



Cine, TV, Video clips





MUJERES Y CINE: LUZ, CÁMARA, CREADORAS EN ACCIÓN

Guillermina Soria¹

soriaguillermina@googlemail.com

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Fecha de recepción: 18 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 24 de julio de 2013

RESUMEN

El presente artículo se propone hacer una reflexión sobre el cine realizado por mujeres, intentando indagar si las mujeres creadoras del arte cinematográfico han logrado, en el camino de conocer el difícil y maravilloso oficio de narrar historias a través de la gran pantalla, una técnica sólida, que permita, a la vez, mostrar los dispositivos simbólicos sobre los que se construye y opera la diferencia sexual. Así, mediante el análisis de las obras cinematográficas de María Luisa Bemberg y Lucrecia Martel, se analizará si las mujeres productoras de discursos cinematográficos han logrado modificar el horizonte de representación hegemónica que ha marcado al cine desde sus inicios.

Palabras claves: cine, mujeres, representación, feminismo

ABSTRACT

This article aims to reflect on the movies made by women, trying to find out if the film art creative women have, in the way of knowing the difficult and wonderful craft of storytelling through the big screen, develop a technique solid, which allows, in turn, show symbolic devices on which is constructed and operates sexual difference. So by analyzing the films of Maria Luisa Bemberg and Lucrecia Martel, will consider whether the women producing cinematic discourses have succeeded in changing the skyline of hegemonic representation that has marked the cinema since its inception.

Keywords: movies, women, representation, feminism.

1 Licenciada en comunicación social, realizadora audiovisual de contenidos con perspectiva de género. Durante tres años fue coproductora general del programa televisivo feminista «El Entrompe de Falopio». Militante del colectivo FALDAS en Revolución, integrante de la Red Nacional la Araña Feminista y de REDADAS. Tesista de la Maestría en Estudios de la Mujer, FACES, UCV

Para agradar, basta con crear espejismos: pero una obra de arte no es un espejismo, sino un objeto sólido; y para construirla hay que conocer el oficio

Simone de Beauvoir, 1949

Un diálogo en tensión: cine y feminismo

Aunque muchas veces esté invisibilizado, el aporte de las mujeres a la producción cinematográfica latinoamericana ha sido fundamental. En sus inicios, el cine mudo contó con significativas innovaciones de producción y estéticas incorporadas por mujeres. Posteriormente, durante los años 60 y 70, época marcada por los procesos revolucionarios en todo el continente, las directoras asumieron posturas radicalmente feministas y se articularon en colectivos de cineastas mujeres, muchas veces orientados al género documental. Hoy las realizadoras cinematográficas ya no tienen la necesidad de demostrar que manejan las artes del oficio: los éxitos internacionales, las innovaciones estilísticas y los recursos narrativos originales con los que han contribuido para el desarrollo del séptimo arte, así lo evidencian.

El presente artículo se propone hacer una reflexión sobre el cine realizado por mujeres, intentando indagar si las creadoras del arte cinematográfico han logrado, en el camino de conocer el difícil y maravilloso oficio de narrar historias a través de la gran pantalla, desarrollar una técnica sólida, que permita, a la vez, mostrar los dispositivos simbólicos sobre los que se construye y opera la diferencia sexual. Consideramos que este es un elemento fundamental en el marco de la disputa por un nuevo horizonte de representación para las mujeres en la producción discursiva.

En este sendero, es importante analizar si las mujeres productoras de discursos cinematográficos han logrado modificar el orden de representación hegemónica, para lo cual, en primer instancia, se torna necesario enfrentar el problema del lenguaje. Esto implica dos aspectos, primero, la consideración de la película como un texto, tal como la entiende Cristian Metz, es decir, entendiendo al cine como espacio para la creación de significaciones. Segundo, valorar que el momento de la lectura es constitutivo de la experiencia cinematográfica. Entender esta doble dinámica de la relación texto-lectura, enfatiza la capacidad del sujeto para resignificar la obra. En otras palabras, este ejercicio permite generar una reflexión sobre el mirar y la posibilidad de ofrecer una mirada

femenina, a la vez que propicia una consideración analítica en torno a las *posicionalidades* femeninas y masculinas en relación a la visualidad cinematográfica.

