

De cierta manera: cine y género en América Latina

Mullaly, Laurence H. y Soriano, Michèle (direc. y ed.) (2014)
París: L'Harmattan, 263 pp.



Romina Smiraglia

“Nuestro proyecto no postula [...] ninguna propiedad específica del cine hecho por mujeres, sino que admite una carencia, denuncia un injusto proceso de ocultamiento e intenta compensarlo”.

(Mullaly y Soriano, p. 14)

Esta compilación dirigida por Laurence H. Mullaly y Michèle Soriano reúne ensayos que parten de la premisa de que el cine realizado por mujeres, a través de una mirada divergente, está reconfigurando los límites y los modos de lo pensable. Dicho esto, las editoras de este libro aclaran en su introducción que no es posible sostener una homogeneidad en estas producciones o que sus puntos de vista sean exclusivamente “femeninos”; así pues, el objetivo de esta compilación es explorar los distintos modos en que este desfase se manifiesta. Sin aspirar a ser un estudio exhaustivo o sistemático, estos trabajos intentan ofrecer “... una muestra de lo que las mujeres hacen en el cine, de lo que le hacen al cine” (p. 14) en el marco de la producción latinoamericana contemporánea. Con ese fin se convocó a distintas/os investigadores/as europeos/as y latinoamericanos/as interesadas/os en los cruces entre los estudios culturales y los estudios de género para ahondar en las distintas estrategias narrativas y/o figurativas seguidas por las realizadoras que componen el corpus, su relación con el lenguaje cinematográfico y las formas en que tensionan, en mayor o menor medida, el imaginario sociosexual.

La primera parte del libro titulada: “Feminismo en imágenes en el cine cubano desde Sara Gómez hasta la actualidad” consta de dos artículos que trabajan el cine cubano desde una perspectiva de género. En el primero “Censura y autocensura en la cinematografía femenina: *De cierta manera* de Sara Gómez”, Brígida Pastor analiza *De cierta manera* (1974) el primer *film* dirigido por una mujer en Cuba desde la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria

Cinematográficos (ICAIC). Sara Gómez es una pionera en lo que la autora denomina la dialéctica entre reconstrucción nacional y sexual y su *film* es un texto filmico feminista que constituye —en palabras de la autora— una reflexión en torno a la revolución dentro de la revolución, la *revolución femenina*. Por su parte, Danae C. Dieguez, en “La mirada femenina: ¿Certidumbres en el cine cubano?” se interroga sobre la posibilidad o no de una mirada femenina frente a la masculina hegemónica. Ante la fuerte proliferación de representaciones de lo femenino en la cinematografía cubana, Dieguez se pregunta qué sucede cuando las mujeres pasan de ser miradas a ser sujetos que portan la mirada. Para ello recorre *films* de directoras como Marilyn Solaya, Patria Ramos, Susana Barriga y Heide Hassan, en los cuales Dieguez observa posibles estrategias disidentes frente a las representaciones androcéntricas que caracterizan en forma general al cine cubano.

La segunda sección del libro “Género(s) y códigos de representación en el cine latinoamericano” tiene como eje a realizadoras de México, Ecuador y Argentina que comenzaron su carrera hacia finales de los ochenta e ingresaron a una arena que con anterioridad era colonizada por varones. En “De cierta manera, huérfanas: directoras del cine mexicano contemporáneo” Maricruz Castro Ricalde propone un recorrido por *films* dirigidos por mujeres mexicanas del siglo XXI para luego establecer una comparación con su generación predecesora, sus estrategias discursivas, temáticas, y sus preocupaciones; poniendo atención en la forma en la cual la maternidad, noción nodal de los estudios de género, ha sido redefinida en estos últimos años en manos de esta nueva generación de cineastas.

Beatriz Herrero Jiménez en “Cuando la tierra tiembla: performatividad identitaria y melodrama en *Lola* (María Novaro, 1989)” prosigue el análisis sobre la cinematografía mexicana centrándose en el melodrama maternal, género que suele considerarse dirigido

al público femenino, en donde aunque las mujeres sean el foco central de la narración sus representaciones se encuentran ancladas a la pasividad. Desde de este horizonte de sentido, la autora nos propone recorrer la opera prima de María Novaro *Lola* (1989) como el inicio de una ruptura con los códigos melodramáticos, como una forma de expresar la maternidad en tensión con el imaginario tradicional en torno a ella.

Por su parte, en “*Esas no son penas: Simular ciertos cuerpos de mujeres en el cine ecuatoriano. Una revisión crítica desde la teoría literaria y los estudios fílmicos*” Diego Falconí Trávez indaga sobre la representación de las mujeres mestizas, urbanas, de la clase media-alta ecuatoriana en la literatura y el cine. A través de un estudio sobre esos cuerpos desde una perspectiva de género y poscolonial el autor centra su análisis en la película *Esas no son penas* (Hoeneisen y Andrade, 2005) para dar cuenta de los modos en que el *film* subvierte el silencio en torno a las mujeres mestizas nacidas en los años setenta.

A continuación, Irma Velez en “Tecnologías del género y de la información: el marco fotográfico en *La cámara oscura* (2008) de María Victoria Menis” analiza las tecnologías visuales y escriturales presentes en *La cámara oscura* (Menis, 2008). La autora sostiene que la utilización de citas intericónicas y *collages* permiten a la directora colocar a la mujer fuera de la (in)visibilización doméstica y estética, como forma de resistencia contra las ideologías androcéntricas nacionalistas de la época.

