

Género y temporalidades cotidianas en el cine argentino contemporáneo

Por Michael Karrer*

Resumen: A comienzos del siglo XXI la participación de mujeres en la producción cinematográfica de Argentina aumenta de manera significativa. Algunas de estas obras más destacadas muestran una cierta preocupación por el registro de los tiempos cotidianos, elaborando nuevas formas cinematográficas para hacer visible las prácticas y experiencias ocultadas por los grandes relatos del cine mainstream-masculino. Este “giro hacia la interioridad” corresponde al lema feminista de “lo personal es político”. Los trabajos de las directoras Milagros Mumenthaler, Ana Katz y Julia Pesce revisan los géneros (*genre*) como el drama familiar, la comedia y el cine documental-casero, abriendo camino a una deconstrucción de las relaciones de género (*gender*) y la construcción de nuevos sujetos visibles.

Palabras clave: género, temporalidad, cotidianidad, cine argentino, Cine de Mujeres

Abstract: At the beginning of the twenty-first century women’s participation in Argentina’s film production increased significantly. Some of the most outstanding works of the period are concerned with everyday temporalities, and the elaboration of new filmic forms to visualize practices and experiences usually ignored by the master narratives of (male)mainstream film. This “shift to interiority” can be traced to the feminist phrase “the personal is political.” Milagros Mumenthaler, Ana Katz and Julia Pesce take on canonical genres as the family drama, comedy and the documentary home movie to deconstruct hegemonic gender relations and construct new visible subjects.

Key words: gender, temporality, everyday life, Argentine cinema, Women's Cinema

Fecha de recepción: 15/07/2017

Fecha de aceptación: 16/08/2017

Tiempo reproductivo en *Nosotras · Ellas* (2015) de Julia Pesce

Introducción

Con la aparición del Nuevo Cine Argentino a mitad de los años noventa, numerosas cineastas ingresaron a la producción cinematográfica nacional con sus óperas primas. Directoras de renombre universal como Lucrecia Martel, Albertina Carri, Celina Murga o Ana Poliak no solo formaban parte de éste fenómeno sino que tuvieron un papel protagónico en definirlo —a pesar de su diversidad estética— como “nuevo régimen creativo” (Aguilar, 2010: 14). Aparte de obras extraordinarias como la de María Luisa Bemberg o de la cineasta experimental Narcisa Hirsch, el cine argentino estuvo hasta ese entonces dominado por hombres.

A comienzos del siglo XXI esta situación cambia. Como se puede apreciar, la participación de directoras de largometrajes se incrementa a partir de este momento de manera significativa. Sin embargo, sigue siendo una contribución minoritaria con respecto a la totalidad de la producción cinematográfica en la Argentina, hecho que no se relaciona ni con su importancia ni con el impacto estético de sus obras. Si bien hoy en día es mucho más común encontrar a

directoras argentinas en festivales internacionales e incluso en listas de películas taquilleras —como en el caso de Lucía Puenzo (cf. Pérez 2017)— su contribución en términos de invención artística supera este impacto netamente numérico. En este sentido, el Nuevo Cine Argentino coincide con la tendencia global del “gendering of world cinema” y contribuye a la vez al “worlding of women's cinema” (White, 2015).



Directoras del cine Argentino. Análisis en base del banco de datos de
www.cinenacional.com

Pese a la singularidad de este fenómeno, con algunas excepciones (Rodríguez, 2014; Torres, 2014; Forcinito 2013 y Amado 2006) poco se ha dicho sobre el papel protagónico de mujeres cineastas en la abundante literatura sobre el Nuevo Cine Argentino.¹ Por el contrario, se ha hecho mucho énfasis en las diferencias políticas y estéticas entre el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 y 70 y la prolífica producción iberoamericana de los últimos años.

¹ Mientras que para el cine mexicano y brasileño existen ya monografías sobre el papel de las mujeres en la producción cinematográfica de estos países (Rashkin 2009 y Marsh 2012, respectivamente), falta todavía un extenso estudio sobre el caso argentino.

Particularmente en el cine contemporáneo se constató el rechazo del ímpetu revolucionario y del estilo alegórico, y en lugar de ello, se observó un giro hacia la “crónica”, “un registro de un tiempo, en el cual no ocurren eventos espectaculares pero que permite salir a la superficie la naturaleza extraordinaria de la cotidianidad”,² como afirmó la crítica de cine queer-feminista B. Ruby Rich (1995: 176). Es ella probablemente la primera en relacionar el “giro de la 'exterioridad' hacia la 'interioridad'” con la aparición de mujeres cineastas en las producciones nacionales. Veinte años después esto aplica al cine argentino.