En cuanto a lo femenino/masculino como *posicionalidad*, Teresa de Lauretis propone entender la mirada de las mujeres como una práctica al mismo tiempo masculina y femenina. De Lauretis pone en juego la cuestión de la identificación de las mujeres en el cine, especialmente haciendo alusión al placer que las mujeres obtienen como espectadoras, aquí se alternan dos *posicionalidades*: la femenina pasiva que es asociada a la imagen y la masculina activa, que se vincula con el mirar. La identificación que se produce en el ejercicio de mirar y de ejercitar la visión, hacen que la mujer adopte una posición masculina (De Lauretis, 1984:142-144).

Sin embargo, continúa De Lauretis, esta manera de analizar la posición de las mujeres en el cine, no ha sido siempre la visión de la crítica feminista cinematográfica. En 1975 Laura Mulvey publica en la revista *Screen* «Placer visual y cine narrativo»; a partir de aquí se generó una nueva y posteriormente criticada visión sobre el papel de las mujeres en el cine clásico. La autora plantea «la ausencia de las mujeres en la creación del arte y la literatura dominantes como un aspecto esencial de la opresión» (Mulvey, 1978:1). Al hablar del cine hollywoodiense, plantea que éste identifica el placer con el punto de vista masculino, y reflexiona sobre el hecho de que las espectadoras sean llevadas a compartir, de forma masoquista, ese placer.

De esta manera, es posible identificar dos grandes tendencias en el acercamiento feminista al cine: por un lado, «la que da por sentado los procesos de significación, poniendo en cuestión los significados y no los significantes» (Millán, 1999:47) haciendo énfasis en los contenidos de los mensajes; y, por otro lado, «la que plantea que son los procesos mismos de producción de significado los que hay que cuestionar y alterar, considerándolos en sí mismos ideológicos» (*Ídem*). Siguiendo a Ann Kaplan, es posible plantear que en este desplazamiento de la crítica feminista de cine, el énfasis está puesto más bien en «las significaciones», permitiendo así el acercamiento a cada película con fundamentos que abarcan el resultado de cada obra, como un sistema de múltiples estratos (Kaplan, 1988: 50) En otras palabras, el acento estaría puesto en el proceso de producción que va configurando los múltiples elementos del discurso cinematográficos y las significaciones que de allí se derivan:

existe un deseo de explorar el significado suprimido de la feminidad, de reivindicar un lenguaje de las mujeres como una bofetada en el rostro del patriarcado, combinando la polémica con el placer de descubrirnos a nosotras mismas. Por otro, existe el impulso de forjar una estética que ataque al lenguaje y a la representación (Mulvey, 1978:1)

Analizando la producción cinematográfica desarrollada por las mujeres, es necesario remarcar el rol social que las mujeres cineastas han venido desempeñando y reconocer que lo han sabido ejercer desde la esfera pública. En este sentido, se torna fundamental romper con la visión de exclusión y minoría. Podemos afirmar que las mujeres realizadoras son sujetos sociales renovadores que generan rupturas en las identidades de género. La irrupción de las mujeres en el espacio público ha sido, como plantea Laura Gómez (1999), «una de las mayores revoluciones sociales producidas en el entorno de las democracias occidentales» (Gómez, 1999:15). Proceso que ha cuestionado la hegemonía del modelo patriarcal que sirve como explicación de las relaciones sociales, creando «nuevos escenarios de distribución del poder y transformando radicalmente el espacio de lo público» (*Id.*).

Volviendo a los planteos de Teresa de Laureáis, nos interesa abordar su noción de «tecnologías de género». Tecnología del género es un concepto elaborado a partir de la tesis foucaultiana de «tecnologías del sexo». Aquí la sexualidad no es entendida como una manifestación natural y espontánea del sexo o la expresión de unas características intrínsecas y específicas de los cuerpos sexuados en masculino o femenino, sino que los cuerpos son algo parecido a una superficie en la que van tallando, con ciertas resistencias, los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas.

