

INTRODUCCIÓN. DE CIERTA MANERA : CUANDO LAS CINEASTAS LATINOAMERICANAS RECONFIGURAN LAS NORMAS DE GÉNERO

Michèle Soriano, Laurence H Mullaly

▶ **To cite this version:**

Michèle Soriano, Laurence H Mullaly. INTRODUCCIÓN. DE CIERTA MANERA : CUANDO LAS CINEASTAS LATINOAMERICANAS RECONFIGURAN LAS NORMAS DE GÉNERO. Laurence H. Mullaly, Michèle Soriano. De cierta manera. Cine y genero en America latina, L'Harmattan, pp.9-24, 2014, Sexualité et genre, 978-2-343-03067-8. hal-01830574

HAL Id: hal-01830574

https://univ-tlse2.hal.science/hal-01830574

Submitted on 3 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

INTRODUCCIÓN

DE CIERTA MANERA : CUANDO LAS CINEASTAS LATINOAMERICANAS RECONFIGURAN LAS NORMAS DE GÉNERO

MICHELE SORIANO
Y
LAURENCE H. MULLALY

Le cinéma décuple nos connaissances, il nous jette hors notre cadre, hors notre milieu, hors nos pensées familières, hors nos connaissances acquises, dans des mondes ignorés. Il se déplace, il saisit les formes, leur rythme… Il est un œil puissant qui s'ajoute au nôtre, beaucoup trop limité.
Germaine Dulac, 1931.

En esas frases de Germaine Dulac se expresan algunas hipótesis de las vanguardias cinematográficas y las búsquedas que éstas emprendían mediante el cine. Las indagaciones que caracterizan el cine actual son, sin duda alguna, muy distintas. Al citar esas propuestas de Dulac, no pretendemos comparar los períodos, sino valorar algunos rasgos que nos parecen fundamentales en el cine. Sin nostalgia, reconocemos que hoy nos es difícil imaginar un cine que nos traslade tan radicalmente fuera de los paradigmas instituidos, ya que las prácticas cinematográficas actuales se incluyen en un marco comercial estandardizado que no integra, sino fugazmente, en el reducido circuito de unos festivales que toleran el cine experimental, producciones generadoras del extrañamiento que celebraba Dulac. Como lo observa Rancière, el cine abandonó las vías de exploración de una escritura visual y asumió la restauración de ese orden de la representación que la literatura, el teatro y la pintura acababan de destrozar[1]. La mimesis supone códigos y normas, discursivas y sociales, y exige la reproducción de esas normas.

Las relaciones de género, la "diferencia sexual", la "familia", el "amor", son construcciones naturalizadas por las prácticas sociales y culturales, que

[1] Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 9.

funcionan como elementos que fundamentan la verosimilitud en la representación. Por eso nos importa, para indicar las articulaciones entre cine y género que nos interesa evaluar en este proyecto, rescatar tres elementos claves en las propuestas de Dulac: el cine como *modo de conocimiento*, el cine en tanto *desplazamiento fuera de los marcos establecidos* y el cine como *prótesis*. Estos elementos van a guiar la exposición de nuestro posicionamiento.

UN MODO DE CONOCIMIENTO : ¿PARA QUIÉNES? ¿SEGÚN QUIÉNES?

Conviene quizás preguntarse, en primer lugar, ¿en qué medida el cine puede ser considerado hoy en tanto medio que abre vías hacia nuevos conocimientos, en qué medida produce el "*noochoc*" – o choque del espíritu, formado con la palabra griega *nóos* o *nóus* – que discute Deleuze? En efecto, en el contexto de las vanguardias, los pioneros concibieron el cine, a partir del movimiento automático de la imagen, como el arte capaz de comunicar este movimiento al espectador, capaz de producir el choque previo que incita a pensar, induce el pensamiento, transmite forzosamente la potencia necesaria al pensamiento: un impulso al cual no podríamos escapar. Al lado de las experimentaciones formalistas que acompañaron estas hipótesis se desarrollaron otros tipos de "choques", explotando las figuraciones de la violencia, de la sangre y del sexo[2]. Más allá del debate sobre una supuesta esencia del cine, en el que no vamos a entrar ya que no corresponde a nuestros objetivos, la cuestión que queremos plantear a través del posicionamiento de Dulac en el que nos reconocemos sería: ¿en qué medida el discurso cinematográfico de las mujeres está participando en la producción del pensamiento en el cine?

Postulamos que el cine que hacen las mujeres está replanteando los modos y los límites de lo pensado, de lo impensado, de lo pensable. Estas hipótesis fundamentan las perspectivas que orientaron este volumen y que las frases de Dulac, de alguna manera, emblematizan, o mejor dicho *encarnan*, por proceder precisamente de un discurso cinematográfico y meta-cinematográfico a menudo ignorado y silenciado[3]. Si analizamos por ejemplo el importante ensayo de Deleuze, discutido y discutible sin duda, pero emblemático también de la manera en que se construye el discurso teórico sobre el cine, nos percatamos del proceso de silenciamiento que cabe evidenciar previamente para explicitar una de las orientaciones que

[2] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 204.

[3] Brigitte Rollet, "Reconnaissance, invisibilité et invisibilisation des réalisatrices françaises", Delphine Naudier et Brigitte Rollet (Dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2007, p. 143-161.

reivindicamos en nuestro proyecto: la tarea de volver visible el discurso cinematográfico y meta-cinematográfico de las mujeres.

