] 1999: 202).

Depreciando el valor de la visión como único sentido estructurante, propuestas que ganaron reconocimiento en los años 70 buscaron ampliar las posibilidades narrativas y estéticas que el dispositivo fílmico habilitaba en juegos que muchas veces hicieron del fuera de campo o de la construcción sonora del espacio –entre otros recursos– aspectos nucleares de la puesta en escena:

Invertir la mirada no es algo que se privilegie en igual medida en mujeres y hombres. Más que otros sentidos, el ojo objetiviza y domina. Marca una distancia y la mantiene. En nuestra cultura la predominancia de la mirada sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído ha generado un empobrecimiento de las relaciones corporales. En cuanto la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad (Luce Irigaray entrevistada por M.F. Hans y G. Lapouge (ed.), *Les femmes, la pornographie et l'erotisme*, París, 1978:50 en Pollock, [1988] 2013: 111)

Este *cuerpo reencontrado* –para recuperar el sintagma que da título a un capítulo de *La semiosis social I* de Eliseo Verón sobre el que volveremos– es nuclear en la elaboración de nuevas sintaxis audiovisuales en muchas de las obras que comienzan a realizarse por esos años. Obras que hablan *del* cuerpo y *con* el cuerpo más allá de la identificación de la cámara con la mirada. Es en este contexto en el que *lo cotidiano* mediatizado se vuelve un *espacio fenomenológico*¹⁰² que no sólo es organizado por la vista sino que es aprehendido como un *espacio experiencial*.

¿Por qué *lo cotidiano* se privilegia como espacio de la disputa por la mirada? ¿Cómo se construye su *mise-en-scène*? ¿Qué operaciones de figuración se despliegan en su arquitectura? Estos son algunos de los interrogantes que se desarrollan en nuestro trabajo y es por eso que en los tres apartados con los que cerraremos este capítulo nos

¹⁰² Este movimiento es similar al que Griselda Pollock analiza en el ensayo “Modernidad y espacios de la feminidad” ([1988] 2013) al dar cuenta de las particularidades en la representación del espacio doméstico en las pinturas impresionistas de Berthe Morisot (1841-1895) y Mary Cassatt (1844-1926) cuando se las compara con sus contemporáneos masculinos como Edgar Degas (1834-1917) o Édouard Manet (1832-1883). En su trabajo la teórica señala los modos en que estas artistas se desvían de los cánones vigentes de representación de los espacios privados no sólo por los temas que representan, sino también por la forma en que lo hacen: “...los temas que retrataban la vida social doméstica, hasta entonces relegados como pintura de género, eran legitimados como tópicos centrales de sus prácticas pictóricas” ([1988] 2013: 121) o “...representar el espacio mediante otras convenciones (...) En lugar de considerar que el espacio pictórico funciona como una caja conceptual en la cual se colocan los objetos en una relación racional y abstracta, el espacio es representado según la manera en que se lo experimenta mediante una combinación de tacto, textura y vista (...) se trata de un *espacio experiencial*...” ([1988] 2013: 126-127, destacado nuestro).

centraremos en aspectos que entendemos necesarios y complementarios para poder situar el análisis del *corpus* que llevaremos adelante en el Capítulo 5.

En primer lugar, daremos cuenta de la definición de un sintagma recurrente en este trabajo: *lo cotidiano*, un cotidiano que en el caso de los discursos analizados –y del recorte que sobre ellos proponemos– es *doméstico, familiar y mediatizado*. En segundo lugar, nos focalizaremos en un breve recorrido de *lo cotidiano* en el arte. Dando cuenta, por ejemplo, de cuáles han sido sus principales irrupciones en el campo de la pintura, irrupciones que en muchos casos implicaron su inscripción dentro de los denominados *géneros menores* como el paisaje o la naturaleza muerta o de transgéneros de *vida compleja* como el retrato.¹⁰³ Por último, recuperaremos algunos trabajos de cineastas y artistas audiovisuales como Martha Rosler o Chantal Akerman quienes han hecho del territorio de *lo cotidiano* un espacio de exploración formal.

2.2.2 Delimitando el sintagma *lo cotidiano*

Los relatos que componen esta obra pretenden contar prácticas comunes. Introducir las con las experiencias particulares, las frecuentaciones, las solidaridades y las luchas que organizan el espacio donde se abren paso estas narraciones, será pues delimitar un campo. Así se precisará igualmente una ‘manera de andar’, que pertenece además a las ‘maneras de hacer’, que son el tema de este estudio.

Michel de Certeau ([1990] 2000: XXXIX, comillas en el original)

Estas palabras de Michel de Certeau que pertenecen a la introducción de su libro *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* plantean una serie de cuestiones que nos parece importante subrayar antes de iniciar el apartado: la identificación de *lo cotidiano* con lo común, con lo ordinario; la impronta narrativa que aparece como su componente central; y el carácter fragmentario (*experiencias particulares*) que caracteriza su puesta en relato. En términos de Michel de Certeau la vida cotidiana se presentaría como ese

¹⁰³ Un extenso estudio sobre el retrato como transgénero puede leerse en el trabajo de Mario Carlón (1998): “Avatares de un transgénero ‘alto’, vida y sobrevivencia del retrato en los medios masivos”. En este escrito conceptualiza al retrato como género “alto”, aun cuando señala que “...en distintos momentos de su historia no fue género ‘alto’...” indica que “...se ha optado por atender a su principal lugar de origen en el sistema de los lenguajes visuales (la pintura, lenguaje ‘alto’ desde la clasificación renacentista)” (Carlón, 1998: s/n). En nuestro trabajo hemos decidido, sin embargo, incluirlo junto al paisaje y la naturaleza muerta –como lo hacen autoras como Linda Nochlin [1971] 2001– dentro de los géneros menores. Sabemos que como todo género –o transgénero, como comprueba Carlón en su trabajo– de vida extensa, el retrato ha atravesado momentos de vida alta y baja, pero por una cuestión de economía de espacio, en esta tesis no hemos podido incluir una historia de sus vaivenes y oscilaciones. Sobre el retrato pueden consultarse: Tzvetan Todorov (2004): *Éloge de l’individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*. Paris: Éditions Adam Biro; Pierre y Galiene Francastel (1978): *El retrato*. Madrid: Cátedra; entre otros.

territorio de las *artes del hacer* sobre el que el sujeto tendría capacidad de configurar cierta reflexividad.

Tal como lo conceptualiza Ágnes Heller, otra teórica de ese *pequeño mundo, lo cotidiano* se trata de la experiencia moderna y compartida en base a la cual los sujetos constituimos, comprendemos y comunicamos el mundo. En tanto momento prerreflexivo y constitutivo de los sujetos sociales, el mundo de la vida cotidiana es aquel elaborado como el mundo inmediato, despegado tanto de lo natural como de los circuitos de sociabilidad más amplios (cfr. [1970] 2002). La característica particular de esta dimensión de la vida es que se construye para los sujetos como un orden de mediación, orden que la filósofa húngara identifica como base para el pensamiento estético y científico.¹⁰⁴

Lo cotidiano no se identifica necesariamente con lo doméstico. La dimensión doméstica de la cotidianidad es la que se desenvuelve en el ámbito del hogar, en el espacio privado.¹⁰⁵ “Domesticidad” tiene su etimología latina en *domus*, casa. Una dimensión que puede o no incluir a la familia, pero que en el caso de los films que someteremos a análisis tendrá a esta institución como un actante clave de las narrativas desplegadas. Es decir, que en esta tesis un tercer término completa el sintagma, y nuestro objeto de indagación serán las narrativas de *lo cotidiano familiar*.

Existe otro rasgo del mundo de la vida cotidiana conceptualizado por Heller: su particular temporalidad. El tiempo (de experiencia heterogénea) se enviste de una forma particular que es la del relato (cfr. 2002). En un sentido complementario, Herman Parret en “Vivir el tiempo” un capítulo del libro *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, realiza una caracterización sobre el tiempo cotidiano. Su indagación empieza con una serie de preguntas: “¿A qué se opone, en efecto, la ‘vida cotidiana’ o la ‘vida ordinaria’? A lo *extra-ordinario*, pero ¿qué es una práctica

¹⁰⁴ Es interesante volver en este punto a uno de los artículos a los que hacíamos referencia al inicio de este capítulo, el escrito de Silvia Bovenschen ([1976] 1986) en el que la autora se preguntaba por la existencia de una estética femenina, y terminaba dando una respuesta que era impugnada por de Lauretis ([1985]2002): “La idea de Bovenschen de que lo que se expresa en la decoración de la casa y el cuerpo, en cartas u otras formas privadas de escritura son, en realidad, las necesidades e impulsos estéticos de las mujeres, es fundamental. Pero la importancia de ese descubrimiento se ve disminuida por las palabras que la definen: ‘los ámbitos *pre-estéticos*’” ([1985]2002: 205-206, cursivas y comillas en el original).

¹⁰⁵ La obra monumental de Philippe Ariès y Georges Duby *Historia de la vida privada* compilada en diez tomos que van del Imperio romano y antigüedad tardía al siglo XX constituye una genealogía acabada de los modos en que la noción de *vida privada* ha ido mutando. En el volumen dedicado a la Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa Michelle Perrot da cuenta de cómo fueron configurándose las condiciones para el establecimiento y consolidación de un *nuevo ideal doméstico* (cfr. Perrot en Ariès y Duby [1987]1992).

extraordinaria? (...) ¿acaso nuestra vida cotidiana no es una *mise-en-scène* permanente de prácticas tácticas y estratégicas?” (1995: 123, cursivas y comillas en el original). En los planteamientos de Parret en esa construcción temporal concentrada que es la vida cotidiana emerge un sujeto textual particular: “El sujeto –interpretante de su vida-relato– es entonces al mismo tiempo personaje y narrador” (1995: 133). Esta práctica supone una imbricación de actividades: hay un observador no externo, es decir, interno a la vida cotidiana en su duración: el sujeto del tiempo vivido es siempre interpretante; paralelamente el relato de la vida cotidiana (la vida-relato) no se refiere a algo externo a ella –nunca es una acción metalingüística–: “Así como la vida no es anterior a la vida-relato, el relato tampoco le es posterior. Y sobre todo, las temporalidades de *lo cotidiano* son desgarradoras: en la vida-relato, el tiempo es enunciado al mismo tiempo que enunciativo” (Parret, 1995: 133).

Estas definiciones encierran un rasgo constitutivo del mundo de *lo cotidiano* que es su configuración en tanto territorio de prácticas significantes. Aquí reside también la posibilidad de cruzar el concepto de vida cotidiana con teorías y nociones que indagan en el estudio de la enunciación. La lectura socio-semiótica, por ejemplo, propone abordar los discursos como productos. En este sentido, los ámbitos de las prácticas cotidianas en sí –o los contruidos en los mundos de ficción del cine, como en nuestro caso– son procesos discursivos que adquieren significación cuando se vinculan con otros discursos.

Recapitulando, si nuestro objeto se compone de películas cuyas narrativas de ficción construyen mundos cotidianos, nuestro objetivo es reconstruir esos mundos detectando las operaciones que los hacen posibles. El eje epistemológico lo aporta la Teoría de los Discursos Sociales (TDS) de Eliseo Verón, que indica que el análisis de sentido parte de una detención temporal y parcial de la circulación semiótica. El transcurrir de la semiosis sólo puede tornarse manifiesto por la puesta en relación de distintos productos discursivos.¹⁰⁶

Ahora bien, llegado este punto cabe preguntarnos ¿Cómo se producen discursos en reconocimiento de *lo cotidiano* en las obras de arte? ¿Cuál es la relación entre la vida

¹⁰⁶ “Los ‘objetos’ que interesan al análisis social de los discursos no están, en resumen, ‘en’ los discursos; tampoco están ‘fuera’ de ellos, en alguna parte de la ‘realidad social objetiva’. Son *sistemas de relaciones*: sistemas de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra” (Verón, 1993: 128, cursivas y comillas en el original).

cotidiana y el surgimiento de los denominados *géneros artísticos menores*? Sobre estos interrogantes avanzaremos en el próximo apartado.

2.2.3 Lo cotidiano en escena, las mujeres y los géneros menores: el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato

La vida cotidiana se desenvuelve tensionada por dos movimientos contrapuestos: el de conservar y el de renovar. Ambos movimientos pueden tornarse amenazantes cuando se presentan en desequilibrio o en un fuera de escala. Si sólo tuviéramos repetición, los escenarios permanecerían inalterables y ese congelamiento anularía la vitalidad de los espacios; por el contrario, si el énfasis recayera sobre la innovación, caería la experiencia tranquilizadora de la cotidianidad misma.

Marita Soto y Oscar Steimberg (2014: 25)

*Conservar/renovar, repetir/innovar*¹⁰⁷ son dos movimientos que tensionan no sólo el devenir de la vida cotidiana¹⁰⁸ sino también el desarrollo de las artes, y en ellas, el de los géneros y estilos.¹⁰⁹ La conformación de una serie de géneros artísticos que se articularon en torno a motivos de la vida cotidiana es un fenómeno que puede datarse en el siglo XV. Es decir, que hay cierta morosidad en la historia del arte por asumir *lo cotidiano* como espacio *de y para* la representación artística:

Puede decirse que la cotidianidad, tanto en la visibilidad de las imágenes como en la discursividad que la toma como objeto, tarda en aparecer. Como si, en lo que atañe a la

¹⁰⁷ Marita Soto (2014) describe y clasifica estas operaciones estéticas de puesta en escena de la vida cotidiana de acuerdo a cuatro niveles de complejidad. En el primero se ubicarían las operaciones básicas que no pueden ser descompuestas en series menores como separar, iluminar, colocar (o yuxtaponer), colorear o limpiar; en el segundo nivel se ponen en juego relaciones entre partes (por ejemplo, entre objetos y espacio o entre objetos entre sí) que se despliegan en el tiempo, se trata de llenar/vaciar, acumular, agrupar, aislar, ordenar o jerarquizar, entre otras posibles; en tercer lugar estarían las operaciones ligadas a saberes que se vinculan a un repertorio estilístico: modernizar/tradicionalizar, decorar/funcionalizar, simplificar/complejizar, hacer rústico/sofisticar; y, por último, en el cuarto nivel se ubica "...el movimiento elemental ligado a todo programa estético cotidiano": renovar/repetir. (Cfr. Soto, 2014: 115 en adelante).

¹⁰⁸ Algo que Ágnes Heller también señala al diferenciar dos posiciones frente a la definición de vida cotidiana: la primera de ellas que sostiene que "la vida cotidiana sería *stricto sensu* 'lo que sucede cotidianamente', es decir, sería sinónimo de gris, convencional" a la que se le podría contraponer "...lo que no sucede todos los días, el hecho dominical, el *Erlebnis* o experiencia vivida interiormente" (Heller [1970] 2002: 40). También Parret concuerda en señalar esta oposición: "...las prácticas cotidianas son *heterogéneas*, no sistemáticas, sin diacronía estructural (...) Lo cotidiano es 'todo lo que habla, murmura, pasa, roza, encuentra' (Michel de Certeau), es la 'prosa del mundo' (Merleau-Ponty) es el evento debido al azar de la circunstancia, pero considerando que existen miles así y que todos son iguales. Así los eventos manifiestan la reiterabilidad: es la reiterabilidad no-teleológica de una multitud de acontecimientos" (Parret, 1995: 124, cursivas y comillas en el original).

¹⁰⁹ Recuperamos la distinción de Steimberg (1998, 2013) quien elaboró una serie de proposiciones comparativas con el fin de facilitar la diferenciación entre estos dos conceptos definibles en términos de sus características *temáticas*, *retóricas* y *enunciativas*: "Las descripciones de género articulan con mayor nitidez rasgos *temáticos* y *retóricos*, sobre la base de regularidades *enunciativas*. En las de estilo, en cambio –organizadas en torno a la descripción de un *hacer*–, el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar" (2013: 51, cursivas en el original).

representación de la vida cotidiana, a la historia de las imágenes le hubiera costado aceptar que esas situaciones, objetos, escenas pudieran ser dignas de una presentación autónoma.

A la Academia le costó jerarquizar estas pinturas en su sistema de géneros, así como a la teoría del Arte le costó pensar las prácticas cotidianas como experiencias estéticas. Se trataba de espacios difíciles por conocidos, por alejados de lo sublime, de lo sacro, de lo bello.

Las estéticas desplegadas en la vida cotidiana parecen quedar relegadas a un lugar menor en la reflexión así como ocurriera con la naturaleza muerta o la ‘pintura de género’ en la historia del arte. (Soto, 2014: 21, comillas en el original)

Será recién en el siglo XVII cuando comience a plasmarse de manera realista en las pinturas de un conjunto de artistas holandeses la vida cotidiana de la sociedad de la época, y las escenas intimistas alcancen su esplendor con pintores como Pieter de Hooch (1629-1684) y Jan Vermeer (1632-1675). Este movimiento, cuya obra ha sido bautizada como pintura de género, es el que estudia Tzvetan Todorov en *Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII* donde señala que: “la belleza no está más allá o por encima de las cosas vulgares, ella está incluso dentro de ellas, y sólo una mirada puede extraerla y revelarla a todos nosotros” (Todorov, [1993] 1997: 145, la traducción es nuestra).¹¹⁰ Esta expansión de *lo bello* a universos profanos que hasta ese momento le habían sido vedados, le permite a Todorov postular la existencia de un sistema de géneros pictóricos que no requiere de una clave de lectura alegórico-metafórica ni histórica para ser producidos y reconocidos, y a los que les basta el conocimiento de los objetos, escenas y situaciones de todos los días para poder circular socialmente.



Figura 5: “La lechera” (1658-1660) de Johannes Vermeer (1632-1675)

Sobre esta obra señala Svetlana Alpers: “Al aislar la mujer observada como tema de su obra, Vermeer toca algo esencial en la naturaleza de ese arte descriptivo” ([1983] 1987: 303)

¹¹⁰ En el original: “La beauté n’est pas au-delà ou au-dessus des choses vulgaires, elle est en leur sein même, et il suffit d’un regard pour l’extraire et la révéler à tous” (Todorov, [1993] 1997: 145).

Será paralelamente al surgimiento de estos *géneros menores* que las mujeres comenzarán a ingresar en el campo del arte.¹¹¹ Tímidamente al principio y en mayor medida cuando se les permitió participar de las academias –aún cuando les seguían vedados estudios específicos como podía ser el de modelo desnudo–,¹¹² las mujeres empezaron a obtener visibilidad en el campo artístico. Sin embargo, y a pesar de la jerarquía misma entre géneros –jerarquía que ubicó a la naturaleza muerta, el retrato y el paisaje en una instancia inferior del sistema en comparación a la pintura histórica, religiosa o mitológica–, a mediados del siglo XIX, la batalla entre *alta* pintura y géneros artísticos menores, inclinó la balanza a favor de estos últimos. Con el surgimiento de la burguesía y la caída de la aristocracia, las pinturas más pequeñas, generalmente de temas cotidianos, y no las escenas mitológicas o religiosas comenzaron a ser demandadas. Esta proliferación de imágenes de interiores implicó, además, que en los cuadros comenzarán a representarse nuevas escenas vinculadas a los cambios en los modelos de domesticidad que había implicado el ascenso de la burguesía en Europa. Es así como, por ejemplo, Carol Duncan dedicará en 1973 un ensayo a estudiar las modificaciones en la concepción de lo doméstico en el arte francés del siglo XVIII.¹¹³

Lo cotidiano, etimológicamente ligado a lo diurno, al término “día” (del latín *quotidie*), no es un hecho simple dado sin mediaciones. Constantemente, y como se ha encargado de señalar la sociología interaccionista, la persona en la vida cotidiana se constituye sobre la base de acuerdos negociados y reglas compartidas donde están en

¹¹¹ En un movimiento análogo al que, por ejemplo, ocurrió en la poesía en la que las mujeres tenían permitido trabajar géneros menores como la poesía lírica o las baladas y sonetos, pero las formas más prestigiosas, como la poesía épica, fueron reservadas para los hombres.

¹¹² En este sentido señala Linda Nochlin en su ensayo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” que en las academias artísticas de mediados del siglo XIX “El programa académico formal por sí mismo iba desde copiar dibujos y grabados, pasando por dibujar yesos de esculturas famosas hasta dibujar a un modelo vivo. Ser privado de esta etapa fundamental de formación significaba, en efecto, ser privado de la posibilidad de crear obras de arte importantes, a menos que fuese una dama ciertamente ingeniosa, o simplemente, como la mayoría de las mujeres aspirantes a ser pintoras finalmente hicieron, restringirse a géneros ‘menores’ de retrato, de género, paisaje o naturaleza muerta. Es como si a un estudiante de medicina se le negara la oportunidad para disectar o, aun, auscultar un cuerpo humano desnudo.” ([1971] 2001: 30, comillas en el original).

¹¹³ El ensayo aludido se titula “Madres felices y otras ideas en el arte francés del siglo XVIII” ([1973] 2001). En él Duncan señala la emergencia en ese siglo de un modelo de representación de la vida familiar en el que la domesticidad y las relaciones entre padres e hijos son presentadas no solamente como placenteras, sino como *maravillosamente felices*. Los papeles claramente diferenciados del padre y la madre, y el *culto a la madre feliz* que se sentía plena por su relación con sus hijos y por su crianza fueron algunos de los motivos que atravesaron lienzos como “La madre adorada” (1765) de Jean-Baptiste Greuze (1725- 1805). La concepción que señalaba que el lugar de la mujer es el hogar y que su única y verdadera realización consistía en la crianza de los hijos servía como espejo a la burguesía en ascenso. Paralelamente la noción burguesa de artista evolucionó asociando al creador con todo aquello que fuera antidoméstico. Como la femineidad tenía que ser vivida en el marco rígido del papel de la reproducción, se estableció una profunda contradicción entre las identidades ideológicas de artista y de mujer (cfr. Duncan [1973] 2001).

juego las identidades personales y colectivas, y también una política de los espacios y de su puesta en escena. Señala Irving Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*:

La línea divisoria entre las regiones anterior y posterior [está refiriéndose a los hogares] se halla ejemplificada en toda nuestra sociedad. Como se ha indicado, en todos los hogares, excepto los de las clases inferiores, el baño y el dormitorio son lugares separados del auditorio que se halla en la planta baja. Las personas que en estos cuartos se lavan, visten y maquillan pueden presentarse a sus amigos en otros. En la cocina, naturalmente, se realiza con la comida lo que en el baño y en el dormitorio con el cuerpo humano. De hecho, lo que distingue al sistema de vida de la clase media del de la clase baja es la presencia de estos recursos escénicos. Pero en todas las clases de nuestra sociedad existe la tendencia a establecer una división entre la fachada y el fondo de las casas. La fachada tiende a estar relativamente bien decorada, pintada y limpia; la parte posterior es relativamente poco atractiva. ([1959] 2001: 134)

Se trata entonces no sólo de la presencia del ser humano en la vida diaria sino de los modos o estilos de la presentación retórica y dramática del sujeto en su contexto social (Goffman [1959] 2001), en su espacio escénico vital, el hogar.

Lo cotidiano ingresará así en el arte impugnando un modelo de representación particular, ese que una teórica como Svetlana Alpers describe como *arte narrativo* y al que opone el *arte de describir* que desarrollaron y llevaron a su apogeo los artistas holandeses del siglo XVII como Vermeer.¹¹⁴ Desde su primer bastión dentro de la pintura, *lo cotidiano* comenzará a expandirse por diversas artes. Literatura, fotografía, producciones visuales y audiovisuales diversas harán del hombre y la mujer ordinarios, de sus entornos y del sistema de objetos y relaciones que se traza en la topografía de todos los días uno de los espacios *en los que y desde donde* desplegar las más diversas temáticas y figuraciones.¹¹⁵

En esta coyuntura, el impresionismo será uno de los primeros movimientos artísticos en el que el nombre de mujeres como Mary Cassatt y Berthe Morisot –a las que Griselda Pollock les dedica el ya aludido ensayo “Modernidad y espacios de la

¹¹⁴ “En el siglo XVII, y luego en el siglo XIX otra vez, los mejores y más innovadores artistas de Europa –Caravaggio, Velázquez y Vermeer, después Courbet y Manet– practicaron una manera de representación pictórica esencialmente descriptiva. ‘Descriptivo’ es, en efecto, el adjetivo que puede caracterizar muchas de las obras a que solemos referirnos vagamente como *realistas*...” ([1983] 1987: 22, cursivas y comillas en el original).

¹¹⁵ Algunas de las lecturas que permiten profundizar en la indagación sobre los modos en que *lo cotidiano* atraviesa el arte contemporáneo son: Arthur C. Danto ([1981] 2004): *La transfiguración del lugar común*, Buenos Aires: Paidós o François Jost ([2007] 2012): *El culto de lo banal. De Duchamp a los reality shows*, Buenos Aires: Librería [Traducción: Agustina Pérez Rial]. Dentro de los grupos de investigación dirigidos por Marita Soto, en el marco de los cuales se inscribe esta tesis: “La puesta en escena todos los días” (IUNA) y “Performance y vida cotidiana” (UBACyT), es Federico Baeza quien aborda las relaciones entre producciones en las artes visuales –ciñéndose en su *corpus* a realizaciones de la última década en el ámbito argentino– y la configuración de experiencias extraídas de la vida de todos los días.

feminidad”– comenzarán a destacarse.¹¹⁶ Es un tema que excede a esta tesis indagar la producción de la innumerable cantidad de artistas que surgirán desde ese momento y que hoy se han consolidado como primeros nombres dentro del arte contemporáneo. Lo que nos propusimos con este apartado fue mostrar que de la mano del ingreso de *lo cotidiano* en el arte se da un proceso doble. Mientras por un lado, lo banal, lo ordinario, lo que conforma el paisaje de todos los días comienza a participar de la esfera estética; por el otro, las mujeres comienzan no sólo a ganar un espacio como artistas, sino también a ser representadas a través de nuevas coordenadas. De ahí que, por ejemplo, Alpers enfatice el carácter *femenino* que se le atribuyen a estas imágenes por estar empeñadas en “...representar cualquier cosa del natural exactamente y sin criterio selectivo” de manera diferente al arte italiano “...que es para hombres porque se basa en la razón y la proporción” ([1983] 1987: 303). Nuevas semiosis comenzarán así a ganar escena.

En el caso del cine, *lo cotidiano* estuvo presente desde sus inicios. Las primeras *vistas* de los Hermanos Lumière como *El desayuno del bebé* (Repas de bébé, 1895), en la que se ve a Auguste Lumière junto a su esposa dando de comer a su hija, ponen en el centro del cuadro una situación banal. Una elección temática que se reiterará en la mayoría de las piezas de los creadores del cinematógrafo que buscarán con sus primeros experimentos retratar la vida diaria. Con diferentes énfasis, dependiendo épocas y géneros, *lo cotidiano* aparece en el cine bien como modo de engrosar en su presentación catalíticamente los relatos, bien como núcleo de algunos géneros como los *home movies* en los que la ausencia de ejemplaridad en sucesos que pertenecen a lo privado y ordinario o la resistencia de lo mostrado para inscribirse como ficción (rasgos que en las narrativas cinematográficas contemporáneas se han expandido por diversos géneros) lleva a la necesidad de mensurar el peso que *lo cotidiano* tiene hoy en las narrativas audiovisuales. No sólo el cine sino también la televisión –y sobre esto mucho se han explayado los/as estudiosos/as de fenómenos como el *reality show* o la *telerrealidad*– han vuelto la puesta en escena de *lo cotidiano* y banal en el centro del cuadro.

¹¹⁶ Hasta el siglo XVII y salvo excepciones como la de Artemisia Gentileschi (1593-1654), pintora italiana del Barroco y primera mujer en ingresar en la Accademia del Disegno de Florencia, son mínimas las menciones a las mujeres en la historia de la pintura.

2.2.4 *Lo cotidiano* en el cine hecho por mujeres, una primera aproximación

Como hemos señalado en la primera parte de este capítulo, los años 70 serán un momento de inflexión para *teoría fílmica feminista* y traducirán también en el surgimiento de una serie de trabajos de experimentación de cineastas y artistas audiovisuales feministas como Martha Rosler, Agnès Varda o Chantal Akerman, quienes harán del territorio de *lo cotidiano* un espacio de exploración formal con el que implosionar las narrativas sobre la mujer y sus agenciamientos domésticos.



Figura 5: Fotogramas de *Semiotics of the Kitchen* (1975) de Martha Rosler. El cortometraje de poco más de seis minutos empieza con una demostración de los utensilios de cocina en orden alfabético (de *apron* [delantal] a *tenderizer* [palo de amazar]) al estilo de un programa de televisión aparentemente convencional y termina con ella convertida en un utensillo más mientras con su cuerpo escribe las letras U, V, W, X, Y, Z en una ritmación cada vez más acelerada.

La directora franco-belga Chantal Akerman en su film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) toma como base narrativa una serie de *detalles inútiles* (Barthes, [1968] 1969), con el propósito de volver la mirada sobre aspectos que hasta ese momento habían sido descartados de las diégesis por insignificantes y en una búsqueda singular de apertura del lenguaje fílmico. Akerman ya había experimentado en *Saute ma ville* (*Salta mi ciudad*, 1968), su primer cortometraje en clave paródica, sobre

la posibilidad de torsionar –implosionar sería más correcto en este caso—¹¹⁷ las narrativas que un espacio doméstico como la cocina le habilitaban. Un espacio que también será abordado por la artista audiovisual Martha Rosler en su pieza *Semiotics of the Kitchen* (*Semiótica de la cocina*, 1975).¹¹⁸

Nos interesa en este capítulo trabajar con el film *Jeanne Dielman...* ya que entendemos que esta película es un emergente claro para notar algunas de las principales rupturas en representación de los tiempos y espacios de *lo cotidiano* que implicó la concurrencia entre el ingreso de una nueva generación de mujeres al campo del cine y el desarrollo y consolidación de la *teoría fílmica feminista*.

La película de Akerman se centra en la rutina de una ama de casa viuda de clase media que vive con su hijo y ejerce la prostitución, poniendo en escena: “...las acciones de una mujer, de su cuerpo y de su mirada...” (de Lauretis, [1985] 2002: 210). Enunciativamente la película se distancia de las propuestas narrativas clásicas, poniendo en cuestionamiento el placer narrativo como horizonte del film. Esta producción resulta así enmarcable dentro de lo que caracterizamos en la primera parte de este capítulo como *des-estética* cinematográfica, y que representa al mismo tiempo no sólo una práctica diferente de hacer films sino también un modo distinto de concebir al *objeto arte* en cuanto tal y la relación del espectador con la imagen.

Akerman al romper con premisas narrativas tan básicas como la sutura o el plano/contraplano, insertando en su lugar largos planos secuencia de una mujer en actividades rutinarias, muchos de ellos con puestas en escena en tiempo real, enfrenta al espectador/a a una experiencia singular de visionado. En sus producciones el anti-ilusionismo no es producto del desnudar los artificios del realismo, sino que la deconstrucción se logra a partir de una puesta en escena que toma como base una mirada que David Oubiña caracterizará como *hiperrealista*. Así, ante una ausencia de la retórica convencional del montaje y mediante un poco convencional uso de la elipsis, Akerman logra generar en el/la espectador/a una distancia que le impide verse arrastrado/a por la verosimilitud dramática. En lugar de eso lo que se produce es un divorcio entre lo que se representa y la lógica que preside dicha representación.

¹¹⁷ En el cortometraje una joven representada por la misma Akerman encerrada en su cocina después de hacer y deshacer distintas acciones cotidianas, opta por volar ese espacio con una explosión de gas. Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jx2RNz1-p3Q> (Última visita: 29/01/2015)

¹¹⁸ Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA> (Última visita: 29/01/2015)



Figura 6: Fotogramas de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman. La cineasta franco-belga toma en su film como base narrativa una serie de *detalles inútiles*

Jeanne Dielman... partiendo de una historia que tiene como base narrativa tres días de la vida de su protagonista, incluyendo los aspectos más banales de su cotidianeidad, propone a su espectador/a un goce que nada tiene que ver con el *placer narrativo*. Esta película, que por la temática que aborda podría haberse consolidado como un melodrama, desmonta, sin embargo, las estructuras del género.¹¹⁹ En el film, el eje aspectual o durativo característico de las descripciones gana protagonismo por sobre el eje cronológico –diacrónico, diegético–, y en las escenas conformadas por planos medios y fijos no sólo obtiene centralidad la dimensión espacial, sino que la temporalidad se vuelve clave. El sentido de la duración, del acontecer del tiempo, está vinculado a la frontalidad pictórica con la que construye sus planos, que prolongados en el tiempo devienen escenas. Este aspecto resulta central en la relación que el film establece con su espectador/a, que percibe la ausencia de movimiento y comienza a desplazar su mirada por el cuadro. Señala Akerman en este sentido: “cuando uno mira un pasillo durante unos segundos, es sólo un pasillo; pero cuando uno lo mira por dos o tres o cuatro minutos se convierte en una abstracción y luego, cuando regresa como un pasillo concreto, ya es un pasillo diferente”, en definitiva, concluye la directora “un

¹¹⁹ En una entrevista que David Oubiña realiza a Akerman para la revista *Punto de Vista* se hace referencia al “imposible melodrama” en sus films, ya que en ellos “...la fatalidad y el destino siempre son arruinados por una mirada maníaca sobre los personajes que descarta con escepticismo cualquier designio prefijado. Las motivaciones de la trama, entonces, no responden a la pasión sino a la neurosis, y no se trata de un impulso irrefrenable sino de una repetición desquiciada, prisionera de un círculo vicioso” (2005: 24)

plano no sirve sólo para informar sobre algo; debe permitirle al espectador sentir el tiempo pasando a través de su propio cuerpo” (Oubiña, 2005a: 23).

La factura del film de Akerman, y en particular su puesta en escena desprovista de acentuaciones y con una cámara prudentemente distanciada de la protagonista –abundan los planos medios, por sobre los planos detalle o primeros planos–, conforman un modo singular de establecer contacto con el/la espectador/a, contribuyendo a la construcción de una escena enunciativa, que acerca la modalización visual impuesta a las imágenes a la de un registro documental.¹²⁰ Sin embargo, el film de Akerman es un film de ficción. Y la potencia de la ficción radica, según Jacques Rancière ([2008] 2010), en la capacidad de generar nuevas visiones y miradas sobre los acontecimientos representados,¹²¹ un aspecto central del programa político de producción de imágenes del cine ligado a la *teoría fílmica feminista*.

Lo cotidiano deviene así un espacio para poner en escena narrativas y figuraciones disidentes. Tensando los relatos a través de la exacerbación de la potencia descriptiva del dispositivo audiovisual u obligando al espectador/a a establecer nuevas relaciones con la imagen audiovisual. Sabemos que las narrativas que han desarrollado las mujeres realizadoras no se focalizan de manera privativa en el universo doméstico de lo cotidiano familiar. Nombres como Margarethe von Trotta (Alemania, 1942-), Kathryn Bigelow (1951-) o Jane Campion (Nueva Zelanda, 1954-) vendrían rápidamente a desmentir una hipótesis semejante. Lo que nos interesa es, sin embargo, ver cómo este territorio interior, este *pequeño mundo*, funciona en momentos de consolidación de un campo¹²² como lugar de disputa de retóricas y relatos. Como ocurrió en el siglo XVII en Holanda con los *géneros menores* que volvieron la mirada sobre otros sujetos y objetos, entendemos que muchas mujeres directoras encontraron en lo cotidiano familiar, y en las particulares *mise-en-scène* que despliegan en sus producciones, un lugar desde el cual construir una *visión diferente* que impugnando los modelos narrativos vigentes, les permitiera trazar la

¹²⁰ En *Jeanne Dielman...* la cámara está ahí y registra a distancia. El/la espectador/a sin una *voz over* o una *voz off* que le brinde más información que la mostrada, se ve obligado a transitar la trama sin otra guía que el deambular de la protagonista, sus acciones y gestos.

¹²¹ “...a la manera de la línea que separa lo documental de la ficción: distinción en géneros que separa fácilmente dos tipos de humanidad: la que padece y la que actúa, la que es objeto y la que es sujeto. La ficción es para los israelíes y el documental para los palestinos, decía irónicamente Godard.” (Rancière, [2008] 2010: 78)

¹²² Como fue en la década del setenta en los universos culturales franceses e ingleses con la irrupción de las mujeres en la teoría y la práctica cinematográfica, y también en los años 2000 en Argentina con su ingreso masivo a la producción audiovisual producto de los cambios que hemos relevado en el Capítulo 1 y que favorecieron que las mujeres pudieran dar continuidad a su trabajo como realizadoras.

arquitectura de un nuevo espacio representacional y de nuevas coordenadas para el despliegue de sus miradas.

Capítulo 3. El enfoque teórico metodológico: niveles de abordaje

3.0 La significación en el cine, apuntes para el abordaje de un discurso complejo

Lo fílmico es, en el film, lo que no puede ser descrito, es la representación que no puede ser representada.
Lo fílmico empieza allí donde termina el lenguaje y el metalenguaje articulado.
Roland Barthes ([1982] 1986: 64)

...existe una incomodidad fundamental, y como una situación de desafío, en la posición del semiólogo del cine. Es un poco un lingüista sin lengua.
Christian Metz (1974: 43)

En este capítulo vamos a trabajar en el trazado de la cartografía teórico conceptual en la que se inscribe nuestro análisis del *corpus* fílmico. El film es un discurso complejo que por su multimodalidad nos obliga a resolver el problema metodológico vinculado al diseño de un modelo capaz de trabajar con la heterogeneidad propia de objetos de estudio que involucran materias significantes diversas.

En el ya clásico artículo “El cine: ¿lengua o lenguaje?” ([1964] 2002a) Christian Metz, cuya formación académica provenía de la lingüística, planteaba la necesidad de pensar el cine de una manera distinta a como se lo había hecho hasta ese momento. Intentando dilucidar si el cine era una lengua o un lenguaje, Metz descartaba categóricamente la primera alternativa por dos razones. La primera, porque en el cine, a diferencia de la lengua, hay una significación motivada por una relación analógica entre la imagen y lo que ésta representa; la segunda, porque en el cine no existe la doble articulación de la lengua ya que un plano no se corresponde a una palabra sino que es, en sí mismo, un *bloque de realidad*.

En los artículos compilados en los dos tomos de *Ensayos sobre la significación en el cine* (como “Algunos aspectos de la semiología del cine” de 1966, “Problemas de denotación en el filme de ficción”, 1966-67 o “Propuestas metodológicas para el análisis del filme” de 1967), Metz se concentra en crear una metodología que permita estudiar la disposición y el funcionamiento de las principales estructuras significantes de un film. Partiendo de la hipótesis de que la gran mayoría de los films narrativos se asemejan en cuanto a sus principales figuras de sintagma, construye una “Gran Sintagmática” identificando y clasificando los segmentos narrativos en ocho categorías que, articuladas en su conjunto, producirían la historia (cfr. Metz [1966-67] 2002a)

Aunque ampliamente criticados –incluso por el mismo Metz en textos posteriores–¹²³ estos artículos inauguran la posibilidad de cambiar el eje de las investigaciones sobre cine y permiten el desarrollo de los estudios semióticos del hecho audiovisual que darán paso a una teoría de la enunciación fílmica. Ésta se irá desarrollando con el impulso de la hermenéutica, la progresiva desaparición del estructuralismo, la recuperación de la fenomenología y la difusión del deconstructivismo.

Como hemos buscado señalar con los epígrafes que introducen este capítulo, existen para quien estudia el discurso cinematográfico –para el/la “semiólogo/a del film”– al menos dos asíntotas analíticas: la que se vincula a la imposible traducción intersemiótica que implica todo análisis de “lo fílmico”, en tanto irreproducible en un metalenguaje escrito (aspecto señalado por Barthes), y la ligada a la ausencia en el lenguaje cinematográfico de un código (aspecto indicado por Metz). Estas limitaciones no nos hablan de una imposibilidad sino de la sinuosidad del camino que se emprende cada vez que se lleva a cabo un estudio del discurso cinematográfico como el que aquí estamos realizando.

A nivel general, el trabajo que proponemos se vale de un enfoque cualitativo basado en un abordaje socio-semiótico¹²⁴ de cinco films realizados por mujeres en el período 2000-2010, una inserción que exige un cruce de análisis sincrónicos y diacrónicos. La lectura diacrónica proveerá las claves para interpretar las condiciones de producción discursivas contemporáneas, mientras que, paralelamente, recuperaremos otras producciones que se enmarcan dentro de lo que se ha denominado el *Nuevo Cine Argentino*, sintagma sobre cuya caracterización y límites ya hemos avanzado en el Capítulo 1.

Para ordenar esta empresa hemos decidido dividir el apartado en tres títulos que se corresponden con los tres niveles analíticos que estructuran nuestro trabajo según la propuesta teórico metodológica de Oscar Steimberg (1998) y que llevan por título

¹²³ Una de las críticas más recurrentes al modelo metziano inserto dentro de un desarrollo semiológico estructural se refiere a la dificultad de aplicar las categorías de la “Gran Sintagmática” por su alto grado de arbitrariedad al análisis de films narrativos no clásicos. También se cuestionaba que tomaba en cuenta solamente la banda de imagen y no la sonora.

¹²⁴ Dedicamos un apartado en el Capítulo 4 (cfr. 4.1 Semiósisis y realismos) a señalar las principales postulaciones teórico-metodológicas de la socio-semiótica. Nuestra opción epistemológica de abordaje del *corpus* se sustenta en una necesidad analítica relacional de pensar los films analizados no como productos técnico-culturales aislados o aislables analíticamente, ni como el resultado de procesos macro estructurales que permitieron su emergencia, sino como siendo ellos mismos eslabones de una cadena semiótica infinita de producción de sentido.

“Retóricas de *lo cotidiano*”, “*Lo cotidiano tematizado*” y “Primeras aproximaciones a la enunciación del film”. Steimberg distingue los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos que componen una manera de abordar cualquier entidad semiótica (texto u objeto cultural). La dimensión *retórica* abarca todos los mecanismos de configuración de un discurso; la *temática* incluye todo aquello que aparece en un texto en forma de acciones y situaciones que responden a esquemas de representabilidad previos, históricamente elaborados y relacionados; mientras que la instancia *enunciativa* es aquella que acusa los efectos de sentido de los procesos mediante los cuales se construye una situación comunicacional en el interior del texto (cfr. Steimberg, 1998). Tomando como punto de partida esta tripartición, organizaremos este capítulo de la siguiente manera: en un primer momento se avanzará en una descripción de lo que hemos denominado las *retóricas de lo cotidiano* con un especial hincapié en la noción de figuración (del espacio, del tiempo, del cuerpo) y de análisis de los relatos (centralmente del modo en que en ellos se construye el punto de vista); en un segundo momento trabajaremos en un análisis de la tematización de este universo, y propondremos para ello una periodización de verosímiles de puesta en escena de lo cotidiano familiar en el cine argentino de ficción; por último, en el tercer apartado problematizaremos la noción de dispositivo, un aspecto que entendemos clave para pensar las singularidades de la enunciación fílmica.¹²⁵

3.1. Retóricas de *lo cotidiano*

Hemos avanzado (cfr. Capítulo 2) en aquello que entendemos por *lo cotidiano* –que en esta investigación es *doméstico, familiar y mediatizado*–. Estos tres términos que recuperamos para trazar las coordenadas con las que definir nuestro sesgo analítico *lo cotidiano* son términos densos en los que va anudándose nuestra particular manera de recortar una mirada sobre el *corpus*. Lo *doméstico*, como hemos señalado anteriormente (cfr. Apartado 2.2.2) lleva inscrita la tensión entre cotidianeidad y ocasionalidad, un eje en el que se encuentran las temporalidades de lo diario o repetitivo y lo especial o variable. Lo *familiar*, por su parte, implica no sólo un modo de entender los vínculos entre personajes, sino una manera de aludir a *lo conocido*, y por oposición, también a lo

¹²⁵ Se define como enunciación “...al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico” (Steimberg 1998: 44-45, cursivas en el original).

unheimlich,¹²⁶ a lo ominoso que habita latente en lo familiar. Con *mediatizado* queremos explicitar, por último, la mediación que implica la naturaleza cinematográfica de los significantes que sometemos a análisis.¹²⁷

Para conceptualizar *lo cotidiano* hemos recuperado distintas postulaciones que la sociología ha desarrollado en este ámbito (De Certeau, [1990] 2000; De Certeau, Giard y Mayol, [1994] 2006; Goffman [1959] 2001; Heller, [1970] 2002). En las páginas que siguen llevaremos a cabo una serie de señalamientos sobre el modo en el que leeremos las representaciones de lo cotidiano familiar en nuestro *corpus* en clave de poéticas, es decir, de un hacer cuya implicancia rige la composición de la producción de sentido. De esa función del lenguaje que se orienta, en términos de Roman Jakobson hacia la constitución del mensaje como tal (cfr. [1963] 1985).¹²⁸

El teórico ruso señala en *Lingüística y poética* la posibilidad de expansión del campo conceptual de la poética a partir de la postulación de que cualquier mensaje puede funcionar poéticamente. Esta expansión de la función estética del lenguaje – “supremacía” en los términos de Jakobson– no implica, sin embargo, la “destrucción” de la referencia.¹²⁹ La poética, definida de esta manera, es aquella función del lenguaje que se orienta hacia la constitución del mensaje como tal. En este sentido, las operaciones retóricas no tendrían que ver con una función ornamental del discurso sino con las características internas a todo acto de significación que hacen que este, por momentos, se vuelva sobre sí mismo y permita pensar las formas de su configuración.

¹²⁶ La inmanencia de lo extraño en lo familiar que señala Freud (1919) después de llevar adelante un estudio semántico del adjetivo alemán *heimlich* y de su antónimo *unheimlich*, y de indagar en las diversas formas en las que estos se articulan en fenómenos psíquicos y estéticos, será explotada por diversas vanguardias artísticas. Este reenvío aparece, también, en el *corpus* analizado como una característica destacable de los verosímiles que sustentan los universos construidos. “*Unheimlich* [señala Freud siguiendo las palabras del filósofo alemán Friedrich Schelling] es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” ([1919] 1992: 225, cursivas en el original).

¹²⁷ En esta tesis no profundizaremos en esta noción, sin embargo, no queremos dejar de resaltar la actualidad que su problematización presenta en el campo de la semiótica y de otras disciplinas ligadas al análisis de la producción y circulación social del sentido. Recientemente, por ejemplo, se llevó a cabo el Coloquio “Mediatización, sociedad y sentido: aproximaciones comparativas de modelos brasileños y argentinos” en la Universidad de Rosario (2010), donde diferentes teóricos/as abordaron problemáticas ligadas a la mediatización reflexionando, por ejemplo, sobre las implicancias que (meta)medios como *internet* estarían generando. Las Actas del Coloquio están disponibles en URL: <http://www.fcpolit.unr.edu.ar/wp-content/uploads/Mediatizaci%C3%B3n-sociedad-y-sentido.pdf> (Última visita: 12/06/2015).

¹²⁸ En el caso del cine, una discusión sobre poéticas podría ser encarada, en palabras de Mabel Tassara, desde al menos tres lugares de abordaje: “...a) El estatuto actual del cine como lenguaje. b) Una puesta en discusión de la teoría clásica en lo que hace a las posibilidades actuales, expresivas y estéticas, del cine. c) La discusión del cine como arte en interrelación con el modo en que contemporáneamente enfrentan esta problemática los otros lenguajes de la cultura” (Tassara, 2001: 143). Nuestro análisis transitará estos tres abordajes.

¹²⁹ En palabras de Jakobson: “La supremacía de la función poética sobre la referencial no destruye tal referencia, sino que la hace ambigua” ([1963] 1985: 62).

Partiendo, así, de esta definición de la función poética que nos permite expandir la manera misma en que concebimos la retórica es que nos interesa profundizar, por un lado, en las figuraciones construidas en el texto fílmico y, por otro, en la manera en la que éstas afectan sus propuestas narrativas.