Entre las prácticas discursivas preponderantes que actúan de «tecnología del género», la autora incluye todas aquellas disciplinas que utilizan en cada momento la praxis y la cultura dominante para nombrar, definir, plasmar o representar la feminidad (o la masculinidad), pero que al tiempo que la nombran, definen, plasman o representan también la crean. «La construcción de género es tanto el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación» (De Lauretis, 1989:15). En este sentido, el género «es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como la vida cotidiana» (*Ibid.*: 8).

Para analizar la importancia de los discursos emitidos desde estas «tecnologías de género» es necesario comprender, en principio, como se constituyen los elementos fundamentales para la reproducción social de una determinada visión hegemónica del mundo y de la vida, en nuestro caso, vinculada a la dominación masculina, la discriminación y la subordinación de las mujeres ejercida desde la hegemonía patriarcal. Así, la hegemonía es entendida como una concepción del mundo y de la vida, en la cual se manifiestan implícitamente todas las expresiones de la vida intelectual y colectiva, los diferentes niveles a partir de los cuales se construye la ideología. Los sentidos, referencias y valores que constituyen a los actores sociales, así como también sus prácticas, sus modos de relacionarse entre sí y de habitar el mundo, sus maneras de disputar poder y de trastocar el orden vigente, vienen a (con)formar parte de una estructura ideológica. Entendiendo a la ideología, desde esta perspectiva, no como visión distorsionada de la realidad, sino como diferentes niveles de interpelación de los sujetos, esquemas de acción y de representación que organizan lo pensable y lo posible. Desde la teoría feminista ha sido retomada la noción de hegemonía analizando sobre todo la noción de sujeto, cuestionando las visiones monolíticas heredadas de visiones ortodoxas, vinculadas con las definiciones de clase social.

Teresa De Lauretis nos habla de la necesidad de concebir un sujeto social y unas relaciones de la subjetividad para la socialización de una manera diferente:

un sujeto constituido en el género, seguramente no sólo por la diferencia sexual sino más bien a través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto en-gendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales; un sujeto en consecuencia, no unificado sino múltiple y no tanto dividido como contradictorio (Ibíd.: 8).

Esto nos permite comprender que la categoría de las mujeres, como colectivo articulador de una serie de demandas, no se conjuga con un sujeto monolítico, cerrado, con una esencia común y una forma única de opresión ejercida desde lo masculino, permitiendo avanzar en entender este sujeto multiposicionado, atravesadas como lo están las mujeres por múltiples contradicciones y tensiones.

Volviendo una vez más a centrarnos en el cine, y en este caso en particular el realizado por mujeres, debemos señalar que éste ha sido estudiado desde el feminismo como actividad productora de significados, analizando la relación cine-cultura-género. El cine, integra en su discurso signos que

proceden de fuera y que pueden ser de muchas especies por corresponder a otros lenguajes expresivos o artísticos, como por ejemplo la composición de la luz, la gestualidad, la actuación, el decorado y la fotografía. A esto se suma lo propiamente cinematográfico, ese cúmulo de procedimientos que sólo existen en el cine, como son los movimientos de cámara, los planos, la organización de las unidades narrativas, los procedimientos relativos al montaje y la relación entre imagen y sonido.

Con Cristian Metz podemos identificar en el mensaje cinematográfico cinco niveles de codificación:

- * La percepción, que en tanto se constituye como sistema de inteligibilidad adquirida es culturalmente variable.
- * El reconocimiento e identificación de los objetos visuales y sonoros que aparecen ante el espectador.
- * Los simbolismos y connotaciones que se adhieren a ellos y sus relaciones entre sí.
- * Las estructuras narrativas, de carácter marcadamente cultural.
- * El conjunto de sistemas propiamente cinematográficos que dan una naturaleza particular a la combinación del juego de los códigos (Metz. 1986: 101).

El lenguaje cinematográfico tiene una serie de especificidades que no pueden comprenderse como una heterogeneidad, es decir, como una coexistencia de diversos códigos, algunos propios y otros prestados. Por el contrario, las significaciones que proceden de las formas cinematográficas y las que vienen de otros códigos, se convierten en significaciones fílmicas, configurando el contenido de la imagen cinematográfica.