El giro hacia la interioridad y la vida cotidiana corresponde al lema feminista de “lo personal es político”. Aunque se debe tener especial cuidado al homogenizar un fenómeno tan estéticamente diverso como es el cine de autoras femeninas en el contexto nacional (Kriger, 2014); se puede observar sin embargo, una cierta preocupación por la cotidianidad y su construcción temporal en el cine argentino contemporáneo, no solo sino particularmente en la obra de las cineastas.

Distintas películas como la trilogía salteña de Martel —*La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008) o los dramas de Carri — *Géminis* (2005) y *La rabia* (2008)— subvierten la separación entre lo privado y lo político, propia a la ideología capitalista-patriarcal, poniendo en escena relaciones familiares, microhistorias y conflictos que adquieren un significado trágico y en parte incluso mitológico. Ambas directoras organizan las tramas de sus obras a partir de la transgresión: Transgresión del orden sexual, de clase y etnia. El incesto y la exogamia son la puerta de entrada de lo político en lo más íntimo y vice versa. Las películas no solamente dan testimonio de la disolución de los lazos familiares sino también anuncian la carencia de la figura paterna,

² “Toward the chronicle, a record of a time in which no spectacular events occur but in which the extraordinary nature of the everyday is allowed to surface” (Todas las traducciones al español son mías).

siendo una suerte de patrón que se hace evidente en el cine subsiguiente.³ “La sociedad organizada alrededor de la autoridad patriarcal, con todo lo que 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” (Aguilar, 2010: 46).

Las películas recientes de Milagros Mumenthaler, Ana Katz y Julia Pesce, analizadas en este artículo, parten de la misma idea: Adentrarse en la compleja esfera del trabajo de cuidados (care work), es decir, de la reproducción, la casa, lo doméstico, la maternidad, la vida familiar y la sexualidad como temas públicos, lo que al mismo tiempo implica inscribirse fuertemente en el discurso feminista. Asimismo, Martel y Carri construyen su dramaturgia a partir de relaciones íntimas y eventos mínimos. Están inmersas en el universo de la cotidianidad y sus flujos temporales. Así se apartan de los grandes relatos y su funcionalismo narrativo para liberar las fuerzas políticas inherentes al “hecho de hacer público algo íntimo” (Martel en Torres, 2014) y dotar de significado a prácticas y experiencias ocultas. Esto va a la mano con la búsqueda de nuevas formas, la revisión de los géneros (*genres*) como el drama familiar, la comedia y el cine casero, y la invención de nuevas relaciones de género (*gender*).

Nuevo Cine Argentino ¿de Mujeres?

Dada la importancia y el impacto artístico de las producciones cinematográficas dirigidas por mujeres, ¿en qué medida podemos hablar de un Nuevo Cine Argentino de Mujeres? Como afirma Alison Butler, *Women’s Cinema* es “un concepto muy difícil de definir”:

³ Ana Forcinito (2013) desarrolla el aspecto de la disolución de los lazos familiares a través de un análisis del registro acústico en cinco obras de cineastas argentinas, entre ellas de Martel y Carri, partiendo del concepto de la voz femenina originalmente formulado por Kaja Silverman. En este artículo, que sin duda abre nuevos horizontes para los estudios sobre cine de mujeres en el contexto argentino, introduce la terminología del “nuevo cine argentino de mujeres” (38) y destaca los momentos en común entre las obras analizadas.

Sugiere, sin mucha claridad, un conjunto de películas que están hechas por, dirigidas o dedicadas a mujeres, o las tres cosas. No es ni un género (*genre*) ni un movimiento en la historia del cine, no tiene una sola genealogía, ninguna frontera nacional, ninguna especificidad filmica o estética, pero atraviesa y negocia con tradiciones cinematográficas y culturales igual que con debates críticos y políticos (Butler, 2002: 1f).⁴

Butler evita de manera convincente los esencialismos muchas veces vinculados con el concepto de Cine de Mujeres. Sin embargo, la autoría y su especificación según la división construida de género (*gender*) es el quid de la cuestión del Cine de Mujeres. “La autoría ha sido de vital importancia para los estudios de cine feminista, en gran parte porque el acceso a los medios de producción ha sido históricamente restringido para mujeres” (White, 2015: 2).⁵

La discriminación estructural de las mujeres en la producción cinematográfica no solamente se traduce en términos cuantitativos, sino y sobre todo de manera cualitativa. Puesto que la sobredeterminación a partir de la división de género impuesta por el patriarcado y las experiencias concretas relacionadas con esta jerarquización influyen en la obra de mujeres (y hombres) cineastas, el Cine de Mujeres representa un cambio de perspectiva (necesario) en términos temáticos y estéticos. Con respecto al Nuevo Cine Argentino Ana Forcinito sugiere

que muchas de las representaciones de cineastas mujeres tienen que ver [...] con los efectos de las políticas culturales y económicas en la vida de las mujeres de los noventa, por ejemplo el impacto del desempleo y el cambio de las condiciones laborales en la vida doméstica o familiar o las consecuencias

⁴ “Women's cinema is a notoriously difficult concept to define. It suggests, without clarity, films that might be made by, addressed to, or concerned with women, or all three. It is neither a genre nor a movement in film history, it has no single lineage of its own, no national boundaries, no filmic or aesthetic specificity, but traverses and negotiates cinematic and cultural traditions and critical and political debates”.