En el terreno de la vida cotidiana, si trasponemos la noción de poética a la configuración del espacio privado diario y de los objetos que componen estos interiores, podemos reconocer que existen repertorios estables que operan no sólo en la vida de todos los días sino, sobre todo, en su representación mediatizada. Al señalar las regularidades operantes en la puesta en escena de la vida cotidiana Marita Soto indica:

Una primera observación sobre los espacios cotidianos y sus representaciones muestra la extensa sobrevivencia de la resolución de la sintaxis espacial: la contigüidad de un repertorio de objetos para indicar las zonas del estar (sillones, sillas, puffs, mesas ratonas, lámparas) y del comer (sector determinado para cada comensal por la disposición de los elementos correspondientes: plato, cubiertos, vasos o copas, servilleta) se presentan de manera previsible. Estas combinaciones simples, sin atender a la manera en que se actualiza en cada caso (la singularidad de cada mesa o la textura particular del plato, el color de una copa o el material y el tamaño de la lámpara), son las denominadas, genéricamente, como *sintaxis estable* (un conjunto de gramáticas espaciales, altamente convencionalizadas, según la terminología de Verón). En un cierto nivel general de la organización o configuración de los espacios (definidos por una función), se puede pensar que opera una *retórica de la reiteración*, campo nítido de la verosimilitud y del hábito (2014: 119, cursivas en el original)

Es aquí donde adquiere protagonismo en nuestro análisis la noción de una *puesta en escena* de la vida cotidiana,¹³⁰ la cual supone que, por detrás de ese ambiente que visitamos o habitamos, hay un sujeto que ordena y dispone motivado por el interés de significar poética o estéticamente; y que éstas prácticas se manifiestan, a su vez, como repertorios de operaciones estéticas. Esta puesta en escena implica un trabajo de selección, ordenamiento y composición de los objetos, los espacios y los sujetos.

Como señalábamos en la Introducción, entendemos que en la puesta en escena cinematográfica del interior de una casa se dirimen una serie de opciones que no tienen que ver sólo con el realismo o naturalismo que se pretenda de la imagen. En esas elecciones se imbrican, además, posibilidades que se ligan al modo en el que lo descriptivo y lo narrativo van alternándose en el relato fílmico fílmico.¹³¹ Escamotear los límites de una topografía, convertirla en un espacio de fronteras difusas, cerrar los

¹³⁰ Esta investigación es deudora en la manera de concebir la *puesta en escena de todos los días* del trabajo de Marita Soto y el grupo de investigación del que formo parte (cfr. Notas al pie 2 y 115).

¹³¹ Señalan André Gaudreault y François Jost que “El relato, en sentido amplio, como texto, puede contener enclaves, descripciones, que no son «narraciones», puesto que no satisfacen el criterio de doble temporalidad. Ese estatuto tan particular de las descripciones se explica por el hecho de que, a la vez, toman tiempo al relato («su significante está temporalizado») y, no obstante, sólo son *válidas* para el espacio. En el relato hay, pues, *narración* y *descripción*” [(1990) 1995: 27, comillas y cursivas en el original].

planos de manera tal que el fragmento no situado sea la regla y no la excepción, son sólo algunos de los recursos de los que puede valerse el dispositivo cinematográfico. Desmontar las operaciones de producción de sentido que subyacen a las *mise-en-scène* propuestas en las películas que analizamos y describir sus poéticas de escenificación serán parte de nuestro análisis.

2.1.1 Figuraciones de lo cotidiano doméstico y familiar en el discurso fílmico

Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras, para animar el conjunto ilustrado, siempre se desliza, o tiende a deslizarse, una historia. Así pues, aislar es el medio más sencillo, necesario aunque no suficiente, para romper con la representación, cascar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: atenerse al hecho
Gilles Deleuze ([2002] 2009: 95)

Las relaciones que se establecen entre representación y narración en la pintura se acentúan en el cine, en el que, a excepción de casos muy específicos como producciones de vanguardia o experimentales, la dimensión narrativa aparece como fundacional.¹³² Si proyectamos al film lo que Deleuze señala de la fotografía “...ella no es una figuración de lo que se ve, es lo que el hombre moderno ve” ([2002] 2009: 21) se introduce en el análisis la dimensión de las prácticas, en nuestro caso, aquellas ligadas al cine, a la construcción de imágenes, pero también a aquellas asociadas a su visionado. En este sentido, entendemos que analizar la figuración en el cine implica no sólo tener en cuenta aspectos ligados a las relaciones que ésta establece con la narración, sino también aquellos que la ligan al dispositivo en tanto modo particular de gestionar el contacto que establece un discurso con sus potenciales enunciatarios. Pensar nociones como lo figural, la figuración, la figura e incluso lo figurativo en el campo cinematográfico implica reflexionar en varios niveles simultáneamente. Por un lado, deberán indagarse

¹³² Son varios los libros que se han dedicado a pensar la cuestión de la narratividad en el cine, y muchas las producciones que desde la semiología cinematográfica han pensado lo narrativo. Entre ellas se encuentra, por ejemplo, la publicación de Gaudreault y Jost *El relato cinematográfico. Cine y narratología* [(1990) 1995] en la que los autores parten de distinguir entre *narratología modal* (entendida como aquella que trata sobre todo las formas de expresión según el soporte con que se narra) y *narratología temática* (que trata de la historia contada, de las acciones y funciones de los personajes), y señalan que ellos se interesarán por “...la narratología modal, por la narratología de la expresión, debido a la prioridad que le dan al medio –el cine o, más ampliamente, el audiovisual...” [(1990) 1995: 20]. Recuperando los aportes de diversos teóricos (David Bordwell, Francesco Casetti, Gerard Genette, Christian Metz, Roger Odin y Tzvetan Todorov, entre otros) los autores buscan poner de manifiesto la heterogénea articulación que supone el proceso fílmico al convocar diversas operaciones de significación (como la puesta en escena, el encuadre o el montaje) en un sistema de relato que contempla un proceso complejo de *discursivización fílmica*.

las especificidades del cine como medio, dispositivo y lenguaje. Por otro, en el nivel de los géneros o estilos textuales, será necesario profundizar sobre las remanencias y las novedades y/o actualizaciones que cada discurso imprime en su inclusión de temas que lo preceden y exceden. Por último, será necesario realizar un análisis de cada film particular teniendo en cuenta sus rasgos temáticos, retóricos y enunciativos, que permitirán entender el discurso en el contexto de sus intertextualidades complejas, una tarea a la que nos abocaremos en el Capítulo 5.

Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot ([1972] 2005) dedican en el apartado “conceptos descriptivos” de su *Diccionario enciclopédico de ciencias del lenguaje* una entrada al término “figura”, en la que, después de señalar que una de las definiciones más extendidas es la que la concibe como desvío, se preguntan –y cuestionan– la legitimidad de este acercamiento. Algo similar enuncia Gérard Genette cuando en *Figuras. Retórica y estructuralismo* escribe “La figura representa un alejamiento con relación al uso, sin embargo, se halla dentro del uso; he aquí la paradoja de la retórica” ([1966] 1970: 233).

Si en el cine no se puede establecer, como señalábamos anteriormente, un léxico ni una gramática, lo que sí se puede identificar son *modos de hacer* (cfr. Tassara, 2011), y son estos modos los que la figura trasgrede. Esto no implicaría recuperar la teoría del desvío sino pensar la figura desde planteos cercanos a los de Jakobson, es decir, rastrear esos momentos en los que el lenguaje, volviéndose sobre sí mismo, se hace evidente como lenguaje (cfr. [1958] 1983). De esta manera, los análisis de los diversos quiebres –*desvíos*– que el cine moderno ha realizado sobre las modalidades narrativas clásicas – rompiendo con los verosímiles de la transparencia, por ejemplo– se presentan como antecedentes de la investigación que nos proponemos.¹³³

¹³³ Resultan significativas para nuestras indagaciones las postulaciones realizadas desde la revista *Cahiers du Cinema* sobre la puesta en escena (*mise-en-scène*) en los nuevos films europeos y norteamericanos de la década del sesenta que buscaban poner en relación esta noción con la de autor. Un caso paradigmático de estos abordajes es el artículo de Jacques Rivette “De la abyección” (1961) dedicado a indagar el valor moral de la puesta en escena. Echando por tierra con la antinomia forma-contenido, Rivette señala que “hacer una película es, pues, mostrar ciertas cosas, es *al mismo tiempo*, mediante la misma operación, mostrarlas desde un cierto ángulo, siendo esas dos acciones rigurosamente indisociables” (en Antoine de Baecque (comp.) 2005: 38, cursivas en el original).

Pensar la figuración en el cine es reflexionar discursivamente sobre la figura,¹³⁴ es decir, poner en relación las operaciones de producción de sentido que subyacen en su conformación con las dinámicas enunciativas que se despliegan en el film. Nuestro interés por estas figuras no es taxonómico, no intentamos reconstruir un catálogo de lugares comunes de nuestro cine. El fin no es encontrar el nombre a una determinada operación figural, sino desmontar y describir el proceso que habilitó aquellas huellas visibles en el texto analizado:

...de lo que se trata es de la presencia en los textos de ‘distintas texturas’, ‘rugosidades’, ‘asperezas’, ‘ambigüedades’, ‘ambivalencias’ que nos vuelven hacia el texto como tal, suspendiendo, invirtiendo o exagerando su función referencial (Soto, 2006: s/n, comillas en el original).

En las páginas que siguen avanzaremos en la consolidación de un andamiaje teórico-metodológico que nos permita trabajar en nuestro *corpus* sobre dos dimensiones que entendemos centrales para pensar la puesta en escena de los films analizados: la figuración del tiempo y del espacio.

3.1.1.1 La figuración del espacio

...se puede suponer que el espacio específicamente cinematográfico no es ni un espacio real, ni un espacio ilusorio, sino un espacio-significación
Jan Mukařovský ([1975] 1977: 217)

...el cine de mujeres encaró una redefinición del espacio tanto público como privado que bien puede responder a la necesidad de un *nuevo lenguaje del deseo* y, en la actualidad, respondió al pedido de *destrucción del placer visual*, si por *placer visual* una se refiere a los cánones tradicionales de representación estética, ya sean clásicos o modernistas
Teresa de Lauretis ([1985] 2002: 232, cursivas en el original)

En el estudio de todo discurso, pero particularmente del cinematográfico, dos dimensiones aparecen como centrales: el tiempo y el espacio. Pensar un espacio, desmontarlo, es siempre rastrear las condiciones que dan lugar a un particular régimen de visibilidad y enunciación, y esto puede realizarse desde distintos niveles. A nivel retórico, por ejemplo, podemos ver cómo ciertas decisiones vinculadas con la puesta en

¹³⁴ La damos a este término el mismo sentido que Oscar Traversa en su libro *Cuerpos de papel. Figuras del cuerpo en la prensa 1918-1940* en el que define la figura como “...el observable desde el que, en posición analítica, se tornaría en punto de partida para reconstruir los *recorridos generativos*” (1997: 271, cursivas en el original). Y a la figuración como “...un resultado: una construcción y, como tal, efecto de operaciones de intersección; más precisamente, de cadenas de operaciones, que se sitúan en distintos niveles de organización de esos textos” (1997: 251)

escena (encuadres, posición y movimiento de cámara, montaje, música, efectos sonoros, ambientación) inciden de manera directa en su consolidación no sólo como escenario que contiene el devenir de la historia y la interacción de los personajes sino también como actante.¹³⁵

Espacios representados, elididos y diferencialmente modalizados parecen dar cuenta de nuevas propuestas que impregnan los distintos niveles de producción del texto fílmico. Las películas que conforman el *corpus* hacen de la representación espacial de lo cotidiano doméstico y familiar un aspecto relevante. Y esto no sólo por las innovaciones que introducen a nivel temático –echando por tierra los verosímiles remanentes y sus argumentaciones positivas en torno a la familia–, sino también por convertir a la topografía –en tanto “arte de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno” (RAE)– en una forma privilegiada de narrativa.¹³⁶

Los films analizados hacen del hogar una *arquitectura extrañada* que construye lo doméstico como un reflejo distorsionado y a la casa como un espacio anómalo y en fuga. En esta *economía espacial* la imagen de lo cotidiano familiar no aparece ya como la del lugar de la utopía que había caracterizado al *modelo optimista* de representación, sino más bien como el de una heterotopía,¹³⁷ un reflejo doble, un contra-emplazamiento. El cuerpo femenino –detentor privilegiado de la focalización narrativa junto a los cuerpos infantiles– es *reencontrado* en estas películas y sus posibilidades semióticas son desplegadas en propuestas visuales que trabajan en la construcción de arquitecturas conocidas pero extrañadas, *unheimlich*.

El espacio no sólo nunca es neutro frente a la subjetividad de los personajes que accionan en él, sino que además es imposible disociarlo de su dimensión significativa. El espacio inviste de sentido el *ser* y el *estar* de los personajes a través de múltiples relaciones narrativas e interdiscursivas. A la vez, ellos se posicionan en él de una manera particular, ya sea afirmándolo, negándolo, prescribiéndolo o poniéndolo en

¹³⁵ Utilizamos este concepto en el sentido desarrollado por Greimas y Courtés: “El concepto de actante tiene mayor extensión, sobre todo en semiótica literaria, que el término personaje y, también, que el de *dramatis persona* (Propp), pues no sólo comprende a los seres humanos, sino también a los animales, los objetos o los conceptos” ([1979] 1990: 24, cursivas en el original).

¹³⁶ Señala De Certeau “Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa. ‘Diegesis’, dice el griego para designar la narración: instauro un camino (‘guía’) y pasa al través (‘transgrede’). El espacio de operaciones que produce está hecho de movimientos: es *topológico*, relativo a las deformaciones de figuras, y no *tópico*, que define lugares” ([1990] 2000: 141, comillas y cursivas en el original).

¹³⁷ Michel Foucault (1967) define este término como aquel que remite al espacio en el que vivimos como un *espacio heterogéneo* “...no vivimos en una especie de vacío, en el interior del cual podrían situarse individuos y cosas (...) vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse” ([1967] 1984: s/n).

duda.¹³⁸ El entorno cotidiano del hogar, en tanto contexto en el que se desarrollan las interacciones familiares –un tópico recurrente en el cine de las directoras analizadas–, actúa también como interfaz de contacto con el afuera, con el mundo.

Si como señala Francastel “los espacios nacen y mueren como las sociedades; viven, tienen una historia” (1975: 110), pensar un espacio, desmontarlo, es siempre rastrear las condiciones que dan lugar a un particular régimen de visibilidad y enunciación. Los espacios que aparecen representados en los films se valen, para su configuración, no sólo de los elementos visuales que habilita el dispositivo, sino también de una construcción sonora del espacio que aparece como un aspecto sobresaliente.¹³⁹ Se instalan, así, juegos entre lo visual y lo sonoro, en los que la información que brindan las diversas materias significantes no siempre contribuye a un único y mismo saber, sino que, por momentos, instalan una disyunción entre ambos.

El análisis de los espacios domésticos en nuestro *corpus* parte de la descripción de su estructura (de su sintaxis) y de la estilística en su construcción, es decir, de sus particularidades poéticas, para, de este modo, profundizar en una indagación sobre los roles narrativos que éstos cumplen en los films.

3.1.1.2 La figuración del tiempo

‘Historia’ y ‘temporalidad’ son efectos de sentido de la organización narrativa. Al igual que la instancia de enunciación, la temporalización (y la espacialización y la actorialización) es un subcomponente de la *discursivización* y pertenece al orden de la puesta en marcha de los mecanismos de *desembrague* y *embrague*

Herman Parret (1995: 134, comillas y cursivas en el original)

Señalábamos en el Capítulo 2 (cfr. Apartado 2.2.2) la caracterización que Parret hace del *tiempo cotidiano* y de la emergencia de un sujeto textual particular, el sujeto interpretante de su vida-relato que es al mismo tiempo personaje y narrador (cfr. Parret, 1995: 133). Ahora bien: ¿qué ocurre cuando la temporalidad de *lo cotidiano* es incluida

¹³⁸ En su libro *Pornotopías: Arquitectura y sexualidad en “playboy” durante la guerra fría*, Beatriz Preciado analiza la manera en la que la revista *Playboy* funcionó como un “laboratorio crítico para explorar la emergencia de un nuevo discurso sobre el género, la sexualidad, la pornografía, la domesticidad y el espacio público durante la guerra fría” (2010: 11), haciendo un señalamiento que resulta central para pensar potenciales aperturas analíticas en un trabajo como el que aquí nos proponemos: “no se accede a la subjetividad a través de la narración psicológica sino a través de la representación arquitectónica” (2010: 84).

¹³⁹ Nos interesa rescatar en este punto las reflexiones de Lucrecia Martel sobre el uso del sonido y, más específicamente, del habla en su cine. En una presentación para Casamérica, “El sonido en la escritura”, la cineasta señala que “el sonido es lo inevitable” y el habla con sus “derivadas” y “asistematicidad” se presenta como un modelo para la organización del relato cinematográfico. URL: <http://www.casamerica.es/temastv/el-sonido-en-la-escritura> (Última visita: 05/12/2012).

en la diégesis de los films? Para responder a este interrogante nos interesa analizar dos aspectos de la construcción temporal en nuestro *corpus*: por un lado, las relaciones que se establecen entre tiempo y narración y, por otro, las operatorias retóricas de economía figural desplegadas en la configuración de imágenes.

Afirma Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo* que en el film “El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra” y que ese enlace no puede ser una “simple yuxtaposición” ya que como “Eisenstein no se cansaba de repetir” tiene que proceder por “alternancias, conflictos, resoluciones, resonancias; en suma, toda una actividad de selección y coordinación” ([1985] 1986: 56).

El tiempo cinematográfico se conforma como un tiempo variable, no necesariamente lineal, que se puede acelerar, ralentizar o invertir. Algunas posibilidades de figuración temporal son la adecuación entre el tiempo de acción y el de espectación, la condensación de la acción en poco tiempo o el estiramiento de la duración objetiva de un suceso, construyendo un tiempo subjetivo que dilate la percepción temporal. Sin embargo, y más allá de todas estas posibilidades de significar el tiempo en el montaje, como ya había indicado Pier Paolo Pasolini “...el presente es el único tiempo directo de la imagen cinematográfica” (recuperado por Deleuze, [1985] 1986: 56) o Alain Robbe-Grillet “...el cine sólo conoce un modo gramatical: el presente del indicativo” ([1963] 2010: 175). Esta condición de la imagen como ontológicamente condenada a una enunciación presente deja al descubierto la operatoria de montaje como condición de posibilidad de dotar al relato de profundidad pasada y/o futura. De ahí que el análisis sobre la figuración temporal en un film sea uno de los aspectos que más claramente nos devuelve la especificidad del dispositivo cinematográfico en su capacidad de operar como un lenguaje original.

En los films analizados, el tiempo heterogéneo de *lo cotidiano* irrumpe en las historias y ganan escena los tiempos muertos, la cámara se demora en espacios, objetos y cuerpos, y la construcción del tiempo como duración termina generando, en muchos casos, un extrañamiento de *lo cotidiano*, similar a aquel que señalábamos (cfr. Capítulo 2, Apartado 2.2.4) al hablar sobre los films de la cineasta franco-belga Chantal Akerman. En estas películas, señalaba Oubiña “...hay una deconstrucción del realismo a través de una mirada hiperrealista” (2005a: 21) que, al experimentar con el tiempo y la duración de los planos, conduce a ver cómo “...la toma larga influye nuestra percepción del objeto” (2005a: 22).

Y en efecto, en varios films de Akerman –sobre todo en *Jeanne Dielman, 23 quai de Commerce, 1080, Bruxelles* (1975)– los/as espectadores se enfrentan con los tiempos muertos del relato, con un texto que, para decirlo con la terminología de Hayden White (1992), *narra sin narrativizar*. Es decir, que expone los artificios que lo constituyen sin pretender que el mundo está ahí y habla por sí mismo, y menos aún, que lo hace en la forma de un relato. De este modo, despliega un modo particular de incluir *lo cotidiano* en la diégesis que lo dota de un protagonismo del que carece en el cine tradicional. Y esto se debe no sólo a las decisiones que guían la construcción de los planos (escaso movimiento de cámara, composición equilibrada de los cuadros, ausencia de contraplanos), sino a la particular manera en la que el tiempo de la cotidianidad de la protagonista es representado en su duración, enfrentando al espectador/a a una experiencia de visionado particular.

Este modo de figurar el tiempo presente en las producciones de Akerman implica extrañar los usos tradicionales del montaje haciendo, por ejemplo, una utilización no convencional de figuras de la supresión como la elipsis.¹⁴⁰ Ésta no aparece, así, como un recurso con el que se busque elidir los momentos de la trama en los que ningún hecho significativo acontece sino que se utiliza, más bien, como una operatoria que sustrae del plano de la imagen aspectos nodales para el relato.

En los films que analizaremos, el tiempo de la narración no parece seguir la lógica clásica, ni mantener el equilibrio estandarizado entre núcleos y catálisis. En ellos, el tiempo de *lo cotidiano* que, como Parret indica, es “vivido” como el *tiempo de un relato* irrumpe y hace de la *experiencia*¹⁴¹ eje del punto de vista que se construye.

El acercamiento a la figuración temporal, como dijimos al comienzo de este apartado, demanda abordar dos aspectos. Por un lado, la relación que se establece entre tiempo y narración, analizando, por ejemplo, cómo se articula en el interior de la diégesis el tiempo de la fábula y el del relato. Por otro, las principales operaciones retóricas que aparecen organizando los films en lo que hace a su construcción temporal. Para ello nos

¹⁴⁰ María Fernanda Fignoni indica al hablar de las figuras de supresión en un análisis en el que busca interceptar planteos de la lingüística y el psicoanálisis que “...*lo dicho más lo no dicho, es decir, la parte que se toma y su sobrante o lo que es lo mismo sinécdoque más elipsis, es un modo de representar el todo imposible de nombrar*” (2012: 174, cursivas en el original).

¹⁴¹ Entendida como algo diferente al mero evento, hecho o suceso, utilizamos este concepto en el sentido que le da Teresa de Lauretis en *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* para quien designa “un proceso continuo por el cual se construye semiótica e históricamente la subjetividad (...) complejo de hábitos resultado de la interacción semiótica del ‘mundo exterior’ y del ‘mundo interior’, engranaje continuo del yo o sujeto en la realidad social” ([1981] 1992: 288, comillas en el original).

focalizaremos en dos figuras: la sinécdoque y la elipsis¹⁴² que tienen a la supresión como operación privilegiada.

En la articulación entre modalidades de representación del tiempo y del espacio Mijail Bajtín (1989) ubica el *cronotopo* al que define como el modo en el que una obra asimila y procesa la percepción de estas categorías, no como trascendentales sino como ideológicas. La concepción espacio-temporal de una obra determina, así, la imagen de mundo que en ésta queda plasmada. Bajtín advirtió que los significados, todos los significados, para acceder a la experiencia social tienen que asumir una expresión espacio-temporal. En su análisis de cronotopos literarios muestra cómo los diferentes elementos de las novelas –las generalizaciones filosóficas y sociales, las ideas, el análisis de las causas y de los efectos– siempre se concretizan en interconexiones espacio-temporales que cobran su valor favoreciendo, además, el pasaje desde las estructuras semio-narrativas a las estructuras discursivas presentes en el texto. El *cronotopo*, en tanto categoría semántico-valorativa se resuelve artísticamente en motivos concretos o figuras textuales. En las próximas páginas de este capítulo avanzaremos en lo que hemos denominado una *periodización de cronotopías en la puesta en escena de lo cotidiano en el cine nacional*, un acercamiento diacrónico en el que tomaremos algunos films paradigmáticos y estudios críticos sobre la representación de *lo cotidiano* en el cine nacional.¹⁴³

3.1.1.3 La figuración del cuerpo

La diferencia crucial entre la materia significativa de los cuerpos actuantes y los sistemas llamados ‘icónicos’ respecto de su relación respectiva con el lenguaje se expresa por la diferencia misma entre el principio de sustitución (propio de todo ‘icono’) y el principio de contigüidad.
Eliseo Verón (1993: 145, comillas en el original)

El cine posibilita, de acuerdo con Comolli, “una nueva aventura del cuerpo” ([1971-1972] 2010: 69). En toda escena cinematográfica hay una tensión dada por la dificultad de los cuerpos filmados, con sus temporalidades, singularidades, pesadeces, suturas y

¹⁴² Estas dos operaciones son importantes también en el desarrollo de las técnicas de montaje y de los procedimientos de continuidad (*raccord*) cinematográficos. Las dinámicas campo/fuera de campo en lo que hace a la figuración del espacio, así como la utilización de elipsis para dar cuenta de las alteraciones de los tiempos de la fábula en el relato, son algunos de los puntos en los que avanzaremos en el Capítulo 4.

¹⁴³ Nos valdremos para esta periodización tanto del análisis de una serie films como de sus metadiscursos críticos y analíticos. Entre los trabajos que recuperaremos se encuentran estudios como *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970* de Mario Berardi (2006) o la compilación en volúmenes de Claudio España editada por el Fondo Nacional de las Artes.

desuniones, para dejarse virtualizar por completo. El cuerpo implica, según esta concepción, contradicciones y subversiones que el cine procura domesticar, aunque jamás pueda controlar ese desborde que testimonia su libertad: “Cuando se lo filma, algo en él se sustrae a la toma. Ningún cuerpo es del todo encuadrable. Hay desborde, salida del cuadro” ([1971-1972] 2010: 112).

En el estudio de la construcción de los cuerpos y rostros en los films analizados pueden reconocerse distintas intertextualidades, algunas de vida más extensa que otras. Su identificación nos permite dar cuenta de los vínculos entre nuestro *corpus* y su entorno discursivo. La propensión, por ejemplo, de muchas de las cineastas analizadas a detenerse en el fragmento, en el detalle¹⁴⁴ es una de las claves de su poética de figuración del cuerpo, que puede ser puesta en relación no sólo con otras piezas cinematográficas sino también con géneros pictóricos *menores* como el retrato o la naturaleza muerta.

Entender el cuerpo desde las postulaciones de Eliseo Verón nos permite pensarlo como una interfaz significativa, como una *capa metonímica de producción de sentido*, pivote del funcionamiento indicial que sostiene una red compleja de reenvíos sometida a la regla metonímica de la contigüidad: parte/todo, aproximación/alejamiento, dentro/fuera, delante/detrás, centro/periferia (cfr. 1993). La *materia significativa de los cuerpos* aparece, desde estos planteamientos, como un espacio con *n grados de libertad* para la presentación y representación, un *locus* en el que pueden rastrearse las marcas de diversas intertextualidades. Sobre la superficie del cuerpo se recrea, así, una política de lo visible y lo invisible, de identidades esperadas y excluidas, en la que se cruzan representaciones y narraciones.

En las películas con las que trabajamos podemos observar dos movimientos en tensión. Mientras que una parte de los cuerpos femeninos en los films analizados parece seguir en su configuración parámetros más ligados a estereotipos de género –en su doble acepción de *gender/genre*–, en los que los gradientes de iconicidad tienden a prevalecer sobre los de indicialidad;¹⁴⁵ otro conjunto de películas, en cambio, parece haber reencontrado en la construcción de las corporalidades un espacio privilegiado

¹⁴⁴ Detalle que Mukařovský al indicar su potencial “proyección” ya señalaba en la década del treinta como un “espacio-significación intuido que oculta juntamente ‘miles de posibilidades’” ([1975] 1977: 217, comillas en el original).

¹⁴⁵ Volveremos sobre esto en el Capítulo 5 basta ahora señalar que en varios de los films de nuestro *corpus* existe un reemplazo de los agenciamientos ópticos por otros que ponen en primer plano lo háptico (lo táctil). Para ello se convoca a los objetos profílmicos, más que por sus capacidades indiciales de modelización analógica, por sus cualidades hápticas (cfr. Capítulo 5, Apartado 1.1.3.3).

para el despliegue narrativo, haciendo de la superficie corporal el territorio en el que se van atestiguando las transformaciones del relato. Volveremos a este punto en el Capítulo 5 cuando llevemos adelante el análisis del *corpus* y veamos en él la manera en la que se figuran espacio, tiempo y cuerpo, en tanto interfaz fenoménica de relación con el mundo y punto de articulación de una mirada y un relato.

La construcción de los cuerpos en un discurso supone siempre algún tipo de juego retórico: elipsis, acumulación, contraste, metáfora, metonimia, sinécdoque. Todas estas operaciones son usadas por el dispositivo cinematográfico y conforman, así, un repertorio de convenciones representacionales, base de la posibilidad misma de toda figuración. Como describe Marita Soto: “Esta convencionalidad hace que se asuma, sin reflexionar siquiera, la presuposición que la habilita y, mucho menos aún, nuestro grado de acuerdo con ella” (Soto, 2006: s/n).

Clave en el análisis de los cuerpos resulta la construcción del rostro al que podemos asignar, siguiendo a Deleuze, tres funciones: *individualizante*, que es la que permite distinguir o caracterizar a una persona; *socializante*, que es la que manifiesta un rol social; y *relacional* o *comunicante* que asegura no sólo la comunicación entre dos personas sino también para una misma persona, el acuerdo interior entre su carácter y su rol (cfr. [1983] 1984: 146-147). Estas funciones se disuelven en el primer plano de un rostro, es decir, en la consolidación de una *imagen-afección*¹⁴⁶ entendida simultáneamente como “...un tipo de imagen y una componente de todas las imágenes” (Deleuze, [1983] 1984: 131).

Algo que nos interesa destacar es que los cuerpos que analizaremos en las películas son centralmente cuerpos femeninos. Son ellos los portadores de las focalizaciones narrativas y de los puntos de vista construidos en el *corpus* analizado. Nuestro objetivo no es construir un *taxon* de corporalidades puestas en escena¹⁴⁷ sino, más bien, llevar adelante un estudio de las maneras en que los films dialogan no sólo

¹⁴⁶ Se entiende por *imagen-afección* aquella tipología de imagen cinematográfica (uno de los nueve tipos definidos por Deleuze junto con la *imagen-óptico sonora*, la *imagen pulsión*, la *imagen-percepción*, la *imagen-acción*, la *imagen-relación*, la *imagen-sueño*, la *imagen-recuerdo* y la *imagen cristal*), que asociada a la primeridad en un sentido peirciano, se vincula a “...la potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada” y en la que el signo correspondiente sería, por tanto, “...la expresión, no la actualización” (Deleuze, [1983] 1984: 145). La *imagen-afección*, sobre todo si la pensamos ligada al primer plano y al rostro, en tanto sinécdoque, da cuenta de una totalidad ausente que tomando posesión de todo el plano termina por *abstraer todas las coordenadas temporo-espaciales* (cfr. Deleuze, [1983] 1984: 142).

¹⁴⁷ Una tarea a la que se había abocado la *teoría feminista sobre la imagen* en sus inicios en los años '60. En palabras de Giulia Colaizzi “Análisis crítico del *mainstream* y trabajo en los archivos marcan esta primera producción crítica fundada sobre la noción de género como diferencia sexual...” (2007:11-12).

con las intertextualidades fílmicas sino con diversas intertextualidades estéticas.¹⁴⁸ Nos interesa pensar, por ejemplo, cómo es la representación *la mujer*¹⁴⁹ en los films en tanto *polo expresivo*. Con este objetivo revisaremos los modos en los que se ha caracterizado a la enunciación melodramática,¹⁵⁰ a través de elementos semánticos como la exaltación de los sentimientos (amor, odio, rivalidad, tristeza), el esquematismo en la construcción de los personajes (con características altamente codificadas de acuerdo con premisas morales: malos/buenos), o recursos propiamente fílmicos que acentúan el dramatismo (como el uso de montaje paralelo, claroscuros, primeros planos).

Ahora bien, los cuerpos femeninos en el cine son cuerpos que hablan. Las preguntas “¿de qué hablan estas mujeres?” y “¿cómo hablan estas mujeres?” son también dos de los interrogantes que buscaremos abordar. Examinar cuál es el tipo de lenguaje utilizado, el contenido del discurso y la presencia de referencias internas y/o externas a la escena que se está analizando, así como la tonalidad (irónica, paródica, dramática, etc.) son algunos de los puntos sobre los cuales volveremos.

3.1.2 La narración de *lo cotidiano* en el film

...*la imagen de una casa no significa una casa, sino 'he aquí una casa'* (...) rasgos definitorios del lenguaje cinematográfico como 'el valor deíctico de un plano' o 'la cantidad indefinida de informaciones que éste es capaz de vehiculizar' tienen un alcance muy diferente cuando se consideran de manera más global sus efectos narrativos en el interior de un film

André Gaudreault y François Jost ([1987] 2002: 32-33, comillas y cursivas en el original)

Para Metz en el cine narrativo la “enunciación no sólo se vuelve narración”, sino que en el film “la narración toma a su cargo (tendencialmente) la totalidad de la enunciación” (1991: s/n). La narración no aparece, así, confinada a uno o varios lugares asignables de

¹⁴⁸ “La intertextualidad *estética* se manifiesta en un conjunto de discursos difusos, múltiples y heterogéneos, instalados en distintos soportes y lenguajes, que funciona como uno de los niveles de ‘interpretantes’, determinantes como en todo proceso de producción de sentido, de las operaciones estéticas cotidianas. Este tipo de intertextualidad cumple la función de *operando ausente* (de manera similar que el ‘imaginario social’ en Verón)...” (Soto, 2014: 117, comillas y cursivas en el original).

¹⁴⁹ En este contexto, hablar de “la figuración de la mujer”, en minúscula y singular, no es más que una operación discursiva que busca tensionar, en su formulación misma, el movimiento analítico que persigue. La proliferación de materias visuales y auditivas en el film permite analizar la figuración de *la mujer* como significante en constante mutación, sólo posible de ser estabilizado de manera precaria –en arreglo, por ejemplo, a una codificación genérica (*genre*) o estilística–. En este sentido, la concepción del film como *performance* discursiva en la que las regularidades representacionales no están fijadas a arquetipos inamovibles, como ocurrió en otras épocas del cine, es algo sobre lo que volveremos.

¹⁵⁰ El melodrama es un género cinematográfico que conoció su auge en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950, pero que, sin embargo, no ha perdido productividad y vigencia, ya que “cuando el melodrama fílmico muere otros géneros heredan su retórica, su modo de narrar y su apelación al patetismo” (Aprea, 2003).

la película, sino que se escurre por todos lados: en el montaje, en el encuadre, en los motivos representados. De ahí la importancia de lo que señala Jacques Aumont cuando escribe que la narratología debe estudiar en el film no sólo el relato sino que, sobre todo, debe superar sus dificultades para *aprehender el film como relato* (cfr. Aumont *et al*, [1983] 2008). Un posicionamiento epistemológico que implica tener en cuenta no sólo la historia, la *anécdota* –en términos de ese primer nivel informativo que Barthes ([1982] 1986) señalaba en “El tercer sentido” al indagar sobre las especificidades semióticas de la imagen fílmica– sino los distintos recursos que despliega el lenguaje cinematográfico.

En un primer momento, nuestro acercamiento al relato de lo cotidiano doméstico y familiar en los films estará guiado por los tres niveles identificados por Barthes ([1966] 1988) en *Análisis estructural del relato*: el de las *funciones*, dónde nos preguntaremos ¿qué tipo de funciones (nucleares, catalíticas, indicios, informantes) predominan en los films? y ¿qué tipo de transformaciones (gnoseológicas, ideológicas o mitológicas)?; el de las *acciones*, revisando cómo se dan las relaciones entre actantes partiendo del esquema analítico de Greimas; y el de la *narración*, para examinar ¿cuál es la posición del/los narradores en términos de saber?, ¿cómo es la relación entre tiempo de la trama y de la fábula? y ¿cómo pueden analizarse los films en términos de oposición discurso-historia? Realizado este primer encuentro con el relato, nos centraremos en la construcción del punto de vista, ya que entendemos que en su constitución aparecen desplegados una serie de recursos importantes para pensar la conformación del visible fílmico.

En un artículo titulado “La percepción del narrador en el relato fílmico”, Mabel Tassara, después de realizar un recorrido sobre las posiciones en torno a los vínculos entre narración y enunciación en el cine, señala que el relato fílmico –por las características mismas del dispositivo cinematográfico y el tipo de percepción espectral que supone– sólo autoriza a hablar de un *narrador macro* generado por el efecto global de todas las operaciones semióticas del texto:

...este narrador domina a todos los narradores secundarios y juega con todos los puntos de vista, en tanto éstos interactúan permanentemente con él, en un grado mucho más alto y con un carácter más institucional que en el relato literario (Tassara, 2001: 89-90)

La articulación entre este narrador macro y los puntos de vista parciales de los narradores secundarios da como resultado un mapa complejo en el que discurre el relato

y el sentido en el texto fílmico. Este aspecto queda atestiguado en las películas y aparece ya insinuado en esos *pre-textos* que constituyen los guiones.¹⁵¹ En efecto, en algunos casos, desconociendo los preceptos básicos de enunciación de este género –que postula el borramiento de toda marca de subjetividad y polifonía–,¹⁵² estos textos se presentan como la descripción de una narración en la que se subvierte esta pretendida objetividad. Así es que el narrador, en ciertas escenas de los guiones de los films analizados, a veces comenta, a veces traspasa la exterioridad de los personajes y narra desde su interioridad. Otra de las operaciones que aparece en estos *pre-textos* es la que refuerza las marcas de una focalización espacial.

Genette (1972) define la perspectiva narrativa como un modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un punto de vista restrictivo. Para evitar términos que remitan a lo visual (como visión, campo o punto de vista), elige utilizar para la perspectiva narrativa el término focalización. Su clasificación, pensada para el relato literario, es retomada por André Gaudreault y François Jost, quienes transponen conceptos de la narratología literaria al análisis fílmico con ciertas modificaciones. Con respecto a la focalización, consideran necesario desdoblar este concepto puesto que “...el cine sonoro puede *mostrar* lo que ve un personaje y *decir* lo que éste piensa” ([1990] 1995: 139, cursivas en el original). A partir de esta especificación, dividen el punto de vista en el relato cinematográfico en la focalización, que designa el “punto de vista cognitivo adoptado por el relato” ([1990] 1995: 140), y la ocularización que remite al punto de vista visual, es decir, la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve. En esta teoría, por lo tanto, el decir se une con el saber y se separa a éste del ver.

Boris Uspensky en *A Poetics of Composition* propone cuatro planos (o cinco ya que considera dos conjuntamente) del punto de vista: el *ideológico*, el *fraseológico*, el *espacial y temporal* y el *psicológico*. Uspensky plantea, con respecto al plano espacial y temporal, que la posición del narrador puede estar más o menos claramente especificada en el espacio. Determina que en algunos casos se puede conjeturar esta posición que se define por las coordenadas espaciales desde la que se conduce la narración pero en otros casos es

¹⁵¹ Trabajaremos, en algunos casos, con los guiones originales de los films para dar cuenta de las modificaciones y continuidades que implicó la representación fílmica y la transposición de algunas secuencias del dispositivo verbal al audiovisual en la puesta en escena.

¹⁵² Los textos teóricos sobre guión, por ejemplo, *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión* compilado por Carlos Gamero y Pablo Salomón (1993) enseñan que estos deben estar escritos en tercera persona, en un presente que se emparenta con el presente histórico, sin negaciones ni conectores, sin comentarios del narrador, con una focalización externa puesto que sólo deben narrar lo que se puede ver o escuchar.

como si la narración se llevara a cabo desde el lugar en el que está el personaje, por lo cual la posición de este concurriría con la del narrador. Uspensky propone una analogía entre el punto de vista espacial y la perspectiva en la pintura y especifica que, en literatura, esto se logra mediante las relaciones espaciales establecidas verbalmente entre el sujeto que describe (el narrador a quien se refiere en este apartado también como observador) y el suceso descrito. El punto de vista espacial, por lo tanto, permite rastrear distintas posturas del narrador con respecto a los personajes.

La relevancia de los momentos descriptivos en los films analizados nos permite pensar la construcción de puntos de vista y, con ellos, abordar un rasgo destacable en la caracterización de las poéticas de puesta en escena de este *Nuevo Cine Argentino* hecho por mujeres. Estos films se asemejan, por momentos, a aquello que Robbe-Grillet señalaba al hablar del tiempo y la descripción en el *relato de hoy*.¹⁵³ “Es que el lugar y el rol de la descripción han cambiado por completo (...) Ella pretendía reproducir una realidad preexistente; ahora afirma su función creadora” ([1963] 2010: 171).¹⁵⁴

Lo descriptivo posee la capacidad de generar un determinado efecto textual, que obliga a repensar su abordaje en términos, no sólo retóricos, sino también enunciativos. La descripción no es puro regodeo en el juego que entabla con objetos, personajes o espacios, ni debe ser considerada como pura dilación en el acontecer de un relato cuyo avanzar retrasa. La descripción ocupa un rol clave en dos sentidos. Primero, por la relación que lo mostrado por el film establece no sólo con la diégesis (lo narrado), sino también por el sentido que aquello *puesto allí* –o lo sencillamente *aparecido*- reviste en sus lecturas. En segundo lugar, consideramos los efectos narrativos que ciertas descripciones tienen para el cine contemporáneo y es en ese contexto que nos interesa recuperar las posibilidades actanciales de algunos espacios de *lo cotidiano* en el *corpus*.

En consonancia con Barthes ([1966] 1988), entendemos que las acciones nucleares son cruciales para la historia, así como las catálisis lo son para el discurso. La demora, la intriga, la repetición de gestos y objetos en las puestas en escena crearán las posibilidades para un efecto que, a nivel del relato, puede encontrarse simplificado, pero que en la puesta en relación con otros discursos va a ir adquiriendo nuevos sentidos.

¹⁵³ Un giro con el que hacía referencia a la *Nueva Novela*, ese movimiento heterogéneo de escritores reunidos en torno a la editorial Minuit a fines de los años '50 que introdujeron una serie de innovaciones formales en la literatura.

¹⁵⁴ Y continúa “...en estas novelas modernas no es raro encontrar una descripción que no parte de nada; en primer lugar no da una visión de conjunto, parece nacer de un menudo fragmento sin importancia –lo más parecido a un punto– a partir del cual inventa líneas, planos, una arquitectura; y tenemos tanto más la impresión de que los inventa cuanto que a menudo se contradice, se repite, se reanuda, se bifurca, etc.” ([1963] 2010: 171).

El enunciador-descriptor que se construye en algunos de los films analizados se vale de la puesta en escena en primer plano de un cuerpo sensible –ese cuerpo figurado como interfaz cognitiva al que aludíamos en el apartado anterior– como mediador de la narración. En sintonía con los planteos de María Isabel Filinich, entendemos que este modo de apprehender el mundo representado implica algunas particularidades:

...la experiencia sensible, dependiente del cuerpo y de la memoria, determinada por la necesaria fragmentación de lo percibido, se expresa preferentemente mediante la metonimia; mientras que el sujeto inteligible, guiado por la actividad reflexiva y por la voluntad integradora, se inclina por las expresiones metafóricas (Filinich, 2003: 60)

La recuperación de esta dicotomía entre metonimia y metáfora, que relaciona a la primera con una fuente de significación sensible y a la segunda con una inteligible, está también presente en planteos como los de Luisa Muraro (1998). La teórica italiana realiza en *Maglia o uncinetto...* una crítica radical a la manera de conceptualizar el orden simbólico de las teorías filosóficas y psicoanalíticas. Muraro propone la posibilidad de una discursividad en la que el trabajo semiótico de la metonimia rehaga los lazos entre los cuerpos o las cosas y los signos desplazando el régimen de *hipermetaforicidad*:

Una esplorazione dello spazio simbolico nei termini indicati da Jakobson risulta di fatto difficile perché, quanto all'á produzione simbólica, ci troviamo in un regime che si protrebbe chiamare di *ipermetaforicitá*, di prevalenza del polo metaforico il quale si è assicurato lo sfruttamento delle risorse metonomiche. La caratteristica del regime di ipermetaforicitá è che le cose, i fatti, i corpi, le esperienze particolari, sono presi dentro de un sistema di rapporti ideali che li definiscono, interpretano e che ne regolano le combinazioni... (1998: 83, cursivas en el original)¹⁵⁵

El giro enunciativo que pone en escena el desplazamiento de discursos que más que narrar buscan describir mundos, y que se valen para ello de nuevas figuraciones que hacen de la aproximación metonímica –y no de la metáfora, o de su forma narrativizada, la alegoría– recursos privilegiados, serán aspectos centrales a contemplar en nuestro análisis cuando nos planteemos en el Capítulo 4 el tipo de realismo –o *realismos* recuperando a André Bazin¹⁵⁶ que construyen los films que analizamos.

¹⁵⁵ Nuestra traducción “Una exploración del espacio simbólico, en los términos indicados por Jakobson, resulta difícil porque, en lo que hace a la producción simbólica, estamos en un régimen que puede pasar a llamarse de *hipermetaforicidad*, en el cual prevalece el polo metafórico que se ha asegurado la explotación del recurso metonímico. La característica del régimen de *hipermetaforicidad* es que las cosas, los hechos, los cuerpos, las experiencias particulares, están tomadas en el interior de un sistema de relaciones ideales que los definen, interpretan y regulan sus combinaciones...”

¹⁵⁶ Entendemos, y en esto seguimos las postulaciones de André Bazin, que no existe *el realismo* sino los *realismos*. Cada época busca el suyo, es decir, la técnica y la estética que mejor pueden captar, retener y restituir lo que se quiere mostrar de la realidad: “...el realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio. Toda estética escoge forzosamente entre lo que merece ser salvado, como lo hace el

Así constituido el instrumental teórico-metodológico que nos guiará en este primer nivel de análisis del *corpus*, el nivel retórico, destinaremos las páginas que siguen a la indagación de las modalidades de tematización de *lo cotidiano*. Para ello avanzaremos, como anticipáramos, en una propuesta de periodización de verosímiles de puesta en escena de este universo cotidiano doméstico y familiar.¹⁵⁷

3.2. *Lo cotidiano tematizado*

...la cotidianeidad es el conjunto de entornos y prácticas signadas por la repetición de todos los días, en cualquier espacio de comportamiento individual o social (íntimo, privado o público), y que forma parte de las expectativas de cada recommienzo, instituyendo previsibilidad y restringiendo el campo de opciones y novedades en esos espacios
Oscar Steimberg (2002: s/n)

Lo cotidiano, tal como lo conceptualiza Ágnes Heller ([1970] 2000), se trata de la experiencia moderna y compartida en base a la cual los sujetos organizamos, comprendemos y comunicamos el mundo. El mundo de la vida cotidiana es aquel elaborado como el mundo inmediato, despegado tanto de lo natural como de los circuitos de sociabilidad más amplios. Este *pequeño mundo*, que en nuestra indagación es el *pequeño mundo* acotado a lo doméstico y lo familiar, es incorporado en las diégesis fílmicas y en esa nueva mediación encuentra no sólo distintas formas de configuración, sino también distintas figuras, diferencialmente estabilizadas, que contribuyen a la consolidación de los modelos de representación.

La cinematografía nacional ha tenido desde sus comienzos a la representación de lo cotidiano familiar como uno de sus temas dilectos. En la década del cincuenta, la construcción de la familia se convirtió en el gran relato de época que comenzó a gestarse en films paradigmáticos como *Así es la vida* (1939) o *Los martes, orquídeas* (1941) de Francisco Mugica. Partiendo de la hipótesis de la existencia en los textos cinematográficos analizados de quiebres en los verosímiles tradicionales de representación (descritos en estudios como los de España, 2000 o Berardi, 2006) es que entendemos que resulta útil pensar nuestro *corpus* en el contexto más amplio de una

cine, crear la ilusión de la realidad, esta elección constituye su contradicción fundamental, a la vez *inaceptable y necesaria*" ([1958] 2012: 298, cursivas en el original).

¹⁵⁷ Si bien dentro de la dimensión retórica de análisis se incluyen –siguiendo la propuesta de Oscar Steimberg (1998)– los niveles que hacen a la figuración, narración y argumentación de un discurso, en nuestra propuesta analítica hemos decidido abordar este último punto, el de la argumentación, desde la noción de verosímil y es por eso que hemos decidido trasladar al apartado siguiente el análisis sobre las argumentaciones que los films despliegan sobre los mundos representados.

caracterización de los modelos que históricamente han atravesado las puestas en escena de *lo cotidiano* en el cine nacional.

3.2.1 Propuesta de periodización de los verosímiles de puesta en escena de *lo cotidiano*. Un recorrido diacrónico.

...lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: sólo ‘pasarán’ entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores
Christian Metz (en Barthes, Roland *et al.* [1968] 1970: 20, comillas y cursivas en el original)

Siguiendo a autores como Aumont *et al.*, que señalan a la producción cinematográfica como una manifestación cultural que *ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos* de otros tiempos (cfr. 2008: 98-99), entendemos al cine como uno de los vehículos significantes de las representaciones que una sociedad da de sí misma. El cine se ofrece como un espacio para el discurso, donde la sociedad se expresa y deja entrever límites sobre “lo decible” en un determinado período histórico, restricciones y posibilidades que están en estrecha relación con la noción de verosímil. A esta última, Metz la definirá como la relación entre un discurso y aquellos *discursos ya pronunciados*, y según la cual cada género tiene un decible propio, en el que *el decir* condiciona *lo dicho* (cfr. [1968] 1970)

En la producción cinematográfica se despliegan operaciones de puesta en escena en las cuales se asumen distintas convenciones, algunas de ellas vinculadas al *verosímil de género*¹⁵⁸ y otras al *verosímil social*.¹⁵⁹ Es en la articulación entre ambas instancias, en sus cruces e hibridaciones, en donde se configuran las distintas representaciones sobre lo familiar que someteremos a análisis. Pensar en la construcción de los verosímiles sociales y de género es también pensar en aquellas operaciones figurales

¹⁵⁸ Los géneros cinematográficos en los que ha primado la mediatización del cotidiano familiar son la comedia, el drama y el melodrama.