En el capítulo titulado "Cinéma, corps et cerveau, pensée", Deleuze menciona a algunas directoras (Chantal Akerman, Agnès Varda, Michèle Rosier) y declara:

> Los autores femeninos, las directoras femeninas, no deben su importancia a un feminismo militante. Lo que cuenta mucho más es la manera en que han innovado en el cine de los cuerpos, como si las mujeres tuvieran que conquistar el origen de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde en tanto *gestus* individual o común[4].

Estas observaciones de Deleuze nos ofrecen –entre otras posibles– la oportunidad de dibujar el marco hermenéutico respecto al cual tenemos que situar nuestro proyecto y nos permiten por lo tanto explicitar nuestro posicionamiento. No pretendemos discutir detalladamente este marco hermenéutico en esas breves notas liminares, más bien procuramos sintetizar algunos de sus rasgos a partir de la formulación a la vez lúcida y paradigmática que el ensayo de Deleuze nos brinda. Dicho de otro modo, en el mejor de los casos –aún cuando el posicionamiento adoptado se dedica a cuestionar los marcos hegemónicos, como en el caso de Deleuze– la consideración de las producciones de las mujeres es bastante reducida en la producción ensayística especializada. Tratemos de perfilar de qué manera opera el marco que esbozamos y en el cual estamos insertad.o.a.s, lo queramos o no. Para poder empezar a tomar distancia respecto a éste, necesitamos delinearlo.

En primer lugar, a partir del fragmento citado, entendemos que el marco *marca*, es decir define el cine hecho por mujeres como cine "marcado", opuesto al cine "universal", no marcado, que resulta ser el cine hecho por hombres, aunque por cierto esa última característica no se enuncia nunca. En segundo lugar, el marco *autoriza*, legitima y distingue. Delimita lo importante, oponiéndolo a lo que no lo es y no debe serlo, enunciando así lo que puede funcionar como marca legítima: define la propiedad, lo propio, lo que se concede a lo "femenino", por un lado, y designa por otro lo que va a ser rechazado en tanto marca infamante: lo impropio, lo político, *desnaturalizado* –el *feminismo*.

El arte falocéntrico, que durante tantos siglos (auto)celebró la figura del genio solitario cuya gesta/obra trascendía las coordenadas de la vida

[4] "Les auteurs féminins, les réalisatrices féminines, ne doivent pas leur importance à un féminisme militant. Ce qui compte davantage, c'est la manière dont elles ont innové dans le cinéma des corps, comme si les femmes avaient à conquérir la source de leurs propres attitudes et la temporalité qui leur correspond comme gestus individuel ou commun", Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 256, (la traducción es mía).

cotidiana con un gesto sublime, tuvo que adaptarse durante la era de la posguerra materialista y la postmodernidad para seguir sojuzgando a la humanidad en nombre de la universalidad. Erigido en metonimia de lo humano –según lo enuncia Celia Amorós[5]– el hombre, bajo la máscara de la neutralidad, manda a la mayoría y aparta a quienes no caben en su jerarquizada división y representación del mundo.

Por proceder de lo que el análisis del discurso nombra "discurso constituyente"[6] –remitiendo a los trabajos de Michel Foucault y de Pierre Bourdieu–, el marco hermenéutico permanece transparente. Puede, y hasta debe, en el caso del arte moderno, alejarse de la *doxa*, definirse en tanto cuestionamiento de los valores dominantes, y sin embargo fundamentarse en la naturalización elitista de determinadas relaciones sociales, entre las cuales las relaciones de género. En la medida en que el discurso constituyente se autoriza remitiendo a una trascendencia sólo asequible a unos pocos, el proceso de exclusión es consubstancial a su institución. Evidentemente, en la actualidad, no se sostiene declaradamente, como en el siglo XIX o a principios del XX[7], que las mujeres por *naturaleza* –por ser las que *procrean* (pensemos en los trabajos de Michèle Coquillat[8])– permanecen fuera de la creación: el formidable ensayo de Simone de Beauvoir *Le deuxième sexe* (1949) ha vuelto insostenibles estos mitos.

Observamos sin embargo la permanencia de prácticas de exclusión en sus consecuencias concretas: la marginación de las mujeres. No obstante, esa situación de marginación es compleja, no debemos concebirla como homogénea sino, según los procesos que describe Erwing Goffman[9], como una marginación que se produce en los distintos sectores del campo de producción cultural, tanto los sectores conservadores como los sectores de vanguardia, tanto los sectores comerciales como los sectores experimentales, ya que las mujeres existen y trabajan en todos estas fracciones del campo. La marginación no genera necesariamente un discurso progresista, subversivo, trasgresor, sin embargo engendra probablemente una perspectiva más o menos en desfase, una mirada leve o radicalmente divergente.

En ningún caso –a menos que aceptemos la caricatura y los estereotipos, lo cual, obviamente, descartamos–, podemos postular alguna homogeneidad entre "las mujeres", tampoco en su producción. Si bien nos interesa explorar

---

5 Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Madrid, 1985.

6 Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau : *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Seuil, 2002.

7 Michèle Soriano, "*Vuelos de submarinos molestos*. L'éternel féminin dans la construction de l'artiste moderne", *Les Langues Néo-latines*, 2010, p.135-160.

8 Michèle Coquillat, "La création littéraire au féminin face à l'exclusion masculine", Krakovitch O., et Sellier G. (Dir.), *L'exclusion des femmes*, *Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001, et *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 1982.