⁵ “Authorship has been of critical importance to feminist film studies, in large part because women's access to the means of production has been historically restricted”.

de las políticas neoliberales en la vida cotidiana, o incluso las formas de violencia que más afectan a las mujeres (2013: 38).

Y remarca “que las nuevas cineastas se enfocan en visiones culturales marcadas por el género sexual y exploran mundos domésticos, íntimos y sexuales a través de la experiencia de mujeres, niñas y adolescentes” (2013: 38). En la medida en que las películas hechas por mujeres muestran una cierta inclinación a tratar experiencias excluidas del discurso cinematográfico dominante, implican un posicionamiento político y estético. Como afirma José Carlos Avellar,

las películas hechas por mujeres muestran que todas ellas, ya sea que traten de cuestiones femeninas o no, consciente o inconscientemente, están empeñadas en abordar la reinención del papel de la mujer en la sociedad; tal vez menos que eso: en abordar los papeles femeninos en la dramaturgia del cine; tal vez más que eso: en abordar la reinención de la sociedad para transformar el papel de la mujer y del hombre (Torres, 2014).

De ahí la contradicción fundamental del concepto de Cine de Mujeres: si bien no podemos hablar de una “estética femenina” sin caer en las trampas de la ideología patriarcal, como nos lo advierte Teresa De Lauretis (2007: 30) en su artículo “Rethinking Women’s Cinema”, tenemos que partir desde un sujeto femenino ya constituido a través de la “tecnología de género” (De Lauretis, 1987: 9-10). Enfrentando la noción homogénea de la Mujer (con mayúscula) producida por operaciones hegemónicas (económicas, jurídicas, médicas y obviamente cinematográficas), es necesario no solo distinguir entre mujeres como seres históricos-individuales sino también tomar en cuenta la división a través de posiciones superpuestas y cruzadas (lo que hoy llamamos *interseccionalidad*).

La división de género (*gender*) en el lenguaje, la distancia a la cultura oficial, la urgencia de imaginar nuevas formas de comunidad, así como de crear nuevas imágenes ('crear algo distinto para ser') y la consciencia de un "factor subjetivo" en el centro de todo tipo de obras —domésticas, industriales, artísticas, críticas o políticas— son algunos de los temas que articulan la particular relación entre subjetividad, significado y experiencia que engendran el sujeto social como femenino. Estos temas, encapsulados en la frase 'lo personal es político', han sido formalmente explorados en el cine de mujeres de distintas maneras: a través de la disyunción de imagen y voz, la revisión del espacio narrativo, la elaboración de estrategias de dirigirse al público que cambian las formas y la estabilidad de las representaciones tradicionales (De Lauretis, 1987: 9-10).⁶

El Cine de Mujeres es una dialéctica de deconstrucción y construcción, la necesidad de desmontar la idea falsa de una colectividad homogénea y al mismo tiempo buscar "nuevas formas de comunidad" y "crear nuevas imágenes", es decir, "crear algo distinto para ser" (46-47). De esta manera se trata de una intervención estética y política a la vez: Hacer visible el trabajo de mujeres en un plano institucional y crear nuevas formas cinematográficas; articular experiencias compartidas y al mismo tiempo articular las diferencias entre mujeres, o, en las palabras de De Lauretis: "construir otros objetos y sujetos visibles y pensar en las condiciones de representabilidad para un nuevo sujeto social" (34).⁷

⁶ "The gender-specific division of women in language, the distance from official culture, the urge to imagine new forms of community as well as to create new images ('creating something else to be'), and the consciousness of a 'subjective factor' at the core of all kinds of work —domestic, industrial, artistic, critical, or political work— are some of the themes articulating the particular relation of subjectivity, meaning, and experience which engenders the social subject as female. These themes, encapsulated in the phrase 'the personal is political,' have been formally explored in women's cinema in several ways: through the disjunction of image and voice, the reworking of narrative space, the elaboration of strategies of address that alter the forms and balances of traditional representation".

⁷ "To construct other objects and subjects of vision, and to formulate the conditions of representability of another social subject".

Entrar y salir de la trampa/tiempo patriarcal: Amas de casa, home movies y la de-construcción de la cotidianidad familiar

El giro hacia la “interioridad” – en su doble sentido: lo subjetivo como también el *interieur*– vincula el Nuevo Cine Argentino de Mujeres con la tradición del feminismo vanguardista (la ruptura con la tradición y la invención de nuevas formas).