¹⁵⁹ Es Todorov en “Lo verosímil que no se podría evitar” quien introduce esta distinción útil para comprender los reenvíos entre los textos filmicos y otros discursos que le son contemporáneos. El *verosímil social* es el que en cada texto permite que se construyan personajes, situaciones, espacios que, ligados a otros discursos (periodísticos, sociológicos, etc.), consienten que se establezca un diálogo entre la puesta en escena y el mundo de “la vida real contemporánea”; por su parte, el *verosímil de género*, es el que da lugar a temas y motivos recurrentes que son reconocidos como parte de las reglas de juego propias de los géneros “fuertes” altamente convencionalizados (cfr. Todorov en Barthes, Roland *et al.* [1968] 1970).

que los sustentan. Operaciones que muchas veces se conforman tomando como base lo que Barthes denomina como *tópica*.¹⁶⁰

Este análisis diacrónico –que se sabe no exhaustivo–¹⁶¹ hará hincapié en cuatro momentos particulares que nos permiten trazar una genealogía posible de nuestro *corpus* en el contexto amplio de la producción fílmica argentina:

- 1- El origen del *modelo de sentimiento*, en el que nos focalizaremos en uno de sus films paradigmáticos: *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939);
- 2- el momento de quiebre con el modelo establecido, que tiene a la película *La Casa del Ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957) como un punto de inflexión;
- 3- el quiebre que significa la producción de *María Luisa Bemberg* en la tradicional argumentación sobre lo cotidiano doméstico y lo familiar; y, por último
- 4- las mutaciones narrativas y estéticas incorporadas en el *Nuevo Cine Argentino*.¹⁶²

3.2.1.1 El modelo de representación tradicional optimista o del sentimiento

Los lugares comunes no son estereotipos plenos, sino, por el contrario, lugares formales: por ser generales (lo general es algo propio de lo verosímil), son comunes a todos los temas
Roland Barthes ([1970] 1993: 139)

El investigador Mario Berardi ha realizado un amplio estudio sobre el tratamiento de la vida cotidiana en el cine nacional que publicó en el año 2006 con el título *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino*. La tesis que allí queda expuesta relaciona la etapa de consolidación de la industria cinematográfica en el país, desde los comienzos del cine sonoro en 1933 a los años 70, con la conformación, auge y caída de un modelo

¹⁶⁰ A la pregunta “¿qué es la *Tópica*?” Barthes responde que “parece posible distinguir tres definiciones sucesivas, o por lo menos tres orientaciones de la palabra. La *Tópica* es, o ha sido: 1) un método; 2) un casillero de formas vacías; 3) una reserva de formas llenas.” ([1970] 1993: 135)

¹⁶¹ Nuestro trabajo deja por fuera momentos importantes para la estabilización de modos de representar y argumentar en torno al relato familiar como son el *Nuevo Cine* de los años 60 (con films como *Los jóvenes viejos*, 1962, Rodolfo Kuhn), o películas del período de la última dictadura militar (con producciones como *Vivir con alegría*, 1979 o *¡Qué linda es mi familia!*, 1980 protagonizadas por Ramón Ortega) y de la post-dictadura (*Esperando la carroza*, 1985 ó *Cien veces no debo*, 1990, ambas dirigidas por Alejandro Doria, en las que se siguió la genealogía teatral del grotesco para poner en escena los vínculos familiares). Haremos referencia, igualmente, cuando nuestro análisis lo requiera a estas intertextualidades audiovisuales.

¹⁶² No avanzaremos en este punto en un análisis de nuestro *corpus*, sino que para dar cuenta de estas mutaciones en los modelos de representación que han caracterizado al *Nuevo Cine Argentino* nos valdremos de los trabajos de Gonzalo Aguilar (2006 [2010]), Ana Amado (2002a, 2009), y las compilaciones *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación* (2002) y *Cines al margen* (2007), entre otras publicaciones.

de representación sólido que trasvasaba con sus características a las distintas producciones: el mencionado *modelo de representación sentimental* u *optimista*.

Este modelo retoma recursos del melodrama¹⁶³ –fuertemente afincados en una codificación respetuosa al verosímil de género– y afinsa sus historias en relatos de costumbres y en una puesta en escena de la cotidianeidad como núcleo de las tramas. Este cruce da por resultado un sistema de figuras y situaciones estable, los films parecen señalar que la vida de todos los días es impensable sin una familia y un hogar, sin sentimientos de amor, dignidad y decencia (cfr. Berardi, 2006). El verosímil cinematográfico propio del *modelo tradicional* se asocia, de esta manera, a un imperativo categórico que relaciona familia y moralidad, y que se consolida con toda su fuerza en la década del cincuenta, momento en que la gran mayoría de las producciones nacionales recurrían al mismo repertorio de figuras para relatar sus historias.¹⁶⁴

En sintonía con la tercera definición de *tópica* desarrollada por Barthes, los *loci communes* son formas vacías que tendieron a “...llenarse siempre de la misma manera, a apoderarse de contenidos, inicialmente contingentes, luego repetidos, cosificados” ([1970] 1993: 137). La *tópica* a la que recurrió el *modelo tradicional* se convirtió en una reserva de estereotipos, de temas consagrados, pero también en modos de tratar esos temas, en una codificación que alcanzó no sólo a los contenidos, sino también a las formas en que estos fueron representados cinematográficamente.

Así es la vida (Francisco Mugica, 1939) se presenta como claro exponente de este modelo. La película pone en escena la historia de una familia y sus hitos de constitución, las celebraciones (cumpleaños, bodas, muertes) y también otros momentos centrales (como la adquisición de la casa propia). Un film en el que se terminan de consolidar algunas de las figuras que guiarán las representaciones del cotidiano familiar

¹⁶³ Aprea (2003) señala a la enunciación melodramática como aquella que acentúa el patetismo de las situaciones dramáticas como modo de interpelar las audiencias.

¹⁶⁴ Alejandro Kelly Hopfenblatt se ha ocupado también de la producción cinematográfica de este período señalando que en los primeros años de la década del cuarenta tuvieron un lugar central en el cine argentino un conjunto de películas protagonizadas por jóvenes adolescentes cándidas e inocentes que conformaron un modelo al que se denominó *cine de ingenuas*. Películas que presentaban a niñas fantasiosas en el amor y de una sexualidad casta, habitando un mundo doméstico sin perturbaciones. Hopfenblatt señala que para mediados de la década ese modelo comenzó a agotarse frente a un público y una crítica que reclamaban temáticas más adultas y personajes más complejos. En ese contexto, y valiéndose de dos de las actrices *ingenuas* más populares del momento, María Duval y Mirtha Legrand, el director Carlos Hugo Christensen realizó dos films –*Dieciséis años* (1943) y *La pequeña señora de Pérez* (1944)– con los que expuso algunas de las convenciones genéricas hegemónicas del momento y planteó nuevos caminos posibles para este tipo de personajes. Christensen dio así los primeros pasos para dos de los géneros fundamentales del cine argentino de la década: el melodrama erótico y la comedia sofisticada, transformando no sólo a las *ingenuas* sino también a sus grandes caserones en lugares ambiguos y amenazantes y permitiéndose una mayor sofisticación en la puesta en escena y la fotografía (cfr. Hopfenblatt, 2010).

durante el apogeo del *modelo optimista*, y cuyas reminiscencias son aún identificables en algunas puestas en escena contemporáneas. Entre las marcas textuales que dan cuenta de su sobrevida discursiva se encuentran: el protagonismo diegético otorgado a la mesa familiar como espacio de la unión familiar; el rol de la madre como guardiana de esa cotidianidad; la moral vinculada al trabajo y la familia como aspectos aún presentes en distintos relatos.

El *modelo del sentimiento* convirtió a la mujer en un enclave particular de significaciones,¹⁶⁵ en el que convergían una serie de figuraciones entre las que destacaba la *mujer madre*. El vigor y extensión de este modelo lo convirtieron en el centro gravitatorio para una producción conforme a géneros como la comedia (comedia rosa, comedia burguesa, comedia familiar) y el melodrama, en la que la familia tenía un espacio nuclear en el relato, y en el que la *buena mujer* –la madre, la esposa– cumplía un rol aglutinante.

Estas figuraciones se insertaban en una estructura narrativa clásica que acomodaba las historias a un formato tradicional resumible en los cinco momentos identificados por Vladimir Propp –y retomados por Todorov en *Los dos principios del relato*–: situación de equilibrio, degradación del equilibrio, estado de desequilibrio comprobado, intento de restablecimiento del equilibrio y restablecimiento (cfr. [1978] 1996). Historias que, en su mayoría, incluían una resolución final de los conflictos respetuosa de un verosímil de género que dependía de la obtención de un nuevo orden final.

Apelando al efecto que el verosímil social ejercía en el *modelo tradicional*, estos films construyeron una escena enunciativa transparente que buscaba interpelar al espectador de una manera diferente a aquella en que lo harían las producciones contemporáneas. Lo que la puesta en escena acentuaba a través de la caracterización de los personajes y espacios era la posibilidad de una identificación entre espectadores/as e historia, favorecida a través de una particular *pathemización* de la enunciación.

¹⁶⁵ La caracterización del *sujeto femenino conmovido* se encontraba regulada por un verosímil de género altamente productivo, en el que su rostro se exhibía como la cartografía de una gestualidad altamente codificada: la felicidad, la tristeza, el temor, la alegría, aparecían representados como el contrapunto visual de aquello que nos señalan los diálogos. La figuración de la mujer contribuía a consolidar una argumentación positiva en torno a la institución familiar y tenía entre otros propósitos la búsqueda de una identificación entre el espectador, el relato propuesto y los personajes. Hemos profundizado este análisis en el trabajo: “La mujer y la construcción de lo *verosímil* familiar en el cine argentino. El *sujeto femenino conmovido*, como *polo expresivo-enunciativo*” (Pérez Rial, 2012).

3.2.1.2 Las primeras rupturas: variaciones en las coordenadas representacionales

...lo verosímil no es aquí referencial sino abiertamente discursivo: son las reglas genéricas del discurso las que dictan la ley.
Roland Barthes ([1968] 1970: 97)

A mediados de los años 50, la hegemonía y productividad del *modelo sentimental* es puesta en entredicho por directores como Leopoldo Torre Nilsson que, sin abandonar la representación de *lo cotidiano*, cuestionan las argumentaciones positivas en torno a la familia y los finales felices como única posibilidad del devenir narrativo.

De la extensa producción de Torre Nilsson se destacan una serie de films¹⁶⁶ en los que la casa aparece no sólo como escenario en el que transcurren los acontecimientos que hacen avanzar a la historia sino como personaje con peso específico en el relato. El espacio del hogar, unidad narrativa empleada por el realismo como reenvío al imaginario de la vida cotidiana en familia, en el film de Torre Nilsson “...se derrumba simbólicamente tanto por el crecimiento de sus espacios interiores vedados como por la invasión de un tiempo histórico que desconoce o destruye los valores sostenidos” (Aguilar, 2009: 130).

El film *La casa del ángel* (1957), basado en un libro homónimo de Beatriz Guido, aparece como un discurso en el que las modalidades tradicionales de puesta en escena se ven alteradas. Las búsquedas estéticas de Nilsson-Guido se caracterizaron por la construcción de un lenguaje propio que les permitiera representar el universo de lo femenino y lo doméstico, distanciándose de las producciones de la época, y valiéndose, para eso, de la apelación a recursos formales que no habían sido utilizados por la cinematografía nacional. Algunos de ellos fueron cierta manera aberrante de componer los planos, un particular uso del sonido o el peso de la música comentativa. Señala Amado que “todo inventario temático reduce o generaliza”, sin embargo –y retomando la noción propuesta por Nancy Armstrong ([1987] 1998)–,¹⁶⁷ encuentra que en las películas de Nilsson-Guido “...las variantes que condicionan mutuamente el cuerpo privado y el orden público resultan tan evidentes que alientan a inscribir gran parte de estos films en la categoría de *ficciones domésticas*” (2002b: s/n, cursivas nuestras),

¹⁶⁶ *La Casa del Ángel* (1956), *La Caída* (1958), *La mano en la Trampa* (1961) y *Piedra Libre* (1975)

¹⁶⁷ Para la autora durante el siglo XVIII y XIX se produce en Inglaterra un doble triunfo cultural: el de la novela, y en particular lo que ella llama *ficción doméstica*, siendo Jane Austen (1775-1817) la autora más importante del nuevo género en el establecimiento de lo que denomina un nuevo modelo de mujer, la *mujer doméstica*.

Lo doméstico es el espacio en el que “circula también el deseo mal orientado de las mujeres que las conduce a su desastre personal” (Amado, 2002b: s/n). Son relatos en los que ellas, convertidas en narradoras, refieren “las alternativas de ese desastre” (Amado, 2002b: s/n). *La casa del ángel* comienza con la protagonista, Ana Castro (Elsa Daniel), recitando su vivencia alienada de la mesa familiar (“Ahora nos servirán el café. Yo lentamente termino el postre para que no llegue ese momento...”) en un parlamento que marca un claro quiebre con el *modelo optimista* imperante. Estas palabras en combinación con el uso de la cámara subjetiva situada en Ana contribuyen a una sensación de enrarecimiento visual en el/la espectador/a. En el relato aparecen como centrales las vivencias de la protagonista desde su adolescencia hasta su adultez, tematizando los prejuicios y la doble moral de la época, e interceptando el universo privado de Ana y su familia con el de un acontecer político signado por la corrupción y la hipocresía de los valores tradicionales.

Estas modificaciones afectan el plano de la representación espacial, con la presencia de nuevos territorios (entre ellos, la ciudad), y viejos espacios que se encuentran enrarecidos (como la mesa familiar, antes aludida), y producen también alteraciones en las formas de representación de la temporalidad donde ganan escena los “tiempos muertos”, dando por resultado un relato en el que el futuro resulta incierto para los personajes.

La particular puesta en escena que este film convoca, así como los temas y motivos que construye –los cuales favorecen el establecimiento de nuevas tópicas en la representación de *lo cotidiano*– hacen de esta producción un exponente representativo de lo que podríamos denominar el segundo momento en el verosímil de representación de los *relatos de interiores*. Si el modelo previo estaba signado por el optimismo y las argumentaciones positivas, este lo podríamos caracterizar, siguiendo a Berardi (2006), como el período de *ocaso del modelo tradicional*.¹⁶⁸

En la construcción del personaje de Ana, la protagonista, se condensan, además, una serie de figuraciones que dan cuenta de modalizaciones visuales en la arquitectura de las imágenes (ángulos contrapicados, planos cerrados). Estas figuraciones contribuyen a la consolidación de una escena enunciativa que no busca, como los films del modelo anterior, colaborar a la identificación entre la protagonista y los

¹⁶⁸ Señala Berardi en este sentido: “La *fuerza emotiva* tiende a debilitarse en los *nuevos filmes*, configurando un modelo narrativo que apela en mayor medida a lo ‘racional’, aunque sin abandonar por completo lo ‘pasional’” (2006: 206, comillas y cursivas en el original).

espectadores. La prioridad ya no será, entonces, la presentación de un personaje o personajes con cuya posición el espectador pueda –o deba– identificarse. En estos nuevos mundos representados los desequilibrios pueden –o no– obtener restauración.

3.2.1.3 **María Luisa Bemberg: la profundización del quiebre con el *modelo tradicional***

El cine de Bemberg desorganizó lo que Mulvey llamaba ‘to-be-looked-at-ness’ femenino, es decir la condición femenina de ser siempre objeto de la mirada
Ana Forcinito (2006a: 51, comillas en el original)

Otra parada ineludible en una genealogía de este cotidiano doméstico y familiar enrarecido es la producción de María Luisa Bemberg –sobre todo en sus primeros films: *Momentos* (1980) y *Señora de nadie* (1982)– en los que el espacio interior del hogar es puesto en cuestión y su poder (hetero)normativizador se muestra agobiante para las mujeres protagonistas.¹⁶⁹

El final de *Momentos* (1980), primer largometraje realizado por esta directora, termina con un plano en torno a la mesa familiar donde se sienta a comer la mujer (Graciela Dufau) que regresa al ámbito del matrimonio luego de una aventura amorosa (Cfr Nota al pie 28). La mirada del marido (Héctor Bidonde) no cierra el film en una armonía conciliadora sino en una suerte de paternidad reguladora de los desvíos del deseo. El marido, en su doble rol de esposo y psicoanalista, colabora en la última escena a restablecer el orden quebrado, un orden que, sin embargo, se ve irremediamente alterado en las notas catalíticas que acompañan la puesta y que se condensan en la manera nerviosa en que la mujer come los restos recalentados de un plato de comida. El universo de *lo cotidiano* va ganando espesor y complejidad a medida que los esquematismos que caracterizaron los primeros modelos de representación van entrando en entredicho.

En el caso de *Señora de nadie* (1982) lo que Bemberg narra es la historia de una mujer, Leonor Vitali de Morales (Luisina Brando), quien decide dejar a su marido después de constatar que le ha sido infiel en reiteradas ocasiones. Nuevamente la directora plantea un desmantelamiento de la institución matrimonial y del hogar como espacio para el desarrollo familiar. En palabras de Mónica Acosta (2011):

¹⁶⁹ Cabe señalar que si bien Bemberg estrena su primer largometraje en 1980, casi una década antes dos de sus guiones fueron llevados al cine (cfr. Nota al pie 30) y en ellos ya aparecía el cuestionamiento a la institución familiar y sus formas.

...su mirada sobre la mujer de clase media-alta contemporánea a su tiempo, es la de ser víctima de un rol social. Su cine ocupa el lugar de la crítica y la 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 (Acosta, 2011: s/n, cursivas en el original)

Bemberg contribuye a la consolidación de un modelo narrativo no optimista sobre la familia –un modelo que la dupla Guido-Nilsson ya habían establecido en el campo del cine y que en la literatura estaba presente en la obra narrativa de, por ejemplo, Silvina Ocampo–.¹⁷⁰ Los films que realizará Bemberg a partir de *Camila* (1984) abandonarán –como ya hemos mencionado (cfr. Capítulo 1, Apartado 1.1.5)– una indagación sobre la micropolítica de *lo cotidiano* para volverse más universales. Son películas que buscan recuperar personajes históricos como la joven Camila O'Gorman (1825-1848, hija de una familia aristocrática que protagonizó una trágica historia de amor durante el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas) o la figura de la religiosa y escritora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), en la construcción de discursos que desde la alegoría y la parábola buscan hablar de la posibilidad femenina de rebelarse a un orden instituido, sea este el de la familia, el Estado o la Iglesia.

Hay un aspecto diferencial importante a destacar en las películas de esta directora cuando se las pone en relación con los films de las realizadoras que comienzan a producir a mediados de la década del noventa: el carácter explícitamente feminista de sus guiones que buscaban transgredir los órdenes impuestos de manera activa.¹⁷¹ En el caso de Bemberg no es tanto a nivel de la puesta en escena sino de los guiones, con protagonistas que desafían e intentan subvertir los modelos tradicionales, que la directora buscará trabajar en la deconstrucción de verosímiles sociales y de género que habían sido operantes en el *modelo optimista* y que gran parte del cine realizado en los

¹⁷⁰ Un trabajo que indaga en las relaciones de intertextualidad que pueden trazarse entre la obra de estas dos realizadoras es el artículo “Intertextualidades en la obra cinematográfica de María Luisa Bemberg y la obra narrativa de Silvina Ocampo” de Marcia Espinoza-Vera (2011).

¹⁷¹ En este mismo sentido señala Forcinito al poner en relación el cine de Bemberg con el de Lucrecia Martel que “la paradoja que presenta Martel es que la subordinación de lo femenino puede ser narrada a través de la recuperación de la mirada de las mujeres y que, al mismo tiempo, esa recuperación no implica un desmantelamiento de la subordinación femenina representada. A diferencia del cine del feminismo militante de María Luisa Bemberg (y pienso especialmente en *Señora de nadie*, 1982), *La ciénaga* no explora la trasgresión femenina como ruptura con la institución familiar ni tampoco explora, como en el cine de Bemberg que comienza con *Camila* una mirada histórica de la opresión femenina en Argentina o en América Latina” (2006b: 115).

años de la dictadura había recuperado en el marco de un programa político, social y cultural que se proponía ensalzar la familia.¹⁷²

3.2.1.4 El *Nuevo Cine Argentino* y la construcción de otros mundos

Los padres no aparecen por ningún lado y si lo hacen es solamente para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado. Pese a que no hay familia, ésta sigue inscrita como punto de referencia aunque sea invisible. Por eso las relaciones entran en descomposición: la familia es todavía una institución que sigue operando y que no fue remplazada por ninguna otra.
Gonzalo Aguilar ([2006] 2010: 41)

En las producciones del *Nuevo Cine Argentino* (en adelante, *NCA*) los modelos tradicionales de representación han sido alterados y los verosímiles que sustentaban los films característicos de esos modelos no permiten explicar ya las películas de nuestro *corpus*. Sin embargo, si podemos observar esos quiebres es porque lo “quebrado” de alguna forma está operando.

Este *Nuevo Cine* puso en escena temas tradicionalmente no abordados por nuestra cinematografía (como las relaciones incestuosas, las mutaciones en los roles familiares asignados a hombres y mujeres) o poco abordados (como la escenificación de familias disfuncionales con fuertes cuestionamientos al ordenamiento patriarcal).¹⁷³ Inscribiéndose en tradiciones que lo emparentaban a las vanguardias europeas y nacionales, estas películas se valen de operatorias figurales y narrativas con las que buscan problematizar los usos fuertemente codificados del lenguaje favoreciendo desplazamientos y nuevas expansiones temáticas y formales.

La representación del hogar lleva a un desplazamiento de su campo semántico. De ser el espacio de lo conocido y lo previsible, de la circularidad y la homogeneidad en la temporalidad de *lo cotidiano*, pasa a ser un espacio heterogéneo y desconocido, que admite nuevas figuras en su construcción. El relato de la familia, de su conformación,

¹⁷² Basta señalar, en este sentido, que será en los años de la dictadura –para ser más precisos en 1977– que Enrique Carreras llevará a la pantalla una adaptación de *Así es la vida* el film más paradigmático del *modelo sentimental u optimista*.

¹⁷³ Gonzalo Aguilar identifica dos *figuras de la ficción* en la representación de esta puesta en escena de la “descomposición” de los vínculos familiares: “Cuando los personajes insisten en mantener ese orden (patriarcal) nos encontramos ante un proceso de disgregación y una inmovilidad, una parálisis y un letargo que bien merece la denominación de *sedentarismo*. Cuando la familia en cambio está ausente y los personajes no tienen un lugar de pertenencia ni un hogar al que retornar, nos encontramos ante un caso de *nomadismo*” ([2006] 2010: 41, cursivas nuestras). Los films realizados por mujeres que componen nuestro *corpus* han sido metadiscursivamente comprendidos dentro de esta segunda tendencia estética y narrativa caracterizada por “...la descomposición de los hogares y las familias, la ineficacia de los lazos de asociación tradicionales y modernos y la parálisis de quienes insisten en perpetuar ese orden” (Aguilar, [2006] 2010: 41)

de su vida, y también el de su muerte y ocaso pierde productividad en gran parte de los films que se enmarcan dentro del denominado *NCA*. Abandonada la normalización y la estandarización de historias e imágenes, se terminan de establecer las bases para pensar cómo caracterizar este *nuevo cine*.

Íntimamente ligado a la conformación de parámetros de puesta en discurso, el concepto de verosímil se ha presentado en nuestro análisis como una noción que nos ha permitido pensar el cine como vehículo de representación. Cultural y arbitraria, la línea de lo verosímil excluye y retiene, varía según los países, las épocas, las artes, los géneros (cfr. Metz en Barthes *et al.* [1968] 1970).

Como ya hemos dicho, pensar en la construcción de los verosímiles es también pensar en la conformación de las operaciones figurales que los sustentan. Operaciones en las que tradicionalmente se ha destacado su carácter conservador y no las posibilidades que, en cada *performance* discursiva, pueden generar aperturas, haciendo de los tópicos un espacio para la *articulación* de nuevos sentidos.¹⁷⁴ Si, como señala Donna Haraway,¹⁷⁵ *articular es significar*: “unir cosas, cosas espeluznantes, cosas arriesgadas, cosas contingentes” ([1991]1999: 150), *articular* se convierte en una operación que desafía el *carácter fuertemente conservador* de la noción de verosímil.

Repensar la noción de tópica, desde el par nocional *topos-tropos*,¹⁷⁶ nos permite advertir el modo en que aquello que pareciera fijarse por el peso de lo *ya dicho* puede, a la vez, constituirse en el espacio para la enunciación de nuevos posibles, activarse para dar lugar a nuevas narrativas impensadas en el archivo de los *lugares* establecidos.

Hemos trazado en este apartado una propuesta de periodización de verosímiles que, en distintos momentos de nuestra cinematografía, han caracterizado la puesta en escena de lo cotidiano familiar. Dicha periodización nos ha permitido dar cuenta de los cambios que se han introducido en la economía figural, la narración y la construcción de motivos temáticos en los textos cinematográficos.

¹⁷⁴ Como hemos mencionado en el Capítulo 2, en su crítica a los discursos de la objetividad universalista, y no-situada, Haraway desplaza el concepto de representación por los de *articulación* y *difracción*. Es una concepción que se opone a la lógica de los relevos, de lo que “está en lugar de”, y también a la lógica de “lo mismo”, de la identidad y la equivalencia (cfr. Haraway, [1991] 1999).

¹⁷⁵ Haraway elabora una propuesta epistemológica de los conocimientos situados con el propósito de construir una política del punto de vista encarnado. Construye, con ese propósito, un aparato analítico que es presentado como un conjunto de instrumentos ópticos que, más que reflejar, difractan y, más que distanciar, tienen efectos de conexión y articulación (cfr. Haraway, [1991] 1999).

¹⁷⁶ Siguiendo de cerca las formulaciones de Nietzsche, para Haraway los *topoi* –como todas las palabras– son siempre, al mismo tiempo, *tropos*. El sentido metafórico, figural, aun de aquellas palabras que parecen haber muerto de literalidad, siempre puede ser activado (cfr. [1991]1995).

A modo de hipótesis podríamos decir que mientras el verosímil del cine ligado al modelo tradicional reposa en una modalidad del enunciado que lo acercaría a una forma asertiva, en la que la familia se presenta como un espacio estabilizado en su representación, esa univocidad va quebrándose hasta llegar a algunas de las producciones del *NCA* donde otras coordenadas de puesta en escena –esos *otros mundos* a los que hace mención Aguilar ([2006] 2010), esas *otras cronotopías* de las que habla nuestra hipótesis– contribuyen a configurar también otras propuestas enunciativas.

En ciertas películas actuales resulta difícil reconocer las figuraciones que caracterizaron a géneros tradicionales de la cinematografía nacional. Sin embargo, en un contexto de fuertes hibridaciones genéricas y de primacía de un estilo de época, géneros como el melodrama siguen siendo productivos y características de su enunciación, como el enfrentamiento manifiesto entre la lógica del deseo y la lógica de las convenciones sociales (cfr. Aprea y Martínez Mendoza, 1996; Aprea, 2003), continúan apareciendo en realizaciones contemporáneas. Hoy, sin embargo, son las previsibilidades estilísticas – una propuesta de narrativización más que de argumentación de un mundo, una construcción personal de una ficción más que una historia que se identifica con un deber ser moral–, las que nos permiten caracterizar mejor a los textos de nuestro *corpus*.

3.3. Primeras aproximaciones a la enunciación del film¹⁷⁷

...no se puede plantear el problema de los observables sin contar con una teoría de la observación, y en particular sin preguntar dónde se ubica a los observadores
Antoine Culioli (2010: 15)

En 1973, cuando Metz da a conocer “Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)”, hace referencia a una teoría de la enunciación respecto de los enunciados audiovisuales, y fundamentalmente del cine. En este artículo se perciben las filiaciones con la teoría desarrollada por Émile Benveniste a partir de la distinción entre historia y discurso.

¹⁷⁷ El campo de indagación de los estudios de enunciación si bien comienza a elaborarse a propósito de la lengua, a través de la *teoría de la enunciación* que adquiere una primera forma en la obra de Émile Benveniste, continúa después sus desarrollos en formulaciones como la *Teoría de las Operaciones Enunciativas* de Antoine Culioli que se interesan “...en el funcionamiento ‘real’ del lenguaje a través de las lenguas en sus situaciones de enunciación...” (Fisher en el prólogo a los *Escritos* de Culioli, 2010: 6, comillas en el original). Postulaciones como las de Culioli aparecen, además, fructíferas para pensar los discursos conformados por “...‘paquetes’ que comportan un entrelazamiento de agenciamientos significantes, los que reenvían, cada uno de ellos, a operaciones de naturaleza diferente” (Fisher y Verón [1986] 2010: 2, comillas en el original). Hemos trabajado con Paula Wolkowicz las potencialidades de los desarrollos teórico-metodológicos de Culioli para pensar el análisis de los textos audiovisuales –y más específicamente de la enunciación cinematográfica– en un artículo publicado en la Revista *Adversus*, Nº 9, diciembre de 2012: “La productividad del pensamiento de Antoine Culioli en el análisis de la discursividad fílmica”.

Metz señala que “...la película tradicional se presenta como historia, no como discurso (...) lo típico de este discurso, y hasta el principio mismo de su eficacia como discurso, consiste precisamente en que borra todos los rasgos de enunciación y se disfraza de historia” ([1977] 1979: 83).

En este artículo el autor analiza films de ficción, en los que prima una fuerte impresión de realidad.¹⁷⁸ Su propósito es dar cuenta de los mecanismos enunciativos que permiten y favorecen este sentimiento en el espectador. Así, analiza la mirada a cámara como marca enunciativa no deseada en la película, ya que la principal característica del texto ficcional clásico con pretensiones realistas es borrar su enunciación. Este *corpus* de films sobre el que trabaja Metz se postula –o pretende hacerlo– como algo que hubiera sucedido independientemente de que una cámara hubiera estado allí, inclinándose por el régimen de la historia.

Mientras que la solidez del modelo del cine clásico descansa en el ocultamiento de sus mecanismos de puesta en escena, el cine moderno, por el contrario, se basa en la indagación de las potencialidades del lenguaje para la construcción de su propia poética. El movimiento de las vanguardias cinematográficas de los años 60, por ejemplo, permite visualizar el traspaso de un régimen de transparencia a uno de poetización y puesta en escena de sus propios mecanismos constructivos.

Sin embargo, esta manera dicotómica de abordar el film es criticada por Metz en sus escritos posteriores. Allí afirma que ese tipo de conclusiones –que aunque matizadas, se encontraban en su artículo de 1973–¹⁷⁹ son deudas de una frase de Benveniste que, como señala en “Cuatro pasos por las nubes”, *ha desencadenado cataclismos*. La frase dice que, en el régimen de la historia, los acontecimientos parecen relatarse a sí mismos. Pensar el discurso del cine como discurso transparente es, según Metz, “una idea en la que hoy nadie cree, comenzando por el fundador de la narratología” (1991: s/n, comillas en el original).

¹⁷⁸ Metz ([1969] 2002) señala –en consonancia con los planteamientos barthesianos– que una de las particularidades del film es que construye un poderoso *efecto de realidad*, que toma su fuerza de la naturaleza del dispositivo, fundamentalmente de la lógica indicial que el film funda recuperando el procedimiento productivo de la fotografía e incorporando otros índices de realidad, tales como el movimiento y el sonido sincrónico. Esta *impresión de realidad* se sustenta también en la coherencia del universo diegético construido por la ficción, que se encuentra fuertemente sostenido por el sistema de verosímil.

¹⁷⁹ Dice Metz sobre su texto: “Yo mismo he estado entre aquellos que, en los años ’70, han hablado del film transparente. Fue, no por azar, en un homenaje a Benveniste, un artículo titulado Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos) (...) Pero en el mismo año, en otro texto [“El significante imaginario”], describía la ‘transparencia’ como siendo ella misma un régimen enunciativo, activamente fabricado por el trabajo de un significante muy ocupado en simular la ausencia” (1991: s/n, comillas en el original).

Estos primeros planteos sobre el tema se van complejizando cada vez más, y para principios de los años 80 los problemas sobre la enunciación cinematográfica ya están instalados en la agenda de la teoría semiótica. En 1983, la revista *Communications* edita un volumen especial dedicado a la enunciación y el cine en el cual los artículos giran en torno a la problemática relación entre historia y discurso, la figura del narrador y el lugar del espectador.

Francesco Casetti, en su libro *El film y su espectador* ([1986] 1989), también toma como punto de partida la distinción historia/discurso de Benveniste y realiza un estudio de los deícticos presentes en el film a partir de una analogía con los pronombres personales de la lengua. De esta manera, identifica el enunciador fílmico con el “yo”, al enunciatario con el “tú” y al enunciado con el “él”. Para Casetti, estas tres instancias están presentes en el texto siempre, pero su valor y función pueden cambiar según el caso.¹⁸⁰ Metz (1991) critica a Casetti por esta utilización excesiva de la lingüística en los estudios cinematográficos y por antropomorfizar las instancias enunciativas; en suma, por intentar transpolar un estudio de pronombres y deícticos de la lengua al análisis del audiovisual.

Más allá de estas resonancias lingüísticas en sus estudios de cine, será Casetti quien explorará los modos en los que el cine marca la presencia y asigna una posición al espectador induciéndole a seguir un recorrido. A diferencia de los primeros semiólogos del cine que veían al espectador como un decodificador relativamente pasivo de códigos preestablecidos, Casetti ve al espectador como un interlocutor activo e interpretante. El teórico italiano (y luego también Roger Odin)¹⁸¹ encuentra en la pragmática la disciplina a partir de la cual conciliar el análisis textual propio de la semiótica con un componente sociológico que él consideraba ausente en ella, y que le permite avanzar en las relaciones entre texto y contexto.

Según sus planteamientos, los enunciados fílmicos no son autosuficientes y necesitan del rol que desempeña la mirada, lo que él denomina “el espectador”. Este es un constructo, distinto de los/as espectadores/as de carne y hueso, del público concreto,

¹⁸⁰ En la función objetiva (el cine clásico, institucional) prevalece el “él”, en la configuración del mensaje (aquel texto que interpela directamente al espectador) prevalece el “tú”, y en la función subjetiva (como por ejemplo en el caso del plano subjetivo, en donde la cámara muestra exactamente lo que ve el personaje) el “yo-enunciador” (Cfr. Casetti [1986] 1989)

¹⁸¹ Para Odin es fundamental situar espacialmente (en un marco histórico y social) la circulación de las películas para estudiar el modo en que el espectador construye el significado de un film. Este “espacio de comunicación” constituido entre el productor y el espectador puede ser de diversa índole: desde una sala de cine convencional (espacio ficcional de entretenimiento) hasta un espacio educativo, pedagógico (una escuela) o inclusive un espacio familiar, doméstico (cfr. Odin, [1983] 1998).

y que al mismo tiempo se distancia de las figuras intratextuales clásicas de enunciador y enunciatario. *El espectador* es una mirada compleja, un “conjunto de hipótesis que están presentes en el texto: una especie de interlocutor simbólico” (Aprea, 2005), aunque también lo considera como interlocutor empírico, en el sentido de que ese conjunto de hipótesis que se proyecta en el contexto predetermina el funcionamiento del film en un entorno específico.

Según Gustavo Aprea, la principal diferencia entre los planteamientos de Metz y Casetti se basa en la concepción de este espectador que el segundo sostiene como instancia mediadora, como interfaz entre una instancia de enunciación y una de comunicación. Para Metz este pasaje resulta imposible. Las figuras de la enunciación son abstractas y estructurales, inconfundibles con el emisor y el receptor de la comunicación, definibles en términos de una relación intratextual, no a través de referentes extratextuales (cfr. Aprea, 2005).

El enunciador es para Metz la película y no una instancia situada por encima o por debajo de ella con características antropomorfas. De ahí que defina la enunciación fílmica como “...impersonal, textual, metadiscursiva, [que] comenta o reflexiona, según los casos, su propio enunciado” (1991: s/n). Todo el enunciado fílmico deviene así espacio de enunciación. Esto quiere decir que no es posible identificar en el film un equivalente a los deícticos de la lingüística ya que en él todo lo que conforma la banda visual y la sonora aparece marcando enunciativamente el discurso.

Desde este posicionamiento epistemológico, reflexionar sobre la economía figurativa en el film de ficción y sobre los modos en que ésta afecta la puesta en escena es indagar en uno de los aspectos principales de la enunciación cinematográfica. La pregunta por las configuraciones poéticas –y la respuesta que esbozamos desde nuestro análisis– nos permitirá hipotetizar y caracterizar ciertos lineamientos comunes a las poéticas y modalidades de enunciación presentes en nuestro *corpus*.¹⁸²

3.3.1. Reflexiones sobre el dispositivo cinematográfico

En la década de 1970 (...) el aparato tecnológico y económico del cine (en la época llamado ‘dispositivo’), así como la configuración del imaginario forjada por sus productos, fueron sometidos a una investigación minuciosa e intensiva (...) Cuando el ‘dispositivo’ es ocultado, a favor de un mayor

¹⁸² Como señalamos en el Capítulo 2 (cfr. Nota al pie 70) esta tesis no traduce sus indagaciones en la pregunta por la existencia de una *enunciación fílmica femenina* desde las coordenadas teóricas de autoras como Luce Irigaray o Hélène Cixous.

ilusionismo, la operación se denomina *transparencia*. Cuando el 'dispositivo' es revelado al espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina *opacidad*.
Ismail Xavier (2008: 10, comillas y cursivas en el original)

Nöel Burch (1987) comienza su libro *El tragaluz infinito* planteando la necesidad de desnaturalizar la imagen para historizar tanto la competencia de lectura de los espectadores como el lenguaje del cine, supuestamente unitario, homogéneo, natural y universal. Desarrolla, así, su hipótesis de la existencia de un *Modo de Representación Institucional (MRI)* que no es un lenguaje sino un *modo de representación* que remite a un *modo de producción*.

El problema de la representación del mundo, presente en el cine desde sus orígenes, fue un tópico recurrente en los desarrollos de sus principales teóricos. André Bazin, por ejemplo, señalaba en 1958 que el cine respondía a una vocación ontológica de reproducir lo real, y que técnica y estética tenían que estar al servicio de la posibilidad del dispositivo para llevar adelante este cometido, sea *captando, reteniendo* o *restituyendo* lo real (cfr. Nota al pie 157).

Pensar el cine como discurso implica no considerarlo simplemente como el producto de operaciones de representación-reproducción, sino como un conglomerado semiótico con competencia en la producción de lo real. Entender el discurso fílmico como un conglomerado de materias significantes que más que convocar un existente profílmico provocan un existente fílmico al componerlo y montarlo, ha permitido derribar cualquier postura epistemológica ingenua sobre el cine. De ahí la necesidad de otorgarle especial atención en una reflexión sobre el film y su capacidad para crear mundos a la imbricada relación entre tecnología(s) y práctica(s) representacionales.

Un aspecto clave para abordar la producción de sentido en el texto fílmico es problematizar el dispositivo en tanto dimensión que habilita u obtura una serie de posibilidades significantes. Entendemos la relación entre el discurso y el dispositivo en el sentido en que lo hace Oscar Traversa al señalar que el discurso dialoga con el dispositivo, le abre o cercena un campo de potencialidades y restricciones. En la fotografía (analógica al menos, la fotografía digital inaugura nuevas discusiones y debates), el dispositivo condiciona la existencia de una imagen que habla de un existente, que tiene un estatuto semiótico que aparece señalando un sujeto/objeto que

estuvo-ahí en el momento de la toma.¹⁸³ Un estatuto que acerca la imagen a la enunciación de un testimonio en función de las marcas que dan cuenta del *yo estuve allí, yo vi lo que sucedió*, es decir, del valor evidencial que la imagen comparte con este.

Señalábamos al hablar sobre la figuración del espacio desde las postulaciones de Francastel que este es una construcción histórica variable. En las artes, como la pintura o el cine, la representación ha ocupado un lugar central y la conformación espacial se ha sometido a la perspectiva monocular instalada en el *Quattrocento* como una condición de producción que ha impactado en las modalidades de construcción de imágenes. Señala Ismail Xavier –siguiendo los planteos de la revista *Cinéthique*–¹⁸⁴ que “Un sistema de representación instaurado en un determinado momento histórico (el Renacimiento) no constituye la visión objetiva del mundo, sino una representación que un determinado grupo social elaboró de él” (2008: 202). Este planteo de Xavier es deudor de muchos de los postulados que en el campo de las artes han desarrollado teóricos e historiadores como Erwin Panofsky (1892-1968), Ernst Gombrich (1909-2001) o el anteriormente citado Pierre Francastel (1900-1970), para nombrar sólo algunos de ellos. Nos parece importante recuperarlo, sin embargo, no tanto por su originalidad teórica como por su claridad para señalar aquello que la revista *Cinéthique* denomina *efecto-cámara*, es decir, ese modo cinematográfico particular de construir la impresión de realidad en el cine.

Este modo de pensar la representación vinculada a una serie de coordenadas parametrales que, lejos de ser inamovibles, están sujetas a diversos factores ligados a *un determinado momento histórico* –es decir, a una época, a los lenguajes y dispositivos que ella conoce y reconoce– implica tener en cuenta su carácter histórico, relacional, posicional y marcado por las relaciones de poder.

Pensar modalidades de representación es pensar, entonces, en las coordenadas que guían la estructuración de las imágenes, en una combinatoria que en el caso del cine nos lleva a interrogarnos por los efectos de sentido producto de la intersección entre signos sonoros, visuales y verbales, en los que la perspectiva aparece como efecto de choque entre las distintas materias significantes. Éstas se articulan en complejas

¹⁸³ “La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado *un doble* de la realidad. De ello se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo, la evidencia del esto-ha-sido, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen cinematográfica” (Barthes, [1980] 2003: 21, cursivas en el original).

¹⁸⁴ En ella se lee “La perspectiva, así como el espacio, no es una realidad estable, exterior al hombre. De hecho, no existe una perspectiva, sino perspectivas...” (*Cinéthique* N° 9/10 citado por Xavier, 2008: 202)

relaciones que habilita el dispositivo cinematográfico, de las que la solidaridad es sólo una de las posibilidades, permitiendo también desacoplamientos en distintos niveles perceptivos que favorecen los juegos de disyunción entre lo sonoro y lo visual y las superposiciones heterogéneas como efecto del montaje.

En el próximo capítulo trabajaremos en una profundización de la noción de realismo antes de abocarnos de lleno al análisis de nuestro *corpus*. Desplegaremos, además, la hipótesis sobre la existencia de un modo particular de construcción de las imágenes en los films analizados que desde nuestra lectura traduce en la posibilidad de postular la existencia de una modulación particular del realismo en las películas analizadas: el *realismo sinestésico*.

Capítulo 4. Variaciones sobre el realismo

4.0 El discurso sobre la realidad en el cine

Aquello que la representación representa no es aquello que revela. La manzana de Cézanne es, sin duda, una manzana; pero revela otra cosa: la búsqueda de aquello que D.H. Lawrence llamaba el “carácter manzanesco”. En cuanto a la pipa de Magritte, es indudablemente la representación de una pipa, pero revela, mediante una misteriosa y célebre advertencia caligrafiada, que la representación no es la cosa misma (...) La representación opera siempre en dos sentidos contradictorios: en el sentido de la cosa, por medio de la semejanza; y en el sentido de su ausencia, a través del espejismo, del artificio que ella constituye
Pascal Bonitzer ([1987] 2007:71, comillas en el original)

Un análisis que busque abordar una genealogía del *discurso sobre la realidad en el cine* –tarea que por mucho excede a la que nos proponemos en estas páginas– debe reconocer múltiples filiaciones. Desde la vieja polémica en torno al realismo literario y artístico que se remonta a Platón y Aristóteles, donde se opondría la noción platónica de arte a la idea aristotélica de la *mimesis* como imitación de la realidad,¹⁸⁵ hasta los planteamientos desarrollados por Walter Benjamin sobre las nuevas técnicas de reproducción en la modernidad.¹⁸⁶ En el campo del cine es en el diálogo entre dispositivo cinematográfico y discurso audiovisual que se mantendrán vigentes las discusiones y debates sobre el realismo. Discusiones que ya han abandonado las primeras postulaciones ingenuas de fascinación con el film como medio para vehicular las huellas de una realidad física anterior¹⁸⁷ y que aparecen cuestionando, no sólo la relación entre el signo audiovisual y un objeto que tendría una existencia extra-textual, sino que problematizan, también, las

¹⁸⁵ El cine, como un dispositivo mimético, más que hacer una copia del mundo, crea analogías, metáforas, figuraciones. Y la *mimesis*, aplicada al cine, involucra, como señala Philippe Dubois, tanto el carácter diegético (el contenido, la temática) como al dispositivo. Es decir, que se da una dialéctica permanente entre *mimesis* y *techné*: “...las formas de representación y de figuración, más allá de las diferencias tecnológicas de soporte, juegan estéticamente y desde siempre, con modulaciones infinitas, oposiciones dialécticas entre la semejanza y la diferencia, la forma y lo informe, la transparencia y la opacidad, la figuración y la desfiguración, lo visible (y lo visual) y lo invisible (o lo sensible, o lo inteligible), etc. Toda representación implica siempre, de una u otra manera, una ‘dosificación’ entre semejanza y diferencia. Y la historia estética de las máquinas de imágenes, esa trenza de líneas generales, está hecha de sutiles equilibrios entre tales datos” (2001: 23, comillas en el original).

¹⁸⁶ Nos referimos, por ejemplo, al clásico texto de Benjamín ([1936] 1973) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Madrid: Taurus.

¹⁸⁷ Condenado al realismo como la fotografía, en tanto *evidencia del esto-ha-sido* (Barthes, [1980] 2003: 20), el cine desde sus primeros momentos ligados a la cronofotografía fue objeto privilegiado de las prácticas de registro. Será con el desarrollo del lenguaje cinematográfico a partir de 1915 (año de estreno del film *El nacimiento de una nación* de David Wark Griffith) y del establecimiento de los primeros códigos de *raccord* que el dispositivo cinematográfico ampliará sus prácticas de aprehensión metonímica a las figuraciones metafóricas que permite la plasticidad de los juegos espacio temporales habilitados por el montaje. Con Griffith no se inventa pero se sistematiza una poética de producción realista de imágenes movimiento, algo que indica Sergei Eisenstein ([1944] 1986) en el ensayo “Dickens, Griffith y el cine actual” donde señala que el cine “no es ni un pariente pobre ni un deudor insolvente” (: 215) y que la filiación de los desarrollos de Griffith en sus conceptualizaciones del montaje paralelo no pueden desconocer a “Dickens y toda la fila ancestral” (: 214).

múltiples y complejas relaciones de diálogo, confrontación y reenvío en los entramados de la producción audiovisual contemporánea.¹⁸⁸ Las posiciones realistas en un comienzo subrayaron el potencial mimético del dispositivo y enfatizaron, así, el lazo metonímico y la indicialidad que operaban en la relación de este y su representación del mundo. A medida que la reflexión sobre el cine avanzó, el carácter siempre construido, siempre representado de la imagen se volvió una evidencia, un punto de partida. En este contexto, se buscó profundizar en el estudio de los mecanismos propios de la puesta en discurso fílmica a través del análisis de las distintas modalidades y modulaciones en su lenguaje.¹⁸⁹

Lo que nos proponemos en este primer apartado del capítulo es avanzar en una caracterización de algunas de las principales postulaciones que comienzan a realizarse superada la *etapa primitiva* de lo que calificamos como la *fascinación* con el dispositivo de producción audiovisual.¹⁹⁰ Estas postulaciones tendrán a André Bazin ([1958] 2012) y a Siegfried Kracauer ([1960] 1989) como dos exponentes ineludibles en la reflexión teórica sobre el realismo posterior a la Segunda Guerra Mundial del siglo XX. En el caso del cine esta reflexión se tradujo en la crisis de la *imagen-acción*, según la nomenclatura de Gilles Deleuze ([1985] 1986) y en el desarrollo de lo que se ha caracterizado como un *realismo ontológico* postulado por Bazin y un *realismo fenomenológico* caracterizado por Kracauer.