9 Erwing Goffman, *L'arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, 2002.

la manera en que se manifiesta, en su diversidad, este "desfase", esta perspectiva marginal, como resultado de un complejo y cambiante proceso socio-histórico y sus manifestaciones en el campo cultural, de ningún modo asumimos que estos puntos de vista sean exclusivamente *femeninos*, *propios* de las mujeres. Éstas los comparten con otro.a.s marginado.a.s, discriminado.a.s por no pertenecer al grupo –la raza, o la etnia, la religión, la nacionalidad, la edad, la casta, la clase– dominante; por otra parte, entre las mujeres, las marginaciones no son homogéneas ni equivalentes.

En tercer lugar, por lo tanto, denunciamos la lógica discriminatoria del marco expuesto en el fragmento citado del ensayo de Deleuze, ya que este marco se cierra en su tautológica eficacia: por ser el cine hecho por mujeres un cine supuestamente "femenino", es decir un cine marcado por la exploración de lo propio, sus exploraciones no pueden ser universalizadas en un estudio general dedicado al cine. Dentro de este marco, sólo puede ser universalizada alguna excepción, en circunstancias muy particulares: cuando la obra de una mujer –como Duras, la única mujer cuya obra es detenidamente analizada por Deleuze[10]– llega hasta límites que trascienden su posición: "Marguerite Duras irá cada vez más lejos en ese sentido…[11]". Paradójicamente, la ausencia de análisis de las producciones cinematográficas de las mujeres no impide que sean enunciadas las características que las vuelven "importantes", o no.

No insistamos: los mecanismos de exclusión y clausura que estructuran el campo cultural han sido sistemáticamente trabajados, desde la literatura (Christine Planté[12]), las artes plásticas (Griselda Pollock[13]), la filosofía (Michèle Le Dœuff[14]), el cine (Noël Burch et Geneviève Sellier[15]), y el análisis de esos procesos no es nuestro propósito ahora. Recordemos no obstante, en las observaciones de Deleuze, la presencia del verbo "conquistar", su sujeto: "las mujeres" y su objeto: "el origen de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde"; este conjunto puede indicar, más allá del marco que esas afirmaciones sintetizan, el rumbo que queremos diseñar en este volumen.

---

10 En el índice final aparecen 151 autores entre los cuales 6 mujeres: Chantal Akerman, Shirley Clarke, Germaine Dulac, Marguerite Duras, Michèle Rosier y Agnès Varda; Deleuze, *op. cit.*, p. 369-372.

11 "Marguerite Duras ira de plus en plus loin dans ce sens…", *Ibid*., p. 334, (la traducción es mía).

12 Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.

13 Griselda Pollock, "Des canons et des guerres culturelles", *Genre, féminisme et valeur de l'art, Cahiers du Genre*, N°43, 2007, Paris, L'Harmattan, 2007 ; ou *Differencing the Canon. Feminist Desire and the writing of Art's Histories*, London & New York, Routledge, 1999.

14 Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.

15 Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

UN DESPLAZAMIENTO FUERA DE LOS MARCOS ESTABLECIDOS

Nuestro proyecto no postula, como lo explicamos, ninguna propiedad específica del cine hecho por mujeres, sino que admite una carencia, denuncia un injusto proceso de ocultamiento e intenta compensarlo. No intentamos tampoco un acercamiento sistemático, completo, exhaustivo: teniendo en cuenta los límites del volumen sólo queremos esbozar una muestra de lo que las mujeres hacen en el cine, de lo que le hacen al cine, en la producción latinoamericana contemporánea. Volver visible su producción no debe contribuir a mantener el mito de su especificidad: no queremos significar nuevamente alguna *marca* de lo femenino.

Volver visible el discurso cinematográfico de las mujeres demuestra en primer lugar hasta qué punto éste resulta invisibilizado por las instancias de legitimación imperantes (difusión, estudios monográficos, prensa especializada, premios, jurados, historias del cine, etc.). En segundo lugar, esta empresa implica fatalmente un cuestionamiento de la universalidad como de las relaciones de sexo y de género en las prácticas cinematográficas, tanto en las jerarquías estéticas que las estructuran como en las representaciones que éstas promueven.

¿De qué "conquista" se trata entonces? De la conquista de un territorio todavía habitado por la ideología naturalista[16] –que sigue construyendo como "natural" la universalidad de lo masculino– a pesar de los numerosos trabajos realizados desde los estudios de género, que cuestionan los procesos de canonización en el campo cultural así como sus efectos: marginación, invisibilización y deslegitimación de las obras firmadas por mujeres. Pero siguiendo a Deleuze, diríamos que se trata a la vez de la conquista del "origen" de lo "femenino" como "actitudes" y "temporalidad": entendamos ahí la exploración crítica del cine, del discurso y de las prácticas cinematográficas, en tanto "tecnología del género" como lo apunta Teresa de Lauretis[17]. En el discurso cinematográfico de las mujeres, el "origen" sociocultural de las relaciones de sexo y de las identidades que ésas construyen se expone en sus múltiples dimensiones. Esa compleja exhibición puede ser considerada en tanto "conquista", en la medida en que desacredita, desestabiliza, descompone los procesos de naturalización que articula el sistema sexo/género[18] en el que cada directora se ubica mientras ése la descalifica como "autora".

Otro aspecto del problema que nos ocupa surge en esa noción de "autor" y de lo que la crítica ha llamado "cine de autor": por un lado, como lo demuestra Sellier[19], el elitismo formalista de la cinefilia francesa que inventó

16 Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté femmes, 1992.