Para entender la función de la cotidianidad en las representaciones cinematográficas, sugiero invertir la definición del cine de género (*genre*) como forma de story-telling que según Silvia Schwarzböck “narra una historia en la que la vida cotidiana está enfocada en una sola de sus facetas [...], pero en la que los hechos se desarrollan con una intensidad que fuera del cine no tienen, porque en una película de género sólo se ponen en escena los momentos que hacen avanzar la trama para llegar al desenlace” (2009: 17-18).

En la vida cotidiana no existe tal teleología supuesta por el cine de género. Más bien está llena de eventos esperados e inesperados, repetidos y novedosos, útiles e inútiles (bajo un criterio productivista). La construcción cinematográfica de la vida cotidiana rechaza por lo cual la subordinación del evento único – aunque sea en forma de repetición que jamás será idéntica– y resulta de una “equivalencia dramática entre los eventos mayores y menores” (Margulies, 1996: 23),⁸ como afirma el teórico francés André Bazin para el cine neorrealista. De hecho, la búsqueda por la *transfiguración* de lo cotidiano es una vieja obsesión del cine (moderno). Y mientras más se entrega a esa obsesión, más se aleja de las formas convencionales.

En este sentido, la construcción de lo cotidiano en el cine es una forma temporal, más que tema específico (como por ejemplo “lo ordinario”). Según

⁸ “Dramatic equivalence between major and minor events”.

Henri Lefebvre, la vida cotidiana está hecha por repeticiones:

gestos de trabajo y de ocio, movimientos mecánicos de seres humanos igual que de las propias máquinas, horas, días, semanas, meses, años, repeticiones cíclicas, naturales o tiempos racionales, etc.; el estudio de la actividad creativa (de la producción en un sentido amplio) lleva al estudio de la re-producción o las condiciones en las cuales acciones, que producen objetos o trabajo, son re-producidas, empezadas y parcialmente asumidas de nuevo, o al contrario, sufren cambios graduales o imprevistos (Lefebvre, 1971: 18).⁹

Pero es al mismo tiempo, el lugar donde el cambio y la ruptura se produce — donde “toma lugar” como bien sabe el cineasta Michael Snow: “Es preciso que 'eventos tomen lugar’”¹⁰ (Margulies, 1996: 80). La tensión entre repetición y ruptura está en el seno de la vida cotidiana y es *transfigurada* en el tiempo cinematográfico.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, podría sugerirse que la política feminista encuentra aquí tres puntos de partida: En términos estrictamente estéticos el cine feminista (y moderno) se produce a partir de la negación misma del cine de género (*genre*). Aunque no existe en su forma pura (que llevaría a la disolución de la construcción cinematográfica), la liberación de los eventos, cuerpos y objetos de las exigencias narrativas se opone a la —casi frenética si no ridícula— productividad en el cine dominante, incorporada y llevada a cabo por los héroes preferiblemente masculinos.

Esto implica una construcción de lo cotidiano, que lleva a la luz las prácticas

⁹ “Everyday life is made of recurrences: gestures of labour and leisure, mechanical movements both human and properly mechanic, hours, days, weeks, months, years, linear and cyclical repetitions, natural and rational time, etc.; the study of creative activity (of production, in its widest sense) leads to the study of re-production or the conditions in which actions producing objects and labour are re-produced, re-commenced, and re-assume their component proportions or, on the contrary, undergo gradual or sudden modifications”.

¹⁰ “It is precise that 'events take place’”.

ocultas u ocultadas por la distinción entre lo político y privado. Subvirtiendo esta división, al mismo tiempo hace consciente lo que permanece invisible al ser naturalizado de los actos ejercidos en la vida cotidiana. De ahí el efecto de alienación/distanciamiento, que resulta de la representación audiovisual de estos actos, porque ponen en cuestión lo incuestionable de la rutina y —en un sentido amplio— de la tradición.

La ruptura con la rutina y la tradición conecta la forma cinematográfica con las exigencias políticas del feminismo. La repetición como ritual adquiere en el capitalismo patriarcal-poscolonial un poder de dominación y mantenimiento del orden establecido. La modernidad, definida como renovación y repetición eterna, encuentra su substrato en la figura de la mercancía y su extensión al conjunto de las relaciones sociales. Estamos sumergidos en “el reino de las necesidades”, y solo la ruptura con el automatismo en nuestros actos cotidianos (con su sexismo, clasismo y racismo) abre la brecha para “el reino de las libertades”.