Para hablar de lo femenino en la creación el cine es necesario aclarar algunos aspectos. Se puede afirmar, en principio, que al menos una parte del cine hecho por mujeres comparte un conjunto de rasgos, que lo diferencian de otras expresiones cinematográficas. Pero igualmente, tenemos que consentir que esta particular manera de mirar, la femenina, puede ser compartida con algunos realizadores hombres; y que, desde el otro lado, aunque se

trate de mujeres, la producción cinematográfica, o más específicamente ciertas producciones, difícilmente, podría plantearse que están vinculadas con una mirada del mundo que no podría definirse como femenina. Así que aquí lo femenino será entendido como la dimensión subalterna e invisibilizada por el sistema de representación patriarcal, que afecta tanto a hombres como a mujeres, pero que en el caso de las mujeres lo hace de una manera particular y diferenciada.

La discusión en este aspecto se ha corrido del eje, ya no es necesario debatir si las películas realizadas por mujeres están enmarcadas en el pensamiento feminista o si sus gramáticas audiovisuales se construyen desde lo femenino. Simone De Beauvoir planteaba, en 1949, sobre la mayor parte del arte desarrollado por mujeres hasta entonces que:

Incluso si empieza bastante joven, es raro el arte como un trabajo serio; habituada a la ociosidad, sin haber experimentado nunca en el curso de su vida la austera necesidad de una disciplina, será incapaz de un esfuerzo sostenido y perseverante, no se obligará a adquirir una técnica sólida; le repugnan los tanteos ingratos y solitarios del trabajo que no se exhibe, que hay que destruir cien veces y cien veces reemprender; y como desde su infancia, al enseñarle a agrandar, le han enseñando a hacer trampas, espera salir adelante con algunas tretas (De Beauvoir, 1949/1977).

Sin embargo, en el caso de las mujeres cineastas estos elementos no se ponen en juego de esa manera, las realizadoras han podido dominar el arte de la realización cinematográfica, con altos niveles de calidad estética e incluso prestigio a escala internacional, son muchas las cineastas latinoamericanas que han merecido reconocimientos y galardones internacionales: la venezolana Margot Benacerraf obtuvo dos premios en Cannes por su película *Araya* (1958); la argentina María Luisa Bemberg fue nominada al Oscar por *Camila* (1984); la venezolana Fina Torres alcanzó reconocimiento internacional con su ópera prima, *Oriana* (1985); dos jóvenes cineastas argentinas han recogido galardones internacionales: Lucrecia Martel, obtuvo en 2000 el premio Alfred Bauer en el Festival de Berlín por *La ciénaga* y Lucía Puenzo se llevó el Premio de la Semana de la Crítica en Cannes 2007, por *XXY*.

Sólo abordaremos aquí las películas de dos realizadoras argentinas: María Luisa Bemberg con *Camila* (1984) y Lucrecia Martel con *La Ciénaga* (2000). Aunque de forma diferente estas dos películas realizadas por mujeres,

abordan de una manera particular y profunda, ya se trate de cuestiones femeninas o no, la reivindicación del papel de las mujeres en la sociedad, disputando de esta manera el horizonte de representación androcéntrica y hegemónica que, desde su nacimiento, ha marcado al discurso cinematográfico. Bemberg, de una postura francamente militante y Martel, desde la prédica intimista de la mirada femenina en torno a la cotidianidad de la vida, se plantan con una identidad propia y significativa que aporta nuevas miradas a la producción cinematográfica crítica. Apaguemos la luz, que empiece a correr el proyector para ver lo que estas directoras tienen para mostrarnos.

El cine feminista militante: *Camila*

Intento proponer con mis personajes mujeres que de alguna manera transgredan, porque la transgresión es una expresión de la libertad.