17 Teresa de Lauretis, *Théorie Queer et culture populaire*, Paris, La dispute, 2007.

18 Gayle Rubin, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, 2010.

19 Geneviève Sellier, "La nostalgie de l'héroïsme : masculinité et politique dans le cinéma de la Nouvelle vague", Krakovitch O. et Sellier G. (Dir.), *L'exclusion des femmes. Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe,

el "cine de autor" se relaciona con una visión masculinista de la creación; por otro, el campo cinematográfico latinoamericano en los años 60 tomó distancia tanto respecto al modelo de la industria de Hollywood, como respecto al cine de autor europeo.

Se construyó esa distancia, por ejemplo, en los planteamientos radicales de Fernando Birri y en el manifiesto titulado *Hacia un tercer cine* (1969) de Octavio Getino y Fernando Solanas; entre los cubanos, Julio García Espinosa publicó su famoso artículo *Por un cine imperfecto* (1969) y Gutiérrez Alea reunió sus reflexiones teóricas en su ensayo *La dialéctica del espectador* (1982). Pobre, político, colectivo, consciente e ineludiblemente contextualizado, el "nuevo cine" latinoamericano no aspiraba a competir con el arrasador flujo generador de provecho de la potente máquina norteamericana, ni se proponía reinstalar el gesto formalista en un contexto sociocultural ajeno a las problemáticas estéticas y críticas que este gesto emblematizó.

Desde varios países latinoamericanos los cineastas postulaban la necesidad de otro posicionamiento[20]. Las prácticas cinematográficas que procedieron del amplio cuestionamiento de los 60 y 70 enfatizaron la dimensión a la vez política y popular del cine, Pero el redescubrimiento identitario y el proceso revolucionario de descolonización de las pantallas que acuñó el Nuevo Cine Latinoamericano no abarcaba la liberación de todo.a.s y ese nuevo gesto vanguardista tendió a producir nuevas exclusiones. En la medida en que la visión que circulaba de lo político se limitaba a la lucha de clases, lo doméstico, lo "personal", las relaciones de género y la diversidad sexual no se incluían en esta perspectiva, a pesar de las reivindicaciones feministas de algunas cineastas unidas en colectivos – en México, Colombia, Venezuela[21].

Por un lado se expresaban grupos humanos hasta la hora invisibles y por otro lado se volvió a encubrir del mismo velo al grupo "mujeres" cuando se hacía urgente la fase del "arte de mujeres", o sea un momento histórico que celebrara el surgimiento de las mujeres con voz propia y sus creaciones: un capítulo que contribuyera a cerrar la etapa de la humanidad que consideró a las mujeres como lo reprimido y lo *otro*. Fase tan necesaria como transitoria, el "arte de mujeres", que consideró a las mujeres como lo reprimido (Julia Kristeva), contribuyó al surgimiento de las mujeres con discurso poético propio. En efecto, nacido de la segunda ola feminista, el "arte con género"

2001, p.107-127 ; y "Le cinéma d'auteur-e français, ou l'intime comme évitement du social.", Sellier, G. et Viennot, E. (Dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 105-121.

20 *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen 1. Centro y Sudamérica*. México, Secretaría de Educación Pública – Universidad Autónoma – Fundación mexicana de cineastas, 1988.

21 Patricia Torres San Martín, "Mujeres detrás de cámara", *Nueva Sociedad* N°218, Noviembre-Diciembre de 2008, p. 107-121.

señalaba la carencia de voces de mujeres en los discursos políticos y artísticos, y facilitaba las condiciones para posibilitar la expresión de unos individuos hasta la hora mantenidos al margen por ser lo *otro*, en referencia a un yo todopoderoso. Como lo recuerda la artista Martha Rosler : "En cualquier caso, el programa feminista –aceptar la diferencia y el análisis explícito dentro de la obra, atender a las exclusiones institucionales y replantear las condiciones de participación en el arte– ofreció la posibilidad de un aparato cultural más abierto e inclusivo[22]".

La internacionalización del campo cultural, a fines del siglo XX e inicios del XXI, ha ido cambiando las reglas del juego, así como las sucesivas crisis políticas y económicas que afectaron las sociedades latinoamericanas. La políticas culturales implementadas en las últimas décadas fueron muy diversas, sin embargo, las mujeres y sus reivindicaciones lograron un impacto cada vez mayor. Las escuelas de cine formaron una nueva generación en la que las mujeres alcanzaron un protagonismo importante. Éstas tomaron distancia respecto a un posicionamiento feminista a menudo condenado por demasiado arriesgado[23]: si el "cine de mujeres" implica el poco deseable encierro en un ghetto, la etiqueta "feminista" resulta todavía peor. En el campo literario se observan dilemas parecidos y la denegación se impone: el arte no tiene sexo.

UN DISPOSITIVO PROTÉTICO

El concepto de nomofática acuñado por la filósofa Michèle Le Dœuff nos incita a designar y pensar los límites asignados al discurso autorizado de las mujeres, y por lo tanto a explorar y escrutar la posición "mujer" que se construye en las prácticas discursivas y artísticas. La filósofa examina y compara las posiciones de Platón y San Pablo y concluye:

> A las mujeres por lo tanto se les prohibe que hablen, excepto cuando, ya mayores, predican a las más jóvenes sus deberes determinados por el orden patriarcal. Propongo designar por el término de "nomofática" un código que determina quién tiene derecho a hablar, a quién, dónde, respecto a qué temas, con qué intención y con qué tono, para poder generalizar y nombrar todo eso de lo cual tendríamos que librarnos.[24]