Por último, cierra esta sección Meri Torras con “Lo que no calla el cuerpo. Mirada, norma y diégesis en XXY y en *El último verano de la boyita*”. En este ensayo, Torras centra su atención en el poder de la mirada dentro del discurso fílmico “para construir realidades, identidades, y hasta verdades” (p. 150). Tomando como corpus XXY (Puenzo, 2007) y *El último verano de la boyita* (Solomonoff, 2009), la autora propone una indagación sobre la mirada dominante en torno al cuerpo *intersex* en cada uno de estos *films*.

La tercer parte del libro “Focus Albertina Carri: teoría y práctica” pone el acento sobre la obra de la realizadora: una artista —en palabras de las compiladoras— “capaz de cuestionar y resignificar el lugar y la enunciación de las mujeres” (p. 23). En primer lugar, “*Poupées porno, violence ethnographique et patrimoine de la domestication: Reconnaissance du genre postpotnographique dans la production de la réalisatrice Albertina Carri*” de Justine Bonno, único texto del libro en idioma francés, indaga sobre la relación de dos

cortometrajes de la directora: *Barbie también puede estar triste* (2001) y *Pets* (2012), y su cuarto film de ficción *La rabia* (2008) con la postpornografía. A continuación, Michèle Soriano en “Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri” trabaja sobre el uso de la animación, en tensión con el realismo cinematográfico, por parte de Carri como forma de experimentación que genera un proceso de extrañamiento que produce distanciamientos y tensiones y que en sí representa una revisión crítica de los códigos de la representación. Cierra esta sección Laurence H. Mullaly con “El no de las niñas: La violencia de género según Albertina Carri”. En este ensayo la autora se detiene en *La rabia* (2008) para explorar la relación entre vulnerabilidad y violencia y los modos en que estos tópicos son abordados por la realizadora argentina.

Por último, el libro culmina con la intervención de Albertina Carri en el coloquio internacional “*De cierta manera: indentités plurielles et normes de genre dans les cinémas latinoaméricains*” que tuvo lugar los días 28, 29 y 30 de marzo del 2012 en Toulouse, Francia. En “Sobre cuerpo y género en el audiovisual argentino” Carri reflexiona en torno lo audiovisual, los discursos hegemónicos y la posibilidad de pensar/hacer un cine que construya nuevas realidades en contraposición a las distintas formas que adopta la opresión.

El armado de una compilación sobre cine realizado por mujeres siempre viene acompañado del peligro de caer en cierto esencialismo poco fructífero o de quedar atrapada en la búsqueda de líneas narrativas en común o estrategias estéticas compartidas. Sin embargo, las editoras de esta publicación logran desde un inicio desmarcarse de ese problema “... volver visible su producción no debe contribuir a mantener el mito de su especificidad: no queremos significar nuevamente alguna *marca* de lo femenino” (p. 14). Realizar este tipo de cartografías muchas veces olvidadas o directamente invisibilizadas colabora a echar luz sobre esos *films* y sobre esas realizadoras, además de retomar el llamado fundacional sobre los estudios de cine desde una perspectiva de género de hacer visible la puesta en los márgenes —o directa omisión— de esta problemática tanto en la teoría cinematográfica como en los estudios historiográficos sobre cine. Más que por un intento de rastrear una mirada *femenina* compartida o de construir un *otro* que sirva de marco de lectura monolítico se trataría, entonces, de enfrentar la diversidad y las tensiones que cada uno de estos *films* nos ofrece con el fin de explorar *cómo* cada una de estas producciones provoca fisuras respecto a las representaciones hegemónicas en circulación.

En ese sentido, el interrogante de las coordinadoras “¿qué hacen las mujeres en el cine, qué le hacen al cine?” vuelve una y otra vez como un eco sobre la crítica de cine feminista. No porque aún no hemos arribado a una respuesta compartida —o por lo menos no a una única respuesta—, sino por la necesidad de seguir haciéndonos esa pregunta en un contexto social, económico y cultural en donde todavía persisten relaciones de poder asimétricas entre mujeres y varones. Así pues la pregunta opera como un disparador político para reflexionar sobre las distintas estrategias que el sujeto —múltiple, diverso, complejo— *mujeres* adopta en relación al discurso audiovisual.

Transcurridos cuarenta años de estudios críticos feministas sobre el cine todavía no contamos con

un modelo interpretativo único. Sin embargo, y retomando una reflexión de Giulia Colaizzi en su introducción a *Feminismo y teoría fílmica* (1995), no debemos tomar esto último como una limitación, sino justamente “... como síntoma del carácter ideológico de toda teoría y de toda historia que pretenda reducir la multiplicidad de lo real a la coherencia reductora de *un* discurso” (p. 31). En relación con lo anterior, esta publicación se suma al creciente interés sobre este campo problemático y a la necesidad de producir investigaciones que dialoguen desde esta mirada. Porque como hace ya varios años advertía Sheldon Wolin en *Política y perspectiva* (2012 [1960]) “... lo que es importante es la continuidad de las preocupaciones, no la unanimidad de la respuesta” (p. 25).