En este último sentido, las películas analizadas aquí se dejan interpretar desde la ruptura narrativa. Tomando la institución patriarcal de la familia como referencia, las películas trabajan sobre un “tiempo reproductivo” (Halberstam, 2005 : 7), determinado por el horario del trabajo doméstico, trabajo del cuidado y crianza, pero también por el ocio y la recreación.¹¹ La construcción de lo cotidiano en estas películas no solamente pone en escena prácticas contenidas y aisladas en la esfera privada, sino que toma al mismo tiempo distancia a su propio objeto. Como afirma Sophie Mayer en su lectura reciente sobre cine feminista, “el distante cercano” aparece “como una poderosa descripción de cómo el cine feminista trata la maternidad y domesticidad: algo tan íntimo que

¹¹ No por casualidad, estas películas están implícitamente asociadas con el cine de Chantal Akerman y su representación cotidiana de la vida cotidiana de mujeres. E igual a aquella obra, el “tiempo reproductivo”, minuciosamente representado, es interrumpido —véase la famosa escena del homicidio en *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

necesita ser tratado con distancia” (2016: 152).¹²

Tiempo liminal en *Abrir puertas y ventanas* (Milagros Mumenthaler, 2011)

En su primer largometraje *Abrir puertas y ventanas* Milagros Mumenthaler crea hasta cierto punto un entorno doméstico siniestro a través de la presencia fantasmal de la abuela (Alicia) que cuidaba a sus tres nietas (Marina, Sofía y Violeta) pero falleció poco antes de que comenzara la trama de la película.

Estamos inmersos en el universo de tres mujeres jóvenes y limitados a su espacio doméstico: La casa y el jardín, el sofá y la hamaca, registrados con un movimiento horizontal en correspondencia con la posición y el movimiento de las protagonistas, que generalmente están acostadas, sentadas y muchas ocasiones viendo televisión. Estos movimientos horizontales que evocan la estética del cine de Lucrecia Martel (cf. Ana Amado 2006) responden al tiempo del ocio: cuerpos improductivos y objetos en el transcurso del tiempo. La casa está llena de objetos cargados con el espíritu de la abuela Alicia. Están los lugares oscuros y prohibidos como su cama, viejos discos, el teléfono o la máquina de escribir. Está también el garaje con las cosas de los padres, fallecidos probablemente, que nadie movió desde que Alicia las pusiera ahí. La cámara está atada a estos objetos y espacios, y parece más comprometida con ellos, que a la acción de las propias protagonistas.

La muerte de Alicia, una profesora universitaria, cambia el orden de las cosas. Produce una ruptura en la temporalidad cotidiana de las mujeres jóvenes y las lleva a un tiempo, que el antropólogo Victor Turner dominaba “liminal”, un tiempo de encanto/hechizo, “que ya no está controlado por el reloj”, y en el cual

¹²“I borrow it [the phrase 'the faraway nearby' as a powerful description for how feminist cinema approaches maternity and domesticity: something so intimate it requires distance to be approached”.

“puede, o incluso debería pasar de todo” (Turner, 1979: 465).¹³

Desde el mismo comienzo de la película la cotidianidad está construida desde la ruptura. Las nietas entran a los cuartos prohibidos, buscando en las pertenencias de la abuela reliquias, objetos que despiertan sus recuerdos, y otros que despiertan su interés sexual. De repente Violeta, aparentemente la más joven de las tres desaparece. Mientras Marina intenta organizar lo más necesario en el hogar, su hermana comienza a sacar y vender las pertenencias. Pide al vecino —por el cual las hermanas se sienten atraídas— que saque de raíz una vid que justamente yace donde están los restos mortales de la abuela. De los padres nunca sabemos nada. La “pura presencia” (Sergio Wolf) cotidiana no nos permite especular sobre su destino. Por el contrario, nos muestra las rupturas dentro de este presente, impregnado por el pasado y donde los objetos cotidianos funcionan como signos de otro tiempo.

Tiempo reproductivo en *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015)

Mi amiga del parque trata de la maternidad, la soledad y en cierta manera las diferencias de clase. Menos arriesgada en sus aspectos formales, la película cuenta la historia de Liz, una madre soltera de clase media-alta de Buenos Aires. Ella está acostumbrada salir a un parque con su bebé y es aquí donde conoce a Rosa, una empleada de fábrica. El conflicto central reside en las inseguridades de la protagonista y su desconfianza hacia los demás, especialmente con su nueva amiga Rosa. Al no ser madre aunque lo pareciera en algún momento, ella introduce a Liz en un entorno y comportamiento poco convencional.

La película de Ana Katz trabaja la cotidianidad de manera distinta. Como en su anterior largometraje *Los Marziano* (2011) la actriz y directora porteña crea con *Mi amiga del parque* una comedia. Debido a su compromiso con este género,

¹³ “Since liminal time is not controlled by the clock it is a time of enchantment when anything might, even should, happen.”

la construcción de la cotidianidad está subordinada a la trama pero aún se puede constatar una equivalencia entre eventos de mayor o menor importancia. El hecho de no saber qué hacer con el bebé en ciertas situaciones no solo es causa de gracia sino ocurre tras una omnipresente presión social que se infiltra hasta los gestos mínimos de la protagonista. La figura de Rosa funciona como una liberación de esta presión aunque al mismo tiempo alimenta la desconfianza de Liz. La ausencia del padre, más que cumplir una función meramente narrativa para intensificar la trama, está en el fondo de un cine que explora un mundo sin figuras paternas.¹⁴

La película pone en evidencia la necesidad de diferenciar entre mujeres reales y distintas al concepto hegemónico de la Mujer (con mayúscula). La imagen de la “mala madre” es una estrategia frecuente en el género del horror, para enfrentar los estereotipos de la *Mujer* como madre. En estas películas que constituyen el subgénero del “horror maternal” (Arnold, 2013), el sacrificio del propio hijo o de la propia hija –el tema de “Medea” de Eurípides– funciona como una metáfora para una maternidad que no cumple con las expectativas predominantes. Mientras estas películas llevan “la idea de sacrificar al hijo/hija por la carrera profesional a su lógico pero horrible extremo” (Oler, 2014),¹⁵ *Mi amiga del parque* trabaja sobre una estrategia más realista: El simple hecho de no ser capaz de amamantar a tu bebé o el deseo de mantener una vida independiente, salir, fumar, etc., significa para el punto de vista hegemónico una maternidad fracasada.

Al desvincular la maternidad del “instinto femenino” y por lo cual desnaturalizarla, la película de Ana Katz insiste en la necesidad de

14 Esta exploración de distintos modos de vida familiar como la maternidad soltera está también muy presente en las obras de otras cineastas latinoamericanas desde las películas mexicanas *Los pasos de Ana* (1988) de Marisa Sistach y *Lola* (1989) de María Novaro, hasta las producciones contemporáneas *Antônia* (2006) de Tata Amaral y *Que Horas Ela Volta?* (2015) de Ana Muylaert en Brasil.

15 “[A] horror film that takes the idea of sacrificing your children for your career to its logical yet horrible extreme”

contextualizar la experiencia materna. Como escribe Chandra Talpade Mohanty (2006: 404) en su crítica al feminismo occidental, “la distinción entre el hecho de ser madre y el estatus vinculado con la maternidad es muy importante”.¹⁶ *Mi amiga del parque* contribuye a una visión de una “madre como sujeto de carne y hueso, con sus propios sentimientos, necesidades y deseos junto con los ejes cruzados de raza, etnia, nacionalidad, discapacidades, religiones y clases en relación con los arreglos sociales heteronormativos o *queer*” (Donath, 2015: 343).¹⁷ Ciertamente, la posición de la protagonista apenas cuestiona este arreglo hegemónico al igual que los momentos que subvierten la lógica narrativa de la comedia son escasos. Sin embargo, la preferencia por las minucias cotidianas produce también en el plano formal un efecto de distanciamiento y desnaturaliza las actitudes de sus figuras femeninas.

“Women’s Time” en *Nosotras · Ellas* (Julia Pesce, 2015)

El documental *Nosotras · Ellas* de Julia Pesce, obra prima de la cineasta cordobesa, pone en evidencia algunos problemas relacionados con el concepto del Cine de Mujeres.

En una reconstrucción notable del hogar de su familia, la autora crea un entorno aparentemente matriarcal en el que los personajes masculinos están casi ausentes. Nueve mujeres – abuelas, madre, tías e hijas – comparten una casa de clase media-alta en Córdoba, Argentina. Tal como en la película de Mumenthaler, *Nosotras · Ellas* pone énfasis en el tiempo del ocio. Sus personajes están inmersos en la cotidianidad y su temporalidad de la “pura presencia” y, al igual que en *Abrir puertas y ventanas*, están atados al espacio

¹⁶ “The distinction between the act of mothering and the status attached to it is a very important one”.

¹⁷ “Whereas within this ideological construct, “the mother” connotes a falsely pan-class, pan-ethnic, pan-gendered phenomenon, the works cited in note 1 have conceptualized the diversity of mothers as flesh and blood subjects, with their own feelings, needs, and desires along intersecting axes of race, ethnicity, nationality, disabilities, religion, and class, and in relation to heteronormative and queer social arrangements.”

doméstico, de tal manera que pareciera que no existe un afuera. Sin embargo, aquí el trabajo doméstico es más explícito: se muestra como madre, tía e hijas cuidan a las abuelas, que fallecen a lo largo del tiempo fílmico.

Registrando los cuerpos de las mujeres en primer plano, la práctica y estética del *home movie* con una cámara de mano, la película parece privilegiar aspectos corporales sobre las exigencias de la narración. Debido a la semejanza entre los miembros de la familia, a veces cuesta distinguir entre ellas produciéndose de manera muy orgánica, la sensación de una colectividad casi homogénea. En un momento, cuando todas reunidas se dedican a ver los registros caseros —escenario por excelencia de la comunicación en modo casero (cf. Odin, 2008)— una de las tías pregunta “¿estos son mis manos, Gaby?”. Por el contrario, la directora misma queda siempre a distancia y que nunca aparece sin el intermedio de su cámara que se sitúa entre Ellas y el Yo/Nosotras.

El cine casero tiene la peculiaridad de ser producido desde lo cotidiano (la cotidianidad como lugar) dedicándose al día a día de sus protagonistas (la cotidianidad como *sujet* de la producción cinematográfica). En *sensu stricto* deja de ser cine casero en el momento de dirigirse a un público más allá de la propia familia o del contexto doméstico. De esta manera, es el caso extremo de hacer lo privado público. Desde *Daughter Rite* (1980) de Michelle Citron hasta *No home movie* (2015) de Chantal Akerman, la apropiación del cine casero ha sido un campo productivo para el cine feminista.

Sin duda, esto se debe también a la estructura tradicional del cine casero, caracterizado por Roger Odin como “un festival de relaciones edípicas” en el cual “la persona detrás de la cámara no es cualquier operador, sino generalmente el padre” (2008: 258).¹⁸ La destitución de la figura paterna es la

¹⁸ “Home movie productions are a festival of Oedipal relations: the person behind the camera is

suposición implícita en las películas mencionadas, o a través de apropiación de material de archivo, o simplemente asumiendo el rol del operador.

Nosotras · Ellas cierra con un nacimiento. De esta manera muestra una cíclica, casi mítica comprensión del tiempo y evoca el concepto del “Women's Time” de Julia Kristeva (1981) que distingue entre un tiempo “natural” o “monumental” por un lado y un tiempo “cursivo” de la historia en un sentido teleológico y de progreso por el otro lado. Consecuentemente comparte con Kristeva el problema de narrar lo “femenino” desde un enfoque temporal sin caer en naturalizaciones y esencialismos metafísicos.

Pero hay otra interpretación posible a partir de la puesta en escena del nacimiento: Tomando en cuenta el balance de muertes y partos en la historia del cine, el hecho de mostrar cómo nace un ser humano, podría asumirse como un posicionamiento estético-político y deja de ser un tropo mitológico.¹⁹ Más bien podría ser un tropo reservado a las apropiaciones experimentales del cine casero, si bien se inserta en una tradición de cineastas masculinos como Stan Brakhage con *Window Water Baby Moving* (1959), Ken Jacobs con *Nissan Ariana Window* (1969) o más recientemente el video artista y cineasta brasileño Cao Guimarães con *Otto* (2012).

Conclusión

En los trabajos de Mumenthaler, Katz y Pesce la ausencia de un protagonismo masculino es notable. Es la omnipresencia de mujeres en *Nosotras · Ellas*, la pareja ausente en *Mi amiga del parque* y la falta de los padres en *Abrir puertas y ventanas* lo que caracteriza estas películas con su implícito “rechazo de la función paterna” (Kristeva, 1981: 30; Apter, 2010). La temporalidad cotidiana

not just any operator but, in general, the father.”

¹⁹ Debo este argumento a la discusión en el blog de Roger Koza, vease <http://ojosabiertos.otroscines.com/nosotras-ellas/> (Acceso: 11 de marzo de 2014).

corresponde a este rechazo. Priorizando la crónica en vez de lo espectacular y enfocándose en el tiempo de ocio y de reproducción, se opone a la productividad del cine mainstream-masculino.

El Nuevo Cine Argentino de Mujeres varía entre la deconstrucción del rol de la mujer en la sociedad patriarcal y la construcción de una subjetividad femenina *dentro y más allá* de sus coordenadas. Con el giro hacia la interioridad encuentra nuevos sitios y tiempos para la deconstrucción de las relaciones de género (*gender*) y la construcción de nuevas imágenes y sujetos visibles.

La interioridad, la concreción y particularidad de estas películas resisten a cualquier generalización y muestran conciencia de las “diferencias entre mujeres”. Al mismo tiempo, sesgadas por las condiciones materiales de la producción cinematográfica, están limitadas a su propio entorno de clase media-alta/blanca. Los indudables logros del Nuevo Cine Argentino de Mujeres podrían ser complementados y expandidos no solamente a nivel teórico sino también y ante todo a nivel práctico dentro de las oportunidades y desafíos que plantea la interseccionalidad.

Bibliografía

- Amado, Ana María (2006). “Velocidades, generaciones y utopías: a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel” en *ALCEU*, 6. 12 (Julio): 48-56.
- Arnold, Sarah (2013). *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Apter, Emily (2010). “Women's Time.” En *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 21.1: 1-18.
- Butler, Alison (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*, New York: Wallflower Press.
- Forcinito, Ana (2013). “Lo invisible y lo invivible. El nuevo cine argentino de mujeres y sus huellas acústicas” *Chasqui* 42 (1): 37-53.
- Halberstam, Judith (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York/London: New York University Press.
- Kruger, Clara (2014). “¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonido?” en *Cinemas d'Amérique latine*, 22|2014, 68-79. Disponible en: <https://cinelatino.revues.org/756> (Acceso: 15

de junio de 2017).