María Luisa Bemberg

María Luisa Bemberg, fue de las más prolíficas cineastas latinoamericanas, con siete largometrajes de ficción. El cine desarrollado por esta directora es cercano, buscando siempre la intimidad; sus protagonistas son mujeres y, fundamentalmente, mujeres transgresoras, retadoras de la moral, las convenciones, las normas y las buenas costumbres dominantes. Se trata de un cine que da imagen y voz a las mujeres desde una perspectiva no sexista, reconstruyendo las miradas y las voces femeninas, creando un auténtico cine femenino, temática y discursivamente.

Estrenada el 17 de mayo de 1984, en el contexto de postdictadura militar, *Camila* es ya un clásico de la cinematografía argentina. Poniendo en evidencia una postura claramente feminista, su protagonista rompe las normas de la familia, el Estado y la Iglesia: Camila O'Gorman, niña rica de una casa *rosista* de Buenos Aires, huye con un sacerdote. Bemberg cuenta una historia de amor, pasión y muerte ocurrida en la Argentina del siglo XIX, en la última etapa del gobierno de Juan Manuel de Rosas, entre Camila O'Gorman, hija de un terrateniente afecto al gobierno, y Ladislao Gutiérrez un cura rebelde y contestatario del interior del país.

El personaje de Camila lucha contra las fuerzas patriarcales que pretenden decidir por ella con quien debe casarse o de qué manera debe vivir. A lo

largo de la película se pone en evidencia una serie de transgresiones de Camila a las normas sociales (viajar sola en carruaje con un hombre, leer novelas extranjeras). Su mayor transgresión es, desde luego, enamorarse del cura y posteriormente huir con él. En el ámbito sociopolítico Camila cuestiona al gobierno de Rosas y a la Iglesia que le dictan como debe pensar, lo que se pone de manifiesto cuando compra libros prohibidos en la librería de Mariano, quien aparece muerto, con la cabeza en la punta de una lanza entre gritos de *¡Viva la Santa Federación!*. Durante un almuerzo, Camila alza la voz para criticar este hecho y es duramente reprimida por su familia, principalmente por su padre. Camila siempre se muestra fuerte y dueña de su destino, huye con Ladislao quien, por su parte, no logra escapar de su compromiso religioso con Dios; en varias oportunidades este conflicto se deja traslucir y es, finalmente, el responsable de la captura de los amantes. Camila enfrenta su destino cuando es apresada y condenada a morir junto a su compañero, pese a estar embarazada. La secuencia narrativa que construye Bemberg para enseñar la vida y la historia de Camila y Ladislao es lineal, mostrando siempre el trasfondo sociopolítico y feminista, evidenciando la condición de subordinación y minoridad a la que se encontraban sometidas las mujeres de esa época, cosa que hace siempre con una belleza y una sensibilidad estética particulares.

Camila es considerada central dentro del feminismo del cine argentino, junto a otras de la misma autora como *Yo la peor de todas* y *De eso no se habla*. Pero en la última década muchas cineastas han comenzado a identificarse como postfeministas, alejándose del contenido ideológico del movimiento feminista que las precedió, estableciendo una nueva marca en la producción cinematográfica de las mujeres. Abandonan la transgresión como elemento principal para concentrarse en la cotidianidad de la vida femenina en las historias que narran.

El cine revelador: *La ciénaga*

La ciénaga fue estrenada en el año 2001, siendo la opera prima de la realizadora Lucrecia Martel. Es una de las películas que forman parte del llamado «nuevo nuevo cine argentino», cuyo elemento característico ha sido la manera de construir el relato desde un realismo basado en una estética propia del documental (como *Mundo grúa*, *Bolivia*, *Pizza*, *Birra y faso*), mostrando imágenes crudas, algo que no se encuentra en las películas

de Martel. Si bien ella apela al realismo, como pieza constituyente de la estética del nuevo cine argentino, este realismo no se basa en el registro audiovisual tipo documental o de un ejercicio de improvisación mediante el empleo de actores naturales. Martel utiliza el realismo como

articulación ficcional que ilumina una totalidad a partir de los comportamientos individuales o como prisma a través del cual advertir ciertos funcionamientos sociales, aun cuando –en términos de Lukács- tienda a «describir» más que a narrar (Oubiña: 2007, 11).