---

22 Martha Rosler, "La figura del artista, la figura de la mujer" *Martha Rosler, Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975-2001*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2004, pp. 89-112. Traducido por Maite Aldaz y Aurelio Sainz Pezonaga en *Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento*, revista semestral en formato electrónico, Nº 11, julio de 2011, p. 5. http://www.youkali.net/youkali11-completo.pdf

23 Patricia Torres San Martin, art. cit., p. 111.

24 "Les femmes sont donc interdites de parole, sauf lorsque, plus âgées, elles prêchent aux plus jeunes leurs devoirs déterminés par l'ordre patriarcal. Je propose de désigner par le terme de nomophatique un code déterminant ainsi qui a le droit de parler, à qui, où, sur

Le Dœuff articula dos momentos: un primer momento de prohibición en el que las mujeres no deben hablar en público, no deben acceder a las prácticas institucionalizadas, autorizadas; y un segundo momento de negociación en el que pueden hablar en público pero sólo para enunciar las prohibiciones que las afectan. Éste es su dilema: el discurso de las mujeres es autorizado siempre y cuando éstas repitan los discursos que, de una manera u otra, construyen la desautorización del discurso de "las mujeres"; también cuando éstas acepten escenificar esta desautorización al posicionarse en tanto excepción.

Existe la opción de ignorar, denegar el dilema y el malestar que necesariamente produce; así como existe la opción de volver visible el vértigo, la tensión corporal y psíquica que acompañan este dilema. A menudo resulta difícil tener en cuenta estas tensiones, esta doble y paradójica obligación (*double bind*): mantener la conciencia de la opresión cuesta, es penoso, duele. Christine Delphy, comentando esa visión "desde abajo" que conviene mantener, explica cómo en la investigación universitaria tendemos a encontrar un modo de objetivación de la opresión que nos permite tomar distancia, pensar que lo que ocurre, ocurre sólo a otras, en otros espacios (geográficos, sociales), o en otros tiempos (el de las abuelas). Insiste en la dificultad de mantener un posicionamiento *encorporado*:

> No es fácil, a pesar de lo que se cree, estar y sobre todo mantenerse enojada. Es un estado que duele: porque permanecer enojada es guardar en la mente permanentemente la causa de esta ira, es recordar sin tregua lo que queremos, lo que debemos olvidar, al menos a veces, para poder sobrevivir: que somos, nosotras también, humilladas y ofendidas[25].

En algunos casos el malestar puede no obstante hacerse objeto de representación; en estas oportunidades, nuestro trabajo crítico debe considerar esta representación como objeto de análisis, aunque ello implique no sólo identificar la vulnerabilidad de los sujetos expuestos, sino también identificarnos con esta vulnerabilidad, compartir el dilema, experimentar el malestar, el vértigo.

---

quels sujets, pour dire quoi et sur quel ton, afin de pouvoir généraliser et nommer ce dont il faudrait se débarrasser.", Le Dœuff, *op. cit.*, p. 116, la traducción es mía.

[25] "Car il n'est pas facile, contrairement à ce que l'on croit, d'être et surtout de rester en colère. C'est un état douloureux: car rester en colère c'est garder à l'esprit en permanence la cause de cette colère, c'est nous souvenir sans cesse de ce que nous voulons, de ce que nous devons oublier au moins par moments pour pouvoir survivre: que nous sommes, nous aussi, des humiliées et des offensées.", Delphy, Christine (2001), *L'ennemi principal 2 - Penser le genre*, Paris, Syllepses, 2001, p. 241, la traducción es mía.

Para ilustrar nuestra propuesta, tomemos un ejemplo sacado de una de las más difundidas películas actuales: *El último verano de la boyita* de Julia Solomonoff (2009). En el largo metraje de la directora argentina se exponen las tensiones, interrogaciones y conflictos que la existencia de una identidad sexual liminal provoca. ¿Quién no notó el peso del cuerpo de Elba (Mirella Pascual), la madre de Mario (Nicolás Treise), cuando se levanta para buscar el resultado del examen de su hijo y entregarlo al médico, al patrón, Eduardo (Gabo Correa)? ¿Quién no leyó la violencia del silencio, del cuerpo silenciado a golpes, en los cuerpos rígidos de Elba y Mario? El cine puede desplazar el punto de vista, desdoblarlo y revelar la violencia que permanece invisibilizada por la naturalización de las relaciones de género. Como lo sugiere Solomonoff en su segundo largo metraje de ficción (después de *Hermanas* de 2004), las fronteras de lo humano no son estables, son complejas y movedizas, e inventamos en cada momento soluciones intermedias al dilema del silencio o de la repetición, porque la nomofática es un marco abstracto, heterogéneo y múltiple, cuyas materializaciones prácticas requieren nuestra participación. En el momento en que vuelve de su fuga para reapropiarse de su caballo y ganar la carrera, Mario tiene otra tensión en el cuerpo, avanza hacia la cámara con una determinación que sortea todos los obstáculos, diseñando una trayectoria que no varía al cruzar los múltiples cuerpos cuyos desplazamientos entran en contradicción con el suyo.