En el caso de Bazin¹⁹¹ se plantea una relación existencial entre cine y mundo, en la que el cine se *adhiera* a la realidad (cfr. [1958] 2012: 291) pero sin desconocer que “el realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio” ([1958] 2012: 298). Es decir que, entendiendo que entre realismo y procesos de estetización lo que se dan son reenvíos y no oposiciones, lo que el teórico francés procura es señalar que “...no hay ‘realismo’ en arte que no sea ya en su comienzo profundamente ‘estético’” ([1958] 2012: 297, comillas en el original)

¹⁸⁸ No problematizaremos en estas páginas tampoco las mutaciones que la noción de realismo ha experimentado a partir de la irrupción de las imágenes sintéticas producidas por la tecnología digital.

¹⁸⁹ “Nacido de la unión de varias formas de expresión preexistentes que no pierden por completo sus leyes propias (la imagen, la palabras, la música, los ruidos incluso) el cine está obligado desde el principio a *componer...*” (Metz, 2002a: 83, cursivas en el original). Será sobre los modos que adquiere esta *composición* y su traducción en poéticas de puesta en escena que trabajará esta tesis.

¹⁹⁰ Etapa que en otro libro de referencia sobre la temática *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* Bill Nichols ([1991] 1997) caracteriza como un “realismo empirista ingenuo” donde *lo empirista* estaría dado por una concepción de la relación indicial entre lo filmado y el referente-existente, y *lo ingenuo* por la premisa de ausencia de un sujeto y de un lenguaje en la construcción de la representación.

¹⁹¹ Sus postulaciones se encuentran en el libro de edición póstuma ([1958] 2012): *¿Qué es el cine?* que compila una serie de ensayos escritos a lo largo de su vida (1918-1958).

En términos de Bazin el cine respondía a una *vocación ontológica de reproducir lo real* en un proceso en el que una de sus principales ventajas sobre otros medios era su capacidad para captar la *imagen de las cosas* en su *duración*, algo así como *la momificación del cambio* ([1958] 2012: 29). En este sentido, el teórico francés consideraba que renunciar a los excesos del expresionismo y a los efectos del montaje permitiría recuperar el valor de ambigüedad de lo real y mostrar la lentitud y el espesor de los ritmos cotidianos, es decir, de los procesos en su duración. Su predilección por el plano secuencia y la puesta en escena en profundidad para generar la percepción de una realidad densa o en relieve buscaba evitar en la medida de lo posible las distorsiones del dispositivo sobre el espacio-tiempo profílmico. En diálogo con la fenomenología a través de las lecturas de Maurice Merleau-Ponty ([1948] 2006), Bazin postula como horizonte la restitución de la continuidad sensible de la realidad en la producción de imágenes. Una *Realidad* –la mayúscula es de Bazin– que no debe ser entendida de manera *cuantitativa* sino que “un mismo suceso, un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes. Cada una de ellas abandona y salva algunas de las cualidades que hacen que reconozcamos al objeto sobre la pantalla...” en una *alquimia* por la que “...la realidad inicial ha sido sustituida por una ilusión de realidad” ([1958] 2012: 299).

El énfasis baziniano sobre la temporalidad, y más particularmente, sobre la *duración* es uno de los aspectos que recuperaremos en nuestro análisis sobre la particular construcción *cronotópica* (sobre esta noción, cfr. Capítulo 3, Apartado 3.1.1.2) que plantea nuestro *corpus*. Cuando un film se demora en una imagen acaba por dirigir la atención del espectador hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea. La *imagen-movimiento* deviene así *imagen-tiempo*, y el realismo integra “el tiempo real de las cosas, la real duración del suceso” a la imagen (Bazin, [1958] 2012: 99), modificando la relación intelectual del/de la espectador/a con el cine, y permitiendo profundizar los vínculos y reenvíos entre imagen, percepción y mundo. En este escenario la descripción gana terreno sobre la narración y ese *discurso escolta* –sintagma con el que Philippe Hamon (1991) la califica irónicamente– va expandiéndose.¹⁹²

¹⁹² Señala Hamon: “...a menudo la descripción no es más que el comentario al margen en el plano de un arquitecto o de un grabado alegórico que debe ser explicado (...) siempre es más o menos *discurso escolta* en un texto o en una imagen, o más exactamente, discurso transitorio, sitio donde se produce un punto de arranque inter-semiológico entre dos textos, entre dos imágenes, entre un texto y una imagen

El tiempo cinematográfico se conforma como un tiempo variable, no necesariamente lineal, que se puede acelerar, ralentizar o invertir. En los films analizados, como venimos señalando, el tiempo heterogéneo de *lo cotidiano* irrumpe en las historias y ganan escena los tiempos muertos, la cámara se demora en espacios, objetos y cuerpos, y todo esto termina generando esa “deconstrucción del realismo a través de una mirada hiperrealista” que señalaba David Oubiña a propósito del cine de Chantal Akerman (Oubiña, 2005a: 21).

Aunque suponen una concepción diferente del realismo, los desarrollos de Kracauer tienen varios puntos convergentes con Bazin. Ambos, por ejemplo, llamados a trazar una genealogía, parten de la fotografía como antecedente del cine y consideran que el medio analógico mecánico de reproducción visual primero –audiovisual después– es la condición de posibilidad de cierto realismo intrínseco de estos dispositivos.¹⁹³

Bajo el subtítulo “La redención de la realidad física” en su libro *Teoría del cine* ([1960] 1989) Kracauer postula la necesidad de volver la mirada a las cosas del mundo, a los fenómenos insignificantes de la vida cotidiana para favorecer una transformación de la experiencia del observador. En este camino, distingue entre la *materia* y el *medio* cinematográficos, señalando que la primera debe ser *la realidad* y el segundo *el dispositivo*, el cual tendrá que estar al servicio del registro fiel de la primera.¹⁹⁴

Para Kracauer la materia prima del cine debe ser la captación de un momento mágico de verosimilitud cotidiana, el abordaje de los elementos fílmicos como componentes de un tapiz que los integre en lo que llama *the flow of life*: “...el flujo de la vida es un *continuum* predominantemente material, más que mental, aunque por definición se extiende a la dimensión mental” y sostiene *de manera hipotética* que “las películas tienen predilección por la vida cotidiana como forma de vida” ([1960] 1989:103).¹⁹⁵

(...) Describir no es nunca describir lo real, es probar nuestros conocimientos retóricos...” (Hamon, 1991: 18-20, cursivas nuestras)

¹⁹³ “Al igual que la fotografía, el cine tiende a atrapar todos los fenómenos materiales que se hallan virtualmente al alcance de la cámara. Dicho de otro modo, es como si este medio de expresión estuviera animado por el anhelo quimérico de certificar la continuidad de la existencia física” (Kracauer, [1960] 1989: 93) o “...la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción (...) el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” (Bazin, [1958] 2012: 29). Los medios mecánicos de reproducción analógicos de la fotografía sustentan así el nexo indéxical entre signo visual e imagen.

¹⁹⁴ Cabe destacar que tanto Bazin como Kracauer escriben teniendo en su horizonte al neorrealismo italiano pero antes de la *Nouvelle Vague* (*Nueva Ola*). Bazin muere un año antes de que François Truffaut estrene *Les quatre cents* (*Los 400 golpes*, 1959).

¹⁹⁵ “Al registrar y explorar la realidad física, el cine expone a la vista un mundo nunca visto antes, un mundo tan huidizo como la carta robada de Poe (...) Por extraño que pueda parecer, aunque las calles, los

Entre la *temporalización del espacio* que se lee en la idea baziniana de *duración* y la noción de *flujo* que atraviesa los planteamientos de Kracauer oscilan los diálogos sobre el realismo cinematográfico hasta entrados los años 70. Este énfasis sobre el realismo en la teoría del cine será desplazado por el avance del estructuralismo, en un movimiento en el que fue central la aplicación de la categoría de *texto*¹⁹⁶ a la conceptualización del film. La teoría del cine fue migrando así gradualmente desde una reflexión sobre el objeto fílmico como reproducción de fenómenos profílmicos, hasta una crítica de la idea misma de reproducción mimética (cfr. Stam *et al.* [1992] 1999: 211), es decir, desde cuestiones de realismo a cuestiones de representación e intertextualidad. Estas teorizaciones¹⁹⁷ serán retomadas desde distintas disciplinas como la semiótica o la pragmática que vendrán a complejizar estos planteamientos, y a indagar en las posibilidades del cine de transformarse en un hecho estético.

De todo esto se infiere que en el cine no existe ni ha existido un único modo de *ser* del realismo, sino que, como señala Bazin, es necesario reconocer el plural que caracteriza a los realismos cinematográficos. El hecho de que diversos proyectos fílmicos, en distintas épocas, fueran calificados de realistas, y que distintas escuelas y movimientos utilizaran prefijos diversos en la empresa de reapropiarse de ese término de significación densa: surrealismo, neorealismo, hiperrrealismo o bien lo combinaran en sintagmas compuestos: realismo subjetivo, realismo poético, realismo crítico no hace más que confirmar la complejidad de esta noción y su condición de significante sometido a ese *flor of life* –en términos de Kracauer–, a ese flujo pleno de reenvíos entre signos y mundo, y entre los signos entre sí.

4.1 Semiosis y realismos

La única realidad, decía Foucault, no está en las palabras ni en las cosas, sino en los *objetos*. Los objetos son el resultado de ese encuentro entre palabras y cosas que hace que la *materia* del mundo, gracias a la *forma* organizativa conceptual en la que es colocada, sea una *sustancia* que se encuentra con cierta forma.

Paolo Fabbri (2000:40, cursivas en el original)

rostros, las estaciones de ferrocarril, etc., permanecen ante nuestros ojos, hasta ahora han permanecido en gran medida invisibles” (Kracauer, [1960] 1989: 367)

¹⁹⁶ La aplicación de la noción de *texto* a la conceptualización del film supone que este no es una mera imitación de la realidad sino un artefacto o un constructo es decir, *un discurso*. Como señala Casetti “en la pantalla no se trata de cosas sino de signos” (1994: 254), y todo lo que aparece en los films responde – más allá de la indicialidad del dispositivo– a una configuración de tipo simbólico.

¹⁹⁷ Que son contemporáneas, también, a las postulaciones sobre realismo de teóricos como Pier Paolo Pasolini o de Georg Lukács, que aquí no recuperaremos pero que vienen a completar un clima intelectual de postguerra que tenía en su agenda la discusión sobre el realismo en el cine.

La cita de Fabbri señala el equívoco de pensar que existe una posible historia del referente, independiente del discurso en el que se construye, es decir, independiente de su representación (cfr. 2000). Esa *realidad* que el teórico italiano señala como presente en los *objetos*, toma como fundamento una “hipótesis esencial: pensar que existen objetos, no cosas, y que las cosas, en tanto que formadas, dichas, expresadas, puestas en escena, representadas, son objetos, conjuntos orgánicos de formas y sustancias” (2000: 41). De esta manera queda clausurado el camino analítico de descomponer los objetos en unidades mínimas, con el fin de entender su estructura interna, inclinándose por la posibilidad de leerlos en clave de complejas configuraciones de sentido intertextuales.

A una propuesta analítica similar arriba Oscar Steimberg en el capítulo: “De qué trató la semiótica...”, en el que realiza un recorrido por los distintos desarrollos que han contribuido a la conformación y establecimiento del campo semiológico. En su primera definición –anota Steimberg– la semiología se entendía como *la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social*. Esta *vida social* era para Saussure, aunque no exclusivamente, también una vida de textos (cfr. 1998). La *vida social* en los modelos semióticos anglosajones será remplazada por la noción de *semiosis infinita* peirciana. Esta noción va a devolver complejidad y movilidad a las relaciones entre semiótica y sociedad, imponiéndose en los distintos espacios de desarrollo, incluso en los de raíces más saussureanas.

Semiosis es un término que Eliseo Verón recupera de los desarrollos de Charles Sanders Peirce (1839-1914) para designar “...la red interdiscursiva de la producción social de sentido (...) *ternaria, social, infinita, histórica*” (2004: 56, cursivas en el original). Desde el prisma de la Teoría de los Discursos Sociales (TDS) los fenómenos de sentido aparecen bajo la forma de conglomerados de materias significantes que remiten al funcionamiento de una red semiótica.¹⁹⁸ La posibilidad de analizar esa red semiótica infinita radica en operar metodológicamente un recorte, en fragmentar el tejido significativo. Lo que llamamos discurso es, por ende, un *recorte espacio-temporal de sentido* que realiza el/la analista sobre la materialidad discursiva (cfr. Verón, 1993).

Aquello con lo que él/ella se enfrenta es un magma heterogéneo de *productos* de la semiosis y es a partir del análisis de las *marcas* discursivas que encuentra en la superficie de los discursos estudiados –y de su conversión en *huellas* significantes– que

¹⁹⁸ “Un discurso no refleja nada; él es sólo un punto de pasaje del sentido” explicita Verón (1993: 128).

podrá analizar los procesos de significación.¹⁹⁹ Verón enfatiza la necesidad de emplear en plural el sintagma *análisis de los discursos*:

...con lo cual se busca señalar una diferencia respecto de aquellos que hablan de ‘el análisis del discurso’ concibiendo así El Discurso como una especie de homólogo de La Lengua del cual podría hacerse una teoría general ‘fuera de contexto’. Lo que produce, lo que circula y lo que engendra efectos en el seno de una sociedad constituyen siempre *discursos* (ciertamente, se trata de *tipos* de discursos cuyas clases habrá que identificar y cuya economía de funcionamiento habrá que describir) (Verón, 2004: 48, comillas, mayúsculas y cursivas en el original)

Trabajar en el marco de la TDS implica reconocer nuestro objeto, el texto fílmico, como un conglomerado de materias significantes, que remiten al funcionamiento de una red semiótica conceptualizada como *sistema productivo*. En los planteos de Verón (1993, 2004) la noción de *operación* aparece como un concepto metodológico nuclear. El sistema productivo de sentido deja sus marcas en los textos mediante operaciones significantes. El análisis consiste en establecer qué relación existe entre una marca y sus condiciones de producción, convirtiendo la marca en huella. La misma lógica rige para la constatación de los *efectos* de un discurso dado, la única forma de dar cuenta de su recepción es ver qué huellas suyas aparecen materializadas en otros discursos (Verón, 1993).

El argumento central que sostiene el *giro semiótico* planteado en el título del libro de Fabbri del que extrajimos el epígrafe implica que el camino abierto a la disciplina es el de “...crear universos de sentido particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significado, sin pretender con ello reconstruir, al menos de momento, generalizaciones que sean válidas en última instancia” (2000: 41). Este es el programa propuesto por Fabbri, y también al que pretende suscribir nuestro análisis.

Los puntos que completan este apartado indagan en dos formas de pensar la relación semiosis-realismo. Primero, revisaremos algunas postulaciones que desde el nacimiento de la *feminist film theory* en los años 70 han pensado los vínculos entre producción de imágenes movimiento y mundo representado, en una dialéctica en la que la noción de realismo ha aparecido implicada de formas diversas. En segundo lugar, nos detendremos en la postulación de un *grado cero* del realismo en el cine ficcional.

¹⁹⁹ “Los objetos que interesan al análisis social de los discursos no están, en resumen, *en los discursos*; tampoco están *fuera* de ellos, en alguna parte de la *realidad social objetiva*. Son *sistemas de relaciones*: sistemas de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra” (Verón, 1993: 128, cursivas en el original).

4.1.1. Realismos *engendered*²⁰⁰

La tarea actual del feminismo teórico y de la actividad cinematográfica feminista es articular las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y al hacerlo definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo. No se puede lograr esto destruyendo toda la coherencia de la representación, negando ‘el atractivo’ de la imagen para impedir la identificación y el hecho de que el sujeto se sienta reflejado en ella
Teresa de Lauretis ([1984] 1992: 111, comillas en el original)

Como hemos señalado previamente (cfr. Capítulo 2) la *feminist film theory* surgió en el marco del feminismo estadounidense y británico como un conjunto metodológica y teóricamente heteróclito de estudios que se dedicaron desde sus comienzos a dos objetivos complementarios: desmontar desde una labor historiográfica, los olvidos y silencios acerca de las pocas mujeres que intervenían en el desarrollo de la industria y elaborar extensos análisis sobre los estereotipos femeninos que las películas proponían. Así, estas primeras aproximaciones analizaron el carácter ideológico de las representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres, sobre todo en el cine *hollywoodense*.²⁰¹

En estos momentos fundantes, se planteaba que “...para contrarrestar la estética del realismo, totalmente comprometida tanto con la ideología burguesa como con el cine de Hollywood, las creadoras de cine feminista o de vanguardia debían tomar partido contra el *ilusionismo* narrativo y a favor del formalismo” (de Lauretis, [1985] 2001: 205, cursivas en el original). Progresivamente los estudios de cine y género que pensaban la representación en vinculación estrecha con la construcción y crítica de los estereotipos fueron desplazados por análisis que desde el psicoanálisis y la semiótica se centraron en la deconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa del texto fílmico (una revisión *in extenso* de estos itinerarios puede cfr. en el Capítulo 2).

Si como señala Ismail Xavier al hablar de la impresión de realidad de la imagen cinematográfica, esta “...es objetiva justamente porque es resultado de un aparato construido para confirmar nuestra noción ideológica de objetividad visual” (2008: 202), uno de los primeros caminos en los que buscarán indagar estas teóricas y críticas

²⁰⁰ En un trabajo titulado “La violencia de la retórica. Consideraciones sobre representación y género” Teresa de Lauretis (1994) afirma que la violencia es *en-gendered* en la representación misma. Un *engendrar* que encierra en su concepto original en inglés la ambigüedad de sentidos entre género, engendrar y generar.

²⁰¹ Resultan interesantes, en este sentido, los trabajos que la artista y fotógrafa Cindy Sherman desarrolló entre los años 1977-1980, una serie de fotografías, *Untitled film stills*, en las que puso en escena roles femeninos estereotipados presentes en el cine de los años 50 y 60.

feministas será en la impugnación de la creencia de la transparencia del medio.²⁰² Los enfoques y propuestas críticas y analíticas partieron, así, de un ataque múltiple: a los verosímiles imperantes en el cine clásico y a su enunciación pretendidamente transparente, pero también a la conformación de un dispositivo de producción-visionado que buscaba en el vínculo con el/la espectador/a una doble identificación.²⁰³ La posibilidad de ampliar los posibles visuales, de *engenderer* –con todas las valencias antes mencionadas que aloja el término– nuevos verosímiles estaba intrínsecamente ligada a la posibilidad de los textos de construir nuevas coordenadas para una puesta en escena realista²⁰⁴ que impugnara aquella que el cine clásico parecía haber establecido como *grado cero*.²⁰⁵

Poco a poco, fue perdiendo protagonismo un tipo de análisis que se focalizaba en criticar la construcción que los textos fílmicos hacían del significante *mujer*. A partir de los desarrollos de Mulvey comenzó a ponerse en práctica una reflexión que buscó indagar en los mecanismos que el *cine narrativo ilusionista* desplegaba en su manipulación del *placer visual*. En este sentido, resultó central en el programa político de las teóricas feministas no arrastrar al espectador hasta las honduras psicológicas de la verosimilitud dramática de los textos para criticar los diversos recursos técnico-semiótico-discursivos del cine narrativo: la relación causa-efecto entre acontecimientos, el montaje invisible, los *raccords*, la verosimilitud.

Entendemos que en el devenir que va de los análisis críticos de los estereotipos a la postulación de una posible *des-estética* (sobre esta noción cfr. Capítulo 2, Apartado 2.1.3) que rompa con el placer narrativo del audiovisual de ficción se encuentra el contexto que permite pensar en el surgimiento de nuevos verosímiles y con ellos de nuevas maneras de concebir el realismo en las producciones estudiadas. Como señala de

²⁰² “La característica básica que comparten todas las variedades del realismo cinematográfico es su tendencia a la transparencia de la representación (...) Toda película está codificada: lo que sucede es que ciertas películas lo están de tal manera que parece que no lo estuvieran” (Kuhn, 1991: 145).

²⁰³ Como señala Kuhn “Al ver una película de ficción, el espectador queda ligado en una doble identificación. Se identifica con el progreso de la narración misma, con el proceso que va desde la ruptura del equilibrio que constituye su inicio hasta su resolución final. Y se identifica asimismo con el protagonista o los protagonistas de la narración (...) El funcionamiento de los códigos específicamente cinematográficos asociados a la ficción realista –el montaje en continuidad, primeros planos, estructuras de contraplanos, y planos subjetivos– sirve para reforzar la identificación del espectador con el mundo verosímil de la ficción. (1991:146).

²⁰⁴ La discusión sobre el realismo en el cine no incluyó sólo al *realismo de ficción* sino también al *realismo no ficticio* como señala Kuhn (cfr. 1991: 160). En este contexto, por ejemplo, Julia Lesage al estudiar la tendencia existente entre realizadoras de la segunda ola del feminismo de adoptar el documental como modalidad dilecta señalaba el potencial de poner sobre la pantalla a mujeres “reales” y a sus vidas sin recurrir al catálogo de imágenes de mujeres del cine clásico (en cfr. Kuhn, 1991:161-162).

²⁰⁵ Sobre la posibilidad de postular la existencia de un *grado cero* del realismo en el cine ficcional (cfr. Bejarano Petersen, 2006, 2011) volveremos en el próximo apartado de este capítulo.

Lauretis en el epígrafe con el que iniciamos este apartado la *tarea actual* –un “actual” que se fecha a mediados de los años 80– ya no es sólo *destruir* toda la coherencia de la representación. La *teoría feminista sobre la imagen* debe combinar con la propuesta de un *cine deconstructivo* –en términos de Laura Mulvey (1975) *contracine* o *anticine*–²⁰⁶, otra tendencia, en la que poder reconocer dentro del cine hecho por mujeres una diversidad de estilos y acentos que van conformando, sin proponerse, una ruptura total con los procedimientos del cine clásico, la realización de un cine que traza de manera diferencial las coordenadas estéticas y políticas en la conformación de sus textos.

Los films que analizamos en nuestro *corpus* no buscan romper con el realismo clásico a través de quiebres radicales con las convenciones representativas, sus deslizamientos son sutiles, y se valen para ello del énfasis en algunos recursos como el trabajo con el fuera de campo o la construcción sonora de entornos que entran en tensión con aquello que parece representado en las imágenes, entre otros aspectos en los que profundizaremos en el próximo capítulo. Basta decir en este punto que en la arquitectura de los espacios cotidianos que trazan estas películas no opera una ruptura con los códigos representativos –una ruptura como la que podríamos señalar en el proyecto vanguardista de romper el nexo de la mirada y la identificación con el fin de poner de manifiesto las operaciones ilusionistas, naturalizadoras del cine, operaciones que de Lauretis ([1984] 1992) analiza, por ejemplo, en algunas producciones de Michael Snow (1929-)– sino que los deslizamientos que operan son siempre dentro del campo de la producción audiovisual narrativa ficcional.

Es en este horizonte teórico que nos interesa pensar los diálogos que los textos analizados establecen con las modalidades de realismo imperantes en el campo audiovisual argentino, modalidades que, en el momento de surgimiento de las películas trabajadas, estaban lejos de ser homogéneas o responder a una historia compacta y unidireccional. Pero que, sin embargo, presentan en el período inmediato anterior una serie de lineamientos compartidos, sobre todo en el cine que se ocupaba de la puesta en escena de lo cotidiano familiar, un cine que había hecho de las políticas textuales del realismo costumbrista –*endémico* en términos de David Oubiña (2005b)– un modelo hegemónico. La posibilidad de *engendrar* narrativas realistas en la producción audiovisual que focaliza sus historias en los *relatos de interiores* tendrá diversos

²⁰⁶ Sobre las diferencias entre Mulvey y De Lauretis en la concepción del *contracine* (cfr. Nota al pie 81).

momentos de estabilizaciones de modelos hegemónicos y también de rupturas y desvíos en la historia del cine argentino.

En el próximo apartado nos focalizaremos en una caracterización de lo que entendemos –siguiendo la hipótesis de Camila Bejarano Petersen (2006, 2011)– como el *grado cero* en la codificación de un realismo que ha operado en el cine narrativo de ficción.

4.1.2. La postulación de un *grado cero* del realismo en el cine ficcional

La fruición fílmica, como práctica, no es un estado, sino un movimiento, una relación, una situación; implica entrar y salir, un pasaje y una acción, un cuerpo en tránsito. Este cuerpo doble, abierto, no se propone resistir a la fascinación o a la representación: se deja atravesar por el discurso. Sabe que no hay un ‘grado cero’ del lenguaje, que no hay, por decirlo con Althusser (1970), un fuera de la ideología, de la representación (¿podría una contra-ideología ser no ideológica?)

Giulia Colaizzi (2007: 125, comillas en el original)

Partimos de considerar que el realismo asume la forma de una estilística, es decir, que no debe ser considerado como el producto de una relación más o menos directa con los objetos del mundo, sino como el efecto de sentido resultante de modos particulares de configurar y entramar temas y motivos desde particulares posiciones enunciativas. Como señala María Teresa Gramuglio

...[tanto] para Auerbach, como para Bajtin, el realismo se vincula con una cuestión formal: en este caso, con el ataque a la regla clásica de la separación de niveles, según la cual a ‘lo real, cotidiano y práctico’ le corresponde en literatura un género estilístico bajo, y a lo sublime, heroico o trágico, un estilo elevado. No es que en esta concepción los ‘contenidos’ estén del todo ausentes, como lo prueba la referencia a ‘lo cotidiano y práctico’, pero lo decisivo es la relación que se establece con los preceptos estilístico-formales (2002: 18, comillas en el original)

Esta cita nos sirve no sólo para introducir la relación entre realismo y *preceptos estilístico-formales*, sino que también vuelve sobre otra oposición, aquella que distingue géneros (*genres*) altos y bajos. Un *taxón* que dividirá también a los géneros narrativos de los descriptivos: “las pinturas sin personajes: el paisaje (Valenciennes) o la naturaleza muerta (Chardin) son por mucho tiempo considerados géneros menores, o bien privados...” (Hamon 1991:31)

Desde un abordaje en el que combina elementos de la semiótica y la teoría estética en una reflexión sobre el realismo en el audiovisual fílmico Camila Bejarano Petersen postula que “...el cine del período clásico opera como el canon, como el punto de referencia, que habilita a ‘los otros’ cines y a los sucesivos desvíos” (2006: 1,

comillas en el original). El realismo de este período está construido sobre la base de verosímiles *pacientemente* sedimentados en la conformación de un estilo que se pretende la ausencia de estilo y que hace de la transparencia enunciativa, y de la negación de su condición de convención, el efecto de sentido privilegiado.

Obedeciendo, así, a la estabilización de reglas del lenguaje que definen regímenes de verosimilitud, *lo realista* no se vincula con la adecuación a una realidad extradiscursiva sino que resulta de la conformidad con reglas del lenguaje. El supuesto realismo de la imagen fílmica es siempre resultado de un máximo de artificio. Christian Metz (2002a) –siguiendo en este punto las reflexiones de Bazin y Kracauer sobre el dispositivo cinematográfico– señala que el film construye un poderoso *efecto de realidad*, que toma su fuerza de la naturaleza del dispositivo, fundamentalmente de la lógica indicial que el film funda recuperando el procedimiento productivo de la fotografía e incorporando otros índices de realidad, tales como el movimiento y el sonido sincrónico. Esta *impresión de realidad* se sustenta también en la coherencia del universo diegético construido por la ficción, que se encuentra fuertemente sostenido por el sistema de verosímil.

Lo verosímil, para el teórico francés, es cultural y arbitrario, y la línea de lo que excluye y lo que retiene varía según los países, las épocas, las artes, los géneros. Las variaciones afectan al contenido de los verosímiles, y no al status de lo Verosímil –con mayúscula– que reside en la misma existencia de una línea de demarcación. Lo Verosímil es la reiteración del discurso. La obra parcialmente liberada de este Verosímil es la obra abierta, aquella que actualiza o reactualiza uno de los posibles.

Sobre la base de un compendio de reglas más o menos estabilizadas: la utilización del montaje en pos de una política del *raccord* y la continuidad, el sincronismo del sonido, la composición centrípeta del espacio, el modo en que el fuera de campo es diegetizado, entre otros, es que se postula la metáfora del *grado cero* del realismo en el cine ficcional (cfr. Bejarano Petersen, 2006, 2011).

En la etiqueta de *cine clásico* confluyen una serie de películas que establecen un modo particular de hacer fílmico orientado a lo narrativo y lo ficcional, eso que en términos de Noël Burch ([1970] 2003) ha sido caracterizado como *Modelo de Representación Institucional* (MRI), y que comparte el despliegue de una serie de estrategias que buscan hacer del film una unidad dramática basada en una puesta en escena compacta del tiempo y el espacio. Annette Kuhn (1991) plantea, criticando al MRI, que las feministas cuestionaron la representación de los sexos y de la sociedad que

hace el aparato industrial cultural a través de las imágenes dominantes. El cine clásico, caracterizado por una serie de mecanismos textuales, de modelos o patrones recurrentes, reflejaba un *inconsciente patriarcal* que debía ser deconstruido en el camino por establecer nuevas imágenes (cfr. Kuhn, 1991)

Las películas que conforman nuestro *corpus* son, como ya se ha mencionado, films que nítidamente pueden ser agrupados dentro del continente de films narrativos y ficcionales. En todas ellas se narra una historia y se privilegia la función diegético-referencial, con relaciones más o menos motivadas, según cada caso, y más o menos apego a las normativas antes expuestas. Sin embargo, de diferentes maneras los textos analizados subvierten la expectativa realista –tal y como estaba estabilizada por el canon clásico– a través de los particulares modos en que en ellos se reorganizan las relaciones espacio-temporales y, con ellas, las lógicas causales de los relatos.

Nos interesa pensar, en este sentido, en el desplazamiento que puede percibirse en los textos que analizamos entre un realismo ligado al apego a verosímiles –un realismo que podríamos entender como metafórico o alegórico– a un realismo que enfatiza los lazos metonímicos con el mundo en la construcción de imágenes que persiguen una vocación más descriptiva que narrativa.

Como señalaba Metz hablando del *principio sinecdótico*: “...uno de los modos principales de transformación del objeto en signo, en el cine, consiste en representar selectivamente una parte del objeto...”²⁰⁷ podemos pensar esta figura retórica, la sinécdoque, como la operación base de construcción de lo visible y audible en el film.²⁰⁸ Es así como el desplazamiento de estos *signos-sinecdotes-audiovisuales*, sea en el eje paradigmático –que podemos asociar a la descripción, con su expansión temporal y su estabilización espacial –, sea en el eje sintagmático –con sus desarrollo espaciales y temporales que dan pie al surgimiento del relato– habilitará también a modos diferenciales de concebir el realismo.

Esquemáticamente presentadas, las diferencias entre estas dos *modalidades realistas* podrían graficarse en el siguiente diagrama (**Figura 1**) con el que se busca facilitar la visualización del doble movimiento que implica la postulación de un realismo –*sinestésico* según nuestras postulaciones– en el que lo que se acentúan son las

²⁰⁷ En una operatoria que en “...el cine mudo autorizaba sinécdoques sobre un solo eje, el de la imagen (= selección de lo visible pantálico); el cine sonoro y parlante ofrece varios ejes sinecdóticos para cada dato: podemos hacerlo oír sin mostrarlo, o al revés, etc.” (Metz, [1977] 1979: 167).

²⁰⁸ Esto, sin dejar de tener en cuenta que “El campo visual siempre se duplica en un campo ciego; la visión es, si no necesariamente parcial [*partiale*], al menos siempre parcial [*partielle*, en su doble sentido de juzgar sin equidad y formar parte de un todo]” (Bonitzer, [1982] 2007:81, cursivas en el original).

relaciones en paradigma por sobre las relaciones sintagmáticas. Los quiebres que un realismo de este tipo –de énfasis descriptivo y preponderancia metonímica– implicaría no están relacionados con aquellos que, por ejemplo, caracterizaron las propuestas de un cine que hiciera de la antinarratividad la condición de posibilidad de constituirse como una discursividad autorreflexiva. Por el contrario, estos films postulan alteraciones en el eje de la historia, planteando nuevas relaciones espaciales durativas, que en muchos casos toman la forma de extensas descripciones. Es en este sentido que hablamos del apartamiento en los textos analizados de un realismo narrativo de apego a verosímiles y filiación metafórico-alegórica.

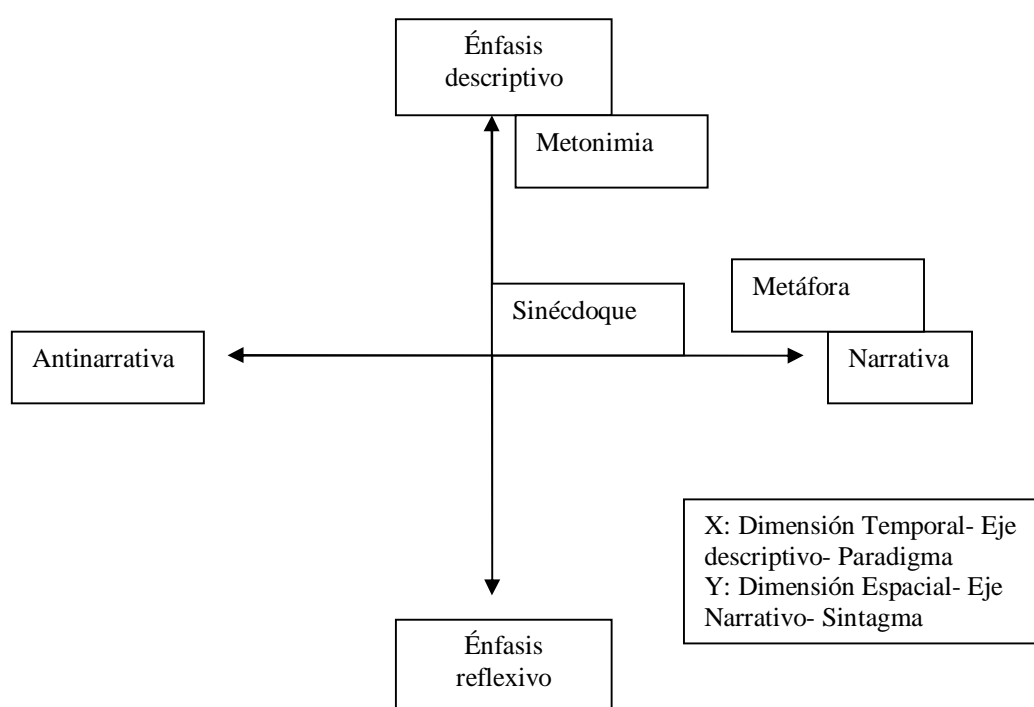


Figura 1: Esquema de los desplazamientos y relaciones entre un realismo de énfasis metafórico y narrativo a uno de preponderancia metonímica y descriptiva.

4.2 El cine argentino y el realismo: un diagnóstico

Entrar a un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle

Jorge Luis Borges reseña sobre el film *La fuga* (1937, Luis Saslavsky) reproducido en Cozarinsky (1981: 57)

El cine argentino esta enfermo de realismo. De un modo endémico, a lo largo de toda su historia, ha ido reproduciendo las formas más directas de acercamiento a su referente
Marcos Adrián Pérez Llahí (2007:69)

Entendemos que así como el *imperio realista*²⁰⁹ fue clave para la conformación del campo de la literatura moderna, también lo fue para el de la cinematografía aún cuando para muchos críticos este diagnóstico haya llevado a afirmar que *el cine argentino está enfermo de realismo*. Lo que nos interesa en estos últimos apartados del capítulo es no sólo dar cuenta de algunas de las poéticas realistas que han atravesado a la producción cinematográfica nacional, sino indagar, también, en el *subtipo especial* del que participa nuestro *corpus* y al que hemos denominado *realismo sinestésico*.

Gonzalo Aguilar, en su libro *Otros mundos...*, establece como uno de los rasgos del *Nuevo Cine Argentino* (NCA) el “retorno del realismo”, que rompe con los esquemas representativos del costumbrismo predominante en el cine argentino de los años 80. Para este autor, “la crítica que se le puede hacer al cine argentino de los ochenta no es su realismo sino su *costumbrismo*, es decir, su apego a códigos de representación que son propios de la literatura realista o de cierto tipo de teatro inclinado al realismo grotesco” (Aguilar, [2006] 2010: 35, cursivas en el original). El retorno al realismo que introduce el NCA:

...no radicó tanto en el rechazo de los códigos de representación como en la conciencia que tomaron los nuevos directores de las desemejanzas entre narración y puesta en escena. Porque si la nueva generación apostó por el realismo lo hizo, principalmente, en términos de la segunda (Aguilar, [2006] 2010: 36)

Esta puesta en escena desde la que se evoca *lo real* no se basa en una idea de transparencia o en la idea de mostrar la realidad *tal cual es* o *sería*, sino que experimenta con las posibilidades que le brinda el dispositivo cinematográfico.²¹⁰

En un debate publicado en el número 68 de la revista de crítica cultural *Punto de Vista* (2000) con el título “Estética del cine, nuevos realismos, representación”,²¹¹ Alan

²⁰⁹ Tomamos este sintagma prestado de la Introducción que bajo el título “El imperio realista” María Teresa Gramuglio escribe para el volumen VI de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik.

²¹⁰ Señala Aguilar en su libro que “La realidad no es en blanco y negro, pero su uso en *Bolivia* [Adrián Caetano, 2001], *Los rubios* [Albertina Carri, 2003] o *Mundo grúa* [Pablo Trapero, 1999] produce un efecto documental, de registro directo y cotidiano” (Aguilar, [2006] 2010: 36). Es decir que como señalaba Benjamín ([1936] 1973) el supuesto realismo de la imagen fílmica es siempre resultado de un máximo de artificio

²¹¹ Algo que se destaca al momento de pensar los realismos es el rol que ocupan los metadiscursos críticos tanto al momento de emergencia como en tiempos subsiguientes. Este no es el objeto del análisis que aquí nos convoca pero puede verse al respecto Eduardo Cartoccio (2006): “Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino”, en Revista *Question*, n° 12, Universidad Nacional de La Plata, ISSN 1669-6581. URL:

Pauls señalaba que en el *Nuevo Cine Argentino* no habría un retorno de la realidad, sino de una “experiencia de esa realidad”. Y es tal vez porque nos encontramos con “experiencias” que no podemos definir para el *corpus* fílmico con el que trabajamos *un realismo*, sino distintas modulaciones, diversos realismos que abrevan en otras tantas tradiciones y establecen interdiscursividades particulares.²¹²

4.3 La hipótesis de un *realismo sinestésico*

Como espacio de significancia, la mirada provoca una sinestesia, una indivisión de los sentidos (fisiológicos), que ponen sus impresiones en común, de manera que (poéticamente) se le puede atribuir a uno lo que a otro pertenece (‘Hay perfumes frescos como sillas de niños’): todos los sentidos pueden así ‘mirar’ y, a la inversa, la mirada puede sentir, escuchar, tocar, etcétera. Goethe: ‘Las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar’

Roland Barthes ([1982] 1986: 307, comillas en el original)

El énfasis de la descripción como procedimiento dilecto de ciertas formas de realismo lo podemos rastrear en Roman Jakobson ([1921] 1969) y en su señalamiento de la metonimia como figura privilegiada de las poéticas realistas. Así es como la descripción de un espacio funciona en las narrativas realistas –y las que nosotros analizamos están lejos de ser una excepción en este sentido–, como retrato del personaje que en él habita en una fusión con el ambiente plena de reenvíos e implicaciones.²¹³

Erich Auerbach en su libro *Mimesis. La representación de la literatura occidental* sitúa en el realismo francés del SXIX el origen de un realismo moderno en el que las tramas narrativas y las acciones de los personajes están interconectadas con los sucesos políticos económicos y sociales del momento histórico. En Honoré de Balzac (1799-1850), por ejemplo, señala Auerbach:

... todo espacio vital se le figura como un espacio sensible y moral que impregna el paisaje, la habitación, los muebles, enseres, vestidos, figuras, caracteres, maneras, ideas, acciones y destinos de los hombres [...] El *realismo ambiental* de Balzac es un producto de la época, parte y producto, a la vez, de un ambiente (Auerbach [1942] 2011: 445, cursivas nuestras)

http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior12/nivel2/editorial.htm
(Última visita: 09/8/2014)

²¹² Según Pauls, el “...retorno de lo real en el cine tiende a ser pensado con criterios y textos de hace cincuenta años, de la época del neorrealismo. Para mí este retorno tiene muchas formas (...) tantas formas que uno bien podría preguntarse ¿qué quiere decir lo real retorna? (...) Yo preferiría referirme al retorno de algo llamado ‘la experiencia’” (2000:1, comillas en el original)

²¹³ Hamon habla de la existencia de un personaje *porta mirada*: “Toda introducción de un porta-mirada en un texto tiende entonces a convertirse en algo así como la señal de un efecto descriptivo: la descripción genera al porta-mirada quien, a su vez, justificará la descripción, hará ‘natural’ y verosímil su aparición” (1991: 186, comillas en el original)

Esta postulación de un *realismo ambiental* nos parece sugerente de ser traspolada al análisis de nuestro *corpus* en el que aparece como rasgo compartido el anclaje de las narraciones de las cineastas en el territorio de *lo cotidiano* puertas adentro de las casas familiares, en la *domus*. Sin embargo, estos espacios que tradicionalmente se habían representado conforme a verosímiles fuertemente afincados (cfr. Capítulo 3) no encuentran en las producciones analizadas un espacio para operar.

En el *Nuevo Cine Argentino* los verosímiles que ponen en escena *familias en desorden* –tomando prestado el sintagma de Élisabeth Roudinesco– se multiplican. En este sentido, señala Gonzalo Aguilar:

La sociedad organizada alrededor de la autoridad patriarcal, con todo lo que esto implica, se descompone en estas películas que testimonian el pasaje de una imaginación masculina (que dominó la vida humana durante siglos) a una imaginación femenina en un cine que puede ser hecho por mujeres que tematizan este *no querer volver a casa*, para decirlo con un título de Albertina Carri, pero también por hombres, como en los casos de Luis Ortega, Santiago Loza o Federico León, que hicieron de sus films amargas críticas al paternalismo ([2006] 2010: 46, cursivas en el original)

Este modo particular de poner en escena la descomposición familiar en diálogo con otras producciones que le son contemporáneas y que también tematizan los quiebres en los verosímiles optimistas de representación de *lo cotidiano* llevará a postular la existencia de dos *figuras de la ficción* (el *sedentarismo* y el *nomadismo*, cfr. Nota al pie 173) con las que el *Nuevo Cine* busca indagar estética y narrativamente en este devenir de la institución familiar.

En estos films, construcciones singulares de las imágenes, puestas en escena que se distancian de los esquematismos preexistentes con juegos que torsionan las normativas genéricas en un doble sentido sugestivamente indiscernible en lengua castellana (*gender/genre*) serán algunos de los elementos que nos permitirán comenzar a caracterizar esta construcción de imágenes que lleva adelante el cine realizado por mujeres, en la que se destaca una particular apuesta al realismo de una *experiencia* del entorno y no de su representación.

En este *realismo sinestésico* la figuración de los espacios de *lo cotidiano* se ve, al mismo tiempo, construida y desrealizada por una puesta en escena que, en lugar de apuntar a una síntesis audiovisual que presente la imagen fílmica como un “espejo” o una “ventana” (tales son las metáforas más habituales en las definiciones del realismo clásico, tanto en literatura como el cine), enfrenta al espectador/a con las percepciones visuales y sonoras del personaje, resaltándolas en tanto tales. De una manera similar a aquello que señala Gilles Deleuze al caracterizar el cine de Michelangelo Antonioni, se

sustituye el *drama tradicional* por una suerte de *drama óptico* vivido por los personajes (cfr. Deleuze [1985] 1986).

En esta crisis de la *imagen-acción*, la *imagen-tiempo* multiplica las posibles relaciones entre mundo, representación e imagen, abriéndose a una “...nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante” ([1985] 1986:11). En vez de representar un “real ya descifrado”, dirá Deleuze refiriéndose al neorrealismo italiano, en una afirmación que consideramos pertinente para caracterizar nuestro *corpus*, se “...apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo” ([1985] 1986:11). Un realismo que no tiene como propósito contribuir a la conformación de un relato suturado de un mundo sino a un mosaico heterogéneo e impresionista en el que prima la construcción de un entorno inestable. El neorrealismo se convierte, así, en la primera poética del cine moderno en la que se opera una crítica al realismo clásico restituyendo la *ambigüedad de lo real* y tendiendo a democratizar la situación espectral devolviéndole un papel más activo en su relación el discurso fílmico. Como señala Pascal Bonitzer “La modernidad inaugura el tiempo de las formas precarias y de los espectadores perplejos” ([1987] 2007: 48)

Estas operaciones figurales compartidas son las que nos permiten postular la existencia de una particular modulación del realismo, a la que hemos denominado *sinestésica*, no ligada solamente a los vínculos entre sistema de verosímil y coherencia del universo diegético, sino a la construcción de signos audiovisuales que ponen en primer plano el carácter indicial (por ejemplo en la relevancia/desborde de las corporalidades) e icónico (no en el sentido siempre habilitado por el dispositivo cinematográfico de la semejanza, sino por el choque con la cualidad).

En un pasaje de los *Collected Papers*, Charles Sanders Peirce hace una analogía entre los tipos de signos que conforman la segunda tricotomía –ícono, índice y símbolo– y su posibilidad de ser “interpretados por una oración”. Peirce señala que “los íconos y los índices no aseveran nada”, que si un ícono “pudiera ser interpretado por una oración”, dicha oración “debería estar en ‘modo potencial’ (...): ‘Suponga que una figura tiene tres lados’”, y que el modo del índice sería el imperativo o vocativo: “¡Vea eso!”, mientras que “por naturaleza” los símbolos pertenecerían al modo indicativo (Peirce, 1978: 54, comillas en el original).

Nuestra hipótesis de un *realismo sinestésico* en el cine realizado por mujeres busca distanciarse de una concepción del signo cinematográfico como un enunciado que solo puede ser pensado en términos de su condición asertiva y que pide que se

contemplan también sus afecciones y potencialidades. El análisis de la construcción espacial de los films revela que no es una ley, en el sentido en que puede pensarse, por ejemplo, en la *ley de verosímil*,²¹⁴ lo que rige el realismo de la puesta, sino una búsqueda de imágenes que permitan o bien ser conectadas *físicamente* con sus objetos o bien ampliar el visible fílmico a través de su expansión sensorial.

Si, como algunos críticos han señalado, “el cine argentino está enfermo de realismo” (Pérez Llahí, 2007:69) la enfermedad que aqueja al cine de las directoras aquí consideradas es de un subtipo especial, que no encuentra como sintomatología compartida el apego a su referente, sino más bien su escamoteo, su entrega parcial, su disección. Este *realismo sinestésico* no busca anclar sus narraciones en una organización mimética del espacio, sino que aparece más claramente allí donde se instalan juegos de disyunción entre sus diversas materias significantes, juegos que no siempre contribuyen a un único y mismo saber sobre el referente al que aluden, que ponen al cuerpo percibiente (en la pantalla y frente a ella) ante una inestabilidad de los sentidos, una *experiencia* en la que *lo cotidiano es lo desconocido*. Así como los espacios familiares se enrarecen, también lo hace la estética misma que promete “imitar” esa realidad.

Entendemos que el ejercicio de desmontar las operaciones de producción de sentido que subyacen a las *mise-en-scène* propuestas en las películas que analizaremos y la descripción de sus poéticas de escenificación es un primer paso en la descripción de algunas regularidades que nos interesa rastrear en nuestro *corpus*. A este trabajo estará dedicado el Capítulo 5 de esta tesis.

214 De la manera en la que lo entiende Christian Metz cuando señala que “...lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción *cultural* y *arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: sólo ‘pasarán’ entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores” (Metz en Barthes *et al* [1968] 1970: 20, comillas y cursivas en el original).

Capítulo 5. Análisis del corpus

5.0 Una primera aproximación al itinerario analítico propuesto

En este capítulo se analizará el *corpus* seleccionado para nuestra tesis compuesto por los films *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000); *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002); *Géminis* (Albertina Carri, 2005); *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2010) y *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2010).²¹⁵ Para el estudio de las películas nos focalizaremos en tres aspectos centrales en la construcción de las poéticas de puesta en escena de lo cotidiano doméstico y familiar: la figuración del espacio, del tiempo y del cuerpo femenino. Como hemos insistido en los capítulos previos –centralmente en el Capítulo 3, Apartado 3.1.1–, el abordaje de estas tres dimensiones figurativas implica recurrir a diferentes disciplinas para desandar los procesos de puesta en discurso de los films.