Se trata, pues, de un film de observación. *La ciénaga* hace referencia a un lugar en el norte de Argentina, pero también, hace alusión a un espacio de aguas estancadas, putrefactas, Martel pone en evidencia el carácter intimista de su producción cinematográfica, con la representación de lo familiar, que nos remite a la ciénaga como espacio opresivo. Tanto esta película de Martel como otra suya, *La niña santa* (2004), abordan la disfuncionalidad en las relaciones familiares. En estas películas, y desde una perspectiva de la clase media, encontramos indicaciones sobre la complejidad de la convivencia de diferentes clases, las instituciones conservadoras y la mística religiosa, características de la sociedad salteña.

Ambas películas aportan imágenes con perspectivas femeninas «desde la intimidad, la sensibilidad y la subjetividad» (Mor 2007:146). Al mismo tiempo, pueden ser consideradas un arma política, pues repensando los detalles de la vida cotidiana de sus personajes, Martel, «revela y sutilmente denuncia las poderosas relaciones implícitas en los vínculos familiares, en el lenguaje y en la tradición» (*Ibid.*: 149). *La ciénaga* es la historia de dos familias en el noroeste de Argentina durante la estación de verano, cuando la humedad, el calor y las tormentas empapan el lugar en un fuerte letargo. En este período se topan, se congregan y se entrelazan la familia de Tali, que vive en la ciudad y la familia de su prima Mecha, que pasa el verano en la finca La Mandrágora, que se encuentra en las adyacencias de la ciudad. La finca en las afueras de Salta es el escenario principal de la película: una casa decaída y maltrecha, con una piscina llena de agua estancada. Un accidente de Mecha paralelo a otro del hijo menor de Tali, producen la reunión de dos familias distintas en La Mandrágora. Martel nos hace observar la caza de los niños en el cerro, las charlas desde la cama en la siesta, la distancia y el acercamiento entre patronas y empleadas domésticas. Una atmósfera densa en el valle de la finca anuncia la muerte, que luego se da sorprendentemente en la casa de Tali.

La historia es contada por dos mujeres: Mecha y Tali. La película devela un universo femenino de miradas, perspectivas y diferencias entre las mujeres. Se elabora el tema de la feminización del espacio doméstico como encierro, como ahogo, como pantano. Al aproximarse a la opresión femenina dentro de la frontera de hogar familiar, de la casa como sitio de encierro, el film resalta dos posiciones femeninas: la de Tali como acatamiento de los atributos tradicionales de lo femenino y la de Mecha, un personaje dominante y violento que escapa del modelo tradicional femenino. Centrándose en estas dos mujeres, se explora la construcción de ellas como sujetos sociales y participantes de la trama de significación social. Es Tali, presentada como una figura tradicional y sumisa quien, paradójicamente, tiene el poder narrativo para darle significado a la otra mujer, Mecha, a quien define, lamentándose de su infelicidad y sobre todo de su matrimonio. Espacios diferencialmente estructurados en torno a ciertas modalidades de acción, dan cuenta de una nueva propuesta que impregna los distintos niveles de producción de sentido del texto fílmico.

A diferencia del cine feminista de María Luisa Bemberg, Lucrecia Martel no explora en *La ciénaga* la transgresión femenina como ruptura con la institución familiar; tampoco propone, como el cine de Bemberg y su obra *Camila*, una mirada histórica de la opresión de las mujeres en Argentina o en América Latina. En el caso de Martel no se abordan las posibles *posicionalidades* feministas de las hablábamos arriba o la ruptura con lo doméstico, sino que se indaga lo femenino en la cotidianidad del encierro hogareño.