Siguiendo la propuesta de Maria Luisa Femenías, podemos posicionarnos "como otros *dislocados*, aquellos que rehúsan estar (y adoptar) la forma y el lugar que las narrativas hegemónicas les confieren[26]". El saber situado de Elba y de Mario, silenciado en y por las narrativas hegemónicas, se vuelve sensible en esta secuencia que recompone el sentido de las secuencias anteriores: ¿quién es Mario con su protética faja que le aplasta los senos nacientes y con su protético caballo que le permite desafiar a sus rivales? ¿Dónde está? Jorgelina (Guadalupe Alonso), su padre, la madre de Mario, lo andan buscando, mientras Mario "rehúsa el lugar que le confieren". Cuando el médico le promete otro porvenir protético: un tratamiento que lo pueda *localizar* correctamente en el lado que le corresponde de la frontera social que escenifica la diferencia sexual, Mario elige *sus* prótesis, elige la dis-locación.

Si, como lo sugiere Rancière, la fábula cinematográfica es siempre desdoblada y contradictoria[27], si su dialogismo resulta ineludible por la multiplicidad de sus instancias de enunciación, entonces el cine puede ser reivindicado en tanto dispositivo protético, que *multiplica nuestros*

[26] Maria Luisa Femenías, "Afirmación identitaria, localización y feminismo mestizo", en Femenías, M-L. (Comp.), *Feminismos de París a La Plata*, Buenos Aires, Catálogos, p. 101.

[27] Jacques Rancière*, op. cit.*, p. 23.

conocimientos, como lo advirtió Dulac, porque constituye un medio extremadamente abierto a la exploración de los "saberes situados" que define Donna Haraway[28]. Estos saberes situados no se oponen a los saberes objetivos que la ciencia construye, sino que indican que toda perspectiva es parcial ya que la "objetividad" se fundamenta siempre en exclusiones. Los saberes situados exponen la imposibilidad del punto de vista universal, es decir de un punto de vista que no ocupe un determinado lugar en la sociedad, que no proceda de ningún cuerpo, que no dependa del *poder* de ver. Al lado de las narrativas hegemónicas que componen, hasta cierto punto, la materia prima del cine –un conjunto complejo de imágenes, relatos, figuras, motivos, voces, luces y sombras, tomas y escalas de planos–, emergen perspectivas contradictorias, visiones "desde abajo" como las llama Donna Haraway[29].

Protéticos como la faja de Mario son los dispositivos enunciativos anamorfóticos: por analogía proponemos llamar *anamorfótico* el dispositivo enunciativo múltiple y contradictorio que queremos valorar, ya que la anamorfosis, dispositivo óptico detenidamente analizado por Jurgis Baltrusaïtis, se caracteriza precisamente por el juego de perspectivas antagónicas, el conflicto de perspectivas que arma[30]. Estos dispositivos exponen juegos de perspectivas múltiples, contradictorias, en conflicto; materializan la violencia simbólica, el malestar, los desfases y las grietas, los intersticios en los que se juegan los cuerpos y los saberes situados de uno.a.s "otro.a.s dislocado.a.s"; desafían nuestras lecturas y nuestra responsabilidad de crític-o-a-s en la medida en que podemos asumir –o no– las dis-locaciones que nos prometen.

Mario *sabe* algo de la violencia que se impone a los cuerpos que salen de la normatividad heterosexual y de la bi-categorización sexual, su experiencia nos incita a pensar la violencia que se impone a *nuestros cuerpos* para

---

[28] Donna Haraway, "Savoirs situés" [*Situaded Knowledge*, 1988] en *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exil, p. 107-142.

[29] *Ibid.*, p. 119-120.

[30] Las anamorfosis, estudiadas exhaustivamente por Jurgis Baltrusaïtis en su ensayo muy documentado, (*Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Flammarion, Paris,1984), se definen como una "perspectiva depravada": "La perspective est généralement considérée, dans l'histoire de l'art, comme un facteur de réalisme restituant la troisième dimension. C'est avant tout un artifice qui peut servir à toutes les fins. Nous en traitons ici le côté fantastique et aberrant : une perspective dépravée par une démonstration logique de ses lois. […] Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduite en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé." (Jurgis Baltrusaïtis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984, p.5). Varios elementos fundamentan la transferencia analógica que propongo, desde la óptica a la literatura y al cine, inspirada por las reflexiones de Jacques Lacan, *Le Séminaire - Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973 : 92-104; e Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, Minuit, 1973 : 92-104. Trabajé esa noción en: "Anamorphose du genre dans la littérature latino-américaine", Julia Kristeva, Ed., Actes du Colloque "Guerre et paix des sexes", Hachette, 2009, p. 86-98.

hacerlos entrar en esa normatividad, una violencia que a menudo negamos, olvidamos; porque nos molesta reconocerla, porque nos es difícil admitir nuestra vulnerabilidad y reconocernos como seres socialmente construidos por prácticas discriminatorias, en vez de considerarnos en tanto seres *naturalmente sexuados*. El malestar de Mario vuelve y se repite en la película de Solomonoff, que elige escenificarlo a partir del cuerpo del joven actor, agredido, negado, explorado por la mirada y el discurso normalizador de la medicina, burlado y excluido por las prácticas normalizadoras de sus compañeros.

Esas escenas evidencian la "verdad mezclada" que busca el personaje de Virginia Woolf, en *Un cuarto propio* (1929), partiendo precisamente del *malestar* que sufre cuando se encuentra intempestivamente excluida del "patio del saber". En efecto, recordemos que según Haraway: "la localización es una cuestión de vulnerabilidad[31]". Este malestar, cuando lo identificamos y lo reconocemos, cuando aceptamos reconocernos en él, constituye por lo tanto un punto de partida posible de la materialización de nuestro posicionamiento, móvil, frágil, parcial. Al reconocerlo y al reconocernos en esa experiencia, participamos en este dispositivo enunciativo complejo, anamorfótico, que arma la película: asumimos el necesario desplazamiento que nos permite encarnar la perspectiva parcial que deconstruye la perspectiva hegemónica.