Nuestro objetivo es trabajar no *sobre* el *corpus* sino *con* él, en el trazado de algunas líneas compartidas por estos films que nos permitan poner a prueba la doble hipótesis que hemos adelantado en apartados anteriores. Según esta propuesta es posible, por un lado, postular en los films analizados la existencia de quiebres en los verosímiles de representación tradicional en la cinematografía nacional que ha centrado sus historias en *relatos de interiores* (España, 2000; Berardi, 2006) y, por el otro, pensar en los emergentes comunes que aparecen en los análisis como elementos plausibles de ser considerados en relación con una particular concepción del realismo, a la que hemos denominado *realismo sinestésico* (cfr. Capítulo 4, Apartado 4.3).

La década en la que se concentra nuestro *corpus*, aquella que va desde el año 2000 al 2010, muestra no sólo la presencia de una mayor cantidad de mujeres en la industria cinematográfica, sino que marca, además, la posibilidad de estas directoras de iniciar un trabajo sostenido en el tiempo dentro del campo. Ejemplo de esta continuidad es la producción de directoras como Albertina Carri (*No quiero volver a casa*, 2001) o Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2001) que estrenan sus primeros largometrajes en 2001 y que se convertirán en dos referentes ineludibles de la cinematografía argentina de los

²¹⁵ En el **Anexo III: Fichas Técnicas** se ha incluido la información completa de cada uno de los films analizados.

últimos quince años. Durante este período no sólo la cantidad de realizaciones se incrementa de manera notable sino también la presencia de mujeres realizadoras.²¹⁶

Es un período que se caracteriza, también, por la puesta en escena de nuevas temáticas. El incesto (*Géminis*, Albertina Carri, 2005), la intersexualidad (*XXY*, Lucía Puenzo, 2007, *El último verano de la boyita*, Julia Solomonoff, 2009), la violencia familiar y el cuidado (*Por tu culpa*, Anahí Berneri, 2009) o las eróticas disidentes (*Un año sin amor*, Anahí Berneri, 2005, *Vagón Fumador*, Verónica Chen, 2002) son muestras de algunos de los temas que los films hechos por mujeres pusieron en escena.²¹⁷

Como hemos señalado hacia el final del Capítulo 2 (cfr. Apartado 2.2.4) no pretendemos enunciar en este trabajo que las películas hechas por mujeres *necesariamente* aborden temáticas diferentes de las de los directores hombres, ni tampoco que sus historias se centren *exclusivamente* en el universo de cotidiano familiar y doméstico. Es producto de nuestro recorte, de la esquicia de la mirada que estamos aplicando sobre nuestro objeto, que hayamos priorizado este espacio de indagación para pensar las configuraciones de sentido en el discurso fílmico y analizar cómo *lo cotidiano* deviene un *locus* de puesta en escena de narrativas y figuraciones disidentes. Es por esto que para organizar el análisis hemos trazado un recorrido que propone pensar los films principalmente en términos de las propuestas figurales que despliegan en sus diégesis. En las películas que componen el *corpus*, además, existen regularidades en el campo temático: todas crean mundos cotidianos, recurriendo a configuraciones particulares del hogar y la familia.²¹⁸

Proponemos en cada film una lectura en partes: todos los análisis parten de una sinopsis argumental, que da cuenta de sus núcleos dramáticos y relaciones principales a

²¹⁶ Un dato que comprueba estas transformaciones es el aumento en la cantidad de estrenos de estos años. De 44 films estrenados en 2000, donde sólo uno (*Acrobacias del corazón* de María Teresa Costantini) había sido realizado por una mujer) se pasa en 2010 a 76 estrenos, de los cuales 14 fueron realizados por mujeres y 3 co-dirigidos. Cfr. **Anexo 1: Films realizados por mujeres.**

²¹⁷ Hasta ese momento, estas temáticas habían habitado los márgenes de la industria. Un detallado estudio de estas apariciones es la compilación de Adrián Melo (2008) *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. En esta publicación se lee, por ejemplo, que el primer personaje gay de la historia del cine argentino hizo su aparición en *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933).

²¹⁸ Si bien no hemos conformado en este análisis un *corpus de control* nítidamente delimitado, las páginas que siguen dan cuenta de la manera en que nuestro análisis dialoga con una historia extensa de las producciones audiovisuales argentinas y también con un conjunto de metadiscursos críticos. Diversos momentos de este escrito van enfatizando de manera diferencial estos diálogos y nos permiten enmarcar los análisis que desplegamos en estas páginas.

la que hemos titulado *Lo cotidiano narrado*, para centrarnos posteriormente en las particulares modulaciones cronotópicas que se despliegan en las películas. La cantidad de apartados –que responde a escenas, secuencias o conjuntos de ellas– varían entre los films. No hemos homogeneizado el número de entradas entre todas las películas, sino que hemos buscado priorizar un criterio cualitativo en la determinación de los segmentos a analizar.²¹⁹

Nuestra elección de las películas cuidó, en este sentido, que en la línea temática los films recuperaran las historias de interiores, caras al *modelo tradicional* (cfr. Capítulo 3, Apartado 3.2.1.1). Hemos organizado el *corpus* y la presentación de su análisis con el objetivo de dar cuenta de una ampliación progresiva en los regímenes estéticos y narrativos de lo cotidiano familiar. Esta organización no respeta una cronología sino que es producto de un trabajo de ordenamiento argumental que nos lleva a reubicar las producciones de acuerdo a la hipótesis analítica que nos interesa desplegar. Esa hipótesis postula que el ingreso de las mujeres en la producción contribuyó a la ampliación de los verosímiles –inclusión de nuevos temas, pero también de nuevas formas de abordarlos– de puesta en escena de lo cotidiano familiar.

El primer punto de nuestro recorrido será el film de Ana Katz *El juego de la silla*. Primer largo de la directora, en él se mantienen vigentes elementos remanentes de un realismo costumbrista que caracterizó a muchas de las producciones de los años ochenta. Sin embargo, en la película se filtran notas catalíticas que permiten percibir el modo en el que en el relato se imbrican el verosímil de género y el social. El apego a ciertos lugares comunes en la puesta en escena, manteniendo, por ejemplo, la estructura de la casa chorizo como modelo de la vivienda familiar, con una puesta de cámara que resalta el esquematismo en la construcción de personajes –con las angulaciones contrapicadas que enfatizan el carácter grotesco en la caracterización de la madre– y un uso montaje que busca acentuar las oposiciones entre personajes a través de la recurrencia al uso de planos y contraplanos que demoran su alternancia.²²⁰

²¹⁹ Las escenas y secuencias analizadas se encuentran disponibles para su visualización en el **Anexo IV** del DVD que acompaña a esta tesis.

²²⁰ Sobre la duración de los planos señalaba la directora en una entrevista que le realizaba Mariano Kairuz en 2003: “En el montaje, lo que intentaba era dejar esos pocos segundos de más que hacen que cualquier situación se vuelva incómoda. Cualquier expresión enfática tiene cierto ritmo si se la corta en el momento adecuado; pero si le dejás dos segundos más se construye otra cosa. Y como se trata de una familia que está montando una escena –porque ellos también están creando un invento: en ningún momento son espontáneos–, yo quería que eso que esta familia construye quedara bien expuesto. Que se les viera la hilacha, por decirlo así.” URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-863-2003-07-27.html> (Última visita: 23/03/2015).

En todos estos aspectos, *El juego de la silla* en poco se distancia de las poéticas que caracterizaron otros textos sobre familias disfuncionales que atravesaron en propuestas traspositivas el teatro y el cine costumbrista argentino.²²¹ Sin embargo, hay un punto por el que en el que nos parece interesante situar este film al inicio de nuestra cartografía. Es la inclusión del juego como un espacio que habilita la posibilidad de romper con los usos habituales del tiempo, el espacio y el cuerpo en el *pequeño mundo* de lo cotidiano doméstico y familiar.

El juego como motivo pero también como espacio habilitante de una retórica del *como si*, de la ficción, de la metáfora, aparece como condición de posibilidad en esta película para torsionar un uso clásico del registro costumbrista ampliando, además, los relatos *en* y *del* espacio y los objetos. En el juego, la silla se convierte en un objeto de exclusión, obligando a los/as participantes a aceptar el enunciado “esto no es una silla” –o, al menos, no lo es solamente–. La temporalidad del juego –aspecto sobre el que volverá nuestro análisis– no es, sin embargo, una temporalidad presente. En él una narrativa pasada sobre el *querer hacer* lúdico se sobreimprime sobre un presente que parece rechazarla.

En segundo lugar trabajaremos con el film de Albertina Carri *Géminis*. El esquema que en él persiste no es el del costumbrismo sino el del melodrama, un género que históricamente ha sido *negado* –como señala Aprea (2003)– por la cinematografía nacional. En esta película la casa tiene un peso narrativo propio que la convierte en un actante más del relato. Como en *El juego de la silla*, el universo cotidiano de la familia se ve alterado por la visita de uno de los hermanos que llega del exterior. Su visita no es por 24 horas como en la película de Katz, sino que su estadía será más larga; tampoco viene solo sino que está acompañado de su reciente esposa, lo que le permitirá a la directora poner en escena el doble distanciamiento de la mirada que sostienen estos personajes sobre la familia.

Géminis nos interesa no tanto por la apertura que plantea en términos de verosimil –es uno de los primeros films argentinos en mostrar la relación incestuosa entre dos hermanos–,²²² sino por el tratamiento obsesivo del film en la construcción del espacio y

²²¹ Tanto en su vertiente grotesca como realista, el costumbrismo operó como género presente en muchas de las principales transposiciones de textos teatrales al cine. Algunos de los casos más importantes son: *Esperando la Carroza* (1962) de Jacobo Langsner, llevada al cine por Alejandro Doria en 1985; *La nona* (1977) de Roberto Cossa, transpuesta por Héctor Olivera en 1979 o *Made in Lanús* (1986) de Nelly Fernández Tiscornia, transpuesta por Juan José Jusid con el nombre de *Made in Argentina* en 1987.

²²² El incesto ya había sido abordado por dos películas argentinas previas. Por un lado, *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984) basada en la historia de los hermanos Shoklender, abusados por su

la manera en la cual se trabaja la puesta de cámara y los planos secuencia. En la película de Carri la cámara, no identificada con ningún personaje, recorre el hábitat de los Gadiz como si fuera un personaje más de la trama, y desde las primeras secuencias ya percibimos el placer *voyeur* que caracterizará sus paseos por las dos plantas de la casa.

Lo que nos interesa en el análisis de esta película es la manera en que el juego genérico (*gendre*) permite indagar a través de las representaciones incluidas –la inversión de los espejos, las ficciones noveladas televisivas, la mentira familiar urdida para ocultar el descubrimiento de la madre y, finalmente, la locura– en las potencias narrativas de *lo cotidiano*, haciendo de la casa el espacio para el despliegue de múltiples y superpuestas narrativas –que físicamente se traducen en los dos pisos que traza la arquitectura de la vivienda–.

Rompecabezas es la opera prima de Natalia Smirnoff. En ella retorna el juego como motivo pero esta vez no tendrá la forma de algo que, venido desde el pasado, aparece sobreimpuesto como espacio de sociabilidad en el presente, sino que adquiere la forma de un verdadero lugar para el ocio de la protagonista. Ama de casa, madre de dos hijos varones y dependiente económicamente de su esposo, María del Carmen (María Onetto) encuentra en el paréntesis que abren los rompecabezas en su universo cotidiano un espacio para sí misma en el que el tiempo se dilata y su percepción se expande.

El tratamiento visual y el tratamiento sonoro del film son dos aspectos compositivos que nos interesan. Una cámara que raramente abandona el punto de vista de la protagonista –favoreciendo la identificación del/de la espectador/a con sus estados subjetivos– se combina con una música que puntúa la posibilidad del personaje de transportarse a un espacio otro a través de la inmersión en el armado de los rompecabezas. Es la introducción del espacio heterotópico del ocio en el tiempo reproductivo la que permite ampliar la representación de *lo cotidiano* en la película haciendo de esos primerísimos primeros planos de las manos *rostrificadas*²²³ de María

madre, basada en el libro *Yo, Pablo Schoklender*, de Pablo Schoklender y Emilio Petcoff, y *Las Guachas* (Ricardo Roulet, 1993), film que cuenta la historia de dos hermanas que mantenían relaciones incestuosas. En estos films, el incesto aparecía, sin embargo, vinculado a la violencia, el abuso y la falta de deseo.

²²³ Jacques Aumont dedica un libro a pensar *El rostro en el cine* ([1992] 1998) y Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* ([1983] 1984), recuperando los planteos de Peirce, señala que el proceso de *rostrificación* da origen a la *imagen-afección* en la conversión de objetos en cualisignos, signos de cualidad afectiva: “...la imagen-afección no es otra cosa: es la cualidad o la potencia, es la potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada. El signo correspondiente es, por tanto, la expresión, no la actualización” ([1983] 1984: 145). Una *expresión* que destierra la mimesis como horizonte de la imagen como *actualización*.

del Carmen, abocadas a los quehaceres domésticos en la primera y extensa secuencia con la que se abre la película, las verdaderas protagonistas de una transformación que conducirá a la protagonista a resignificar el *poder hacer* corporal. Manos como sinécdoque corporal que se integran primero a un realismo costumbrista y que, avanzada la trama, permiten abrirse a nuevos sintagmas en los que lo doméstico reproductivo es desplazado. Las manos, liberadas de sus quehaceres domésticos, se convertirán en las mediadoras de un nuevo modo de conocer el mundo a través del ocio y el juego.

En el caso del tercer largometraje de Anahí Berneri, *Por tu culpa*, hay un trabajo con las capacidades hápticas de la imagen a través del uso de la profundidad de campo en la construcción de la secuencia de más de veinte minutos con la que abre el film y en la que se presenta a la protagonista, sus dos hijos y el entorno vital desbordado en el que conviven. Identificada con un punto de vista muy cercano al de la protagonista, la cámara opera en la conformación de ese universo como una mediación también ella desbordada en imágenes fuera de foco. Se dibuja así un entorno en el que la tensión aumenta por los juegos ingobernables de los chicos y el accionar de una madre que no logra imponer un nuevo orden. Desde lo temático, esta película introduce el tema del cuidado de los hijos menores de padres separados y madres profesionales con trabajos flexibilizados. Es un escenario en el que *lo cotidiano* se encuentra resignificado y donde los límites entre el espacio vital reproductivo y el productivo se abolieron. La construcción de una retórica de esta deconstrucción de fronteras implica en este film la indagación en poéticas que no buscan sólo la potencia visual del entorno sino también las posibilidades que les dan otros sentidos como el tacto y el oído. Es así como el film traduce en un mosaico impresionista en el que el realismo de las imágenes es efecto del impacto del mundo sobre un cuerpo, el cuerpo de Julieta.

Por último, e invirtiendo las cronologías de realización de las películas analizadas, situamos al final de nuestro recorrido el primer largometraje de Lucrecia Martel, *La ciénaga*. En él, se despliegan una serie de recursos que hacen estallar la imagen en su carácter narrativo-representativo tradicional (la *imagen-acción*). El film se convierte en espacio para la configuración de afecciones y percepciones, que no sólo se vinculan con el sentido de la vista –o el oído– sino que amplían las posibilidades sinestésicas del signo audiovisual.

Este film de Martel, al igual que sus dos largometrajes posteriores, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza* inauguran un nuevo modo de concebir la puesta en escena de lo

cotidiano y sus figuraciones del tiempo, el espacio y el cuerpo. Films de climas y no de sucesos, de percepciones y no de acciones, de descripciones y no de narraciones, estas películas buscan generar en el/la espectador/a una sensación de inmersión, donde la identificación no viene dada con el punto de vista de un personaje o por el reconocimiento de notas catalíticas autenticantes que acerquen la diégesis al espectador/a. En *La ciénaga*, la puesta en escena de *lo cotidiano* se realiza a través de una serie de recursos solidarios –como la composición centrípeta de los planos o el trabajo de construcción de entornos sonoros– que amplían los tradicionales usos narrativo-miméticos del dispositivo audiovisual, a la vez que favorecen no tanto procesos de identificación del/de la espectador/a como de rarefacción. En *Martel* –y esta aseveración es válida para sus tres largometrajes– *lo cotidiano* es un espacio propicio para la irrupción de lo heterogéneo que ingresa y se expande desde el fuera de cuadro.

En las páginas que siguen nos centraremos en el análisis de estos films tomando como punto de partida su propuesta narrativa y las figuraciones que las películas despliegan del espacio, el tiempo y los cuerpos.

5.1 Análisis de los films

5.1.1 *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002)

El juego exige un orden absoluto (...) Las palabras con que solemos designar los elementos del juego corresponden, en su mayor parte, al dominio estético. Son palabras con las que también tratamos de designar los efectos de la belleza: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba y liberación, desenlace.

Johan Huizinga ([1954]2007: 23)

Directora de cine y de teatro, también actriz, y guionista, Ana Katz estrenó *El juego de la silla* en su versión teatral en el año 2000.²²⁴ Tanto en esta versión como en el film ella no sólo fue responsable del texto y de la dirección sino que también interpretó a Laura, una hija sensible a los afectos en la familia Lujine.

La película es mínima en su propuesta narrativa la cual podría ser resumida como: *el regreso por 24 horas a la casa familiar del hijo mayor que se ha ido a vivir fuera*, y también en su puesta en escena: el hogar, sus diferentes ambientes y sus narraciones condensadas. El film de Katz se concentra en los espacios cotidianos y en

²²⁴ Antes de esta película Katz había filmado tres cortometrajes: *Merengue* (1995), *Pantera* (1998) y *Ojalá corriera viento* (1999). *El juego de la silla* es su primer largometraje, y posteriormente dirigió *Una novia errante* (2006), *Los Marziano* (2011) y su cuarto film aún no estrenado *Mi amiga del parque* (filmada en 2014).

los objetos que en ellos se distribuyen, sean estos de *larga duración* –mobiliario, adornos, fotos– o *extraordinarios* –puestos o creados para el agasajo del recién venido: flores, globos, afiches o guirnaldas–. Todo esto construye una sintagmática de narración de *lo cotidiano* que oscila entre el esquematismo costumbrista de la puesta en escena y las aperturas que habilitan las reapropiaciones imaginarias a través del juego sobre el espacio. Como adelantábamos en el apartado anterior, en el caso de *El juego de la silla* lo que nos resulta interesante de ser indagado son los modos en los que el juego, como práctica del *como si*, permite instaurar una relación heterotópica con el espacio y el tiempo de *lo cotidiano* escenificado.

Los vínculos familiares son el eje de este film que revisita toda una tradición de películas argentinas que han tomado esta institución como núcleo de sus relatos. Desde el film aludido *in extenso* (cfr. Capítulo 2, Apartado 3.2.1.1) *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939),²²⁵ pasando por toda una tradición teatral y cinematográfica en clave costumbrista –de la que el éxito de los años 80 *Made in Lanús* (Juan José Jusid, 1987) es un ejemplo paradigmático– hasta las películas del Nuevo Cine Argentino, la familia insiste como espacio para la proliferación de las más diversas figuras en su abordaje. Sin embargo, algo llama la atención en este film: la ausencia del padre, que aparecerá sólo como una figura invocada en el discurso de la madre.²²⁶

El juego de la silla, al exhibir el relato de un acontecimiento excepcional, una celebración, pone a la vista los mecanismos de un cotidiano familiar. La madre evoca los tiempos en que tenía a todos sus *cachorritos juntos*, el momento en que con el padre crearon esa familia, y en esa verbalización de los principios familiares, la madre señala, también, el hecho de su invención. Ella trata de imponer un relato sobre un pasado que los otros/as –especialmente Víctor (Diego de Paula)– parecen no recordar o *preferirían no hacerlo*.²²⁷ La película refuerza aún más los intentos por hacer ordinario lo

²²⁵ Este film tuvo en 1977 una nueva versión dirigida por Enrique Carreras y protagonizada por Luis Sandrini, que fue una más de la extensa lista de películas que durante el gobierno de facto (1976-1983) abonaron a una idea unívoca de la familia como unidad moral de la patria. Una enumeración rápida de estos films no podría dejar de incluir los films dirigidos por Ramón Ortega en este período como *Vivir con alegría* (1979) o *¡Qué linda es mi familia!* (1980).

²²⁶ Este es el único film de nuestro *corpus* en que el padre está totalmente ausente. En las restantes películas los padres –aunque desde un lugar marginal– aparecerán en las narraciones. Eduardo Cartoccio señala este desdibujamiento de la figura masculina como “eclipse paterno” y la entiende como una forma específica de ausencia de la figura del padre en las representaciones, forma que no supone la nostalgia hacia esa figura ni enuncia ningún tipo de demanda por su restitución (Cfr. Cartoccio, 2011).

²²⁷ La extensa secuencia de la sobremesa posterior a la cena, sobremesa que transcurre no ya en la terraza sino en el *living*, pone de manifiesto varios de estos olvidos. Ellos van desde la canción que la madre y los/as hermanos/as quieren hacerle recordar y cantar: “L’inverno è passato” hasta el relato que la madre sobreimprime sobre una cinta de Super 8 que lo muestra a Víctor de pequeño. En la cinta que se proyecta

extraordinario dándole sólo 24 horas para agasajar a su hijo, lo que inicia una carrera desesperada por mostrarse todos/as juntos/as y en armonía. El tiempo transcurrido en ausencia de Víctor es otro detonante más de la artificialidad de los vínculos: sus hermanos/as están irreconocibles, Laura (Ana Katz) que era una señorita es una mujer, Lucía (Luciana Lifschitz) que era una nena es una señorita (recién termina el secundario), Andrés (Nicolás Tacón) es un joven callado que ahora duerme en la terraza, en un espacio que había sido el cuarto de las porquerías.



En la casa de los Lujine la escenografía cotidiana ha sido alterada por la celebración del evento extraordinario: la llegada del hijo mayor por 24 horas.

El universo diegético se despliega casi totalmente en el interior de la casa. Hay referencias muy puntuales que fijan explícitamente la historia en su marco: el aeropuerto, la autopista, el barrio, una estación de servicio, una heladería, un *call center*, Ciudad Universitaria. Es Buenos Aires, hace calor, se acerca el fin del año. Los puntos de un mapa que reúne una familia entera por un lapso muy breve y la forma en que los

un Ford Falcon, auto del padre ausente al que el relato parece señalar como fallecido, aparece como indicio de su ausencia y de una época. Y es difícil no destacar, en este sentido, que la puesta en escena de la memoria, sobre todo de la memoria ligada a los años de la última dictadura argentina (1976-1983) es un tópico que atravesará muchas de las producciones fílmicas de la época. Basta señalar como ejemplo las películas *Los Rubios* de Albertina Carri (2003) o *Papá Iván* de María Inés Roqué (2004) que buscarán desplegar una mirada particular sobre los sucesos del pasado reciente, esta vez desde la mirada de hijas de desaparecidos/as.

espacios del exterior se encadenan con los del interior, los hace subsidiarios de un paseo claustrofóbico por el país de origen. Otra forma complementaria de referirse al exterior es mediante categorías genéricas como *el sur, allá* (haciendo referencia a Canadá), *los latinos* (cuando se trata de señalar un colectivo identitario que reconozcan los canadienses). Existe otra forma para designar lo argentino que no está verbalizada pero sí mostrada: el vino, la carne, el fútbol. El uso genérico no hace más que reforzar la asimetría del universo de lo inabarcable fuera del hogar, y a éste como el *pequeño mundo* identitario de los personajes.

El recurso a los estereotipos se une a la verbalización de los recuerdos en un intento de reparar la discontinuidad en las vivencias compartidas. De las cotidianidades fuera de este reencuentro conocemos muy poco; tenemos alguna información de sus trabajos y ocupaciones, estamos al tanto de que ocasionalmente alquilan películas con Silvia que los visita; de Víctor sabemos que empieza a disfrutar del paso de las estaciones y del invierno canadiense, que a pesar de sus esfuerzos sigue siendo un *patadura*, y que tiene una novia con la que habla en inglés.

5.1.1.1 *Lo cotidiano* narrado

El juego de la silla pone en escena el relato de un breve reencuentro entre los integrantes de la familia Lujine. En la casa de Nélica (Raquel Bank) se preparan para un acontecimiento muy especial, Víctor, el hijo mayor, está de paso por Buenos Aires luego de muchos años de vivir y trabajar en Canadá. Su madre y hermanos/as disponen una celebración para aprovechar al máximo su visita de menos de un día; el hijo hace una escala en Buenos Aires en un viaje laboral.

El reencuentro une a la familia: Laura, la mayor, realiza unas pinturas, y con su hermana Lucía ensayan canciones, mientras Andrés, el otro hermano, mantiene una conducta apática. A este núcleo se agrega Silvia (Verónica Moreno), la ex novia de la secundaria y la facultad de Víctor, que mantiene una relación cotidiana con la familia. Durante todo el film se muestra esta reunión intensiva de la familia que va desde la tarde del sábado a la mañana del domingo. Las actividades cotidianas, como el orden de la casa, las compras, la elaboración de la comida, se ven exacerbadas por la preparación del evento. Todos se visten y asean especialmente. Las tareas habituales quedan momentáneamente suspendidas. El objetivo es hacer sentir a Víctor como en su casa,

pero la fruición con que se empeñan en ello –sobre todo su madre– termina por asfixiarlo. Su malestar se exhibe mientras la familia recrea espacios de encuentro del pasado que incluyen canciones, juegos infantiles y el visionado de cintas de Super 8 familiares.

Es la identidad de esa familia lo que la madre performa en cada selección paradigmática: ella vuelve a narrar la infancia, evoca la imagen del padre, trae el pasado en forma de una verdad. Esa construcción permite reconocer la desigualdad en la crianza de los hijos, la jerarquización en el sentimiento, la crisis de los roles. El hijo mayor ausente obtura la posibilidad de Nélide de tener una familia con nuera y nietos y el carácter de Andrés, Lucía y Laura refuerza el desencuentro entre los ideales de la madre y sus hijos/as; ninguno exhibe la confianza y la fortaleza de carácter de la madre y todos/as evitan confrontarla, la evaden con actitudes sensibilizadas y caprichosas (Laura), rebeldes y apáticas (Andrés) o distantes y cómplices (Lucía).

Hacia el final del film un breve recorrido por el barrio y una carta de Laura le permitirán reconocer a Víctor la buena intención de su madre por reparar, aunque sea momentáneamente, los vínculos familiares. No se trata de un final feliz, sino de la parcial suspensión del desencuentro entre los ideales de la madre con los del hijo, ante el reconocimiento de que todos experimentan la distancia con dolor.

Los espacios del film son casi exclusivamente los de la casa familiar. Con una preponderancia del *living* como lugar para el encuentro y agasajo del hermano –un *living* que será espacio de comidas, cuarto para Víctor y salón para los juegos, proyecciones y escenificaciones de la madre y las hermanas–. La película planteará, así, un recorrido por diferentes lugares del hogar (cuartos, terraza, cocina) que serán escenario para el devenir de la trama. Surcados por la superposición de los elementos extraordinarios añadidos para cortejar al hermano recién venido, los diferentes elementos que caracterizan el espacio vital de los Lujine dan cuenta de cierta temporalidad detenida que se traduce en la presencia de notas catalíticas como el uso en la cena de *los platos incunables de loza inglesa*.

El tiempo, un presente que revisita el pasado de manera constante y que parece encontrar su forma en la narración de memoraciones diversas –e incluso, contrarias– de los/as integrantes de la familia, halla en los juegos su modo de actualización. Sin embargo, incluso el juego, que podría constituirse en un *locus amoenus*, no deja de instaurarse como un espacio para la discordia.

A continuación, nos concentraremos en el análisis de algunas secuencias del film que entendemos permiten comprender el por qué de la inclusión de esta película en el inicio de nuestro recorrido. Un comienzo en el que el apego a códigos pre-existentes de puesta en escena de *lo cotidiano* subsiste en los modos de abordar el espacio doméstico. Analizaremos cómo operan en la película las mesas familiares en tanto espacios para la remanencia de viejos modelos a la vez que revisaremos la apertura que propone el juego para pensar otras cronotopías de *lo cotidiano*.

5.1.1.2 Mesas en familia

Las mesas familiares de esta película funcionan subsidiariamente al relato de la reposición de ese cotidiano forzado. Si bien pueden ser leídas en clave de celebración, la exaltación de los mecanismos familiares puestos en escena las dotan de un sentido especial para nuestro análisis. La primera mesa se desarrolla en la terraza. Es la cena de bienvenida, que se sirve en la vajilla especial, Nélica repetirá una y otra vez a Lucía en la cocina que tenga cuidado al colocar los platos en la mesa, que son de *loza inglesa incunable*. La madre cocina una carne que todos aplauden, Silvia la ayuda. Las cabeceras las ocupan Nélica y Víctor, en un lateral Silvia y Andrés, y en el otro Laura y Lucía. Víctor transmite los puntos de vista que ha recogido en Canadá sobre los argentinos y los latinos, las hermanas están encantadas con él, Andrés se mofa de ellas y de la pasión de los canadienses por lo latino, Silvia se mantiene seria y callada, Nélica contiene sus ganas de tomar el eje de la charla, cerrando el monólogo de Víctor con uno propio, acerca de su plan inmediato de aprender a bailar tango.²²⁸

La iluminación es tenue y pareja, y los reflejos de una pileta *pelopincho* trazan líneas de luz sobre la pared cubierta por una enredadera. Los destellos refuerzan el carácter de celebración y de puesta en escena de los propios personajes que quieren definir sus caracteres en tiempo *record*. Luego de un plano general que ubica claramente la mesa y disposición de los comensales, la interacción de la comida se dinamiza por planos y contraplanos que son primeros o de conjunto (mostrando alternativamente a uno o varios personajes en cuadro).

²²⁸ Esta extensa secuencia de la cena familiar está plagada de lugares comunes sobre la argentinidad (insisten motivos como el tango), y expone por primera vez el carácter de *otro* de Víctor. Él se ha ido y porta la visión de los de afuera.



La mesa como espacio para los intercambios ritualizados, esquema narrativo de larga duración operante en el trama.

Esta mesa termina con una seguidilla de *aplausos para...* que se presenta como el primer estallido de la norma. Comienza Laura pidiendo un aplauso para su hermano Víctor y para su madre que ha preparado la cena, y luego para sí misma que preparó los carteles y dibujos de bienvenida. Silvia toma la palabra pidiendo un aplauso para Lucía porque ha decidido anotarse en la carrera de psicología, después Lucía que se burla de su hermano pidiendo un aplauso para Andrés que come con la boca abierta. Un breve contraplano nos muestra a Nélide riendo y comiendo al mismo tiempo y, rápidamente, Lucía agrega: y “otro aplauso para mamá que también come con la boca abierta”, hecho que es negado con indignación. Espacio que deja entrever las disputas por la narración identitaria, esta mesa aparece como el primer lugar en el que los/as personajes terminan de explicitar sus lugares de enunciación. Será este el escenario en el que los roles acabarán de ser delineados en su estereotipia²²⁹ y a esto contribuirá el despliegue de toda una serie de lugares comunes discursivos.

²²⁹ Todos los personajes aparecen trazados con líneas gruesas en el film. En este sentido, refuerza Katz en una entrevista que le realizó Hilda Cabrera a propósito de la versión teatral de la pieza: “Laura lleva en sí el peso de los crédulos, de los que soportan la ansiedad y sostienen su ilusión y su amor hasta el final, y todo eso sin entender qué está pasando realmente. En la obra, todos tienen alguna representación: Víctor, el que se fue; Silvia, la amiga enamorada; Lucía, la más chica de las hijas, que es como el aire, porque

Dentro de la casa la construcción de los planos combina una focalización y ocularización cero con angulaciones que buscan reforzar y enfatizar el carácter grotesco de ciertas situaciones a través de una puesta de cámara que evita la frontalidad. Este enrarecimiento de la atmósfera interior del hogar se refuerza con el comportamiento de la madre que opera como una locutora-presentadora de sus vidas, que puede hablar sin parar ignorando la abundancia gestual de su entorno y sobreimprimiendo su narración como una voz *off* empeñada en dar cuenta de la felicidad pasada y presente de una familia que las imágenes se empeñan en desmentir. Los contraplanos de los rostros de los personajes, en tomas individuales, de dos, de a tres o de conjunto exhiben los estados de ánimo, las contradicciones internas, desacuerdos, emociones, enojos.

Una segunda mesa nos muestra el desayuno de la familia a la mañana siguiente. En este momento el vínculo se encuentra al límite de su tensión, el descanso nocturno de Víctor fue interrumpido por Silvia bajo pedido de explicación de su ruptura y luego por su madre que le brindó una danza homenaje. Víctor duerme en el sofá del *living*, y allí acude toda la familia a despertarlo entonando *Las mañanitas que cantaba el rey David*. Laura lleva un ramo de flores blancas, Andrés una bandeja con las tazas servidas con té con leche, Lucía otra con tostadas y dulces, Silvia los termos, también hay un pionono relleno con queso crema y dulce de leche. Depositán las bandejas en la mesa ratona y se ubican en torno a Víctor, su madre a su izquierda. Luego de un plano general que describe la llegada y ubicación de los personajes a escena, habrá un corte y la escena se centrará casi exclusivamente en un primer plano de la madre que no cesará de hablar de sí y de los preparativos del desayuno. Esa mañana se permite comer manteca que es algo que se prohíbe por el colesterol que, aunque no lo tiene, es un antecedente familiar. El pionono lo hizo ella y no lo compró en la panadería como sugerían las chicas, el té que están tomando es el que le gusta, que es como el té tradicional y no *esos té que se toman ahora saborizados*.

Esta mesa refuerza su carácter de escenario para la fijación de normas en esa familia, o esa evocación de familia. La madre verbaliza sus principios y se pronuncia en contra del tiempo presente como una amenaza a lo tradicional; el carácter artificioso de sus palabras aparece como efecto de la acumulación de contradicciones, los planos cada vez más cerrados y claustrofóbicos, los rostros agotados de los personajes. Ambas

‘todavía está volando’, y Andrés, el hermano menor, que personifica la rebelión, pero desde dentro” URL: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-04/01-04-13/pag27.htm> (Última visita: 22/03/2015)

mesas, en un efecto de conjunto, pretenden demostrar para la madre, el *como sería* ese cotidiano si Víctor estuviera allí con su familia, sin embargo, por efecto de la puesta en escena, el sentido que encierra ese *como si* es el de un intento vano.

5.1.1.3 Las reglas del juego

El jugador que infringe las reglas de juego o se substraee a ellas es un «aguafiestas» (*Spielverderber*: ‘estropeajuegos’). El aguafiestas es cosa muy distinta que el jugador tramposo. Éste hace como que juega y reconoce, por lo menos en apariencia, el círculo mágico del juego. Los compañeros de juego le perdonan antes su pecado que al aguafiestas, porque éste les deshace su mundo. Al substraerse al juego revela la relatividad y fragilidad del mundo lúdico en el que se había encerrado con otros por un tiempo.

Johan Huizinga ([1954]2007: 25, comillas y cursivas en el original)

Los intentos de la madre por recrear los espacios familiares provocan la fijación de su lugar en lo normativo. Se trata de un cotidiano evocado en homenaje al hijo mayor, por el que se cuelan las fallas y los desequilibrios del pasado y de ese presente que Víctor desconoce. La madre insiste en Víctor y Silvia como pareja, en agasajar al hijo con canciones, danzas y poesías que lo agotan y avergüenzan.

El juego de la silla se plantea desde un inicio como un juego familiar. Silvia marcará con sus aplausos el ritmo de las corridas alrededor de las sillas, pero no hay lugar para ella en esta prueba. Un plano medio muestra a la madre recordando – presentificando– las reglas. La secuencia que dura poco más de seis minutos exhibe como ninguna otra en el film el carácter de *aguafiestas* de Víctor que se retira de la contienda sin haber perdido. Incómodo, abandona el juego ante el reproche de su madre y sus hermanas “No podés irte si no perdiste”. La tensión dramática va *in crescendo* y acaba en un escándalo porque Nélide no podrá soportar la derrota y acusará a Laura, que se queda con la última silla, de haber hecho trampa. Todos saben que Laura va a llorar; la madre abusando de su sensibilidad va a agredirla aún más –*es lenta cuando le conviene*–, Víctor se ve en la necesidad de intervenir a favor de Laura, “este no es un problema tuyo, vos ganaste”. En la puesta en escena, los planos/contraplanos van haciéndose cada vez más cerrados a medida que avanza el juego, y a medida que el ritmo de los aplausos de Silvia se incrementa, los primeros planos de sus manos y de los hermanos/as que ya han sido excluidos/as van dejando entrever el malestar.²³⁰

²³⁰ También en el caso de *Géminis* la familia juega y las acusaciones de *trampa* tensan las relaciones entre hermanos/as. En la película de Carri es un juego de *Scrabble* el que desata la disputa –que versa sobre la posibilidad o no de formar nombres propios como palabras válidas– que será saldada por la madre que



“Este no es un juego”, “Esto no es una silla” parece señalar la puesta en escena de la secuencia del juego haciendo titubear la referencialidad de las imágenes.

Un aspecto que resulta interesante en la configuración espacial y la puesta de cámara que propone Katz es la oscilación que plantea al espectador/a entre la imposible asunción de esa escena como un juego y la tensión entre inmersión (lúdica) y distanciamiento al que son confinados los (auto)expulsados/as. Los detalles, como la alfombra que constantemente se desacomoda con las corridas, engrosan como catalisis plenas de significado el malestar reinante. Sólo cuando Laura gane *–haciendo trampa,* según su madre– el plano volverá a abrirse, los personajes volverán a dialogar y la banda sonora dejará de ser cooptada exclusivamente por los aplausos de Silvia.

El juego y su potencia para inaugurar en el devenir cotidiano otras temporalidades y resignificar los espacios queda trunco en este film a nivel del relato. Sin embargo, a nivel de la puesta en escena parece suspenderse en el juego la construcción indiciaria del espacio, y se recupera sobre él una posibilidad de apropiación metafórica, la silla como elemento-sinécdoque de la exclusión permite abrir un espacio otro en la trama. La escena del juego inaugura en la película otra forma de narrar la historia familiar –con

desviar la atención de los conflictos internos de la familia hacia el afuera, hacia la figura de *Olguita*, la mucama, que carga con toda la potencia semántica de lo *otro*, lo diverso, lo bajo, lo abyecto.

sus normativas, sus exclusiones, sus abandonos y también con las miradas que vuelven sobre un entorno que cada vez parece más extrañado— por fuera de las modulaciones costumbristas que caracterizan la mayor parte del film, de su construcción visual y sus parlamentos.

Iniciamos nuestro recorrido analítico en esta película ya que entendemos que en ella el juego inaugura una posible torsión en el uso del espacio doméstico al instaurar la posibilidad de una apertura temporal y espacial en el espesor del tiempo cotidiano. Este film se vale de la apelación a ciertos elementos de la comedia negra en una búsqueda por reflexionar a distancia —pero desde adentro— sobre los vínculos familiares. La mirada que sostiene no es la de un/a observador/a externo/a, sino la de quien forma parte de un clan que ya no reconoce como propio. Y es en este habitar extrañado del hábitat donde la película de Katz inaugura la posibilidad de abrir el universo cotidiano si no a otras narraciones, al menos a otras miradas.

En este sentido, los cuerpos —y sobre todo los rostros— son espacios densos de significación para la narración. Capas metonímicas de inscripción de sentidos, en ellos se articula la potencia somática de mediar la relación de los personajes con el mundo. Desde las primeras escenas del film en las que se recorta el rostro de la madre en la peluquería en un plano cenital con el que se enfatiza lo artificioso de todos esos preparativos que se despliegan para recibir al hijo mayor, las caras de los/as protagonistas serán espacios en los que percibir las transformaciones que van atravesando. Como ocurría en el *modelo tradicional* de representación (cfr. Capítulo 3, Apartado 3.2.1.1), el rostro se exhibe como la cartografía de una gestualidad altamente codificada que aparece como el contrapunto visual de aquello que nos señalan los diálogos.

5.1.2 Géminis (Albertina Carri, 2005)

En Argentina hay una tradición cinematográfica de grandes casas que se relacionan con ciertas ideas de familia y de encierro, esas casas son como invernaderos (...) espacios, como lugares cerrados, herméticos, donde a fuerza de no abrir las ventanas, a fuerza de acumulación de temperatura y humedad empiezan a gestarse formas que en ambientes más naturales no existirían

Alan Pauls (2002: s/p)

Géminis (2005) es el tercer largometraje de Albertina Carri después de *No quiero volver a casa* (2000) y *Los rubios* (2003). En él, la directora vuelve sobre un tópico que ya había abordado en su primera película y en su cortometraje *Barbie también puede estar triste* (2001): los núcleos familiares y sus dinámicas de socialización internas y

externas.²³¹ A la vez, los tres films de la directora, con sus tonos y estéticas disímiles, presentan aspectos compartidos que permiten pensar en rasgos estilísticos que atraviesan su producción entre los que se destaca su recurrencia a los esquemas melodramáticos.²³²

En *Géminis*, el melodrama no sólo no aparece *negado*²³³ en su *patetismo*, sino que la puesta busca reforzar –llevándolos por momentos a lo absurdo– sus elementos constitutivos.²³⁴ La falsa-ficción incluida en el film, ese melodrama novelado televisivo venezolano que comparten en la cocina Olga (Silvia Baylé) y Meme (María Abadi) es una de las inclusiones diegéticas que, a la vez que citan, parodian el género.²³⁵ Este *como si* señala la posibilidad misma de torsión genérica. *Géminis* aparece, así, como un melodrama que, asumiendo las convenciones del género, le quita al espectador la posibilidad final de catarsis.²³⁶

²³¹ El segundo largo de Carri, *Los Rubios* (2003) también podría ser pensado en estos términos. No lo incluimos en el cuerpo del texto, sin embargo, por dos razones. Primero, por entender que esta película, si bien juega con la hibridez genérica entre el documental y la ficción, ha sido clasificada por el metadiscursivo crítico como documental. En segundo lugar, porque entendemos que el film no se propone como una exposición de la historia de los padres de la directora, sino que se construye una película que podría leerse metadiscursivamente como un documental sobre las dificultades con las que la directora se encuentra para volver a esas biografías familiares valiéndose, entre otros procedimientos, de la recolección de testimonios cuyo estatuto de verdad cuestiona.

²³² Con posterioridad a *Géminis*, Carri dirigió sólo un largo más, *La Rabia* (2008) y dos cortos, *Restos* (2010, parte de los 25 *Miradas – 200 minutos, los cortos del Bicentenario*) y *Pets* (2012). Además de su trabajo fílmico ha realizado diferentes producciones para televisión, entre ellas, la serie televisiva *23 pares* escrita por Marta Dillon.

²³³ Señala Aprea (2003) que la *negación* del melodrama fílmico tuvo como contraparte una expansión de las características de la enunciación melodramática a diversas producciones audiovisuales, televisivas y cinematográficas. En este contexto, parte de la obra de sus detractores, como es el caso de Leopoldo Torre Nilsson y otros directores del Nuevo Cine de los años 60, estuvo marcada por un tono melodramático. El carácter de las protagonistas femeninas, el énfasis puesto en la descripción del sufrimiento, entre otras características, contribuyeron a consolidar una modalidad enunciativa que atravesó distintos géneros y estilos cinematográficos.

²³⁴ La materia prima del melodrama son los sentimientos y el dramatismo intensificado. En el cine una batería de recursos contribuyen a consolidar una estética particular para este género: la iluminación, los movimientos de cámara, la composición, los ángulos de toma, el tamaño relativo de los planos, el encuadre, la puesta, las variaciones rítmicas, las elipsis, los encadenados y en el plano sonoro, la música puntuativa.

²³⁵ En la pantalla se ve a Analía Couceyro, protagonista del largometraje anterior de Carri, *Los rubios*, manteniendo un diálogo con un hombre. El intercambio, marcado por el esquematismo de la puesta, hace alusión a un lugar común discursivo del género: “Carlos Alberto [pausa marcada por la inspiración del humo de un cigarrillo] Ana Luisa y tú son hermanos”

²³⁶ Distinto a lo que puede ocurrir con otros textos melodramáticos, una de las características del uso que Carri hace de este registro enunciativo en sus ficciones es el negarle al espectador la posibilidad consolatoria de un “final feliz” al menos en la forma canónica en que lo hacía el género. Su uso de este esquema genérico no permite llevar el círculo *páthico* a un punto de llegada sosegador. Sólo el silencio, la mentira o la locura, o una imbricación entre los tres, es ofrecido al final del texto.

Focalizada en los vínculos familiares, su reconstrucción y puesta en escena – todos ellos tópicos recurrentes en el cine de la directora–,²³⁷ *Géminis* se construye como el relato de una familia desde la geografía de una casa sinuosa, que actúa como dispositivo actancial.

5.1.2.1 *Lo cotidiano narrado*

Esta película relata la historia de amor e incesto entre dos hermanos, Meme (María Abadi) y Jeremías (Lucas Escariz), que viven en un entorno familiar disfuncional. A un padre casi ausente se le opone una estructura matriarcal que descansa en una madre tan posesiva como dominadora (Cristina Banegas). En esta película la disfuncionalidad de la familia presentada, la negación de la afección de los vínculos por parte de la madre, y la ausencia del padre como institución (instituyente) del orden perdido actúan como telón de fondo del cotidiano construido. La película opera como un recorte en la vida de esta familia de *clase alta burguesa*²³⁸ que se prepara para recibir a su hijo mayor que viene de España a repetir una boda que ya se ha consumado. Llega así al hogar Ezequiel (Damián Ramonda), para oficializar su matrimonio con Montse (Julieta Zylberberg).

Los primeros diez minutos de la película nos permiten dibujar un perfil de esta familia y nos muestran, además, el contexto del hogar en el que se desarrollará la mayor parte del film.²³⁹ El conflicto manifiesto en esas primeras escenas, en una de las cuales Meme y Jeremías en claro gesto de seducción comparten un baño desnudos en el *jacuzzi*, augura la imposibilidad de un final feliz. El relato avanza como una búsqueda

²³⁷ El DVD de *Géminis* incluye entre los materiales extras un trabajo con los actores y actrices, un ejercicio creativo con Lucas Escariz (Jeremías), María Abadi (Meme) y Cristina Banegas (Lucía) en el que la directora los/as hace imaginar e indagar individualmente sobre las relaciones familiares y el hogar. En las preguntas de la directora quedan de manifiesto algunos de los lugares sobre los que le interesa profundizar a Carri con su relato: la negación de los problemas endógenos a la familia en la madre, su construcción de vínculos asfixiantes con los hijos, el amor como posibilidad en la relación incestuosa, entre otros.

²³⁸ Dice Carri que lo que el film busca mostrar es “...una familia burguesa, donde aparentemente todos son lindos, gozan de buena salud, son fantásticos, tienen recursos económicos e intelectuales. Donde creen que el peligro está afuera, aun en este momento social donde los ricos creen que el peligro viene de afuera, aquí se puede ver que el peligro está también adentro. El mal está en el adentro –es un pensamiento casi marxista– como si fuera una célula marxista, que se está expandiendo lentamente desde adentro” (Entrevista publicada por el diario *Página/12* el 24 de abril de 2005)

²³⁹ Cinco más son los espacios que se nos presentan en esta película –si no contamos las breves tomas que nos introducen en el aeropuerto, ese *no lugar* por excelencia–: el auto, el supermercado, el boliche al que van los hermanos y Montse a bailar la noche previa a la boda, el campo en el que se consuma la celebración del casamiento, y el departamento de la amiga de Lucía a la que visita en una de las últimas escenas de la película.

de estos hermanos de los intersticios en los que refugiar su deseo de las miradas de los otros/as.

La relación entre padres e hijos/as y entre hermanos/as, así como la creencia de la familia como un *nosotros amurallado*²⁴⁰ frente a los peligros –peligros que en boca de esa madre negadora construida por Banegas son siempre externos– se constituyen en el eje narrativo. Los preparativos del casamiento y la celebración misma ocupan la mayor parte de la historia. Así, en medio del estrés y del vértigo de los festejos, va creciendo la pasión entre los dos hermanos menores. Secretos y mentiras, tentaciones y tabúes, se van develando en la trama, que gira en torno a ese *entre* que genera la convivencia de la familia en el acontecer cotidiano.

Con *Géminis* queremos pensar la manera en la que esta película recupera los esquemas del melodrama, un género *negado* por los *Nuevos Cines*. Nos interesa, además, por el privilegio narrativo que tiene en él la puesta en escena de una geografía de *lo cotidiano* que hace de la casa familiar un personaje más de la trama.²⁴¹ Para avanzar en el análisis sobre este film trabajaremos centralmente tres secuencias. La primera es aquella con la que inicia la película y en la que los personajes son presentados a través de un recorrido por la planta alta de la casa familiar, la segunda escena corresponde al primer almuerzo familiar –o más bien, a la sobremesa– con el hermano mayor y su novia recién llegados de España y, por último, la secuencia del descubrimiento de la madre de la relación incestuosa entre hermanos.

5.1.2.2 Cámara actante y topografía doméstica

Desde el inicio la casa familiar aparece como un espacio con entidad narrativa propia. Después de un breve prólogo en el que se editan imágenes muy cerradas (sinécdoques visuales) de una extracción de sangre. El título del film sobreimpreso en una placa negra es desplazado hacia la derecha de la pantalla por una imagen del espacio cotidiano que inaugura el relato. La cámara comienza, así, un lento recorrido por la planta alta de la

²⁴⁰ La de *Géminis* es una familia endogámica. En el nivel de la historia la clausura con el exterior traduce visualmente en la pequeña puerta blindada que actúa como umbral con el afuera. La escena en la que Lucía descubre la relación incestuosa entre hermanos la dejará atrapada entre el derrumbe interno, aquello que acaba de ver en la habitación de sus hijos y Ana (Vivi Tellas), su colega y amiga, que golpea a la puerta restituyendo la existencia de un afuera.

²⁴¹ En este sentido señala Jéssica Suárez, responsable del diseño sonoro del film, en un texto que escribe para la carpeta de presentación del proyecto bajo el título “Planteo Estético del Sonido en Géminis”: “El guión de GÉMINIS plantea una espacialidad ‘madre’ delimitada por las fronteras de la casa-familiar; al mismo tiempo este espacio matriz es contenedor de microespacios conectados entre sí” (material no fechado).

casa. El primer personaje que se cruza en escena es la madre, Lucía (Cristina Banegas), en bata. Con un plano secuencia en el que el avance parece ralentizado y en el que la lentitud en el movimiento acentúa la naturaleza *voyeur* de la puesta de cámara, las imágenes van acercando al espectador a los confines del espacio íntimo de los adultos, el dormitorio de Lucía y Daniel (Daniel Fanego).



Desde un inicio la cámara se mueve espionando el espacio cotidiano y subrayando su carácter *voyeur*.

Los ambientes en tonalidades rojo carmín contribuyen a la sensación de calidez (más tarde agobio) del contexto. De fondo los sonidos intradieгéticos (pájaros, en primer plano sonoro) coronan la escena. Hay un corte, comienza a sonar una música incidental, y un nuevo personaje, Jeremías (Lucas Escariz) es presentado mientras se mira en un espejo. La cámara vuelve a los personajes de Fanego y Banegas que se encuentran en el baño. Será la madre quien pronuncie los primeros parlamentos de la película, y en ese breve monólogo –en verdad es un diálogo trunco por la falta de respuesta de su esposo– dejará en claro su posición de madre omnipresente. Efecto del montaje, escuchamos su voz cuando la cámara ya ha abandonado a Lucía en el baño, mientras vemos el primer cruce de los hermanos en la escalera. La interacción entre los cuerpos es sutil para evitar el contacto, más allá del juego de miradas que despliegan. *Buen día*, dirá Memé, *Buenas* contesta Jeremías mientras da un pequeño sorbo a su taza. Meme comienza a bajar las escaleras mientras se acomoda el pelo. Con su aparición

culmina la presentación del espacio interior de la casa en esta secuencia de casi tres minutos con montaje interno.

La puesta en escena de los primeros minutos del film permite no sólo dibujar un perfil de esta familia de estructura matriarcal y padre distante, sino, también, mostrar la centralidad y arquitectura de ese espacio en el que se desarrollarán la mayor parte de las acciones de la película. La madre continuará hablando en las próximas escenas en las que Daniel conducirá el auto hacia el aeropuerto. Él seguirá firme en su silencio hasta entrada la película.

Al igual que ocurría en los primeros minutos de *El juego de la silla* –y como también acontece en las restantes películas del *corpus*– la primera aproximación a los protagonistas es indisociable de la presentación de la casa. En *Géminis* la casa es de ambientes amplios y abiertos distribuidos en dos plantas comunicadas por una escalera, con espacios predominantemente blancos en la planta baja y de colores cálidos en el primer piso, que encuentran esparcidos por las habitaciones y los baños, espejos grandes y pequeños, que multiplican las miradas de esa familia.²⁴²

En los cinco films analizados las secuencias iniciales operan a la manera de *exordios* que colaboran a delinear, a través de las significaciones densas contenidas en la puesta en escena de los espacios y de los modos en que estos son transitados, el carácter de los personajes. En *Géminis* lo que resulta particularmente interesante es la independencia narrativa que desde un inicio plantea la cámara en relación a los personajes. No identificada con ninguno/a de los/as protagonistas, la posición de la cámara oscila entre el *voyeurismo* explícito y un discreto pudor que hace que en ciertos planos decida detener su *travelling* en el umbral de las habitaciones o evite las tomas directas de las acciones para recuperar su imagen desde el reflejo de un espejo. Esta disociación inicial de la cámara con los personajes, su imposible identificación intradiegética, dota a la narración de una temporalidad particular. Un tiempo que, ralentizado, parece proponer al espectador/a la posibilidad de ver en paralelo ese espacio como si una toma cenital de la totalidad del hogar fuera posible. De ahí que se reitere el recurso de sobreimprimir en la banda sonora la voz de la madre mientras la

²⁴² La cantidad de espejos de la casa, y de tomas en los que son utilizados, merecerían un estudio aparte. Su efecto multiplicador nos parece, sin embargo, un aspecto importante para pensar la manera en la cual se representan –reflejan sería la palabra más obvia– esos vínculos deformados, invertidos, duplicados. Los encuadres que priman en el film tensan el espacio amplio, luminoso y confortable de los ambientes, tornándolo asfixiante, incómodo y clausurado.

cámara, liberada de su imagen, nos muestra otros espacios. Con una cámara actante operando como mediación enunciativa fuertemente marcada, esta secuencia inicial logra presentar en menos de tres minutos a los protagonistas del film. Ellos/as están ahí, unos/as al lado de los/as otros/as, superponiéndose, tanto cuando deciden buscarse como cuando se ignoran o no se escuchan.

5.1.2.3 La sobremesa

Esta escena, primer retrato familiar de conjunto comienza casi a los diez minutos del film. La cámara está ubicada en el *living*, el plano es abierto, vemos la mesa encuadrada por el marco de la abertura que comunica este espacio con el comedor. Nuevamente escuchamos los pájaros. Olga está retirando los platos, Montse amaga prender un cigarrillo y Meme sin decir nada se levanta de la mesa y deja su silla que queda girando. El hermano mayor pregunta qué ocurre, y por primera vez aparece la voz del padre explicando la situación: *No le gusta el olor a cigarrillo, cuando ella está no fuma nadie. Ni siquiera Lucía, y yo menos.* Ezequiel se excusa diciendo que no lo recordaba y Montse, sin darse por aludida, continúa fumando. Jeremías se para y comienza a abanicar la puerta que da al patio en claro gesto de sacar el humo del ambiente.

Lucía informa en esta mesa que ha organizado una cena a la noche con toda la familia (“mamá, tu abuelo, el primo de tu padre...”) y que Meme y Jeremías son los encargados de ir al supermercado de compras. Meme se niega, dice no tener ganas, y ante la contestación de la madre, *No es el momento para el ataque naturista*, le retrucará desde la escalera con un *No me jodas*. Interviene Daniel, *No le contestes así a tu madre y bajá*. En un juego de contraplanos que nos muestran a Meme en la escalera, lejos de la mesa, y al resto de la familia aún en la sobremesa, sigue una discusión entre madre e hija, donde Lucía cierra con una reflexión acerca de la falta de solidaridad entre sus hijos.

La cámara se acerca al espacio del comedor, el padre le pide perdón a Montse por la escena, ella contesta “No te preocupes, ocurre en todas las familias”. La cámara comienza a rotar sobre un eje imaginario ubicado en el centro de la mesa y el paneo muestra el espacio que se ubica al otro lado del *living*, por detrás de Jeremías que se encuentra parado. Después de un juego de foco y fuera de foco entre la madre y Jeremías que acompaña una breve discusión, y un primer plano de la madre, en el que se pronuncia sobre la relación conflictiva entre los hermanos menores, la cámara vuelve a

alejarse, ubicándose al final de la escena en una posición similar –aunque más cercana– a aquella que tenía al comienzo.

En relación con la construcción del espacio en el que acontece la escena, la mesa se ubica en el centro de un ambiente, amplio y luminoso, en el que una ventana deja ver las plantas del jardín. El mobiliario es de diseño, blanco y moderno. Las sillas son giratorias, y en esta característica reposa una de sus principales cualidades para comunicar en esta escena la tensión que aloja la madre (que no dejará de moverse nerviosa en la butaca) y la ausencia de los hermanos (enfaticada por esas sillas vacías que piden ser miradas en la continuidad ritmada de sus movimientos). Sobre la mesa se ven platos con restos de lo que parece haber sido la sobremesa, una botella y copas de *champagne*, tazas de café, una botella de vino y otra de agua mineral importada, una azucarera de porcelana, una pequeña lechera blanca, y platos con restos de torta. La mesa así presentada es el lugar en el que no sólo se manifiestan sino que también se verbalizan los conflictos de esta familia. La puesta en escena nos permite compartir esa sobremesa de almuerzo sin escatimarnos información. La cámara se acerca cuando el detalle es significativo y se aleja para darnos la posibilidad de una visión de conjunto del grupo.²⁴³

En este caso, la mesa funciona como espacio para dos operaciones de puesta en escena complementarias. Por un lado, la cámara vuelve a tener momentos de independencia –en los que lejos de una ocularización interna– propone con su desplazamiento espacial una distancia de las escenas exhibidas. Por el otro, la incorporación de primeros planos –centralmente de la madre– enfatiza su capacidad de identificarse con un punto de vista interno. Esta construcción de las imágenes opera, así, como traducción visual del modo en que en el film se estructura su conflicto dramático: un conflicto que aparece como interno a la casa –la relación incestuosa entre hermanos– pero que ninguno de los habitantes del hogar –a excepción del hermano mayor, que descubrirá el vínculo, pero que sólo está de visita– parecen identificar. Será recién cuando esa disociación narrativa de los puntos de vista cese su oscilación entre su anclaje diegético y una exterioridad enunciativa que la madre podrá *ver* aquello que la cámara actante ya nos había mostrado en reiteradas ocasiones.

²⁴³ Dice Carri en la entrevista anteriormente citada: “Me parecería que desde la puesta en escena me metí en la familia. La cámara responde, irrumpe en la familia, en sus almuerzos” (*Página/12*, 24 de abril de 2005)

5.1.2.4 Puertas adentro

Es la casualidad el elemento narrativo que contribuye al trágico desenlace: la madre olvida unos papeles en la casa, llama y los hijos no escuchan el teléfono. Desde la llegada a la casa en el auto de su amiga Ana (Vivi Tellas), la cámara sigue en contrapicado a la protagonista señalando una instancia enunciativa que se plantea como superior a los personajes. La composición visual es acompañada con sonidos intradieгéticos de gemidos y jadeos que provienen del primer piso; son éstos los que movilizan la transformación en el saber del personaje de Lucía, contribuyendo, así, al final trágico.

El enfrentamiento manifiesto entre la lógica del deseo y la lógica de las convenciones sociales, oposición típica de la enunciación melodramática, es la tensión constitutiva que atraviesa el relato. Es *puertas adentro* de la casa, un espacio con entidad narrativa propia, donde transcurre *el infierno* que infructuosamente los parlamentos de la madre intentaban ubicar fuera. El montaje de una de las escenas finales, la del descubrimiento por parte de Lucía de la relación incestuosa de sus dos hijos, busca reforzar la contraposición interior/exterior, nosotros/ellos que sostiene el film. Este contrapunto queda explicitado en la secuencia en la que vemos a Lucía desencajada bajar las escaleras arrastrándose después de haber descubierto a sus hijos en pleno acto sexual mientras su amiga, que se ha quedado en el auto fuera de la casa esperándola, llama a la puerta incesantemente sin ser correspondida.

La construcción visual y sonora de esta extensa secuencia del film trabaja el estado de alteración de la percepción de Lucía no sólo a nivel de lo mostrado o exhibido sino, también, a nivel de la construcción de las imágenes. La potencia que adquiere ese *grito mudo* de la madre al ver a los hermanos en pleno acto sexual es combinada desde lo visual con una construcción de imágenes que –en detrimento de una profundidad de campo que permita mantener diferentes niveles de organización de la información visual y en pos de ganar cercanía con la acción– da como resultado una confusión audiovisual en la que imágenes nebulosas y gritos colaboran a que el/la espectador/a identifique su propia posición de visionado con el estado de percepción alterado de Lucía.



El proceso de anagnórisis que atraviesa Lucía hacia el final del film se construye desde una puesta en escena que combina la focalización externa e interna que caracteriza la construcción narrativa del film.

Las escenas finales de *Géminis*, que siguen al momento de anagnórisis de la protagonista, ingresan mediante un fundido a negro encadenado con un *travelling* lateral –y una elipsis temporal mediante– y encuentran a la familia habitando un nuevo orden. En él, el acontecimiento se recordará como un brote de la madre en presencia de los hijos, cuyo saldo es una copa rota en la cara de Jeremías y Lucía relegada a un cuadro de demencia. El resto de la familia permanecerá inadvertida, adjudicando el hecho a un destino injusto. El único sustraído a la mentira será Ezequiel –quien había descubierto la relación entre los hermanos en la víspera de su boda– pero al final de la película él ya no estará en la casa para desmentir el engaño.

Sobre esas bases quedará restaurado el nuevo vínculo. Sin embargo ese proceso de transformación gnoseológica que lleva a los personajes –centralmente a la madre– del no saber al saber no es un proceso que se dé en la película de manera progresiva. Si bien los hechos que señalan la descomposición familiar se van sedimentando en el relato, los personajes hacen todo por ignorarlos. El padre prefiere mirar al cielo como buscando refugio en un paisaje que no le haga detener su mirada en la familia, la madre que con su presencia expansiva conquista los distintos territorios de la casa, choca más de una vez con ese halo enrarecido de la relación entre los hermanos (escucha gemidos que no provienen del cuarto de Ezequiel y Montse, los encuentra a Meme y Jeremías

encerrados en el baño) aunque prefiere ignorarlo. Si en la estructura narrativa del *modelo tradicional* o del *sentimiento* el destino operaba como fuerza ordenadora que contribuía al *happy ending*, en *Géminis* funcionará en sentido inverso. Será la casualidad la que contribuya al trágico desenlace.

Melodrama que *afirma* los esquematismos retóricos y temáticos del género, *Géminis* se presenta como un texto que permite vislumbrar las potencias narrativas de la puesta en escena de ese universo de lo cotidiano familiar que es la vivienda. Ésta es construida no sólo como un lugar de convivencia e interacción de los personajes, sino como una entidad con punto de vista propio sobre lo que ocurre en su interior. Así es como en varias escenas –pero, centralmente, en las de apertura y cierre–, una cámara no identificable con ninguno de los personajes invita a recorrer las historias que el espacio encierra.

5.1.3 Rompecabezas (Natalia Smirnoff, 2010)

Los juegos funcionan como operadores para la vida (...) El rompecabezas es un montón de fragmentos (trozos in-significantes) que adquieren sentido en el dibujo terminado.
Graciela Scheines (1998: 155)²⁴⁴

Rompecabezas es la ópera prima de Natalia Smirnoff.²⁴⁵ La película narra un momento en la historia de una familia de clase media de Turdera, una localidad de la zona sur de la provincia de Buenos Aires, compuesta por un matrimonio, conformado por María del Carmen (María Onetto) y Juan (Gabriel Goity), y sus dos hijos varones, Juan Pablo (Felipe Villanueva) e Iván (Julián Doregger). En la puesta en escena de este hogar parece operar en el nivel de lo temático un verosímil remanente que habla de una felicidad posible en un universo en el que los hombres trabajan y las mujeres son amas de casa. El conflicto se inicia cuando sus hijos prontos a dejar el nido –uno por una mudanza, el otro por un viaje– obliguen a la protagonista *rearrear* el espacio del hogar.

Rompecabezas construye un *pequeño mundo* que se ubica en las antípodas de las familias disfuncionales que proliferaron en el cine argentino desde el año 2000 y que han llevado a teóricas como Ana Amado a afirmar que tanto las producciones ligadas a empresas y multimedios (Patagonik Film Group, Argentina Sono Film, entre otras)

²⁴⁴ Scheines señala que el par de opuestos *caos-orden* resume la operación lúdica de base de los rompecabezas (así como el par *deriva-rumbo* lo hace con la rayuela o *vacío-lleño* con las palabras cruzadas). Según esta autora: “Se juega para salir de las trampas de la vida. Y también para conjurar el primer término –el nefasto– de estos pares de opuestos. la deriva, el caos y el vacío provocan una desazón y una incomodidad tan espantosas que sólo se alivian jugando” (1998: 156).

²⁴⁵ La directora estrenó además de este film el largometraje *El cerrajero* en el año 2014.

como aquellas realizaciones catalogadas en esos años como *Nuevo Cine Argentino* confluían en el retrato de un ocaso de la institución familiar:

A pesar de las diferencias de temas, de estilos, de una mayor o menor cercanía con el mundo que eligen representar, algo aproxima a un cine y otro. Quizás se trate de una intuición común que lleva a los filmes a dialogar entre ellos y con la época, apelando a distintas formas de lo real como el motor de ficciones que en forma generalizada hablan de declinaciones, pérdidas y fracasos (Amado, 2002a: 89)

No es tanto a nivel de la historia y del mundo que el film propone para estos personajes –un mundo que en poco y nada cuestiona los órdenes impuestos tanto intra como extra hogareños–, que este texto nos parece sugestivo para ser incluido en el *corpus*. Lo que nos interesa en él es la manera en la que, a través de un juego de figuraciones, el rompecabezas deviene en la trama una metáfora condensada del modo en que esa mujer quiere reconfigurar su vida a los 50 años.

5.1.3.1 *Lo cotidiano narrado*

El relato que propone *Rompecabezas* es mínimo. Una mujer, María del Carmen, ama de casa y madre de dos hijos, descubre en el armado de rompecabezas una manera de evadirse de sus quehaceres cotidianos. Desarrolla este juego en soledad, en un principio, y de la mano de un experto, Roberto (Arturo Goetz), después, logrará llegar a la final del campeonato internacional que se disputará en Alemania.

Los rompecabezas operan en el film como un espacio para que el tiempo cotidiano de esta mujer –surcado por las obligaciones domésticas– encuentre un paréntesis propio en el trazado de nuevas configuraciones espaciales y temporales. En el film de Smirnoff los rompecabezas funcionan como una línea de fuga, como la posibilidad de transportarse a un mundo otro,²⁴⁶ algo que la composición sonora viene a reforzar con una música que parece comentar el estado de *disposición subjetiva-lúdica* (sintagma que tomamos de la investigadora Julia Kratje, 2014) de la protagonista.

²⁴⁶ Algo que busca acentuarse con la imagen del primero de los rompecabezas que le regala su tía a María del Carmen, un rompecabezas con la imagen de la reina de Egipto Nefertiti, es la posibilidad del juego de ser un espacio para la construcción de universos-otros que actúan como puentes entre la ausencia de figura, su desacople inicial y el encuentro final con la imagen. El rompecabezas puede llevarla –transportarla físicamente– a ese otro universo desconocido que es Alemania –un significante que aparece en el imaginario de María del Carmen tan distante y vacío como esa primera imagen–, sin embargo, ella decide no hacerlo. Guardar el pasaje obtenido en el campeonato y no mencionar siquiera a su familia la existencia de ese premio.

Sin embargo, cuando este *transportarse* augura la posibilidad de una traslación en el *mundo real* de María del Carmen, la decisión será no sólo no viajar sino omitir incluso a su familia la existencia de tal premio. Reforzando la construcción intradieгética del deseo de María del Carmen como un deseo de ser *en* la familia, la protagonista pedirá en una de las últimas escenas colaboración a su esposo e hijos para apropiarse de un *cuarto propio* y trazar en el interior mismo de la cartografía doméstica un espacio para ella y sus cosas.

Para pensar en este film los modos en que se trabajan una serie de recursos de puesta en escena de *lo cotidiano* nos focalizaremos en cuatro secuencias. La primera, que abre el film hasta los títulos, en la que la protagonista y su entorno familiar *in extenso* –al tratarse de una celebración están invitados/as amigos/as y familiares diversos/as– quedan presentados; la segunda es la secuencia inmediatamente posterior a los títulos en la que María del Carmen se encuentra por primera vez con un rompecabezas, regalo de su tía; la tercera, hacia el final del film, es un momento en el que la protagonista reclama para sí un espacio propio en la casa tras recorrer los diversos cuartos y termina por solicitar ayuda a sus hijos y esposo para vaciar y reacomodar el cuarto de *cachivaches*; por último, la secuencia final hasta los títulos, en la que vemos a la protagonista en su nuevo espacio.

5.1.3.2 La celebración

Antes de que veamos imagen alguna –y mientras la presentación del film se inicia–, escuchamos los primeros acordes de una música con timbres y *loops*.²⁴⁷ La música funde progresivamente en un sonido ambiente que mezcla el cantar de unos pájaros, los ruidos intradieгéticos ligados a las acciones que María del Carmen está realizando en la cocina –amasar, abrir el horno, cortar un pollo– y el breve tarareo de una melodía. El primer parlamento, que lo pronunciará la protagonista, será un llamado a la mesa familiar al grito de *la comida*. Ella no comerá, está muy ocupada terminando de cocinar para un evento que aún desconocemos.

²⁴⁷ Sobre las composiciones musicales de Alejandro Franov y los modos en los que este elemento del film contribuye a la configuración del universo lúdico de la protagonista volveremos en el análisis de la segunda secuencia seleccionada.



Primer plano visual y sonoro de los quehaceres de la protagonista durante la secuencia inicial del film.

Mientras primeros planos muy cerrados de las manos de María del Carmen y de los platos que está cocinando ganan la pantalla, escuchamos los diálogos de sus hijos y Juan durante el almuerzo. Ella interviene en los intercambios mientras continúa cocinando. Con una manga de pastelería la vemos comenzar a escribir un “Feliz...” en dulce de leche sobre una torta. La escena continúa –elipsis mediante– situando la acción en una celebración. Escuchamos las risas, los intercambios de diferentes personas, y una música de cumbia de fondo que acompaña. Vemos las imágenes que nos ofrece una cámara que se desplaza por los ambientes de manera apresurada, no dando demasiado tiempo a la imagen para que llegue a enfocarse. Esa cámara que en un inicio parece responder a una focalización interna –identificada con la protagonista– se *encuentra* con ella en el *living*, y a partir de ese momento se posicionará a su lado. De ahí en más, acompañaremos a María del Carmen en su transitar de la cocina al *living*, sirviendo a su esposo y demás invitados/as.

Una estética deudora de cierto costumbrismo retro traduce en la elección cromática de ambientes, vestimentas y *atrezo*, pero también en motivos visuales ligados a los hábitos culinarios de esa familia: pollo al horno, torta con confites y dulce de leche, salamín. Catálisis todas que contribuyen a que rápidamente el/la espectador/a configure una imagen de esa familia.

En el contexto de la celebración, un incidente acontece. Un plato se cae al piso y se parte en pedazos. Sin llegar a lastimar a nadie, en la fiesta se hace silencio por unos segundos y todos/as vuelven su mirada a María del Carmen. El plato cayó cerca de Juan

y entre ellos se produce un intercambio irónico. *Mamucha, si me querés pegar vas a tener que afinar la puntería*, a lo que ella contestará: *Eso que estuve practicando, eh...* Todos ríen, y ella rápidamente barre los restos del plato y el salmín que quedaron el piso. Nuevamente en la cocina, María del Carmen se dispone a rearmar el plato roto sobre un banquito. La música y los ruidos de fondo aparecen asordados, lejanos, y ella por primera vez en el film se aquieta, se pone los lentes, y se concentra en la tarea. Falta una pieza y la protagonista decide volver al *living* por ella. Después vendrá la torta, una torta con dos velas que señalan 50 años. Ella las prenderá y será recién cuando nuevamente esté junto a todos/as los/as invitado/as y su suegra le señale *No te olvidés de pedir los deseos mamucha* que esas imágenes obtendrán un nuevo marco. La celebración es su cumpleaños. Con el soplado de las velas llegará el silencio, el fin de la música que acompañaba de fondo y los aplausos de todos/as que comenzarán a entonar un *Cumpleaños Feliz*.

Varios puntos nos resultan interesantes en esta secuencia. En primer lugar, el trabajo sobre el cuerpo de la protagonista, un cuerpo que es negado como totalidad y exhibido de manera fragmentaria y parcelada, como si sus partes sólo fueran prótesis subsidiarias al desarrollo de una acción doméstica: amasar-cortar-decorar-barrer... Este cuerpo es, a su vez, el espacio en cuyos confines se deposita la focalización en el film. Esto ocurrirá no sólo durante esta escena sino que durante la mayor parte de la película la cámara acompañará a María del Carmen generando una identificación entre las imágenes mostradas y su punto de vista. Otro de los aspectos a destacar es la construcción sonora. Ruidos intradiegticos y música dialogan en un montaje que trabaja sobre la convivencia entre la cotidianeidad y la potencia de la música como signo de fuga. Es así como se van intercalando en la trama sonidos, silencios y melodías, remarcando en muchos casos los estados subjetivos de la protagonista.

5.1.3.3 Otros espacios figurados

La secuencia anterior culmina con la placa de títulos del film y le sigue una escena que comienza con la protagonista de espaldas lavando los platos en una cocina desordenada en la que se han acumulado los restos de la celebración. Sin terminar la tarea, María del Carmen cierra la canilla, el plano queda en silencio y ella se dirige hacia el *living* donde la esperan una serie de regalos. Los revisa, y uno de ellos, una bolsa de plástico con un moño que dice *puzzlemania* llama su atención. La toma y abre el paquete. La vemos

observar la caja, y después, apoyándola en una mesa, quitar la tapa y comenzar a tocar las piezas como si las amasara o las dejara escurrir por sus dedos.

Hay una elipsis e inmediatamente vemos a María del Carmen sentada, con sus lentes puestos, que comienza a armar el rompecabezas. Por primera vez aparece el motivo musical diseñado por Alejandro Franov que acompañará a la protagonista para subrayar su introyección, su posibilidad de habitar otro mundo cada vez que ella, en su soledad, se entregue al armado de los rompecabezas. Delante de las piezas pareciera abrirse un paréntesis entre su devenir cotidiano y la posibilidad que habilita otra temporalidad más lúdica y contemplativa. Mientras arma los rompecabezas María del Carmen se sienta, abandona su movimiento constante, se despoja de los verbos que la atan a los quehaceres domésticos (cocinar, lavar, ordenar) y encuentra la posibilidad de trasladarse, aunque sea imaginariamente, a unos otros mundos.



Las manos en primerísimos primeros planos aparecen *rostrificadas* en este film.

En el caso del primer rompecabezas que llega a ella como regalo de su tía, ese otro-mundo vendrá iconizado por la presencia de Nefertiti (1370 a.C.- 1330 a.C.), reina de Egipto. Los rompecabezas tejen puentes no sólo con otros tiempos (los de la contemplación) sino también con otros espacios. Esos espacios serán imaginarios pero, también, avanzada la película, comenzarán a tornarse reales y le permitirán no sólo visitar esa otra cotidianeidad de clase media-alta en la que habita su compañero de armado de rompecabezas sino que abrirán para ella la posibilidad misma de viajar a

Alemania a competir en el torneo internacional de *puzzle*. Metáfora de la posibilidad de la protagonista de rearmar su vida, de conformar otras figuras, pero también –y recuperando la etimología griega del término *μεταφορα*, traslación–, el *rompecabezas* opera, como veníamos señalando, como una metonimia catalizadora de la posibilidad de María del Carmen de habitar otras cronotopías. Ambos tropos quedan, así, articulados bajo el significante que da título a la película y resumen, también, las dos modalidades de acercamiento al mundo que se abrirán para la protagonista en su contacto con el juego.

En la imagen de Nefertiti que aparece estampada en la caja del primer rompecabezas que llega a manos de la protagonista –y esto es algo que los primeros planos y el montaje enfatizan– María del Carmen cree encontrar rasgos de similitud con su propio rostro. Comienza, así, a ensayar poses frente a la cámara como si se tratara de un espejo en el que intenta identificar las semejanzas. Por primera vez, vemos a la protagonista entregarse a una breve ficción de sí.

Durante toda esta escena, tal como ocurrió durante la secuencia inicial, los juegos entre foco y fuera de foco serán centrales para dar cuenta de la relación de la protagonista con el entorno. Las percepciones de María del Carmen son exhibidas a través de una indagación en las posibilidades hápticas de la imagen. El tacto aparece así como el sentido privilegiado por una puesta en escena que acentúa la relación/mediación de las manos de la protagonista con el mundo.

5.1.3.4 Tiempo de reconocimiento

Hacia el final de la película, una vez que la protagonista ya ha participado del torneo y ganado, hay una secuencia de tránsito de María del Carmen por los diferentes espacios de la casa familiar. Las imágenes recuerdan a aquellas con las que abrió el film pero difieren de ellas en dos aspectos centrales. Los ambientes están vacíos y en el umbral de cada cuarto ella puede detenerse para cartografiar el espacio. La protagonista ya no corre urgida por las demandas de su esposo, sus hijos o de los invitados/as –como ocurría en esa secuencia inicial– sino que puede demorarse en la contemplación de los lugares. Deteniéndose, incluso, a mirarse en un espejo ubicado en el pasillo.

Su andar la lleva hasta un cuarto lleno de trastes viejos. En las escenas posteriores, en las que la familia comparte un almuerzo y celebra a la *campeona*, ella pedirá que la ayuden a vaciar ese espacio. El parlamento en el que ella pide a la familia

esto está omitido, la comida termina con ella diciendo: *Les quería pedir un favor...y*, acto seguido, la vemos junto a sus hijos, la pareja de uno de ellos y Juan sacando elementos del cuartito.

Esta reapropiación del cuarto por parte de María del Carmen no lleva inscrita a nivel de la historia la potencia de un acto cuestionador del orden establecido. Es, tan sólo, la reivindicación de un espacio propio que, en la configuración de la casa tal y como estaba, no existía. De hecho, en uno de los diálogos que acompañan este momento de reorganización, ella dirá: *Acá yo pongo la mesa y no molesto a nadie*, en clara referencia a diferentes escenas del film en las que la mesa de la cocina-comedor estuvo ganada por las piezas de sus rompecabezas en los horarios de la comida.

Es a nivel de la construcción de una retórica visual y no de un relato que este film aparece interesante para pensar la subversión de una *imagen-movimiento* y su conversión en una *imagen-tiempo*. Un modo de configuración audiovisual en el que la imagen no se obtendrá, como en las narrativas del cine clásico, a través de una construcción indirecta del tiempo que facilita el montaje, sino que buscará exhibir en el plano el modo en el que la duración afecta la percepción de los espacios, sujetos y objetos, contribuyendo a producir transformaciones que no están ligadas a la lógica de sucesión/transformación de los relatos sino a la asociación por contigüidad propia de las descripciones.

5.1.3.5 El cuarto propio

Será ahí, en el cuarto de *cachivaches* devenido *su* espacio donde María del Carmen como una coleccionista *povera* instaurará su repisa con sus objetos y su trofeo. El film termina, así, a nivel de la narración, proponiendo una historia en la que el dispositivo lúdico operará como catalizador de una transformación interna de la protagonista. El paréntesis cronotópico que habilitó el juego en su cotidianeidad le permitió a María del Carmen extrañar su mirada, relacionarse con otras personas –e incluso obtener de ellos/as un reconocimiento, que tomará la forma de un encuentro amoroso con Roberto (Arturo Goetz), pero también de un trofeo que ella exhibirá en los estantes de su nuevo espacio–. Este reconocimiento incluirá, además, un reencontrarse con su cuerpo. Ejemplo de esto son las escenas de la protagonista observándose en el baño.



El *cuarto propio* y la posibilidad de un viaje en soledad como reivindicación que plantea el film a nivel de la historia

Hacia el fin de la película, la geografía cotidiana y doméstica que conforma su entorno ha quedado redefinida, y la construcción de una serie de nuevos espacios, reales e imaginarios, le permite a la protagonista reencontrarse con su cuerpo y, también, con su soledad. Las imágenes finales del film que van de ella en su nuevo espacio, armando un rompecabezas de un paisaje a la visión de María del Carmen sentada apaciblemente en el terreno de Chascomús, provincia de Buenos Aires, que ha ido a vender, ponen en escena la transformación que ella ha atravesado.²⁴⁸

Como venimos señalando es la construcción de *imágenes-afección* lo que nos interesa en esta película. Ellas no son meras catálisis de la historia sino que se conforman –como esas manos *rostrificadas* de la protagonista– la posibilidad del film de construir un realismo no tan apegado al verosímil costumbrista, y más cercano a lo que en el capítulo anterior nombramos como *realismo sinestésico* (cfr. Capítulo 4, Apartado 4.3).

²⁴⁸ Dos elementos de alta carga simbólica inscriptos sobre el cuerpo de la protagonista llaman la atención hacia el final del film sobre su decisión de seguir representándose *con* la familia. Por un lado, la cadena con los dos dijes que representan a sus hijos, por el otro, la doble alianza que lleva en su dedo anular.

5.1.4 *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2010)

Si bien el hogar es el punto de referencia para sus miembros, varía el tipo de actividades compartidas, su frecuencia y los grados de autonomía personal en las tareas de automantenimiento. Sin embargo, no todos los miembros (adultos y jóvenes) gozan del mismo grado de libertad. Las mujeres (madres-amas de casa) son quienes siguen teniendo a su cargo la responsabilidad por la organización doméstica (aun cuando cuenten con ayuda doméstica remunerada) y son las que llevan adelante gran parte de las tareas domésticas, tanto para ellas como para los demás

Elizabeth Jelin ([1998] 2006: 59)

En *Por tu culpa*, tercer largometraje dirigido por Anahí Berneri, se focaliza el universo cotidiano de una madre joven y recién separada con dos hijos pequeños. Berneri es una directora prolífica. Desde el estreno de su primer largometraje en 2005, *Un año sin amor*, ha realizado cuatro películas entre las que se incluyen *Encarnación* (2007) y *Aire Libre* (2014).

En los films de esta realizadora los espacios se convierten en un personaje más del relato. Así se presentaban, por ejemplo, el cuarto de Pablo Pérez (Juan Minujín) el joven escritor homosexual portador de HIV que buscaba evadirse de su inminente muerte en *Un Año sin Amor* o la casa de Erni (Silvia Pérez), la ex vedette de *Encarnación*, que habitaba un departamento pequeño sobre la Avenida Corrientes desde el que observaba con melancolía los teatros. En el caso de su último film, *Aire Libre*, Berneri convierte la (de)construcción de una casa en el motivo que insiste como mediador para poner en escena el malestar de los vínculos familiares.

Por tu culpa es un film que centra su relato en una *fotografía* acotada de una familia. La historia que propone transcurre en menos de 24 horas, y en ella se despliega toda una política y una poética sobre el sentido que tiene el *cuidado familiar*²⁴⁹ y el rol de la mujer-madre en este vínculo. La vuelta sobre la naturalización de la mujer como guardiana de la casa y el orden familiar, tópicos ambos presentes en los cortometrajes ensayísticos de María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978) (cfr. Capítulo 1, Apartado 1.1.5), encuentra en la propuesta de Berneri una revisión contemporánea de esta temática que se vale de las posibilidades del discurso audiovisual no sólo para contar una historia sino para trabajar sobre la potencia háptica en la construcción de imágenes fílmicas.

²⁴⁹ La *economía del cuidado* es una rama de la economía que tiene su origen en el surgimiento de la crítica feminista al pensamiento económico en la década de los años setenta. Lo que se buscaba desde estas impugnaciones a las teorías económicas era trazar una línea histórica de desarrollo y cambio en la conceptualización del tema desde la visibilización del trabajo doméstico, el debate sobre qué se produce en el hogar y la reflexión sobre el aporte que esas tareas cumplían en los procesos sociales de producción y reproducción (Cfr. Esquivel, Valeria, Faur, Eleonor y Elizabeth Jelin (eds.), 2012).

5.1.4.1 *Lo cotidiano narrado*

Por tu culpa toma como núcleo inicial una nota catalítica: la imposibilidad de una joven madre, Julieta (Érica Rivas), para hacer que sus hijos, Valentín y Teo (Nicasio y Zenon Galan), de 8 y 2 años, se vayan a dormir un domingo a la noche.

La extensa secuencia con la que se inicia el film es visual y sonoramente proliferante. Durante los primeros segundos la ambigüedad atraviesa las imágenes, y el/la espectador/a no sabe si asiste al *como si* de una escena violenta o de un juego o, por qué no, de un juego violento. Será recién cuando la cámara se distancie unos centímetros más de la escena y permita distinguir los cuerpos y las acciones que el marco o *frame* de la acción se establezca. Cuerpos que aún carecen de nombres y de los cuales desconocemos las relaciones, son los que las imágenes nos entregan facetados y, por momentos, fuera de foco. Sólo cuando la cámara se aleje veremos que se trata de un juego, y la llamada telefónica, de la que sólo escucharemos las intervenciones de Julieta, repondrá el marco discursivo más amplio: Julieta es una joven madre, está separada, ella debe trabajar, su esposo debía pasar por los chicos, él perdió el avión y no podrá buscarlos sino hasta mañana después de la escuela, ella necesita terminar un trabajo, la chica que ayuda con el cuidado infantil en el hogar no está, la madre de él sólo podría hacerse cargo si ella *se los alcanza*.

Todo en la puesta es nota catalítica que aporta a la narración de los vínculos adultos en disolución (como la valija con cosas del padre en el suelo en la que se esconde Teo) y de la imposibilidad de esa madre para contener a sus dos hijos (el espacio y ella están igualmente desbordados de objetos que proliferan sin orden alguno en sintagmas imposibles).

En este film nos interesa analizar principalmente la construcción de dos secuencias, aquella con las que la película inicia y aquella con la que finaliza. En ellas, se presentan dos modalidades que sin llegar a ser contrapuestas, dan cuenta de dos modos diferentes en las que el relato –y su focalización– discurren. Durante la primera de las secuencias, la cámara raramente se aleja de Julieta, y los planos que proliferan son los primeros planos, con marcados juegos de foco-fuera de foco y un uso del sonido que insiste en la construcción de un palimpsesto auditivo en el que conviven los gritos de la madre y los hijos con los sonidos del televisor y los juegos. En la secuencia final, la cámara toma distancia. Ya no se ubica más en la nuca o frente a la protagonista, la imagen que ofrece es alejada y de conjunto. Portadora de una violencia muda, menos

estridente que la del inicio, esta secuencia terminará con más de tres cuartos de la pantalla en negro, un negro sobre el que se imprimirá el título del film *Por tu culpa*.

5.1.4.2 El campo ciego

La película se abre con una secuencia de casi 20 minutos –sin elipsis, aunque con cortes²⁵⁰ compuesta por planos cerrados²⁵¹ y encuadres fragmentarios, y con una edición de sonido en la que se superpone el ruido ambiente –televisión, computadora, grabador, juegos electrónicos infantiles– con los diálogos, gritos y gemidos de la madre y los dos niños. Este solapamiento contribuye a configurar un entorno y un clima de agobio que lleva a que una escena familiar y trivial se enrarezca y perturbe al prolongarse en el tiempo. En *Por tu culpa* la secuencia inicial da indicios sobre la conformación de la familia de Julieta, pero no busca suturar en parlamentos o con *establishing shots* (plano de establecimiento o general) las posibles dislocaciones narrativas y espaciales a las que el espectador se somete. Es por efecto de la iteración en las acciones de los tres personajes, los niños que desobedecen y la madre que cede a sus reclamos, imposibilitada de fijar límites, que el film va ganando dramatismo en su puesta en escena

La imagen, construida a través de una fotografía que tiene un alto grado de verismo, apuesta a la transparencia y la frontalidad dramática, a una depuración formal y una estética naturalista como generadoras del pulso narrativo. Los primeros minutos del film están dados por los planos más cerrados que se combinan con un sutil fuera de foco para generar sobre la imagen un mayor grado de ambigüedad.

Durante los minutos iniciales, y antes de que la película abandone el *thriller doméstico* para convertirse en un *road movie hospitalario*, la construcción que se hace de la temporalidad lleva a que el tiempo del relato se funda con la duración de lo mostrado. El espacio es exhibido por una cámara que se desplaza por los distintos ambientes del departamento. Vamos viendo, así, la habitación, el baño, el *living* y la

²⁵⁰ Hay cortes que podrían dar cuenta de elipsis, como el que se da en el minuto diez del film, pero hay una insistencia desde la construcción visual y los parlamentos por marcar la continuidad entre los planos.

²⁵¹ La película establece una dinámica en la construcción de planos que puede resumirse en la utilización de planos cerrados para narrar el interior de la protagonista, un intento por dar cuenta de sus estados subjetivos, y de planos abiertos para verla en relación con el entorno. Un entorno que es, salvo por su madre y alguna recepcionista o enfermera del sanatorio donde transcurre parte del film, íntegramente masculino: ex-esposo, dos hijos, médicos, policías.

cocina, configurándonos una cartografía del universo cotidiano de esta familia de clase media y padres recién separados. Igual que en *La ciénaga* –algo sobre lo que volveremos en el análisis del film de Martel– la cama de la madre es presentada como un espacio para los juegos de los niños. Julieta ha perdido la soberanía de su habitación, y sólo le resta tratar de instaurar algunas normas que rijan el uso que los otros hacen de ese *locus*.



Close up y micro observación de la interacción familiar.

Abierto el encuadre después del primer minuto de película, la construcción de imágenes tomará como principio general el solapamiento de dos situaciones en una propuesta de diálogo figura-fondo, que dará como resultado el contrapunto entre la imagen de la madre –casi siempre de su rostro– y las acciones de los niños en el espacio. La cámara adoptará posiciones diferentes a lo largo de esta primera secuencia, pero muchas veces se ubicará por detrás de Julieta haciendo posible la identificación del espectador con el punto de vista de la protagonista.

La profundidad de campo asociada al plano secuencia permite introducir –y esto es algo que postula Bazin ([1958] 2012) y que después recuperará Deleuze ([1983] 1984, [1985] 1986)–, en primera instancia, la duración o el tiempo real de un suceso que era una variable secundaria sometida al montaje y a la narración en la concepción del cine clásico. En este desplazamiento de la *imagen-acción* a la *imagen-tiempo* el cine incorporó la duración como elemento descriptivo y narrativo.



En el film el trabajo sobre la profundidad de campo es uno de los recursos centrales para dar cuenta del entorno colapsado y de la percepción desestabilizada de la protagonista

El reemplazo de los agenciamientos ópticos por otros que ponen en primer plano lo háptico (lo táctil) también atraviesa esta primera y extensa secuencia. Para esto, se recurre no solamente a los primeros planos, sino también a la priorización de la iconicidad del signo audiovisual. Esta posibilidad es la que permite convocar a los objetos profilmicos, más que por sus capacidades indiciales de modelización analógica, por sus cualidades hápticas.

Ambientes en los que los objetos proliferan sin ningún tipo de orden y por los que los niños, principalmente Teo, transitan de manera anárquica dejando indicios de su paso –televisores prendidos, juegos y ropa tirada, comida derramada–. En ese departamento todo orden parece provisorio, y eso parece señalar la valija con *cosas de papá* en la que el menor de los hijos se esconde en un juego.

La dinámica entre el campo (visual) y el fuera de campo (sonoro) aparece como un aspecto que resalta en la puesta en escena. Al igual que en *La ciénaga*, el accidente ocurre fuera de campo. La caída de Teo no se muestra y se presenta como la acción-conflicto que motiva el abandono del espacio privado. El accidente elidido y la

figuración siempre fragmentaria de cuerpos y espacios, acercan la poética de puesta en escena de este film a *La ciénaga*. En ambos, la supresión parece operar como base de una economía figural preocupada por señalar que lo que se muestra es siempre parcial e incompleto, buscando desmarcar cualquier pretensión de transparencia y asumiendo, desde la configuración misma del discurso, su carácter de enunciación enunciada.

5.1.4.3 Distancias

Como si el ingreso de la figura del padre interpusiera una distancia entre Julieta y (nos)otros, la cámara retrocede unos pasos ante su entrada a escena. Si hasta ese momento la historia había sido narrada desde un punto de vista casi identificable con una focalización interna situada en la protagonista, con el arribo de Guillermo (Rubén Viani), la cámara retrocederá y se ubicará más distante.²⁵²

Este alejamiento es claro en la escena final, cuando ambos padres llegan al departamento, cada uno cargando a uno de los niños dormidos en brazos. Vemos primero el ingreso a través del reflejo en un espejo ubicado enfrente de la puerta, y después, efecto del montaje, a Julieta acostando a Valentín. Sacándole primero la ropa, y después los lentes, previo a cerrar la persiana y apagar la luz.

En el cuarto de Julieta, Guillermo, sin la camisa y sin pronunciar palabra, se prepara para acostarse. Ella tampoco dice nada, la cámara se ubica en el pasillo, tres cuartos de la pantalla en negro, y Julieta cierra la persiana, mientras las sábanas en la cama se mueven señalando que él ya se ha acostado. Ahí quedará inmóvil el plano, y más allá, en la habitación, la protagonista y su ex marido. Hay una violencia muda en el acto de Guillermo de reapropiarse del espacio que replica silenciosamente los atropellos verbales que ya ha tenido con Julieta en el patrullero camino a la comisaría donde la obligaron a declarar a causa de las denuncias de maltratos a sus hijos de uno de los médicos del sanatorio: *Hechos mierda me los devolvés... ¡qué pendeja que sos!*, le dirá.

²⁵² En la puesta en escena esto queda de manifiesto con una ubicación de cámara que construye el primer encuentro entre los padres no sólo con uno de los planos más abiertos del film sino que lo hará, además, a través de una puerta de vidrio.



La cámara asume después de la aparición del padre una posición distanciada de la acción

El análisis de esta distancia que la cámara parece imponerse con la llegada del padre es sugerente. La historia hasta ese momento *acontecía*, no había más que quienes fragmentariamente tomaban sobre ella soberanías enunciativas parciales: la madre de Julieta o Guillermo que telefónicamente la impugnaban porque *aún los tenía despiertos*, o los médicos que, a falta de un relato convincente de los golpes de los menores y de la causa del accidente, habían decidido hilvanar ellos mismos una historia en forma de expediente médico por potenciales agresiones. La llegada del padre instaura también la llegada de un relato, una sutura con la que se busca restaurar el orden discursivo dislocado. Julieta es en este ordenamiento *una pendeja* pero no una golpeadora y él, el padre, lo ratifica. Asesorado por su abogado telefónicamente Guillermo firmará los papeles que sean necesarios para llevar a los niños nuevamente a la casa bajo su responsabilidad. Infantilización de la protagonista que deberá ocupar el asiento de acompañantes en su auto a la salida del sanatorio y aceptar la presencia de ese padre que vuelve y se reapropia con un gesto mínimo de una cama que, en verdad, nunca perteneció a la protagonista. Primero tomada por sus hijos, luego por su ex marido.

Si en esa primera secuencia que analizábamos, lo que primaba era una *imagen-tiempo* que impactaba en el/la espectador/a tornando indescifrable el orden simbólico en el que el choque con lo real se inscribía; la salida del departamento y el ingreso en el sanatorio, traducirán en la instauración de una ley del relato que desplazará esta construcción narrativa por otra en la que primará la *imagen-movimiento*, el montaje y la diégesis mimética.

5.1.5 *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000)

En un primer enfoque, la familia aparece como un grupo natural de individuos unidos por una doble relación biológica: la generación, que depara los miembros del grupo; las condiciones de ambiente, que postulan el desarrollo de los jóvenes y que mantienen al grupo, siempre que los adultos progenitores aseguren su función

Jacques Lacan ([1938]1997: 13)

La ciénaga es el primer largometraje de Lucrecia Martel. La directora ya había dirigido el cortometraje *Rey Muerto* en 1995²⁵³ parte de la primera edición de *Historias Breves* en el que inauguraba la crítica a las relaciones paternalistas y la asfixia en la vida de pueblo. En él un padre de familia dominante y abusivo era ajusticiado por su esposa e hijos. El tratamiento estético ya manifestaba el trabajo del color en gamas amplias y expresivas, plasticidad de movimientos de cámara, la variedad y uso cuidado del sonido y la música –que ingresan puntualmente para crear atmósferas así como para subrayar el drama y la tensión–. Hay, sin embargo, una diferencia central entre este cortometraje y sus largometrajes posteriores, la adscripción nítida del primero a un género, el *western*.

La descomposición de la figura tradicional de la familia, será un tópico que atravesará las producciones de esta directora. *La ciénaga* exhibe dos formas de relación familiar desgarradas, una de manera más extrema que la otra, recuperando la familia como un lugar de observación de la sociedad, con el propósito de mostrar los ambiguos vínculos afectivos entre los parientes, su relación con el espacio que los rodea y sus percepciones sobre los fenómenos locales (como la aparición de una virgen en un tanque de agua).

Algo a destacar es que las mujeres que protagonizan estas historias no son heroínas impolutas, sino que sus acciones están teñidas de ambigüedades: Mecha

²⁵³ Y también los cortometrajes *El 56* (1988), *Piso 24* (1989) y *Besos rojos* (1991).

(Graciela Borges), por ejemplo, es la muestra misma de la imposibilidad familiar, de la armonía y el trabajo. No hay en el film una justicia simbólica posible –gesto que sí se verificaba en *Rey Muerto* donde finalmente la familia lograba deshacerse del padre, con toda la crueldad que la resolución de esta acción parecía requerir–. En *La ciénaga* el cuerpo castigado del final es el de un inocente, en su figura paradigmática, un niño.

Las intertextualidades en los films de Martel son más o menos explícitas. En *La ciénaga*, es difícil no ver para quien tenga en su memoria el film de Raúl de la Torre, *Crónica de una Señora* (1971), con guión de María Luisa Bemberg, los treinta años transcurridos entre esa Graciela Borges que representaba a Fina, la joven de treinta años burguesa que veía su universo conmocionado por el suicidio de una de sus amigas,²⁵⁴ y Mecha, como un devenir de esa Fina que quedó confinada a una clase y una serie de hábitos que se desmoronan. De los ambientes depurados de la casa de Fina y de las mucamas que siempre atendían los teléfonos a las *chinitas* que rodean a Mecha y que parecen indiferentes tanto al timbre del aparato como a los gritos de su patrona. La autoridad está en crisis y eso demuestra, también, la imposible performatividad del enunciado: *Alguien atiende ese teléfono* con el que la protagonista insistirá a los gritos durante todo el film.

5.1.5.1 *Lo cotidiano narrado*

La película está construida sobre la base de dos territorios que se oponen. Por un lado, la finca *La Mandrágora*,²⁵⁵ en la que se cosecha y seca el pimiento rojo y en la que pasan los veranos Mecha, su esposo Gregorio (Martín Adjemián) y sus hijos, con su pileta de agua estancada y sus dos mucamas; y por otro, la casa de Tali (Mercedes Morán) y Rafael (Daniel Valenzuela). En la caracterización de estos espacios se condensa también la descripción de estas dos familias: si en *La Mandrágora* el

²⁵⁴ Clara Fontana en su libro sobre María Luisa Bemberg escribe: “Todo es falso, asfixiante y opresivo para la mujer doméstica. Casi corre el riesgo de un moralismo al revés. Bemberg afirma con toda la fuerza de su convicción ‘feminista’ que el diseño de vida hogareña y familiar que conocemos es una especie de ‘muerte moral’ (...) La protagonista, bella y frívola esposa de un hombre poderoso, perpleja ante el suicidio de una amiga que es también, como ella misma, ‘bella, frívola y esposa de un hombre poderoso’, revé su vida. Descubre así, desolada, la índole de sus relaciones y afectos. El suicidio de la amiga adquiere una dimensión dramática en la medida en que retrospectivamente aparece como simétrico del probable aunque no explícito suicidio de Fina, la Señora del título” (Fontana, 1993: 11-12, comillas en el original).

²⁵⁵ Este nombre elegido para la finca, así como el del pueblo –y que da título a la película–: *La ciénaga*, buscan desmarcar la narración de una geografía precisa, rápidamente situable. Igual movimiento lleva a cabo en *Géminis* Albertina Carri cuando llama a uno de los pueblos por los que transitan los/as protagonistas/as *La Rabia*.

accidente es la norma, un rumor constante;²⁵⁶ en la casa de Tali, lo que acecha no es variable, viene de afuera y toma la forma de un mito o una leyenda: Vero (Leonora Balcarce), la sobrina, cuenta a sus hermanos y primos la historia del perro-rata, dando forma con su fábula a los ladridos que llegan a la casa del otro lado del muro del jardín.

Construida como el relato del tránsito entre estos territorios, de chicos que circulan y adultos que eligen –o se ven reducidos– al sedentarismo, *La ciénaga* otorga centralidad narrativa a dos espacios: la cama y la pileta. En ambos, la horizontalidad de los cuerpos es la regla. En este sentido, el inicio mismo del film, con esos seres que deambulan a un costado de la piscina arrastrando reposeras y copas en planos medios que optan por mostrar torsos recortados y no rostros, da cuenta de un punto de vista que será recurrente –aunque no fijo–, y que toma como base la ubicación de la cámara a una altura que bien puede identificarse con la mirada de un niño, bien con la de un adulto recostado en una cama.

La ausencia de un conflicto central a nivel del relato, reforzada por una puesta en escena que remarca la horizontalidad en la que están sumidos los cuerpos adultos del film, conduce al espectador a una sensación de ausencia en el devenir de la trama. Sin embargo, y más allá de esta primera apreciación, en *La ciénaga* todo el tiempo pasan cosas, más o menos accidentales, como la caída de la protagonista que da inicio al relato, o la muerte del niño con la que culmina el film. Dos acontecimientos que devuelven esos cuerpos –adulto e infantil– a la horizontalidad y el quietismo.

La puesta en escena toma las figuras de la supresión, centralmente la sinécdoque y la elipsis, como operatorias que contribuyen a construir los espacios y sus significaciones.²⁵⁷ Valiéndose, así, de sinécdoques visuales –sobre todo para la figuración de los cuerpos y de los espacios– y de elipsis para la puesta en escena de los accidentes, el film de Martel construye una singular poética de *lo cotidiano* que la aleja de los verosímiles que caracterizaron tradicionalmente a los relatos de interiores. Esta poética del detalle o del fragmento, que en el film de Martel es llevada al paroxismo, está en relación con un sonido fuera de campo que viene a complementar la información

²⁵⁶ En este sentido es central el rol del sonido en el film algo sobre lo que volveremos más adelante. Desde el comienzo, el fuera de campo que acecha es incorporado a través de la dimensión sonora: una tormenta o los disparos en el monte. De esta manera, la construcción sonora del espacio se convierte en un factor que puntúa la trama y contribuye a la consolidación de los climas narrativos.

²⁵⁷ En esta misma línea señala Cécile François “Las películas de Lucrecia Martel son obras abiertas y fragmentarias, construidas a base de carencias (de causalidades, de certidumbres, de explicaciones unívocas, de puntos de referencia sólidos)” (2009/2010: 10).

que la imagen elide. El resultado es un discurso en el que la configuración sonora del espacio brinda tanta –o más– información que la que nos ofrece la construcción visual.

Hay también una sobreabundancia de planos en los que los umbrales de la casa aparecen como límite de visión no sólo para los personajes sino también para el/la espectador/a.²⁵⁸ Situado desde el marco de una puerta, en la separación entre dos ambientes o espiando desde una ventana,²⁵⁹ estos espacios-linde sirven para remarcar en los personajes una situación de distanciamiento-conocimiento sobre determinados escenarios. Son también los *locus* que permiten enunciar aquello que la convivencia en las habitaciones parece inhibir/impedir. En la única secuencia en la que Mecha recorre *La Mandrágora* al abrir la puerta de una de las habitaciones verá tendido en una cama a Gregorio y en voz alta señalará: *Qué porquería que resultaste...*; de igual manera, Momi, que durante el film es la que alerta a Mecha sobre la necesidad de no repetir la historia de su abuela –que terminó encerrada en un cuarto–, le dirá a su madre desde la puerta de la habitación: *Ya sé cómo va a terminar esto... Vos no vas a salir más del cuarto como la abuela*. Breves estados de anagnórisis –ligados a una búsqueda de los/as protagonistas/as o al encuentro con una verdad refractada en enunciados ajenos– rápidamente aparecen contrarrestrados por una fuerza centrípeta que los/as reubica en el interior de los ambientes, devolviéndolos/as a su horizontalidad.

Trazada esta caracterización general, nos interesa focalizarnos a continuación en la descripción de cinco secuencias de la película: aquella con la que se da inicio al film y que culmina con el accidente de Mecha; la secuencia en la que Tali charla con Mecha en el cuarto mientras espera que los chicos vuelvan del cerro y que termina en uno de los pocos momentos de *catarsis* intradieética, con los personajes bailando y Mecha sonriendo desde la cama; la secuencia de la cena de Tali, Rafael (Daniel Valenzuela) y sus dos hijos menores, Mariana (María Micol Ellero) y Luciano (Sebastián Montagna);

²⁵⁸ Este uso de las ventanas como espacio el cine lo hereda de la pintura. Señala en este sentido Michelle Perrot en *Mujeres en la ciudad*: "...tema de innumerables cuadros, la 'mujer en la ventana' se mantiene, soñadora, en el interior de la casa, como si esta la defendiera (...) el uso de estos espacios y su representación indica la importancia del umbral que, cual frontera, separa lo público de lo privado" (1997: 50).

²⁵⁹ En el caso de *La niña santa*, por ejemplo, hay una cita al film *Heroína* (Raúl de la Torre, 1972) que aparece como *insert* en un televisor en el que el personaje de Helena (Mercedes Morán) está viendo una película. Y después, avanzado el film, será ella, Helena, ensayando para una dramatización en un congreso de especialistas de afecciones auditivas, quien transpondrá la escena de la cabina que en el film original de de la Torre actuaba Graciela Borges.

la única escena que muestra un almuerzo familiar en la finca *La Mandrágora*; y por último los planos que estructuran la caída y muerte de Luciano.

5.1.5.2 Un cuerpo se derrumba

El prólogo de *La ciénaga*, esos primeros planos breves con los que se intercalan los títulos,²⁶⁰ sirven para presentar a través de detalles de los espacios y los objetos, el entorno en el que se situará la acción del film: el cerro, los pimientos rojos secándose al sol, la pileta, el vino y las copas a medio llenar, las reposeras...El entorno amenaza con una amplitud que contrasta con la voluntad de repliegue y sedentarismo que atraviesa a los cuerpos que –fragmentariamente– van dejándose ver en los planos.



Planos cortos y cerrados se intercalan con los títulos en la presentación del film

El primer cuerpo en entrar en escena es el de Mecha, que con su mano temblorosa sirve vino con hielo en dos copas ya usadas. Como si la profundidad de campo fuera solidaria a un relato que se elidirá –el relato de los vasos previos que ya se han servido y que han dejado en cuadro diferentes botellas vacías–, esta breve composición que culmina con el paneo de la mano que levanta la copa y hace tintinear

²⁶⁰ En los títulos hay, además, un juego con el fuera de foco que parecería enfatizar desde el juego tipográfico el estado de percepción alterado por el alcohol de los personajes.

los hielos, deja ver por primera vez la cara con anteojos de la protagonista en un gesto que será central en la caracterización de su personaje: el pedir *hielito* para el vino. El tintineo opera intradiegeticamente como un “llamado” para los cuerpos que se encontraban echados en las reposeras, y que ante el sonido inician una deriva en la que arrastran sus asientos y vasos en movimientos desganados, casi *zombies*.

Después de esa primera escena en los márgenes de la pileta, y de la presentación de los títulos vemos la primera imagen del interior de la finca *La Mandrágora*. En ella, una pared es surcada por las texturas que dibuja la sombra que proyecta una cortina sobre su superficie. En el muro, un óleo enmarcado muestra una imagen de un camino lleno de nieve por el que transita un personaje.²⁶¹ Hay un corte, el plano se amplía, la posición de cámara varía y vemos que esa pared era parte de una habitación en la que se observan dos camas notoriamente desordenadas, una ventana abierta y una joven recostada, Isabel (Andrea López). En el cuadro, que durante unos segundos queda fijo, vemos una mano que surge por detrás del cuerpo que yacía descansando e intenta acariciarlo. Con este gesto, se señala la posibilidad de los planos de esconder, dentro o en los márgenes, a otros personajes. El cuadro rara vez se presenta como un espacio a ser habitado en soledad sino, más bien, como el lugar de tránsito, entrada y salida de los personajes. El cuerpo de la segunda joven, Momi, se incorpora y en ese gesto, la cámara cambia de posición. La joven empieza a agradecer en un rezo/murmullo casi imperceptible: *Señor, gracias por darme a Isabel...gracias...* El motivo del rezo, se articula en el film a varios motivos que le son solidarios como el de la aparición de la Virgen antes aludido. En ellos se condensa la voluntad de los personajes –de algunos de ellos, sería más correcto señalar– de creer en *algo*, entidad divina o aparición.

Esta larga presentación continúa con una serie de secuencias en las que se alternan los espacios interiores y exteriores de la finca, y en los que se siguen delineando los personajes del film: Gregorio (Martín Adjemian), mayormente en un segundo plano, indiferente a lo que pasa, con la mirada perdida; el cerro, espacio en el que la cámara abandona su quietud y corre detrás de Joaquín (Diego Baenas) y otros jóvenes con escopeta que llegan hasta una ciénaga donde una vaca lucha por no morir;

²⁶¹ Es interesante que en el guión del film Martel utiliza este motivo textual con una recurrencia y una explicitación temática que en la película decide elidirse. Los cuadros de paisajes nevados repartidos en distintos ambientes de la finca *La Mandrágora* son cinco en el guión, y en una de las escenas, avanzada la historia, las obras son tema de conversación entre Momi e Isabel, y la primera señala: “Antes yo creía que ella [su abuela, autora de los cuadros] había vivido en algún lugar con nieve, casi se la paso encerrada...” (2000:78)

Verónica (Leonora Balcarce) que descansa en su cuarto notoriamente desordenado cuando Momi se acerca a su cama llorando por el miedo que le da la posible partida de Isabel.

En estos primeros minutos del film el ritmo y la posibilidad de ir urdiendo la sincronía del relato vienen dados por una combinación auditiva que da origen a un palimpsesto en el que cada nuevo plano se va inscribiendo en el anterior a través de la construcción sonora del entorno: la tormenta que acecha con sus truenos, el tintinear de las copas, los murmullos, van generando una textura que permite trazar conexiones espacio temporales en el medio de la fragmentación de las imágenes.

Hay que destacar que en el caso de la obra de Martel parece exhibirse una voluntad por explicitar los potenciales sinestésicos del signo audiovisual. Creemos, en este sentido, que tanto el film aquí analizado como *La niña santa* (2004) –en el que se hace un abordaje temático explícito de la percepción auditiva–, se proponen indagar en los límites de la *imagen-movimiento* para dar cuenta de una percepción no identificada con un punto de vista sino con un *punto de mira* en el que se incluye lo visible, lo audible, lo táctil y lo olfativo.²⁶² La percepción aparece como un espacio para sentidos proliferantes que pueden –o no– coincidir en un mismo relato sobre lo que acontece. Es así, como el film juega constantemente a engañar los sentidos, a desestabilizar y confundir las percepciones.

Antes del accidente que la obligará a abandonar la finca, Mecha inicia en los confines de la pileta una peregrinación tambaleante para recolectar las copas de los/as invitados/as. Se tropieza y cae. Se desploma. El ruido de la caída se escucha dentro de la casa, en la habitación donde están las dos hermanas, Momi y Verónica, que se reincorporan. El ruido asordado de los vidrios rotos continúa y Mecha yace en el piso indiscernible de una diagonal de reposeras que la convierte en el punto de fuga

²⁶² *El gusto* como quinto sentido aparece en los films de Martel en su acepción metafórica, aquella que lo acercaría a los desarrollos de Pierre Bourdieu, (cfr. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010). En las tres películas se plantea la dicotomía entre quienes tienen –o no– *gusto estético*, que en *La ciénaga* se identifican en el primer caso con los/as protagonistas, representantes de esa clase media burguesa en decadencia, y en segundo caso con los/as *kollas, indios o chinitas* –apelativos con los que denominan despectivamente a todos/as los/as representantes de las clases bajas con los/as que interactúan–. En esta primera secuencia que estamos analizando, Mecha le dice a Momi después del accidente y antes de salir para el hospital donde deberá ser atendida: “Anda a buscarme un vestido con botones, esta india [por Isabel] me quiere llevar así a La ciénaga”.

compositivo del plano. Gregorio pronuncia sus primeras palabras “Mechita, levántate que va a llover” Mecha responde “Ya voy, ya voy, ya voy...ya me levanto, está bien”.

En el interior de la casa, Isabel irrumpe corriendo en el cuarto de Verónica al grito de “Momi, Momi, la Mecha se ha caído...”. Cuando llegan a levantar a Mecha, Gregorio se retira de la escena. Algunos planos detalle muestran cómo Momi saca los vidrios del pecho de su madre mientras Isabel le da toallas para frenar el sangrado. Ambas serán las encargadas de organizar la partida de Mecha al hospital ante la indiferencia del padre, que en el interior de la casa repasa su pelo con un secador e ignora la situación frente al espejo del baño.

La escena culminará con Verónica en el volante del auto, su padre en el asiento de acompañante y Mecha sentada detrás camino al hospital. La tranquera de la finca está cerrada y Momi grita a Isabel para que la abra. Desde el auto que no puede avanzar se escuchan bocinazos. Los sonidos se superponen y empastan, hay un corte y con otros bocinazos, esta vez en el pueblo-ciudad de La ciénaga comienza la siguiente escena en un plano que muestra las manos de niños con bombitas de agua. Ya sabemos, hubo un accidente. Es Carnaval.

Aspectos ligados al uso del lenguaje como la presencia de diminutivos o la modulación de diversas tonalidades (rezo, susurro, gritos) y acentos impugnan un uso neutro y monocorde de la lengua. La puesta en escena de un habla localizada y ligada a las inflexiones típicas del noroeste como el uso del artículo (“la mamá”), del diminutivo o del pretérito perfecto compuesto (“ha venido”) se configuran como variantes dialectales que remarcan, en lugar de hacerlos desaparecer, los rasgos diferenciales de pronunciación.²⁶³

Martel ha señalado en diversas ocasiones que es el habla y no un uso depurado de la lengua lo que ella indaga en la construcción de sus personajes. El habla en tanto portadora de un tono,²⁶⁴ y de una serie de inscripciones que tornan las narraciones en

²⁶³ Algunas críticas contemporáneas al estreno del film llamaron la atención sobre el film como perteneciente a una *modernidad dialectal*: “La ciénaga es una película dialectal no sólo porque en ella se habla un lenguaje diferente del de Buenos Aires, sino porque la materia y la forma de la narración se desvían respecto del relato urbano impuesto desde hace años como norma de “modernidad” cinematográfica. La importancia estratégica de La ciénaga en el contexto del cine argentino (...) es su capacidad para proponer una forma alternativa (dialectal) de modernidad, un punto de vista excéntrico, una forma de contar sin demasiados antecedentes en los últimos años” (Link, 2001)

²⁶⁴ Jacques Derrida señala en *Schibboleth. Para Paul Celan* al referirse a la entonación como un aspecto clave del agenciamiento comunitario y de la posibilidad de pertenencia: “Multiplicidad y migración de

espacios para alojar una serie de reverberancias, de modos de narrar que devienen ellos mismos narraciones.²⁶⁵

5.1.5.3 La habitación como territorio de sociabilidad

Si el cine nos acostumbró a verosímiles en los que los espacios cotidianos cumplían roles específicos y sólo raramente la cámara decidía sobrepasar los límites de estas imposiciones, en la caso de *La ciénaga* –y de otros films del *corpus*–, los espacios tradicionalmente reservados a la sociabilidad pública: salas de estar, comedores o cocinas, aparecen casi borrados en detrimento de las habitaciones y los baños.

Son la(s) cama(s) –centralmente la de Mecha, pero también la de Isabel, la mucama– y la pileta los espacios en torno a los cuales orbitan los personajes. Si la pileta es un territorio clausurado con su agua turbia y estancada, y la sociabilidad de adultos y niños sólo es posible en sus confines, en sus alrededores; la cama, por su parte, es un espacio abierto, en el que todo es compartido. En la película, los personajes femeninos pasan la mayor parte del tiempo en la habitación, construida como un espacio interior y claustrofóbico, en el que la tenue iluminación es reforzada por los gestos de la protagonista, Mecha, que apaga las luces o entorna las ventanas. Son la cama²⁶⁶ como

lenguas, sin duda, y en la lengua misma. Babel en *una sola lengua*. *Schibboleth* marca la multiplicidad en la lengua, la diferencia insignificante como condición del sentido. Pero al mismo tiempo la insignificancia de la lengua, del cuerpo propiamente lingüístico: sólo desde el *lugar* puede adquirir sentido. Por lugar entiendo tanto la relación con una frontera, el país, la casa, el umbral, como todo sitio, toda *situación* en general a partir de la cual, prácticamente, pragmáticamente, se anuden alianzas...” ([1986] 2003: 44, cursivas en el original)

²⁶⁵ En palabras de Martel: “En mi casa, mi mamá y mi abuela charlaban mucho y se contaban cosas de la familia y muchas cosas que no eran verdad, que eran inventos familiares (...) está toda esa pretensión, muy propia del Norte, de que el lenguaje no intenta ser referencial. En el Norte, la referencia directa es una grosería psicológica (...) Al principio era solamente la fascinación del tono, de los tiempos, de los personajes que aparecían en esos relatos. Y después fui descubriendo más particularidades dentro de esas conversaciones. No solamente era el relato, el cuento organizado como cuento infantil, sino una cosa que a mí me resulta particularmente atractiva que es la conversación que casi no tiene un objeto, sino que es una forma de estar juntos. Y me doy cuenta, cuando empiezo a escribir o incluso las cosas por las cuales me entusiasmo en pensar, que muchas veces estas tienen que ver con frases, con fragmentos que son más de la oralidad, que vienen más de ese mundo” (Martel en Bettendorff y Perez Rial (eds.), 2014: 181)

²⁶⁶ Claudia Soria señala en su artículo “El otro lado de la cama: la escritura femenina en el cine de Martel” que “En *La ciénaga* la cama es un significante erotizado aunque ninguna escena de sexo ocurra en la cama. Es, además, marca de una clase ociosa que puede darse el lujo de estar en cama mientras los criados los atienden. Lo cierto es que el dormitorio es, sin dudas, el decorado más recurrente en *La ciénaga*. No es exagerado decir que el ochenta y cinco por ciento de la película transcurre en las camas” (2009: s/n).

espacio, y la habitación como territorio, los que marcan los límites de la sociabilidad familiar, en ella irrumpen las visitas, y el cuerpo tendido de Mecha gana centralidad.²⁶⁷

La escena a la que nos dedicaremos en este apartado es la que señala por primera vez la apertura de este espacio. En ella Mecha y Tali dialogan sobre diversos temas: la posibilidad de viajar a Bolivia para hacer una compra mayorista de útiles escolares, la suegra de Tali, los accidentes de los chicos, la aparición de la Virgen... mientras Mariana, la hija menor de Tali, sigue la conversación. La alusión a Bolivia en la conversación, como un territorio desconocido pero cercano, al cual se puede acceder en auto y cruzar la frontera a pie, sirve como informante para la ubicación del pueblo en el que transcurre el film. Si en la película se decide omitir la filiación autenticante de situar la trama en un espacio profílmico existente, y el pueblo en el que la historia transcurre toma el nombre imaginario de *La ciénaga*, este gesto lúdico de reconocimiento/distanciamiento de algunas cualidades topográficas y de nominación dialoga con la construcción del espacio en films como *Invasión* (1969) de Hugo Santiago. Una película en la que se trabaja de manera constante una superposición imaginaria entre Aquilea y Buenos Aires, así como en el film de la directora salteña se solapan las imágenes de su ciudad natal con las de *La ciénaga*.

En el diálogo entre Tali y Mecha, que es interrumpido en diferentes oportunidades por el arribo de nuevos protagonistas –Momi primero, Verónica y Mariana después y por último José–, se terminan de trazar algunas de las polaridades que estructuran la narración en los ejes del poder, del saber y del deseo (Courtes y Greimas, ([1979] 1999; Greimas, [1987] 1997). Estos tres ejes no dan pie a un modo clásico de concebir el relato en términos estructurales sino que trabajan en la imbricación de esta tripartición, convirtiendo, por ejemplo, a ciertas oposiciones como el *ver/no ver* en dicotomías que matizadas atraviesan la caracterización de situaciones y personajes. En *La ciénaga* conviven quienes no ven nada (los peregrinos que visitan infructuosamente a la Virgen, Momi al final de la película cuando le revela a su hermana “No vi nada” después de visitar ella misma el lugar en el que la Virgen hacía sus apariciones); quienes simulan no ver (la suegra de Tali); quienes tienen una visión parcial o reducida (Mecha, por las gafas que porta en todo el film, su hijo Joaquín quien

²⁶⁷ Señalábamos anteriormente los reenvíos intertextuales entre el film de Martel y *Crónica de una Señora* de de la Torre. La presencia de las camas en este film, camas que se conectan con el exterior, con el *más allá* de la intimidad, en una sociabilidad pública que se vale de los teléfonos como dispositivos mediadores del contacto, son también un motivo que dialoga entre ambas películas.

perdió un ojo en un accidente), pero también quienes todo lo ven, en verdad la mujer que *todo lo ve y todo lo puede*: Teresa, un personaje femenino, que nunca aparece más que aludido –y elidido en su parlamento en una charla telefónica con Tali– y que se convierte en un ser casi mítico que no sólo viajó a Bolivia a comprar los útiles con sus hijos sino que, además, vio a la Virgen. En Teresa convergen así *poder, querer y saber* que quedan desigualmente distribuidos en los restantes personajes del film, que como señala Tali: *ven lo que pueden*.



La cama de Mecha como espacio privilegiado de la sociabilidad familiar.

Estas limitaciones de la visión tematizadas en la película se combinan desde la puesta de cámara con propuestas que buscan elidir los planos frontales, y que por lo general dejan a los cuerpos desplazados y en ocasiones mutilados en los bordes de la imagen. No son sólo los personajes del film quienes no podrán *verlo todo*, la ausencia de *establishing shots* (plano de establecimiento o general) contribuirá también a que el/a espectador/a vea sólo una parte, una sinécdoque, de aquello que se le está mostrando. Si bien el cine siempre opera por sinécdoques representando *selectivamente una parte del objeto* –algo que señalábamos cuando en el Capítulo 4 retomábamos los planteamientos de Christian Metz (cfr. Apartado 4.1.2)–, Martel juega a subrayar el carácter fragmentario del significante fílmico, enfatizando incluso las potenciales disyunciones

entre planos visuales y sonoros. Personajes y espectadores compartirán así una sensación de desestabilización perceptiva frente a los sucesos mostrados y narrados.

Volviendo al contenido intradieгético que la escena nos propone, vemos como, a medida que los chicos van llegando del cerro, la conversación entre Tali y Mecha encuentra un contrapunto en las complicidades que se generan entre los hijos mayores, Agustina y Verónica que están en el cuarto y José que se prepara para salir a la ciudad en el baño mientras juega con un secador de pelo simulando un micrófono. Esta superposición de intercambios es otro rasgo que aparece como constante en el cine de Martel y que encuentra en la posibilidad que brinda la profundidad de campo – profundidad siempre corta, que deja fuera de foco a uno de los elementos/sujetos en el plano– su herramienta dilecta. La confusión y el enrarecimiento se palpan en la construcción del espacio fílmico, tanto en su puesta en escena como en el trabajo de cámara y el montaje.²⁶⁸ Los planos presentan cuerpos recortados, entregan imágenes superpuestas. La utilización del primer plano, el plano detalle y el plano de conjunto cerrado complementan este acercamiento extremo sobre los personajes. Esta puesta contribuye, además, a la fijación de las figuras sobre un fondo en tinieblas, volviendo la interrelación entre figura y fondo, un juego de texturas.

En el film, a diferencia de la pintura o la fotografía que deben valerse de artilugios para este tipo de construcciones,²⁶⁹ el solapamiento de planos es producto no de un forzamiento sino de una posibilidad *natural* al dispositivo cinematográfico para indagar en las posibilidades de la profundidad de campo.²⁷⁰ Una posibilidad que junto a los juegos de foco/fuera de foco –característicos sobre todo de su segundo film, *La niña santa*– son explorados para dotar a la imagen de texturas perceptivas.

Será cuando Verónica logre hacer funcionar el grabador y comience a reproducir el tema “El niño y el canario” interpretado por Jorge Cafrune, que la música operará como espacio posibilitador de la confluencia de esos dos intercambios y todos/as los/as

²⁶⁸ Señala Cécile François en su análisis sobre la construcción de una poética de la opacidad en los films de esta directora: “Lucrecia Martel suele seguir a los personajes con la cámara en mano, lo cual desestabiliza el encuadre y provoca una fragmentación de los sujetos cuyas cabezas o miembros se ven cortados y echados al fuera de campo” (2009/2010: 4).

²⁶⁹ Artilugios como la inclusión de espejos o de otros dispositivos que permitan dar cuenta de la superposición de planos o de la representación dentro de la representación.

²⁷⁰ En este sentido, señala Bazin sobre profundidad de campo al hablar del cine de Orson Welles que ésta “...ha restituido a la realidad su continuidad sensible” ([1958] 2006: 301)

presentes –a excepción de Mecha que seguirá desde su cama sonriendo– compartirán uno de los pocos momentos del film en el que la *catarsis* aparece posible.

5.1.5.4 Cena en familia, los vestigios del esquema costumbrista

En *La ciénaga* se desarrollan dos escenas en las que las familias se sientan a compartir una comida. La primera transcurre en casa de Tali, a los 40 minutos del film; es introducida por la sobremesa, y traza el conflicto entre Tali y su marido por la protección de sus hijos: Rafael está molesto porque ella le permitió a los hijos mayores quedarse unos días en *La Mandrágora* y se opone al viaje que ambas planean a Bolivia. Los niños pequeños juegan con su padre, mientras él les reparte gajos de mandarina. Tali, en un segundo plano, deambula entre la mesa, la cocina y el patio exasperada por la discusión.

La escena empieza con un plano general que tiene a los personajes sentados a la mesa y descentrados. Se ubican en el rincón inferior izquierdo del cuadro, cuyo punto central de fuga es hacia la puerta de la cocina que da al patio y está abierta. La luz es amarillenta y afuera está oscuro. El cuadro se cierra a la derecha con el televisor prendido de frente a la mesa, echando su luz azulada y sus sonidos expansivamente por la escena. En él se ven imágenes de unas comparsas de carnaval. Es la sobremesa, Tali y Rafa están sentados de frente, Luchi sobre la mesa, de espalda a cámara y Marianita parada en el respaldo de la silla del padre; él presta atención a los chicos, cada tanto echa una mirada al televisor o a Tali, Luchi trata de contarle algo al padre, tomándolo de la cara para llamar su atención, Marianita está concentrada en calzarle a su padre las guirnaldas de papel con las que está disfrazada. En ese contexto a Tali le cuesta hacerse oír.

La escena está repleta de elementos del orden de lo catalítico, con las zapatillas de Luchi sobre la mesa, aludiendo a la conducta distendida de los padres de familia, zapatillas que están mojadas y son la muestra de una sobreprotección insuficiente. La puerta abierta que da al patio, del que provienen los ladridos del perro que encienden la curiosidad de Luciano, es otro de los elementos que alimentan el espesor dramático. Ladridos y ruidos de construcción que contribuyen al desequilibrio comunicativo de la escena. Este universo de detalles actualiza repertorios de larga duración, como la distribución de la mesa organizada según la pantalla del televisor, y la distensión sencilla de la cena cotidiana, con los platos usados todavía en la mesa, apilados para

hacer espacio al postre. En la escena parecen pervivir, aún cuando sea inmerso en el desorden que las catálisis señalan, vestigios de viejos esquemas costumbristas.

En algunos parlamentos de Tali la familia aparece como un *leit motiv* sostenido sólo en algunos *clichés* discursivos:

- *Cuando yo les digo “hagan caso, hagan caso”. Hagan caso. Mirá la Mecha si le hubiera hecho caso a la madre no se hubiera casado con Gregorio.*

- *Dios mío. ¡Esa familia! Es que la desgracia llama la desgracia*

- *Dios mío, qué desgracia que es la bebida...el alcohol entra por una puerta y no se va por la otra.*

En este uso del habla, en el que se mezclan las valoraciones del destino individual de su prima Mecha con la potencia argumentativa de los enunciados generalistas, se incorpora en el film la presencia de una mirada costumbrista que busca reponer – infructuosamente– una tipicidad perdida. Más allá de la posibilidad de reconocer el contenido de los lugares comunes algo en ellos aparece obturando su posibilidad de dar cuenta de un estado de situación. Como si lo que el film con su puesta en escena expusiera no fuera más que una presentificación de la falacia que llevan inscriptos estos clichés y su vocacional monotonía. No hay ya potencia argumentativa en estos enunciados, ni ellos contribuyen a sostener un verosímil de representación familiar que aparece desmoronado.

5.1.5.5 La imposible convivencia

La segunda mesa que aparece en el film es un almuerzo que se desarrolla en la chacra de Mecha y se compone como una “mesa grande”. En ella se sientan el matrimonio, sus cuatro hijos y los dos sobrinos. Si bien la presencia de los sobrinos es excepcional, los ritmos de la comida se plantean como del orden de lo ordinario, ya que las actividades se repiten según un organigrama que es llevado a cabo por la mucama. Los ocho personajes están dispuestos alrededor de la mesa: Gregorio ocupa la cabecera, en frente está Martín, su sobrino; en el lateral derecho su sobrina, Momi, y José; en el lateral izquierdo Mecha, Verónica y Joaquín. La ubicación subraya la tensión, intercalando a los sobrinos en el circuito de pugna entre el grupo primario. Si bien Gregorio está en la cabecera, el lugar de la madre es privilegiado ya que puede ver de frente a su hijo mayor y tener al lado a su marido. La observancia de valores y costumbres está subvertida en varios aspectos: Joaquín, el hijo menor, come con el perro sentado al regazo; Mecha

llega a la mesa en camisón y con gafas de sol; Gregorio apenas levanta la cabeza del plato y no pronuncia casi palabras; José y Momi se escupen la comida.

El primer plano nos presenta a cada uno de los personajes sentados a la mesa, todos son enmarcados por una superposición de botellas y fragmentos de cabezas de los otros personajes en la construcción de los planos. La cámara hace hincapié en mostrar las cicatrices, los cuerpos marcados de José, Joaquín, Martín y Mecha,²⁷¹ el aspecto desaliñado de Momi, la inútil coquetería de Gregorio. El desorden, el desencuentro, el conflicto, la incomunicación, constantes a lo largo todo el relato, se presentan también a la hora de comer.



En la mesa todo es catálisis que contribuye a engrosar la descomposición familiar

El espacio que décadas atrás celebraba el encuentro familiar se ve violado en su normativa. Su función no se extiende en transformaciones que conduzcan a un desarrollo del relato, sino que mantiene una dinámica catalítica: la mesa es un territorio

²⁷¹ Es interesante la lectura de Aguilar sobre el modo en que la diégesis va dejando marcas de lo acontecido en los cuerpos: “Hay realismo [habla de *La ciénaga*], pero sobre todo hay un exceso de efectos indiciales de lo real que no aparece como un orden previamente organizado sino como una masa informe de la que puede surgir lo imprevisto. Estos indicios configuran un exceso de lo real aleatorio que abruma los cuerpos y los hace reventar desde afuera y desde adentro. Tajos, heridas, anomalías: una carga de intensidad que el cuerpo humano no llega a soportar” –y aclara en nota al pie- “Tampoco la mirada soporta el accidente: como dijimos, siempre está fuera de campo” (Aguilar, [2006] 2010: 47)

más de conflicto, un factor que enriquece la forma de la intriga por adición de elementos desestabilizantes. Temáticamente esta mesa exhibe un conflicto: la llamada de Mercedes (ex amante de Gregorio y actual pareja de José) quien vive en Buenos Aires y comercializa el pimiento que cultiva la familia y, en palabras de Mecha, “vende el pimiento, que es algo que nadie hace”. Con esta sentencia se fija la impotencia de los hombres de la casa para cumplir su rol de proveedores. La pelea muestra ante la mirada atónita de los sobrinos que esa familia no funciona.

Cada elemento que ingresa opera añadiendo un componente más de desequilibrio. La vajilla utilizada es despareja, no se arman juegos de mesa, lo cual es una característica notable en tanto se trata del retrato de una familia acomodada. Lo que comen es chupín de bagre, otro detalle que en su insignificancia contribuye de modo fundamental a la profundidad de la descomposición familiar planteada en el relato. Esta nota leída en conjunto con la escena anterior al almuerzo familiar construye un sentido irónico del encuentro en torno al ritual del comer. Los chicos regresan a la chacra luego de salir a pescar con los *kollas* acompañados por Isabel. En el trayecto Joaquín tira el pescado en un baldío porque “está lleno de barro, no se puede ni comer, estos *kollas* no saben ni pescar”. Isabel lo recoge y durante el almuerzo se nos devela que lo que almuerzan es ese pescado en otro gesto que descubre hasta qué punto es frágil la integridad familiar.

5.1.5.6 La caída

Luciano, el hijo más pequeño de Tali y Rafael, está expuesto en diferentes momentos del film a accidentes (como el corte que lo deposita en el hospital al inicio de la película), potenciales situaciones de peligro (cuando en una de sus incursiones al cerro queda situado entre la escopeta de su primo Joaquín y la vaca muerta en la ciénaga) o juegos que lo dejarían sin vida (como los que les proponen su hermana Mariana y su amiga Vero que le gritan “Muerto Luciano, muerto, muerto...”) o su recurrencia a contener la respiración.

Sin embargo, la muerte de Luciano no es consecuencia tanto de una sumatoria de potenciales situaciones de peligro como de una curiosidad que se acrecienta a medida que avanza el film por develar la procedencia de los sonidos que vienen de más allá del muro del patio de su casa. La leyenda que Verónica narra sobre la historia del perro-rata obsesiona a Luciano convirtiendo a ese significativo imaginario en el ordenador de todas

sus experiencias siguientes. Constantemente preguntará a sus padres sobre la existencia/inexistencia de este animal mitológico y se preocupará por dar forma a los ladridos que llegan del patio vecino.

Será la curiosidad por ver lo que sólo escucha, tanto en el relato de su prima como en los ladridos que omnipresentes acompañan la salida de cada personaje al jardín, lo que motivará a Luciano a desobedecer a su madre y trepar la escalera, de la que caerá.²⁷² Esta vez, el accidente es sólo parcialmente elidido ya que la cámara si bien decide omitir un plano secuencia de la caída, muestra el cuerpo de Luciano tendido en el patio, sin vida. A este plano lo continúa una sucesión de imágenes del interior de la casa de Tali. Imágenes de espacios que mantienen un orden y un silencio que cuesta situar.



Después de la caída de Luciano la cámara recorre los ambientes vacíos de la casa para terminar con un plano que muestra en una profundidad de campo amplia el cuerpo del niño muerto tendido.

En esta última secuencia, así, una cámara que se independiza de los personajes se entromete en ese espacio vacío y mudo. Parte de un dispositivo narrativo que decide

²⁷² En este punto, Martel propone otro juego intertextual, esta vez con el segundo film realizado por la dupla de director-guionista que conformaron Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido. El film aludido es *El secuestrador* (1958) donde otro niño inocente muere producto de una caída de una escalera.

que sea el/la espectador/a quien conozca primero la muerte de Luciano, la cámara opera como en un film de terror o suspenso adelantándole un saber que intradiegeticamente aún le es negado a los/as protagonistas. En la toma final la cámara se detiene *como si* esperara la llegada –que no acontecerá– de la madre y los/as hermanos/as del pequeño.

Hemos trabajado en estas páginas en un análisis de algunos pasajes de los films –escenas, secuencias o conjuntos de ellas– que entendemos representativas de ciertas poéticas de puesta en escena de lo cotidiano familiar mediatizado por el cine de ficción hecho por mujeres entre los años 2000 y 2010. En los emergentes analíticos de esta selección pueden trazarse algunos aspectos compartidos que dialogan de manera particular con los verosímiles de representación de lo cotidiano familiar históricamente hegemónicos en el cine argentino. Las conclusiones que conforman el último apartado de esta tesis se detendrán en una sistematización de los planteamientos que venimos desarrollando tomando como eje cuatro líneas: las tensiones genéricas (*gender/genre*); el trabajo de estos films sobre el espacio *off* y el tiempo expandido; la construcción de planos que toman como base lo que hemos denominado una poética de lo inconcluso (del fragmento o del detalle); y, finalmente, lo que ya habíamos adelantado a modo de hipótesis en el Capítulo 4, la posibilidad de postular como característico de la búsqueda de algunos de estos films de un realismo sinestésico en el que *lo cotidiano narrado* deja lugar a *lo cotidiano percibido*.

Conclusiones

0 Apuntes para una primera sistematización

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con sujetos, la manera en que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y de figuras

Jacques Rancière ([2008]2010: 67, cursivas en el original)

Como se ha comprobado en la lectura de los capítulos precedentes esta tesis habita una serie de campos académicos. En el itinerario que trazamos el cine dialogó con la historia del arte, la sociología de *lo cotidiano*, la teoría de género y la semiótica, entre otras disciplinas convocadas de manera más o menos explícita. Partimos de un primer momento historiográfico en el que buscamos dar cuenta de la inserción de las mujeres en la producción de cine, y enmarcamos este cambio en el campo cinematográfico como emergente de un momento social, político y cultural en el que un conjunto de directoras ingresaba de manera sostenida en la producción cinematográfica (cfr. Capítulo 1). En segundo término, hicimos hincapié en los modos en que se fue consolidando la *teoría fílmica feminista* y las maneras en las que desde sus planteamientos se pensó la noción de representación (cfr. Capítulo 2, Parte 1). También nos detuvimos en los modos en que *lo cotidiano* fue construyéndose como un universo temático privilegiado para la impugnación de retóricas, figuraciones y enunciaciones estabilizadas sobre el *pequeño mundo* (cfr. Capítulo 2, Parte 2). En tercer lugar, dedicamos un capítulo a la profundización de las formas en que desde la socio-semiótica se ha comprendido un modelo de enunciación complejo como es el que se despliega en el dispositivo audiovisual cinematográfico. Esto lo hemos hecho teniendo en cuenta la singularidad del universo estudiado: *lo cotidiano familiar mediatizado por el cine de ficción realizado por mujeres entre el 2000 y el 2010*. Para ello, hemos trabajado en tres niveles (retórico, temático y enunciativo) que nos permitieron sistematizar algunas de las regularidades de puesta en escena desplegadas en la historia de la cinematografía nacional. En este capítulo hemos avanzado, también, en una especificación de nuestras entradas analíticas al objeto, es decir: el estudio de la figuración del tiempo, el espacio y los cuerpos (cfr. Capítulo 3). En el Capítulo 4 formulamos nuestra hipótesis sobre la existencia en nuestro *corpus* de un *realismo sinestésico* en el que entendemos se buscan priorizar cualidades del signo audiovisual que enfatizan no tanto su indicialidad como

las aperturas icónicas que este posee. Este *realismo sinestésico* permite una exploración que independiza las imágenes de los grandes relatos y las libera a un fluir en el que tiempo y espacio parecen dilatarse en narraciones no acabadas o morosas (cfr. Capítulo 4). Por último, en el Capítulo 5 nos hemos dedicado al análisis de nuestro *corpus*: un trabajo que partiendo de los relatos y de un estudio de las secuencias en que las películas ponen en escena lo cotidiano familiar buscó profundizar líneas comunes y divergentes en la caracterización de las poéticas de *mise-en-scène*. Pensar los modos en que –como señala Rancière– fueron mutando las *coordenadas de lo representable* es aquello a los que nos hemos abocado en esta tesis. En las páginas que siguen buscaremos sistematizar el trabajo aquí desarrollado bajo cuatro títulos: *Tensiones genericas. Cuando los moldes no contienen las narraciones; Otras cronotopías. El espacio off, el tiempo expandido; Detalle/fragmento. Poéticas de lo inconcluso; y Realismo sinestésico. De lo cotidiano narrado a lo cotidiano percibido.*

Nos interesa, por último, repensar a cinco años de la formulación primera de los interrogantes que motivaron esta investigación, cuál es su actualidad, cómo fueron variando en este período las condiciones de producción discursiva que motivaron nuestras preguntas iniciales y, también, cómo podría pensarse hoy una investigación que diera continuidad a los planteamientos aquí esbozados.

I Tensiones genericas. Cuando los moldes no contienen la narración

...el término anglosajón *gender* no se corresponde totalmente con el español género: en inglés tiene una acepción que apunta directamente a los sexos (sea como accidente gramatical, sea como engendrar), mientras que en español se refiere a la clase, especie o tipo a la que pertenecen las cosas, a un grupo taxonómico, a los artículos o mercancías que son objeto de comercio y a la tela
Marta Lamas (1999: 148, cursivas en el original)

Sin grillas no hay estrategias, así como sin relatos no hay sentidos del mundo. Del trabajo con esas grillas y de la re-producción (o el rechazo) de esos relatos dependerán las posibilidades de inclusión/expulsión y articulación/desarticulación de cada insistencia de estilo.
Oscar Steimberg ([2003] 2013: 248)

...el debate entre el constructivismo y el esencialismo pasa completamente por alto la cuestión esencial de la desconstrucción, porque la cuestión esencial nunca fue que “todo se construye discursivamente”; esta cuestión esencial, cuando se plantea, corresponde a una especie de monismo discursivo o lingüisticismo que niega la fuerza constitutiva de la exclusión, la supresión, la forclusión y la abyección violentas y su retorno destructivo dentro de los términos mismos de la legitimidad discursiva.
Judith Butler ([1993] 2002: 27, comillas en el original)

El vocablo *género* en español lleva inscripto una trampa lingüística: la doble acepción del término –Lamas da cuenta en verdad de otras posibilidades significativas como la de aludir a mercancías de comercio o tela– que permite nombrar tanto a los géneros discursivos (*genres*) como sexuales (*genders*). Esta polivalencia semántica parece ser puesta en abismo por algunas narrativas cinematográficas contemporáneas, en especial, aquellas que de diferentes maneras transitan la posibilidad de exhibir a un lado y otro de la cámara cuerpos que no son los que tradicionalmente han asumido –ni *han sido asumidos por*– las posibilidades expresivas del dispositivo fílmico.

En el cine argentino son tres los géneros (*genres*) que se han mostrado más productivos en su historia: el policial, el melodrama y la comedia.²⁷³ En el caso de las producciones analizadas son estos últimos dos géneros los que de manera más visible han dejado sus marcas temáticas, retóricas y enunciativas en los films. Esto lo han hecho, mayormente, de una manera *impura*, es decir, que la puesta en escena que las películas proponen ha supuesto procesos de hibridación. Un film como *Géminis* de Albertina Carri, por ejemplo, tomando como punto de partida algunos de los elementos característicos del melodrama, lo *comenta* en una performance genérica *desviada*. La hipérbole, figura característica del género, aparece exagerada, y en la exhibición de esta meta-operación comentativa, quedan expuestas las posibilidades que habilita el dispositivo cinematográfico cuando libera los relatos de su (im)potencia mimética. La

²⁷³ Cada uno de estos géneros tuvo su auge en momentos diferentes del cine nacional, y estuvo asociado a algunos/as directores/as que le dieron continuidad en su producción. En el caso del policial se destacan los nombres de Manuel Romero (1891-1954) o exponentes del *film noir* local como Carlos Hugo Christensen (1914-1999) o Daniel Tinayre (1910-1994), así como también los de directores como Adolfo Aristarain, que comienzan a producir policiales a principios de los años 80, o más cercano en el tiempo, Fabián Bielinsky (1959-2006), director de la película *Nueve reinas* (2000). En el caso de las comedias, este género estuvo muy ligado a la puesta en escena de una comicidad costumbrista, que en un principio se vinculaba a la presencia de personajes como Niní Marshall (1903-1996, interprete y guionista). Con variaciones estilísticas diversas, ligadas a marcas de autoría o epocales, la comedia será uno de los pocos géneros que con sus producciones atravesará la totalidad de la historia del cine nacional: de las realizaciones Carlos Schlieper (1902-1957), pasando por las producciones del dúo de intérpretes cómicos Alberto Olmedo (1933-1988) y Jorge Porcel (1936-2006) hasta exponentes de nuevas formas de la comedia argentina dentro del *NCA* como Martín Rejtman o Ana Katz. Por último, el melodrama, que como hemos insistido en el Capítulo 3 –si bien ha sido históricamente un *género negado* (cfr. Aprea, 2003)– ha sobrevivido y se ha expandido en diversos medios, formatos y lenguajes a través de su conversión en un transgénero. Investigadores/as han trabajado, además, sobre las relaciones entre el auge del cine melodramático en la década del sesenta y la construcción de un público específicamente femenino. En ese sentido, Nora Mazziotti señala que “...las mujeres eran las principales espectadoras, tanto debido a que en las décadas iniciales del siglo XX ir al cine, solas o acompañadas era “una de las pocas opciones que tenían fuera de la esfera privada” [citado de Silvia Oroz, 1999: 59], como porque las temáticas y los modos de narración tienen que ver con lo que la construcción de género (gender) atribuye al mundo femenino. Son relatos donde las emociones, los afectos, el mundo doméstico (...) juegan un papel principal. El melodrama, junto a las comedias o los musicales, fueron pensados (desde la industria) y leídos o catalogados socialmente como films para mujeres (...) Filmes hechos para llorar...” (Mazziotti, 2002: 126).

existencia de estos *desvíos* distancia a las películas analizadas de los verosímiles tradicionales de puesta en escena de lo cotidiano familiar. Como señalábamos, la película *Géminis* es, en este sentido, paradigmática. Un film construido como un melodrama, que convive con los elementos más enraizados del molde: elementos que transitan los niveles de configuración retórica (uso de un cromatismo saturado que toma al rojo como color privilegiado de los espacios de la casa o primeros planos que acentúan el patetismo de las situaciones que presentan), temática (en la recuperación de motivos clásicos de este género como el incesto) y enunciativa (en la que se construye –recuperando la descripción de Aprea (2003)– una escena en la que *se acentúa el patetismo de las situaciones dramáticas*). Este apego al género convive, sin embargo, con elementos que, al ser incluidos, logran citar en clave de parodia al melodrama. Esta autorreferencia es una de las características de lo que teóricos como Oscar Steimberg denominan la *actual escena del género*:

Coincidentemente con la irrupción de algunos rasgos del *estilo de época* (el adjudicado a la posmodernidad) (...), o sobremodernidad, o era neobarroca), se ha producido, especialmente en los géneros televisivos y cinematográficos, un crecimiento de las mezclas de género, de la caída de los grandes relatos y la multiplicación y el entrelazamiento de los pequeños o secundarios, de la autorreferencia (los géneros hablan de sí mismos), de la autoironía y de la cita paródica. (Steimberg en Altamirano [comp.], 2008: 105)

La exposición del artificio genérico es, así, uno de los mecanismos que podemos rastrear en los films de estas directoras. Si el género (*gender*) es –como insiste Butler [1990] 2007, [1993] 2002– producto de una *ficción regulativa*, en esta tesis nos ha interesado mostrar como en algunos de los films hechos por mujeres en Argentina esta construcción aparece expuesta doblemente en el carácter ficcional de los *genders/genres*.

Las producciones de estas directoras no son, y en eso hemos insistido, exponentes de un *contra-cine* (cfr. Nota al pie 81) que se caracterizaría por una programática antinarratividad. Por el contrario, su apuesta estética y política se vincula con una reapropiación de las coordenadas narrativas en la búsqueda de las potencialidades del cine para producir –en palabras de Teresa de Lauretis ya citadas– : “...otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión y formular las condiciones de representación de otro sujeto social” ([1985]2002: 215).

Los films que han desarrollado las mujeres realizadoras no se focalizan de manera privativa en el universo doméstico de lo cotidiano familiar, sino que ese recorte es producto de la esquizia de nuestra mirada analítica. Hoy, de hecho, las búsquedas

narrativas de las películas dirigidas por mujeres se han ampliado y muchas realizadoras se han vuelto también hacia el juego de expectativas que proponen géneros cinematográficos como el *thriller*. A este apela *Wakolda* (2013), tercer film de Lucía Puenzo, en el que se mezclan además la reconstrucción de época y algunos rasgos del cine de terror psicológico, la cuarta película de Verónica Chen, *Mujer conejo* (2013) o la ópera prima de Ana Piterbarg, *Todos tenemos un plan* (2012). Es un desafío para próximas investigaciones pensar cómo se plantean en estas películas la articulación entre exploraciones formales ligadas a las búsquedas genéricas (*genres/genders*) y las indagaciones poéticas que en ellas se despliegan.

II Otras cronotopías. El espacio *off*, el tiempo expandido

...la esfera íntima de la casa, tanto en la literatura como en la vida (...) se multiplica en diversos anclajes cronotópicos: la “mediación de los rincones” que exaltaba Bachelard, la franja de luz debajo de la puerta del dormitorio de los padres, que anunciaba para Benjamin el viaje inminente, el encierro de la ensoñación en Proust, el jardín sombrío y soleado en Barthes, los cajones que atesoran lo inútil y lo invaluable, lo rescatado del olvido y lo ya olvidado –la obsesión de las cajas apiladas de Christian Boltanski–, los cofres, que guardan secretos bajo llave, las valijas, que los migrantes no se deciden a vaciar, los armarios, con su carga misteriosa o siniestra, la ropa colgada, tan banal y sin embargo tan perturbadora ante la ausencia, la desaparición, la muerte...

Leonor Arfuch (2005: 256-257, comillas en el original)

La puesta en escena de *lo cotidiano* en el cine puede ser efecto de diversos cronotopos, de modos heterogéneos de dar cuenta del tiempo y del espacio. Como hemos indicado (cfr. Capítulo 2) desde los inicios del cine *lo cotidiano* –y, en muchos casos, incluso, *lo cotidiano doméstico y familiar*– estuvo presente. En una de las primeras vistas de los Hermanos Lumière, *El desayuno del bebé* (*Repas de bébé*, 1895) era una escena cotidiana y banal la que daba pie a la anécdota.

A medida que el lenguaje cinematográfico fue estabilizándose a través de las técnicas de montaje y *raccord* los relatos que el cine asumió fueron tornándose más complejos, las *vistas* se convirtieron en *historias*, y las escenas cotidianas devinieron un momento subsidiario de las tramas. Eso a lo que Chantal Akerman hacía mención cuando señalaba –a propósito de su film *Jeanne Dielman...*(1975)–: “pienso que es una película feminista porque le doy lugar a cosas que nunca o casi nunca se mostraron de ese modo, como los gestos cotidianos de una mujer. En la jerarquía de imágenes fílmicas, son las más bajas...” (Akerman en de Lauretis [1985]2002: 210-211). Esta política de no elidir lo que tradicionalmente el cine narrativo comercial había suprimido

y mostrar *in extenso* esos *detalles inútiles* que el cine clásico sólo convocaba como catálisis es una de las operatorias que diferencian de manera más nítida las propuestas de las directoras analizadas.

Hay en los films trabajados –centralmente en *La ciénaga*, *Rompecabezas* y *Por tu culpa*– un trabajo sobre el espacio *off* y el tiempo expandido que los distancia de los verosímiles de puesta en escena de *lo cotidiano familiar* y *doméstico* hegemónicos en la historia del cine argentino. En estas películas el cuadro parece no contener lo que ocurre en la escena y el fuera de cuadro se expande en las imágenes a través de los sonidos que ganan centralidad en la construcción del entorno. La rarefacción de *lo cotidiano* va de la mano de la pérdida de la vista como sentido único de aprehensión del espacio.

La expansión del eje temporal actúa, a su vez, como condición de posibilidad de la emergencia de nuevas figuras en el cuadro y favorece a través de la *duración* de las escenas que el/la espectador/a independice su mirada del relato y se entregue a las aperturas que el plano sostenido en el tiempo le propone. En estos planteamientos cronotópicos es también el cuerpo, a uno y otro lado de la pantalla, el elemento mediador que aparece posibilitando las aperturas semánticas. En las películas abordadas los cuerpos protagonistas –que en los cinco casos son cuerpos femeninos– se presentan como superficies de inscripción en las que van quedando atestiguadas huellas significantes. Hay un énfasis manifiesto en estos discursos, una insistencia, en mostrar las consecuencias de las (in)acciones sobre las corporalidades. Cicatrices, marcas, lastimaduras, golpes, enfermedades, entre otras afecciones marcan los cuerpos, los vuelven soportes de un *desbordar* indicial, espacios de inscripción de tiempos heterogéneos, signos de lo que ocurre en los bordes de las escenas.

Los cronotopos que ponen en escena *lo cotidiano familiar* y *doméstico* abandonan así su apego a géneros altamente convencionalizados y a verosímiles remanentes y construyen nuevas coordenadas de representación. Las arquitecturas se extrañan y los tiempos de la cotidianeidad, caracterizados por la *reiterabilidad*, la *repetición*, el *acontecimiento ordinario* (cfr. Parret, 1995) aparecen, también, rareificados. Esta rarefacción no es producto, sin embargo, de una proliferación de operaciones figurales ligada a las aperturas metafóricas que podría habilitar el dispositivo audiovisual con sus potencialidades expresivas. Es el resultado, más bien, de enfrentar a el/la espectador/a con una contigüidad metonímica espacio-temporal entre su *pequeño mundo* y el cotidiano puesto en escena.

III Detalle/fragmento. Poéticas de lo inconcluso

...detalle y fragmento, aun tan diversos entre ellos, acaban por participar del mismo “espíritu del tiempo”, la pérdida de totalidad (...) el detalle de los sistemas o su fragmentación se hacen autónomos, con valorizaciones propias y hacen literalmente “perder de vista” los grandes cuadros de referencia general
Omar Calabrese ([1987]1989: 105, comillas en el original)

Hemos señalado (cfr. Capítulo 3, Apartado 3.1.1.2) que en los films analizados existía una insistencia figural en dos *tropos* que hacen de la operatoria de supresión su base: la sinécdoque y la elipsis. Ellos son la base de *mise-en-scène* que escamotean los límites de las topografías representadas y en los que parece desplegarse una *poética de lo inconcluso*, figurada de manera más o menos explícita a nivel de las diégesis y que plantea relaciones diversas entre parte/todo, presencia/ausencia, campo/fuera de campo, *in* y *off*

Sinécdoque y elipsis han sido centrales, también, en el desarrollo de las técnicas de montaje y de los procedimientos de continuidad (*raccord*) cinematográfico, es decir, de dos elementos que en su perfeccionamiento han permitido caracterizar el lenguaje cinematográfico. Dinámicas campo/fuera de campo en la figuración del espacio y utilización de elipsis para dar cuenta de las alteraciones de los tiempos de la fábula en el relato son algunas de las estrategias que podrían mencionarse al momento de señalar las operatorias que el dispositivo cinematográfico ha desplegado en la conformación y consolidación de un lenguaje capaz de dar fluidez y continuidad a sus narrativas.

La tensión entre lo mostrado y una totalidad ausente quedó manifiesta desde los inicios del cine. En el texto del que extrajimos el epígrafe, *La era neobarroca*, Calabrese plantea que las escenas enunciativas que implican el *detalle* y el *fragmento* son diversas en su relación con la totalidad a la que aluden. Mientras que el *fragmento* respondería a una lógica que tiene sus bordes desdibujados y rememora una totalidad que se ha perdido para siempre: “no posee una línea neta de confín, sino más bien lo accidentado de una costa” ([1987]1989: 89); el *detalle* traería implícita la posibilidad de *ver más* como producto de una amplificación: “...producir detalles depende de una acción explícita de un sujeto sobre un objeto y del hecho de que entero y parte estén «copresentes», el discurso por detalles prevé la aparición de marcas de la enunciación, es decir, del *yo-aquí-ahora* de la producción del discurso” ([1987]1989: 87-88, comillas y cursivas en el original).

En las películas trabajadas, *detalle* y *fragmento* se presentan como dos figuras que caracterizan a los polos de una economía figurativa en tensión. Ambas se configuran como meta-operaciones que permiten caracterizar a los relatos en su conjunto, dar cuenta de escenas enunciativas que parecieran hablarnos, por un lado, de cierta *nostalgia* que rememora procedimientos de puesta en escena ligados a verosímiles remanentes del *modelo optimista* –caracterizado por la puesta en escena de relatos en los que la familia operaba como espacio totalizador–; y, por el otro, de la presencia de elementos que ganan el cuadro como producto de su ampliación temporal y/o espacial. Esta *poética de lo inconcluso* refuerza en su relación con totalidades ausentes o evocadas, no sólo el carácter mimético precario de toda imagen sino, también, las posibilidades significantes que se abren cuando se libera al signo audiovisual de la necesidad ontológica de relacionarse con un ausente, *mundo* o *referente* según la teoría invocada.

IV Realismo sinestésico. De lo cotidiano narrado a lo cotidiano percibido

...la vida-relato no es un relato *sobre* algo: no hay un referente a este relato, es un “mundo contado”, sin objeto anterior o exterior. No hay *universo de referencia* de la vida-relato y es sin duda en ese plano que la vida cotidiana está lejos de toda acción “no cotidiana” (científica, por ejemplo) que presuponga la distanciamiento y la referencialización. La complejidad de la vida-relato es al mismo tiempo un *enunciado narrativo* y una *enunciación narrativa* y, sobre todo, que estos dos ejes de la vida-relato tienden a confundirse

Herman Parret (1995: 132-133, comillas y cursivas en el original)

Algunas de las directoras que comenzaron su carrera hacia fines de los años 90 fueron precursoras no solamente en plantear nuevas temáticas en el cine nacional (cfr. Capítulo 5, Apartado 5.0) sino que además contribuyeron a producir, a través de diferentes procedimientos figurativos y/o narrativos, fisuras en el sistema hegemónico de representaciones.

Parte de los films realizados en esos años desplazaron el eje de la historia a un eje descriptivo que convertía la *imagen-acción* en *imagen-afección*. Sobre esto nos hemos expuesto en el Capítulo 4, cuando caracterizamos esa particular forma de realismo a la que denominamos *realismo sinestésico*. Recuperando brevemente lo allí expuesto, nos interesa recordar el énfasis que este tipo de postulación implica en la puesta en escena de nuevas relaciones espaciales durativas, que en muchos casos toman

la forma de extensas descripciones, y que distancian a los films analizados de un realismo narrativo de apego a verosímiles y filiación metafórico-alegórica. En ellos el/la espectador/a se enfrenta, por momentos, a la percepción de un espacio que es también la duración del suceso. Se encuentra inmerso en una experiencia sensorial, somática, cuyo sentido no está pre-determinado por el relato cinematográfico, sino que la imagen misma se muestra en un ambiguo e inestable acontecer que apunta hacia una experiencia de esa realidad que pone en escena.

Algunas películas producidas con posterioridad al recorte temporal que trazamos con nuestro *corpus*: *Canción de amor* (Karin Idelson, 2011), *Ostende* (Laura Citarella, 2012) y *Habi, la extranjera* (María Florencia Álvarez, 2013), establecen –a pesar de las diversidades estéticas a las que responden– puntos de contacto que vienen a reforzar nuestros postulados. Entre ellos, un modo particular de poner en escena la errancia o el desplazamiento de los personajes protagonistas y del relato.²⁷⁴ Ana Amado, impugnaba en su libro *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* una división que entendía forzada entre *nomadismo* y *sedentarismo* (cfr. Nota al pie 173) y argumentaba que: “[...] esta división] coagula en lo masculino y marginal la práctica del nomadismo y destina la experiencia de la crisis femenina a los interiores domésticos” (2009: 230). Lo que plantea Amado es que no hay que oponer estas dos *figuras de ficción* (cfr. Aguilar, [2006] 2010) como polos que separarían por un lado films como *Pizza, birra y faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997) o *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), y, por otro, películas como *La ciénaga*, sino que, más bien, de lo que se trata es de ver las particularidades de ese *nomadismo femenino*:

En la deriva geográfica, las actitudes corporales femeninas aparecen como signos de ese desarreglo interior, como reveladores de una subjetividad en crisis, de una temporalidad propia y modos específicos de reacción frente a una encrucijada crítica. A diferencia del nomadismo masculino, sus reacciones se manifiestan en privado, en el intercambio íntimo de encuentros, lo que no quiere decir exclusivamente domésticos (Amado, 2009: 230)

En esas derivas, en esas errancias a las que se somete *lo mostrado*, la percepción de la imagen fílmica aparece intensificada en una gradación de reenvíos que van de la narración a la descripción y de la representación a la abstracción en la construcción de un relato que pierde su teleología a favor de una puesta en escena en la que la historia

²⁷⁴ El film de Álvarez presenta la historia de una joven del interior que viaja a Buenos Aires, donde entra en contacto con la comunidad musulmana, implicando también un desplazamiento cultural y lingüístico; en la película de Citarella, una joven mujer gana un concurso para pasar un fin de semana en el balneario de Ostende; el film de Idelson no establece un espacio con referencias definidas, acompañamos a la cámara por distintos ámbitos (una central telefónica, una fiesta, un viaje en micro, una pelea de box, etc.), en un recorrido no pautado teleológicamente.

deviene un derrotero perceptivo y en la que *lo cotidiano narrado* se convierte en *cotidiano percibido*.

V La vigencia y la necesidad de reformular algunas preguntas

Las preguntas que motivaron esta tesis fueron reformulándose con los años. Sin embargo, hubo términos y búsquedas que se mantuvieron: la insistencia en *la puesta en escena de lo cotidiano* como eje analítico; la convicción de que era necesario visibilizar los complejos procesos sociales y culturales que habían permitido que las mujeres se convirtieran en realizadoras y sostuvieran a lo largo de los años una producción cinematográfica; o, la indagación y el trabajo descriptivo que intentaba comprender y dar nombre a algunas de las operaciones poéticas que desplegaban en sus films.²⁷⁵

Las mujeres que ingresaron al cine a mediados de la década del noventa tuvieron la necesidad de crearse *una tradición* (cfr. Nota al pie 40 en la que Lucrecia Martel hace mención a este proceso). Hoy, veinte años más tarde, las nuevas directoras tienen a disposición múltiples referencias al momento de trazar sus genealogías, y la presencia de mujeres en ellas suele ser una evidencia. La pregunta parece desplazarse de aquella que en su momento había formulado Linda Nochlin en el artículo “Why Have There Been No Great Women Artist?” (publicado en la revista *Art News*, 1971) –que en nuestro caso sería *¿por qué no han existido grandes directoras desde los inicios del cine en Argentina?*– al interrogante por el tipo de film que realizan las mujeres hoy en nuestro país.

En una coyuntura en la que el ingreso al campo es tan dificultoso como la permanencia, las problemáticas parecen no vincularse ya a si las mujeres tienen visibilidad en nuestro cine, sino a qué tipo de diseño de producción tienen acceso y si éste condiciona, en cierta manera, las narrativas y las poéticas que desarrollan. Los interrogantes están abiertos y queda por ver qué estrategias trazarán las directoras para

²⁷⁵ En el camino otras voces se sumaron a esta empresa y junto a Paulina Bettendorff emprendimos la co-edición de un libro, *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (Librería, 2014), doblemente polifónico, por la presencia de múltiples ensayistas (Ana Amado, Leonor Arfuch, Gustavo Aprea, Ana Forcinito, Paola Margulis, David Oubiña) y de entrevistadas (Anahí Berneri, Albertina Carri, Carmen Guarini, Lucrecia Martel, Celina Murga, Vanessa Ragone, María Inés Roqué, Lita Stantic) que buscó constituirse en un primer bastión estratégico de visibilidad para el trabajo que las mujeres venían desarrollando en el campo. Operación de *esencialismo estratégico* –como supo definirla en una de las presentaciones del libro Nora Domínguez en el año 2014– pero, también, una *necesidad bibliográfica* que enfrentamos en el estado del arte de esta tesis.

mantener su espacio en un país cuya industria ha llevado su producción a un promedio de casi 130 films estrenados en los últimos cinco años. Revisar el listado de estrenos de los últimos años no es muy alentador en este sentido. En 2011, por ejemplo, de los 106 films estrenados –según puede cotejarse en el listado *online* de *cinacional.com*– sólo 9 fueron dirigidos por mujeres y 4 co-dirigidos.

Desmarcar las preguntas que guíen próximas investigaciones del borramiento (mujer/hombre) que impone la adopción de una posición tácticamente esencialista como la que aquí adoptamos, y ampliar los interrogantes que permitirían reflexionar sobre las aperturas que habilita el dispositivo audiovisual para pensar las tensiones genéricas (*gender/genre*) son sólo algunas de las coordenadas que empiezan a guiar los trabajos que estamos desarrollando actualmente.²⁷⁶ Entendemos, sin embargo, que haber llevado a cabo una empresa de revisión de la filmografía argentina hecha por mujeres en Argentina con el doble objetivo de trazar una genealogía y de describir un conjunto de poéticas que hasta el momento no habían sido pensadas en conjunto era una tarea necesaria. Un primer paso en la ampliación de la reflexión sobre un *visible fílmico* que durante años, y con excepción de algunos pocos nombres, había tenido a las mujeres como protagonistas relegadas a un lado de la cámara.

²⁷⁶ Hemos avanzado en una indagación sobre la imagen audiovisual como medio epistémico de reflexión sobre las diferencias en los escritos realizados junto a Florencia Gasparin: “*Topos y tropos: articulaciones para pensar el dispositivo audiovisual*” (2012) y en el artículo redactado junto a Cristina Voto: “Nuevos juguetes para un etnógrafo ansioso: derroteros del registro audiovisual” (Revista *CAIANA*, 2014). También en workshop: “Aporías del género. Propuesta para una solución proyectual” realizado junto a Miguel Alejandro Bohórquez Nates y Cristina Voto en el marco de la *Primera Bienal Nacional de Diseño FADU/UBA*.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1994): “Mujeres creadoras de cine. Dossier” en Revista *Film*, N° 8, Buenos Aires, junio/julio. Págs. 21-46.

Acosta, Mónica (2011): “La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino” en Revista *Imagofagia*, N°4, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual-ASAECA. URL:

http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=168%3Ala-mirada-de-las-mujeres-en-el-nuevo-cine-argentino&catid=42&Itemid=98
(Última visita: 28/02/2014)

Aguilar, Gonzalo ([2006] 2010): *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

----- (2009): “El fantasma de la mujer (sobre La casa del ángel de Leopoldo Torre Nilsson)” en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos. Págs. 121-142.

Alpers, Svetlana ([1983] 1987): *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII como un arte de descripción*. Madrid: Herman Blume.

Amado, Ana (2002a) “Cine argentino. Cuando todo es margen” en Revista *Pensamiento de los Confines*, N° 11, Buenos Aires. Págs. 87-94.

----- (2002b): “La casa en desorden. Apuntes sobre cuatro ficciones domésticas” en María Del Carmen Vieites (comp.) *Torre Nilsson, una estética de la decadencia*. Buenos Aires: GEA. Págs. 45-51.

----- (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Amado, Ana y Nora Domínguez (2004): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.

Apréa, Gustavo (1999): “Nacimiento, muerte y resurrección de la figura del director como ‘autor’ en la cinematografía argentina” ponencia presentada en el *IV Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica -III Simposio de la Asociación Gallega de Semiótica*.

----- (2003): “El melodrama negado” ponencia presentada en el *XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanoamericanistas en la Universidad de Regensburg*, Ratisbona, Alemania.

----- (2005): “Metz, Casetti y los problemas de la enunciación cinematográfica” material del Seminario “El documental audiovisual y la enunciación cinematográfica”, dictado el Segundo Cuatrimestre de 2007, en la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Apréa, Gustavo y Rolando Martínez Mendoza (1996): “Hacia una definición del género telenovela” en Soto, Marita (comp.) *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*. Buenos Aires: Atuel. Págs. 17-30.

Arán, Pampa Olga (2006): “CRONOTOPO” en el *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra. Págs. 68-75.

Arfuch, Leonor (2002): “Representación” en Altamirano, Carlos (comp.) *Términos críticos de Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós. Págs. 206-209.

----- (2005): “Cronotopías de la intimidad” en Arfuch, Leonor (comp.) *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós. Págs. 237-290.

----- (2008): “Mujeres y escritura(s)” en *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Págs. 125-142.

Ariès, Philippe y Georges Duby (dir.) ([1987] 1992): *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*. Madrid: Taurus.

Armstrong, Nancy ([1987] 1998): *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Valencia: Cátedra.

Auerbach, Erich ([1942] 2011): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.

Aumont, Jacques ([1992] 1998): *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.

----- (2013): *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Colihue.

Aumont, Jacques et al. ([1983] 2008): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

Bachelard, Gastón ([1957] 1990): *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl (1989): “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. Págs. 237-409.

Barthes, Roland ([1957] 1999): “Juguetes” en *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI. Págs. 35-36.

-----([1968] 1969): “El efecto de lo real” en AA.VV. *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Págs. 133-147.

----- ([1970] 1993): “La retórica antigua. Prontuario” en *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

----- ([1980] 2003): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

----- ([1982] 1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland et al. ([1966] 1988): *Análisis estructural del relato*. México: Premia.

----- **et al.** ([1968] 1970): *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Baudrillard, Jean ([1969]2010): *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI. Págs.1-9.

Bazin, André ([1958] 2006): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Benjamin, Walter ([1936] 1973): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus. Págs. 15-60.

Benveniste, Émile ([1966] 1997): *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.

----- ([1974] 1999): *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI.

Berardi, Mario (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Beristain, Helena ([1985]1995): “ANAGNÓRISIS” en el *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa. Págs. 51-52.

Bernades, Horacio, Lerer, Diego y Sergio Wolf (2002): *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka.

Bernini, Emilio (2003): “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino” en Revista *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N°4, Buenos Aires. Págs.87-115.

Bettendorff, Paulina y Agustina Pérez Rial (eds.) (2014): *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Bonitzer, Pascal ([1982] 2007): *El campo ciego. Ensayos sobre realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

----- ([1987] 2007): *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Bosh, Rosa, King, John y Sheila Whitaker (eds.) (2000): *An Argentine Passion: Maria Luisa Bemberg and her films*. Londres: Verso.

Bovenschen, Silvia ([1976] 1986): “¿Existe una estética feminista?” en Ecker, Gisela (ed.) *Estética feminista*. Barcelona: ICARIA. Págs. 21-58.

Brenez, Nicole ([1993] 2010): “El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine”, en Revista *Imagofagia*, N°1, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual- ASAECA. URL: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=62%3Ael-viaje-absoluto-propuestas-sobre-el-cuerpo-en-las-teorias-contemporaneas-del-cine-&catid=34&Itemid=61 (Última visita: 26/02/2015)

Burch, Noël ([1970] 2003): *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

----- (1987): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Butler, Judith ([1990] 2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

----- ([1993] 2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

Calabrese, Omar ([1987] 1989): “Detalle y fragmento” en *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra. Págs. 84-105.

Calvera, Leonor (1990): *Mujeres y feminismo en Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Carlón, Mario (1998): “Avatares de un transgénero ‘alto’, vida y sobrevivencia del retrato en los medios masivos”. Material de la cátedra Semiótica de los Medios y Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

----- (2006): *De lo cinematográfico a lo televisivo: metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.

Cartoccio, Eduardo (2011), “Capítulo 2. Eclipse paterno” en *El mundo de los hijos. Representaciones familiares y subjetividades juveniles en el Nuevo Cine Argentino (1996-2005)*, Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Casetti, Francesco (1994): *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra.

----- ([1986] 1989): *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

Cixous, Hélène ([1975] 1995): *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

Colaizzi, Giulia (2007): *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Comolli, Jean-Louis ([1971-1972] 2010): “Cine contra espectáculo” en *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial. Págs. 20-135.

Conde, María Inés (2009): Tesis de Posgrado “Martes, días de damas. Mujeres y cine en la Argentina (1933-1955)” presentada en el Doctorado en Ciencias Sociales Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires. Tutor: Pablo Alabarces. URL: <http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/tesis7.pdf> (Última visita: 02/03/2015)

Courtés, Joseph y Algirdas Julien Greimas ([1979] 1990): “ACTANCIAL”, “ACTANTE”, “ACTOR” “MODALIDAD” en *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos. Págs.23-28 y 262-264.

Couselo, Jorge et al (1984): *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: CEAL.

Cowie, Elizabeth (1978): “Woman as sign” en *Revista M/F*, N° 1.

Culioli, Antoine (2010): *Escritos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Danto, Arthur ([1997] 1999): *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

De Certeau, Michel ([1990] 2000): *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.

De Certeau, Michel, Giard, Luce y Pierre Mayol ([1994] 2006): *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México DF: Universidad Iberoamericana.

de Lauretis, Teresa ([1981] 1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.

----- ([1985]2002): “Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista” en Navarro, Marysa y Catherine R. Stimpson (comp.) *Nuevas direcciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Págs. 203-232.

----- ([1987] 1996): “La tecnología del género” (traducción: Ana María Bach y Margarita Roulet originalmente incluido en el libro *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*) en *Revista Mora*, N° 2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Págs. 6-34.

-----([1987] 1994): “La violencia de la retórica. Consideraciones sobre representación y género” (traducción: Gloria Guttmann originalmente incluido en el libro *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*) en *Revista Travesía. Temas del debate feminista contemporáneo*, N°2, CECYM- Centro de encuentros cultura y mujer. Págs. 103-125.

Deleuze, Gilles ([2002] 2009): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

----- ([1983] 1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

----- ([1985] 1986): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Derrida, Jacques ([1986] 2003): *Schibboleth. Para Paul Celan*. Madrid: Biblioteca de Filosofía-Editora Nacional.

Di Núbila, Domingo (1959): *Historia del cine argentino. Tomo I y II*. Buenos Aires: Cruz de Malta/Editorial Schapire.

Di Paola, Esteban (2010): “Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino” en *Revista Imagofagia*, N°1, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual- ASAECA. URL: <http://asaeca.org/imagofagia/Teorias/Dipaola%20.pdf> (Última visita: 09/06/2015)

Dubois, Philippe (2001): *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (2005): “Figura” entrada del *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI. Págs. 315-322.

Duncan, Carol ([1973] 2001): “Madres felices y otras ideas en el arte francés del siglo XVIII” en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana. Págs. 197-218.

Eisenstein, Sergei ([1944] 1986): “Dickens, Griffith y el cine actual” en *La forma del cine*. México: Siglo XXI. Págs. 181-234.

Eseverri, Máximo y Fernando Martín Peña (2013): *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Buenos Aires: Colección Cosmos EUDEBA.

España, Claudio (2000): *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956, Tomo I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2005): *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983, Tomo I y II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Espinoza-Vera, Marcia (2011): “Intertextualidades en la obra cinematográfica de María Luisa Bemberg y la obra narrativa de Silvina Ocampo” en *Revista Imagofagia*, Nº4, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual- ASAECA. URL: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=149%3Aintertextualidades-en-la-obra-cinematografica-de-maria-luisa-bemberg-y-la-obra-narrativa-de-silvina-ocampo&catid=42&Itemid=93 (Última visita: 28/02/2014)

Esquivel, Valeria, Faur, Eleonor y Elizabeth Jelin (eds.) (2012): *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el Estado y el mercado*. Buenos Aires: IDES.

Fabbri, Paolo (2000): *El Giro Semiótico*. Barcelona, Gedisa.

Figoni, María Fernanda (2012): *Hipótesis de una relación posible. Lingüística-Retórica-Psicoanálisis*. Rosario: Laborde Ediciones.

Filinich, María Isabel (2003): *Descripción*. Buenos Aires: EUDEBA-Enciclopedia Semiológica.

Fisher, Sophie y Eliseo Verón (1986): “Théorie de l'énonciation et discours sociaux”, *Etudes de Lettres*. (trad. esp.: “Teoría de la enunciación y discursos sociales”, ficha de cátedra del seminario “Antoine Culioli y la teoría de las operaciones enunciativas” dirigido por Sophie Fisher y Oscar Traversa en la Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010).

Foucault, Michel (1967): “Des espaces autres” en *Revista Architecture, Mouvement, Continuité*, Nº 5. Págs. 46-49. (trad. esp.: “De los espacios otros”, 1984. URL: <http://es.scribd.com/doc/4650039/Foucault-M-De-los-espacios-otros> (Última visita: 18/12/2012)

Francastel, Pierre (1975): *Sociología del arte*. Madrid: Alianza.

François, Cécile: “El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Nº43, Año XIV, 2009/2010. URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150944.pdf> (Última visita: 04/04/2015)

Freud, Sigmund ([1919] 1992): “Lo ominoso” en *Obras completas. Volumen 17 (1917-19)*. Buenos Aires: Amorrortu. Págs. 215-253.

Forcinito, Ana (2006a): “Otra vez María Luisa Bemberg: transgresiones, fragmentos y límites de la mirada cinemática” en *Confluencia: revista hispánica de cultura y literatura*, Vol. 21, Nº 2. Págs. 33-53

----- (2006b): “Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel” en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 35, Nº 2. Págs. 109-130.

Gamerro, Carlos y Pablo Salomón (comps.) (1993): *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*. Buenos Aires: La Marca.

Gasparin, Florencia y Agustina Pérez Rial (2012): “*Topos y tropos: articulaciones para pensar el dispositivo audiovisual*”. Ponencia presentada en las *III Jornadas “Debates Actuales de la teoría política contemporánea”*, 10 y 11 de Agosto de 2012, Buenos Aires, Argentina. URL: <http://teoriapoliticacontemporanea.blogspot.com.ar/2012/07/texto-sin-titulo-6.html> (Última visita: 22/01/2015)

Gaudrealt, André y François Jost ([1990] 1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Buenos Aires: Paidós

----- ([1987] 2002): *El ojo-cámara. Entre el film y la novela*. Buenos Aires: Catálogos.

Genette, Gérard ([1966] 1970): *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba: Nagelkop.

----- (1972): *Figure III*. París: Seuil.

Getino, Octavio (1998): *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.

Giunta, Andrea (2011): “Parte 1. Artistas mujeres” en *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. Págs. 21-85.

----- (2014): *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?*. Buenos Aires: Fundación arteBA. URL: <http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf> (Última visita: 10/06/2015)

Gramuglio, María Teresa (2002): “INTRODUCCIÓN. El imperio realista” y “DESTIEMPOS. El realismo y sus destiempos en la literatura argentina” en Noé Jitrik (Dir.) *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé. Págs. 7-38.

Greimas, Algirdas Julien ([1987] 1997): *De la imperfección*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Goffman, Irving ([1959] 2001): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gombrich, Ernst (1979): *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hamon, Philippe (1991): *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.

Haraway, Donna ([1991]1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

----- ([1991]1999): “La promesa de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles” en Revista *Política y Sociedad*, N° 30, Madrid. Págs.121-164.

Heath, Stephen ([1981] 2011): *Espacio narrativo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras (material de la Cátedra Análisis de películas y crítica cinematográfica, Presentación: Ana Amado, Traducción; Vanina Leschziner).

Heller, Ágnes ([1970] 2002): *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península.

hooks, bell (1992): *Black looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.

Huizinga, Johan ([1954]2007): *Homo ludens*. Madrid: Alianza.

Irigaray, Luce (1978): *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés.

Jakobson, Roman ([1958] 1983): *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.

----- ([1921] 1969): “El realismo artístico” en AA.VV. *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Págs. 149-166.

Jelin, Elizabeth ([1998]2006): *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kaplan, E. Ann ([1983] 1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2014): “Un modelo de representación para la burguesía: La reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas” en Revista *Imagofagia*, N° 10, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual-ASAECA. URL:

http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=443%3Aun-modelo-de-representacion-para-la-burguesia-la-reformulacion-de-identidades-y-espacios-en-el-cine-de-ingenuas&catid=56%3Anumero-10&Itemid=174
(Última visita: 26/02/2015)

King, John (1995): “Breaching the Walls of Silence: Lita Stantic’s *Un muro de silencio*”, Revista *Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 20, N° 1, Québec, otoño. Págs. 43-53.

Kratje, Julia (2013): “El cuerpo y la sexualidad como *locus* de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones filmicas de las mujeres en el cine argentino” en Revista *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 12. Págs. 248-271.

----- (2014): “Formas generizadas del ocio en *La cámara oscura* (2008, María Victoria Menis) y *Rompecabezas* (2009, Natalia Smirnoff)”, Actas del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual- ASAECA. URL: <http://www.asaeca.org/aactas/kratje.pdf> (Última visita: 19/04/2015)

Kruger, Clara (directora) (2003): *Páginas de cine*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación.

Kristeva, Julia ([1980] 2004): “Sobre la abyección” en *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

----- ([1997] 2001): *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: EUDEBA.

Kuhn, Annette (1991): *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

Lamas, Marta (1999): “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género” en *Papeles de Población*, Vol. 5, N° 21, julio-septiembre 1999, Universidad Autónoma del Estado de México. Págs. 147-178.

Lorea, Julieta y Constanza Tagliaferri (2013): Tesina de Grado “Representación de los adolescentes en el Nuevo cine argentino de la década del 2000. Sociedad, familia y sexualidad” presentada en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Tutora: María Rosa del Coto URL:

<http://comunicacion.sociales.uba.ar/files/2013/02/TesinaJulietaLoreaYConstanzaTagliaferri.pdf> (Última visita: 11/03/2015)

Maingueneau, Dominique ([1996]2003): *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Maranghello, César (2005): *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes.

Marks, Laura U. (2002): *Touch: Sensuous Theory And Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mazziotti, Nora (2002): “Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción” en Herlinghaus, Hermann (ed.) *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. Págs. 125-141.

Melo, Adrián (comp.) (2008): *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea.

Metz, Christian (1974): “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico” en Revista *LENGUAjes*, Año 1, N°2, Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica. Págs. 37-51.

-----([1977] 1979): “Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)” en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili. Págs. 81-88.

----- (1991): *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, París, Meridiens Klincksieck. (trad. esp.: “Cuatro pasos por las nubes” material de la Cátedra de Semiótica de los Medios II, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires)

----- (2002a): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I*, Barcelona: Paidós.

----- (2002b): *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) Volumen II*, Barcelona: Paidós.

Miranda, María Eugenia (2006): Tesina de Grado “Mujeres cineastas argentinas jóvenes” presentada en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Tutora: Rosalía Cortés. URL: <http://www.artemisanoticias.com.ar/images/FotosNotas/Tesis%20cine.pdf> (Última visita: 21/02/2014)

Moguillansky, Marina y Valeria Re (2009): “Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino” en Amatriain Ignacio (coord.) *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ciccus. Págs. 121-142.

Moore, María José y Paula Wolkowicz (eds.) (2007): *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.

Mukařovský, Jan ([1975] 1977): “En torno a la estética del cine” en *Escritos de Estética y Semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili. Págs. 212-222.

Mulvey, Laura ([1975] 2001): “El placer visual y el cine narrativo” en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana. Págs. 81-93.

----- (1989): “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)” en *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave Macmillan. Págs. 29-38.

Muraro, Luisa (1993): *Maglia o uncinetto. Racconto lingüístico-político sulla inimicizia tra metáfora e metonimia*. Roma: le Esche.

Nancy, Jean-Luc (2005): *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.

Nochlin, Linda ([1971] 2001): “Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana. Págs. 17-43.

----- (2007): “Where the Great Women Artists Are Now” Entrevista con Linda Nochlin en Revista *ARTnews*. En URL: <http://www.artnews.com/2007/02/01/where-the-great-women-artists-are-now/> (Última visita: 26/01/2015)

Nichols, Bill ([1991] 1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Odin, Roger ([1983] 1998): “Por una semiopragmática del cine” en Revista *Objeto Visual* N° 5, Caracas, Venezuela.

Oubiña, David (2005a): “El cine de una extranjera. Entrevista a Chantal Akerman por David Oubiña” en Revista *Punto de Vista*, N° 82, Buenos Aires. Págs. 21-26.

----- (2005b): “Leonardo Favio, cineasta de condenados y rebeldes” en Revista *TodaVía*, n° 12. URL: <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia12/notas/oubina/txtoubina.html> (Última visita: 21/02/2015)

Parret, Herman (1995): “Vivir el tiempo” en *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: EDICIAL. Págs. 123-143.

Peirce, Charles Sanders (1978): *La Ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Peña, Fernando Martín (ed.) (2003): *60-90 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: MALBA.

----- (2012): *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE.

Pérez Rial, Agustina (2012): “La mujer y la construcción de lo *verosímil* familiar en el cine argentino. El *sujeto femenino conmovido*, como *polo expresivo-enunciativo*” en Revista *RILL Nueva época, Prácticas discursivas a través de las disciplinas*, N°17. URL:

<http://www.insil.com.ar/adminis/upload/upload/rill2012/Art%C3%ADculo%2016%20P%C3%89REZ%20RIAL,%20Agustina.pdf> (Última visita: 28/02/2015)

Pérez Rial, Agustina y Cristina Voto (2014): “Nuevos juguetes para un etnógrafo ansioso: derroteros del registro audiovisual” en Revista *CAIANA*, N°5, segundo semestre 2014. URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=164&vol=5 (Última visita: 22/01/2015)

Pérez Llahí, Marcos (2009): “La posibilidad de un territorio. En torno a una acotada renovación espacial en el cine argentino” en Moore, María José y Paula Wolkowicz (comp.) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería. Págs. 69-79.

Perrot, Michelle (1997): *Mujeres en la ciudad*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Petersen Bejarano, Camila (2006): “Realismo y estética audiovisual, el caso del cine clásico”. En Revista *Question*, N° 9. URL: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29892/Documento_completo.pdf?sequence=1 (Última visita: 21/02/2015)

----- (2011): “El problema del *grado cero* en la estilística cinematográfica y, en particular, en los realismos”. En Revista *Figuraciones*, N° 8, Instituto Universitario Nacional de Artes, Crítica de Artes. URL: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=169&idn=8#texto> (Última visita: 09/08/2014)

Pollock, Griselda ([1988] 2013): *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Preciado, Beatriz (2008): *Testo Yanqui*. Madrid: Espasa Calpe.

----- (2009): “Queer: historia de una palabra” en *Parole de queer*. URL: <http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html> (Última visita: 22/01/2015)

----- (2010): *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.

Punte, María José: “Mirada y voz en el cine de Lucrecia Martel: aportes desde la teoría crítica feminista”. En Revista *Letras*, 63-64, 2011. URL: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mirada-voz-cine-lucrecia-martel.pdf> (Última visita: 04/04/2015)

Rancière, Jacques ([2008] 2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rangil, Viviana (2005): *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Rich, Ruby ([1992] 2013): *New Queer Cinema. The director's cut*. Durham and London: Duke University Press.

Richard, Nelly (2007): *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2008): “GÉNERO” en Altamirano, Carlos (comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós. Págs. 95-101.

Ríos, Hugo: “La poética de los sentidos” en Revista *Atenea*, Vol. XXVIII, N° 2, Puerto Rico, diciembre 2008. Págs.9-22. URL: <http://ece.uprm.edu/artssciences/atenea/Atenea-XXVIII-2.pdf> (Última Visita: 04/04/2015)

Rivette, Jacques ([1961] 2005): “De la abyección” en Antoine de Baecque (comp.) *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*. Buenos Aires: Paidós. Págs. 36-38.

Robbe-Grillet, Alain (2010): *Por una novela nueva*. Buenos Aires: Cactus.

Rosa, María Laura (2014): *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.

Sarduy, Severo (1982): *La simulación*. Caracas: Monte Ávila.

Sarlo, Beatriz ([1985] 2011): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Scheines, Graciela (1998): *Juegos inocentes, juegos terribles*: Buenos Aires: EUDEBA.

Smiraglia, Romina (2014): “Nuevo Cine Argentino, ¿Nuevo Cine Queer?: el cuerpo intersex como el otrx1 (im)posible” ponencia presentada en el IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Rosario

Soria, Claudia: “El otro lado de la cama: la escritura femenina en el cine Martel” en Revista *Rayando los Confines*, 4 de Agosto de 2009. URL: http://rayandolosconfines.com/critica_soria.html (Última consulta: 04/04/2015)

- Soto, Marita** (2005): “La puesta en escena de todos los días”. *Actas VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica “Discursos Críticos”*, Buenos Aires, 12-15 de abril.
 ----- (2006): “Operaciones retóricas”, trabajo de circulación interna. Cátedra: Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
 ----- (2014): *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*. Buenos Aires: EUDEBA.
 ----- (comp.) (en prensa): *Habitar y narrar*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Soto, Marita y Oscar Steimberg** (2014): “Sobre lo monstruoso de cada día” en *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*, N° 85, marzo 2014. Págs. 22-31.
- Stam, Robert et al.** ([1992] 1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Steimberg, Oscar** (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Colección del Círculo Atuel.
 ----- (2002): “Vida privada y Géneros de la comunicación”. *Actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica “Semióticas de la vida cotidiana”*, Buenos Aires.
 ----- (2008): “GÉNEROS” en Altamirano, Carlos (comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós. Págs. 101-105.
 ----- (2013): *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Tassara, Mabel** (2001): *El Castillo de Borghonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atuel.
 ----- (2011): “Figuras del desplazamiento en el cine” en *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*. México: Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal. Págs. 23-44.
- Traversa, Oscar** (1984): *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
 ----- (1997): *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Madrid: Gedisa.
 ----- (2014): *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Todorov, Tzvetan** ([1970] 1982): “Sinécdoques” en *Investigaciones Retóricas II*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires. Págs. 45-58.----- (1971): “Apéndice: Tropos y figuras” en *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta. Págs. 203-236.
 ----- ([1978] 1996): *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.
 ----- ([1993] 1997): *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII siècle*. Paris: Seuil.
- Torre, María y Matías Zarlenga** (2009): “Fabricando directores. Una reflexión en torno a los espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino” en Amatriain Ignacio (coord.) *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ciccus. Págs. 103-119.

Uspensky, Boris (1973): *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Tipology of a Compositional Form*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press.

Verón, Eliseo (1993): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría sobre la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

----- (2004): “Diccionario de lugares no comunes” en *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

----- (2013): *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

Weinrichter, Antonio (dir.) (2007): *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Punto de Vista/Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

White, Hayden (1992): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

Xavier, Ismail (2008): *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

Zecchi, Bárbara (2014): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.

OTROS MATERIALES

Blejman, Mariano: “Es una historia de amor”, entrevista publicada por el diario *Página/12* el 24 de abril de 2005. En URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-50133-2005-04-24.html> (Última visita: 22/03/2015)

Cabrera, Hilda: “Ana Katz y una labor todo terreno. Teatro como en el cine”, entrevista publicada por el diario *Página/12* el 13 de abril de 2001. En URL: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-04/01-04-13/pag27.htm> (Última visita: 22/03/2015)

Calvera, Pilar: Biografía MARÍA LUISA BEMBERG (14/04/1922 - 07/05/1995) en URL: <http://www.marialuisabemberg.com/> (Última visita: 22/08/2014)

Insaurralde, Andrés: “Notas sobre el melodrama en el cine argentino” en Revista *La Mirada Cautiva*, Año 4, N°8, marzo 2007. Págs. 4-52

Kairuz, Mariano: “El que se fue a Sevilla”, entrevista publicada por el diario *Página/12* el 27 de julio de 2003. En URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-863-2003-07-27.html> (Última visita: 23/03/2015).

Link, Daniel: “Tres mujeres”, artículo publicado por el suplemento *Radar* del diario *Página/12* el 18 de marzo de 2001. En URL: <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-18/nota1.htm> (Última visita: 04/04/2015)

Martel, Lucrecia (2009): “El sonido en la escritura”, presentación Festival Vivamérica. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo> (Última visita: 20/02/2015)

Pauls, Alan: “Gritos y susurros”, entrevista a Alan Pauls y Fito Páez publicada por el suplemento *Radar* del diario *Página/12* el 28 de abril de 2002. En URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-170-2002-05-04.html> (Última visita: 24/03/2015)

Tessa, Sonia: “Golpeando las puertas del juego”, artículo publicado en el diario *Página/12* el 18 de enero de 2013. En URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7768-2013-01-21.html> (Última visita: 04/04/2015)

Catálogo 20 años de La Mujer y el Cine. Buenos Aires: MALBA, 30 de octubre al 02 de noviembre de 2008.

Heraldo del Cinematografista, Año 1960, N° 1524

Heraldo del Cinematografista, Año 1963, N° 1678

Entrevista concedida por Marta Bianchi el 11/03/2013 en el contexto de la investigación para el libro editado por Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (2014): *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

ENTREVISTAS – Incluidas en el DVD, Anexo II

Bernerí, Anahí, 23 de enero 2013, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.*

Carri, Albertina, 20 de marzo 2013, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.*

Martel, Lucrecia, 26 de abril de 2013, realizada por Skype.*

Ragone, Vanessa, 23 de julio de 2013, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.*

Smirnoff, Natalia, 24 de junio de 2014, realizada por Skype.

Stantic, Lita, 26 de abril de 2013, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.*

Suárez, Jérica, 10 de febrero de 2015, realizada por Skype.

Se señalan con un * las entrevistas que fueron realizadas para el libro editado por Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (2014): *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Anexos-DVD

Anexo I: Films realizados por mujeres

Anexo II: Entrevistas

Anexo III: Fichas Técnicas

Anexo IV: Selección de escenas trabajadas