A modo de conclusión

Al inicio nos proponíamos indagar si las directoras de cine María Luisa Bemberg y Lucrecia Martel habían logrado, a la vez, desarrollar una técnica sólida en el séptimo arte y desentrañar los dispositivos sobre los cuales se erige y opera la diferencia sexual como legitimadora de la subordinación de las mujeres en la sociedad. A lo largo de este recorrido, hemos podido vislumbrar como apelando a diferentes estrategias, las directoras han disputado los sentidos que el discurso hegemónico cinematográfico ha construido en relación a las mujeres. Discurso que ha sido denunciado y desmontado por la crítica feminista. En este sentido, podríamos señalar una serie de aspectos relevantes a considerar en función del análisis de la producción de estas dos directoras:

- * Reflexionando sobre la mirada, como problemática de la crítica feminista en su esfuerzo por deconstruir la imagen de la mujer objeto de placer en el cine, mujer objeto dentro del aparato reproductor del sistema patriarcal (como dice Laura Mulvey), observamos que en el cine realizado por mujeres el debate vira, por un lado, hacia la mujer como sujeto de la mirada que construye el texto, y por el otro, hacia los conflictos de representación que surgen de esta apropiación del poder masculino sobre la capacidad de mirar, de construir, de narrar y de significar desde la mirada cinematográfica. En ambas producciones, el relato es protagonizado o narrado por mujeres que rompen con el estereotipo que ha marcado la producción cinematográfica. Se apropian de la narración, la protagonizan y disputan poder a lo largo de todo el texto cinematográfico.

- * Más allá de las diferencias estéticas y de contenido que atraviesan a las dos propuestas fílmicas planteadas en este artículo, en ambos casos lo femenino en el discurso está caracterizado por una ruptura con la dimensión subordinada y bloqueada por el orden falogocéntrico que de diferente manera, afecta tanto al ser varón como al ser mujer.

- * Si el discurso cinematográfico opera, como plantea Teresa de Lauretis, como una «tecnología de género» que va construyendo una representación hegemónica de la feminidad y la masculinidad; y si estos discursos no solamente vienen a representar estas visiones de mundo, sino que también las van creando, en las producciones de ambas directoras está expresada la disputa por la representación femenina, aunque desde diferentes estrategias. Si por un lado se opta por representar a la mujer transgresora y rebelde, que termina sin embargo, doblegada por el poder patriarcal (*Camila* es finalmente fusilada), por el otro, la elección se centra en evidenciar el oprobio de la cotidianidad de la vida femenina. En la mujer más oprimida por el dominio masculino es que la autora coloca el poder de la narración, es Tali quien pone el sentido y lleva el discurso.

Ya sea identificadas o no con el feminismo como práctica política, ambas directoras han visto en el cine un arma de lucha para disputar sentidos sociales y construir discursos que disputen el horizonte de representación en torno a lo «femenino». Este cine de mujeres no ocupa una esfera separada o marginal dentro del universo de la producción cinematográfica, muy por el contrario ocupa un lugar protagónico dentro de esta. Como corriente, se encuentra fuertemente alineada con la línea del cine crítico, con el cual comparte muchos aspectos. Esto sin descuidar en ningún momento la preocupación por la calidad estética; parafraseando a nuestra querida Simone de Beauvoir, podemos afirmar que estas directoras han logrado el objeto sólido que significa una verdadera obra de arte, ya que para construirlas han tenido que conocer su oficio y vaya que Bemberg y Martel lo han conocido.

Referencias bibliográficas

- De Beauvoir, S. (1949/ 1977) *El segundo sexo*. Tomo 2. Buenos Aires, Siglo XXI.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. London, Macmillan Press.
- . (1984) *Alicia ya no: Feminismo, semiótica y cine*. Indiana, Bloomington U. P.
- Gómez, L. (1999). *Mujeres: de lo privado a lo público*. Madrid, Tecnos.
- Kaplan, A. (1988). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra.
- García, M. (1999) *Derivas de un cine en femenino*. México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Metz, C. (1986) *The Imaginary Signifier, en Narrative, apparatus, ideology: A film theory reader*. Nueva York, Columbia U.P.
- Mor, J. (2007). «Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en las cineastas argentinas, desde María

Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel». En V. Rangil (ed) *El cine argentino de hoy: entre el cine y la política*. Buenos Aires, Biblos.

Mulvey, L. (1978). «Cine, feminismo y vanguardia». En: *Visual and Other Pleasures*. Londres, Macmillan Press.

Oubiña, D. (2007) *Estudio crítico sobre «La ciénaga»*, Buenos Aires, Picnic.