Kristeva, Julia, Alice Jardine, Harry Blake (1981). "Women's time." *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 7.1: 13-35.

Lefebvre, Henri (1971). *Everyday Life in the Modern World*, New York: The Penguin Press.

Marsh, Leslie L. (2012). *Brazilian Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy*, Champaign, IL: University of Texas Press.

De Lauretis, Teresa (2007). *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*, Champaign, IL: University of Illinois Press.

____ (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.

Donath, Orna (2015). "Regretting Motherhood: A Sociopolitical Analysis" en *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 40.2: 343-67.

Margulies, Ivone (1996). *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham/London: Duke University Press.

Mayer, Sophie (2016). *Political Animals: The New Feminist Cinema*, London: IB Tauris.

Mohanty, Chandra Talpade (2006). "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." En Meenakshi Gigi Durham, Douglas M. Kellner (ed.), *Media and Cultural Studies KeyWorks*. Blackwell: Blackwell Publishing Ltd.

Odin, Roger (2008). "Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach." En: Karen L. Ishizuka, Patricia Rodden Zimmermann (editoras), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Oler, Tammy (2014). "The Mommy Trap" en *Slate*, 24 de noviembre, Disponible en: http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/11/horror_movies_about_mothers_and_child_in_the_babadook_lyle_and_other_films.html. (Acceso: 14 de septiembre de 2017).

Pérez, Oscar A. (2017). "Ensayos clínicos y neoliberalismo en *Wakolda* de Lucía Puenzo" en *Imagofagia*, número 15, abril, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1263/1061> (Acceso: 13 de julio de 2017).

Rashkin, Elissa J. (2001). *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*, Austin, TX: University of Texas Press.

Rich, B. Ruby (1995). "An/other View of New Latin American Cinema" en: Laura Pietropaolo/Ada Testaferri (ed.). *Feminisms in the Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Rodríguez, Paul A. Schroeder (2014). "Little Red Riding Hood Meets Freud in Lucrecia Martel's

Salta Trilogy” en *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 29(3 87), 93-115. Durham: Duke University Press.

Schwarzböck, Sílvia (2009), *Estudio crítico de Un oso rojo*. Buenos Aires: Picnic.

Torres San Martín, Patricia (2014). “Cineastas de América Latina: desacatos de una práctica filmica” en *Cinemas d’Amérique latine*, 22/2014, 1 de octubre de 2014. Disponible en: <http://cinelatino.revues.org/747> (Acceso: 1 de julio de 2017).

Turner, Victor (1979). “Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality” en *Japanese Journal of Religious Studies*, 465-499. Nagoya.

White, Patricia (2015), *Women’s Cinema, World Cinema. Projecting Contemporary Feminisms*, Durham and London: Duke University Press.

Filmografía

Abrir puertas y ventanas (Milagros Mumenthaler, 2011), Argentina/Suiza.

Antônia (Tata Amaral, 2006), Brasil.

Daughter Rite (Michelle Citron, 1980), EE.UU.

Géminis (Albertina Carri, 2005), Argentina/Francia.

La rabia (Albertina Carri, 2008), Argentina/Holanda.

La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001), Argentina/Francia/España/Japón.

La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel, 2008), Argentina/Francia/Italia/España.

La niña santa (Lucrecia Martel, 2004), Argentina/Italia/Holanda/España.

Los pasos de Ana (Marisa Sistach, 1988), México.

Lola (María Novaro, 1989), México.

Mi amiga del parque (Ana Katz, 2015), Argentina/Uruguay.

No home movie (Chantal Akerman, 2015), Bélgica/Francia.

Nosotras.Ellas (Julia Pesce, 2015), Argentina.

Que Horas Ela Volta? (Ana Muylaert, 2015), Brasil.

Wakolda (Lucía Puenzo, 2013), Argentina.

* Michael Karrer es Licenciado en Ciencias Políticas y Filosofía de la Universidad de Tübingen (Alemania) y cuenta con un posgrado en Estudios Culturales y Literarios de la misma universidad. Fue docente en el Departamento de Estudios Romances de 2015 a 2016 y actualmente forma parte de la red temática de investigación “Literary Cultures of the Global South” (DAAD). Se encuentra cursando el doctorado en Estudios Culturales y Literarios de la Universidad de Tübingen sobre el abordaje de la cotidianidad en el cine contemporáneo de Argentina, Brasil y México. Email: michael.karrer@uni-tuebingen.de