La posición "mujer" que predispone la nomofática no existe como tal, sólo existen posicionamientos desde los cuales es más difícil negar, parafraseando a Haraway: "el núcleo crítico e interpretativo de todo saber[32]". El saber situado generado por la actuación de Mario, por el cuerpo del actor, indica que el conocimiento respecto a la violencia existe, y surge en el dispositivo enunciativo dialógico que arma el filme de Solomonoff. Sin embargo, su surgimiento necesita el espacio de intercambio y el dispositivo diferido que le brinda a Mario la mirada de su joven compañera Jorgelina. Buscamos aquí reivindicar la dimensión crítica que Haraway, o Delphy, reconocen a los posicionamientos de los oprimidos y a los saberes situados que engendran, buscamos situarnos en los cuestionamientos que promueven una política y una epistemología de las perspectivas parciales. Sin embargo, "*aprender* a ver desde abajo" no es inmediato ni sencillo, requiere mediaciones, prótesis o dispositivos protéticos[33]: nos corresponde valorar el cine cuando asume esa función.

---

31 Donna Haraway, *op. cit.*, p. 126.
32 *Ibid.*, p. 119.
33 *Ibid.*, p. 119-120.

RECONFIGURACIONES

¿Desde dónde, cuándo y cómo operan las cineastas para interferir en el régimen audiovisual y alterar un orden desigual ? ¿Cuáles son sus estrategias discursivas ? ¿Qué variaciones, desplazamientos y opciones adoptan ? ¿Hasta qué punto negocian y se (re)aproprian el lenguaje ? ¿Qué transgresiones inauguran para crear nuevos enfrentamientos, para fomentar diálogos y alianzas entre las identidades híbridas y plurales? Esas son las orientaciones de nuestra reflexión, llevada a cabo por un grupo compuesto de estudioso.a.s de cultura y cine, especialistas o interesado.a.s en cuestiones de género y feminismos, procediendo de varios ámbitos académicos europeos y latinoamericanos. La pluralidad de los aportes echa raíces en la diversidad de enfoques teóricos y metodológicos que caracterizan esos estudios ampliamente reconocidos fuera de las fronteras francesas. Ambicionamos incentivar en Francia el desarrollo de los estudios de cine y género así como, en una escala internacional, contribuir al diálogo transdisciplinario que promueven los estudios culturales y los estudios de género desde varias décadas.

Concretamente, se trata de evaluar un corpus fílmico que aborda la violencia de género en sus múltiples dimensiones y expresa nuevas tendencias, por cierto diversas, puesto que varían según los contextos nacionales y culturales.

La primera parte se titula FEMINISMO EN IMÁGENES EN EL CINE CUBANO DESDE SARA GÓMEZ HASTA LA ACTUALIDAD y consta de dos trabajos que dialogan.

El primero, “Censura y autocensura en la cinematografía femenina: *De cierta manera* de Sara Gómez”, de Brígida PASTOR, analiza la ejemplaridad de la primera cineasta cubana Sara Gómez, cuya película *De cierta manera* (1974) inspiró el presente proyecto y sigue siendo una referencia dentro y fuera de la isla por poner en escena la relación entre el discurso fílmico y la representación de la relaciones de género desde una perspectiva social, cultural e histórica. Pastor pretende demostrar cómo las técnicas cinematográficas desvelan una dialéctica entre censura y autocensura en la Cuba postrevolucionaria, y cómo contribuyeron a redefinir la normativa de género.

A su vez, en “La mirada femenina: ¿certidumbres en el cine cubano?”, Danae C. DIEGUEZ explora y cuestiona el polémico debate sobre la existencia de una mirada femenina en el cine cubano desde los años 70 hasta la actualidad. Su panorama incluye las obras de las poquísimas realizadoras veteranas así como las de cineastas más jóvenes, como Marilyn Solaya, Patricia Ramos, Heidi Hassan y Susana Barriga, obras en las cuales Diéguez detecta nuevas representaciones de *lo femenino* en el cine cubano.

La segunda parte, GÉNERO(S) Y CÓDIGOS DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE LATINOAMERICANO, se focaliza en las cineastas que empezaron a rodar o a estudiar cine a partir de finales de los años 80 y modificaron el panorama, hasta entonces casi exclusivamente masculino.

Se ofrece primero una reflexión sobre la genealogía de las cineastas mexicanas. Maricruz CASTRO RICALDE en "De cierta manera, huérfanas: directoras del cine mexicano contemporáneo" se interesa en las cineastas mexicanas más jóvenes y el desvínculo en el que se encuentran con respecto a las generaciones anteriores, evocadas en un panorama crítico que reformula una genealogía tan necesaria como compleja entre Marcela Fernández Violante, María Novaro, Busi Cortés, Marisa Sistach, Dana Rotberg, Guita Schyfter y Eva López Sánchez. Beatriz HERRERO JIMÉNEZ por su parte, prosigue ese recorrido mexicano indagando el melodrama maternal, un subgénero tradicionalmente dirigido al público femenino, en el cual se reiteraba un discurso patriarcal en el que la mujer aparecía menos como sujeto social e histórico y más como figura discursiva mítica. "Cuando la tierra tiembla: performatividad identitaria y melodramática en *Lola* (María Novaro, 1989)" pretende demostrar que la maternidad es un signo en el entramado de los ejes del género, la sexualidad, la clase, la edad y la nación.

