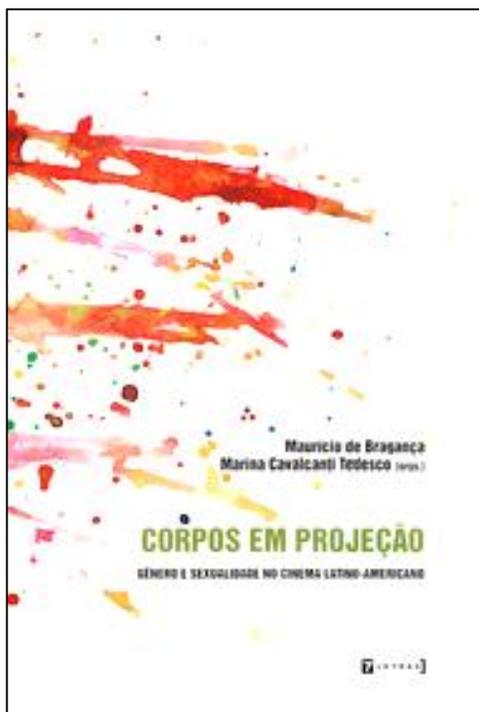


**Sobre Bragança, Maurício de y Marina Cavalcanti Tedesco (orgs.).  
*Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano.*  
Río de Janeiro: 7Letras, 2013, 254 pp., ISBN 978-85-421-0051-8.**

Por María José Punte\*



Este volumen, escrito mayormente en lengua portuguesa pero con algunos aportes en castellano, reúne una serie de estudios dedicados al cine iberoamericano desde el marco de análisis que propone la Teoría crítica feminista. En la introducción los editores aclaran que es el resultado de un curso sobre Estudios de género en el cine latinoamericano que tuvo lugar durante el segundo semestre del año 2010, en el marco del *Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense* (UFF). A su vez especifican

que es la segunda producción bibliográfica de la *Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano* (PRALA), el grupo de estudios con sede en el *Laboratorio de Investigación Audiovisual del Instituto de Arte y Comunicación Social* de la UFF. El libro incluye los trabajos de investigadores que ya poseen una larga trayectoria en el tema, junto con un *dossier* de alumnos, en el que se ofrecen algunos de los trabajos resultantes del curso mencionado, a todas luces exitoso por el alto nivel de su producción. El objetivo que se plantea como punto de partida, es decir la reflexión en torno a los modelos de representación y a los comportamientos de los personajes femeninos en la pantalla, se ve ampliamente complejizado al ser tenidos en cuenta para el abordaje de los diversos temas, no sólo la Teoría feminista, sino también los Estudios gay y

lésbicos y la Teoría *queer*.

Los primeros trabajos están dedicados a la participación femenina en los procesos de realización cinematográfica, es decir, a una serie de realizadoras mujeres. Como es de suponer, emerge desde las primeras líneas la tan discutida cuestión de la diferencia, velozmente resuelta en los primeros párrafos de Danae C. Diéguez, quien se refiere al cine de Cuba y la producción a cargo de directoras que se perfilan desde los años ochenta en adelante. Diéguez comienza diciendo que de lo que se trata es de restaurar las “causas de las cosas”, con lo que apunta a la llegada tardía de las mujeres al espacio público con las consecuentes asimetrías en la distribución de roles. Sostiene que el desafío actual consiste en releer el canon cinematográfico, reinterpretarlo y resignificarlo. No sólo en función de ver la representación de las mujeres detrás de las cámaras como una cuestión cuantitativa, sino en términos de los modos en que sus propuestas estéticas entran en diálogo con el mencionado canon. En la introducción de su texto realiza una síntesis esclarecedora y ágil de las tareas que acomete al cine feminista, temas que habían sido planteados por teóricas como Annette Kuhn y Mary Ann Doane. Uno de los aportes de este cine que Diéguez considera fundamental, constituye la manera en que las autoras articulan presupuestos tendientes a desdramatizar las nociones clásicas de narración. No sólo logran cambiar el punto de vista, sino los modos de narrar. El otro aporte centrado en las directoras mujeres es el de la co-editora Marina Cavalcanti Tedesco, quien ofrece una visión panorámica no sólo de las dificultades que encontró el feminismo en la primera mitad del siglo XX, sino también de lo que puede ser considerado el trabajo pionero de las realizadoras en América Latina. Sorprende por un lado constatar la incipiente presencia de directoras en las primeras décadas del siglo (los primeros ejemplos son de 1917). Pero más aún la invisibilización de las realizadoras mujeres que perdurará a lo largo de todo el siglo XX. La autora incluye un cuadro que da cuenta de los espacios en blanco y los enormes vacíos de esta producción.

Los artículos de Maricruz Castro Ricalde e Isabel Arredondo nos llevan a México, a través de una serie de producciones de los años ochenta. En el primer caso, la autora analiza la cuestión de la violencia y las estrategias mediante las que las directoras generan propuestas, además de diagnósticos. La violencia es abordada a partir de las formas en que el lenguaje sirve para ejercerla, un tema que había sido planteado por Teresa de Lauretis. Es una violencia más simbólica que física, pero que sirve de matriz para generar grupos de excluidos, establecer relaciones de poder y mantener privilegios arbitrarios. Isabel Arredondo, por su parte, se concentra en la obra de la conocida Maria Novaro, directora de *Danzón* (1991) y *El jardín del Edén* (1994), así como de su hermana Beatriz Novaro, escritora de la novela *Cecilia todavía* (1997), y co-guionista de *Danzón*. Su análisis se va a centrar en los procesos de idealización que se producen tanto en el nivel de la mirada intradiegetica como de la mirada de los espectadores. La teórica que ofrece en este caso el soporte crítico es Kaja Silverman, con su bagaje proveniente del psicoanálisis.

Los siguientes aportes de esta primera parte, van a concentrarse en cuestiones de género textual, abriendo el espectro de interpretaciones y miradas a las tecnologías del aparato cinematográfico. Marian Blatar trabaja la cuestión de la pornografía desde los más recientes planteos del feminismo, en torno del post-porno, a partir del trabajo de un colectivo feminista latinoamericano y su proyecto *PorNo PorSí*. Desde allí, se busca desestabilizar los imaginarios mediáticos globalizados relativos a la mujer latina, de larga tradición cinematográfica. Mauricio de Bragança nos lleva nuevamente a México, a la figura varias veces citada en el volumen de *Lola, la trailera*, para referirse al género del *narcocine*. Mediante este personaje tan popular y exitoso, es posible abordar no sólo los procesos de “genderización” de los productos masivos, mediante los que se contribuye a reforzar los estereotipos de género. Al encarar la complejidad del tema de la frontera desde una perspectiva de género, su análisis obliga una vez más a pensar hasta qué punto la cultura masiva no funciona de manera unidireccional. *Lola, la “trailera”*, es un ejemplo

de mujer que si bien aparece representada según la normativa patriarcal, se mueve en un mundo de hombres y desestabiliza los papeles femeninos tradicionales. A pesar de ciertas evidentes limitaciones evidentes de este producto, lo que el autor consigna a partir de la noción de performatividad de Butler, el personaje de Lola parece lograr renegociar un lugar diferente en el imaginario.

La figura de la prostituta es introducida en el artículo de Flávia Cópico Esteves y su análisis de un film de los años setenta en Brasil, *Uma Lição de Amor* (1975) de Eduardo Scorel. Mediante el personaje femenino de la gobernanta alemana, no sólo se cuestiona la hipocresía de la institución familiar burguesa, sino que se trabaja sutilmente a partir del presupuesto feminista de que lo privado también es político. En una tesitura muy diversa, dada la concordancia temporal, nos coloca el texto de Alcile Cavalcante, quien se detiene en la primera película feminista de Iberoamérica, *Feminino Plural* (1976), de la cineasta Vera de Figueiredo. La película sigue varias de las propuestas feministas con respecto al cine, en cuanto a los elementos narrativos (descentramiento, no linealidad, no fetichización del cuerpo de la mujer), pero también en relación con las representaciones de las mujeres y la exaltación del placer. Por último, el cine de temática específicamente *queer* es incorporado mediante el análisis que Antônio Moreno le dedica a la película *Como esquecer* (2010) de Malu de Martino. Luego de un somero panorama sobre el cine gay que empieza a perfilarse en los años setenta, el autor aborda aspectos temáticos de este film que encara dilemas universales, tales como el abandono y el desengaño amoroso, desde la diversidad sexual.

La segunda parte del volumen antes mencionada, el *Dossier Alumnos*, aporta aún más a la diversificación de la propuesta general, y da una pauta de todos los escorzos que ofrecen los actuales Estudios de género si se los encara con amplitud de criterio. Will Domingos trabaja la noción de masculinidades aplicada al género del *narcocine* mexicano, y a los procedimientos de

desvirilización de este imaginario que se propone desde varios productos musicales, tales como la música “Nortec”, surgida en Tijuana, y el “Ruidoson”. Thiago Yamachita da Costa también aborda las masculinidades pero desde una lectura del exitoso film brasileiro *Tropa de Elite*, mediante el que desnuda no sólo los mecanismos del constructo de lo masculino, resultado de la heteronormatividad, sino las ambivalencias que se cuelan en los productos masivos. Lucia Martins Ribeiro permite ver la manera en que la regulación del espacio produce las sexualidades a través de la cárcel en el film documental *O prisionero da grade de ferro* (2003). La figura del homosexual que narra uno de los fragmentos de este “mosaico narrativo”, permite ver un atisbo de la porosidad de estas fronteras que dividen las sexualidades desde un imaginario binario, pero también al funcionamiento constante y férreo de las normativas heterosexuales. El siguiente texto, de Lucas de Andrade Lima Britto, aborda la temática de la travesti, a partir de la película *O céu sobre os ombros* (2010). Tiene como personaje a una profesora universitaria que trabaja también como prostituta, y corporiza la ambivalencia de un presente en donde convive lo disciplinar con la sociedad de control. La figura del inmigrante, la hibridización cultural, pero también la realidad de la frontera en toda su complejidad, están presentes en el texto de Silvia Abezgauz Rumen, que se refiere al personaje de Jennifer López y la representación de la mujer latina en un film norteamericano, *Bordertown* (2006). Por último, el cine de terror no podía estar ausente, dada su masividad, y aparece en el texto de Mariana Ramos Vieira de Souza, que se concentra en los modos de desestabilizar los géneros, que pueden ser percibidos en algunos ejemplos del cine de horror en Brasil.

El volumen en su conjunto ofrece un aporte indudable para una crítica feminista del cine en Iberoamerica, algo que se estaba haciendo desear desde hacía cierto tiempo. Lo enfoca con una mirada amplia y atenta a la diversidad, con lo que ensancha los límites de un pensamiento abocado a las cuestiones de género, vector que se torna cada vez más indispensable a la hora de hablar del aparato cinemático y sus tecnologías. En lo que respecta a los ejemplos

abordados, su estructura pueda dar la impresión de ser tal vez fragmentada y parcial, ya que finalmente son sólo tres países los que aparecen representados (Cuba, México, Brasil). Pero en términos de los tópicos que organizan el conjunto, y que van desde consignar el rol de las mujeres en la producción de cine, hasta las distintas problemáticas ligadas al colectivo LGTTB, la armazón del texto se muestra sólida y atenta a los desafíos culturales del presente. Exhibe, por lo tanto, clara conciencia de qué es lo que se discute cuando se habla de cine.

---

\* María José Punte es Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina y doctora por la Universidad de Viena (Austria). Se desempeña como profesora adjunta en la cátedra de Literatura Argentina y del Seminario de Análisis del Discurso de la carrera de Letras en la UCA. Realiza investigación en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE), así como en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Email: [mjpunte@yahoo.com.ar](mailto:mjpunte@yahoo.com.ar)