La visibilidad fue y sigue siendo un primer paso a partir del cual diversificar las representaciones. Asumidos o no, los ecos y las influencias recíprocas entre la reflexión y la militancia política, que se materializó en las agendas feministas, se repercutaron en las teorías y las prácticas artísticas de las sucesivas generaciones. En los años 2000, se pudo apreciar desde varios lugares del mundo hispánico, y de manera singular, un proceso de desidealización y de desnaturalización, favorecido en cierta medida por las modificaciones que acarreó la globalización.

Así pues, 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 FALCONI aborda lo que considera el retrato de una generación olvidada: la de las mujeres mestizas nacidas en los años 70, personajes atípicos en la caracterización del cine y la literatura de aquel país que, desde el incómodo estatus de la clase media, tenían pocos recursos para ser portadoras de la representación real, necesaria en el Ecuador.

A continuación, Irma VELEZ aborda en "Tecnologías del género y de la información en el cine argentino contemporáneo" la historia biopolítica de la reapropiación tecnológica del cuerpo de las mujeres. A partir de su lectura transgeneracional y tecnológica del género en *Cámara Oscura* de la cineasta María Victoria Menis, Velez ambiciona demostrar cómo el impulso neoliberal de las nuevas tecnologías de la información ha logrado afectar el primer modelo de producción de sexo.

Especialista en teorías del cuerpo, Meri TORRAS explora en su artículo titulado “Lo que no calla el cuerpo. Mirada, norma y diégesis en *XXY* y *El último verano de la boyita”* el desplazamiento de la mirada sobre los cuerpos adolescentes intersex de lo.a.s. protagonistas adolescentes en dos películas estrenadas en 2007 y 2009, subrayando la preocupación por *lo abyecto*.

En la tercera parte, hemos querido centrar nuestra reflexión sobre la obra de una cineasta emblemática por sus propuestas radicales. FOCUS ALBERTINA CARRI: TEORÍA Y PRÁCTICA consta de tres artículos que analizan la producción de una artista capaz de cuestionar y de resignificar el lugar y la enunciación de las mujeres de otra manera.

Justine BONNO inicia con “Poupées porno, violence ethnographique et patrimoine de la domestication : reconnaissance du genre post-pornographique dans la production de la réalisatrice Albertina Carri” el estudio de una obra comprometida que pretende revisar la memoria argentina de los años del Proceso de reorganización de la junta militar, así como los debates y experiencias actuales sobre las identidades de género. Los fundamentos y las representaciones de la violencia y la sexualidad constituyen la materia de sus películas e intervenciones en el espacio público, a partir de los cuales se puede fomentar un desorden político y artístico así como nuevas propuestas y réplicas.

A continuación, Michèle SORIANO se centra en la casi sistemática utilización de la animación como dispositivo para desnaturalizar las normas de percepción. “Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri” evalúa las estrategias discursivas y poéticas de los experimentos vanguardistas que Carri incluye en sus obras.

Por fin, Laurence H. MULLALY se detiene en el último largo metraje de ficción de la cineasta, *La rabia*, de 2008. “El no de las niñas : la violencia de género según Albertina Carri” se interesa en la subjetividad de unos seres vulnerables y en su capacidad de generar una respuesta a la violencia naturalizada.

Hemos decidido cerrar nuestro libro con las palabras de la propia Carri. Fue invitada y partícipe activa en el coloquio internacional “*De cierta manera* : identités plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains”, que se celebró los 28, 29 y 30 de marzo de 2012 en Toulouse, en colaboración con el ARCALT (Encuentros de Cines América Latina/Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse) al que acudió también para presidir el jurado Corazonada / Coup de coeur del festival. Aceptó generosamente participar en un encuentro académico en la Universidad Toulouse Le Mirail, dio una conferencia en las salas socias del ARCALT y dejó impactadas a las numerosas personas procedentes de la academia, de la escuela de cine (Escuela Superior de Audiovisual de la Universidad de Toulouse, ESAV) pero también de otros ámbitos que

acudieron a la “Noche Carri”. Por eso nos pareció legítimo dejarle un espacio privilegiado en este libro. Su charla es una invitación a descolonizar las pantallas y actúar, como espectadores, actores y creadores, en las pequeñas y grandes pantallas, una invitación a ocupar otros lugares y a mirar de otras maneras los cuerpos. DE OTRAS MANERAS, HACER DESDE EL CUERPO es una reflexión y un diálogo sobre “Cuerpo y género en el audiovisual argentino” de Albertina CARRI.

A finales del libro publicamos un CUADERNO DE CINE en color que reproduce algunos fotogramas presentes en las distintas contribuciones.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar queremos agradecer a todas las mujeres que nos inspiraron y nos ayudaron a fomentar este proyecto colectivo. Con la esperanza de que el diálogo entablado encuentre buena acogida y suscite nuevos proyectos dentro y fuera del ámbito académico.

Un agradecimiento especial a Albertina Carri, cuya creatividad y generosidad nos siguen inspirando.

Un agradecimiento especial también a nuestra amiga artista plástica Florence Tarbouriech quien nos brindó la pintura que ilustra la portada del libro.

Les agradecemos a nuestros equipos de investigación : IRIEC EA 740 (Institut de Recherches Intersites Etudes Culturelles) de la Universidad de Toulouse II - Le Mirail, y AMERIBER EA3656 (Amérique Latine et Pays Ibériques) de la Universidad Michel de Montaigne, Bordeaux, así como al Conseil Régional Midi Pyrénnées, y al ARCALT (Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse).