



▶ *Mad Max: Furia en el camino*



Miradas femeninas (o feministas)

entrevista a
Julia Kratje

La mirada del mundo femenino en el cine es múltiple y compleja. Se puede construir en el guion de una película, en la teoría feminista que se emplea para explicar el cine o incluso en el propio encuadre que plasma la puesta en escena. Sobre esos temas y sobre cintas que han dado un fuerte protagonismo a las mujeres, que van desde las últimas versiones de *Mad Max* o *Cazafantasmas* hasta *Elle* (Verhoeven, 2016), conversamos con Julia Kratje, profesora de Comunicación en la Universidad de Buenos Aires (UBA), miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) y del Comité Editor de la revista *Imagofagia*.

José Carlos Cabrejo



Julia Kratje

Fuente: Pasado/Presente

¿Cómo aprecias la evolución que ha ido experimentado la mirada teórica y feminista del cine?

La pregunta es muy interesante para entrever contrastes, continuidades y rupturas de los enfoques críticos feministas a lo largo de las décadas, teniendo en cuenta los debates del campo teórico como los diferentes contextos culturales y cinematográficos en los que las distintas perspectivas se inscriben. Me parece que, en primer lugar, es preciso plantear este tema en términos de *cambios* y dejar en suspenso, por lo menos en un principio, la fuerte hipótesis de una “evolución” de la teoría feminista de cine, que a su vez correspondería formular en plural ya que se trata de diversos modos de pensar la compleja relación entre el cine, las películas, las mujeres, los feminismos, lo femenino, etcétera.

Hablar de “progreso” podría hacer parecer que hay un proceso lineal que parte de una situación dada del pasado y se dirige a su resolución. En cambio, sabemos que los fenómenos socioculturales tienen una trama temporal que dificulta vislumbrar metas definitivas o problemas ya superados.

En este sentido, la tipificación que voy a enunciar para tratar de responder a tu pregunta es producto de cierto consenso dentro del campo de los estudios fílmicos. Desde sus inicios en los años setenta, en pleno proceso

de politización de la sexualidad por parte del movimiento de mujeres, las miradas feministas sobre cine adoptaron fundamentalmente dos modalidades: por una parte proliferaron enfoques sociológicos e historiográficos que apelaban a la documentación más bien “directa” de situaciones protagonizadas por mujeres y, por otra parte, enfoques semióticos y psicoanalíticos que se interesaban por explorar el lenguaje del cine y sus principios estéticos.

En efecto, podemos encontrar aquellos viejos análisis de Laura Mulvey sobre el cine de Hitchcock, a propósito de películas como *Vértigo* (1958) y su mirada masculina o “falocéntrica” de la ficción.

El trabajo pionero de Laura Mulvey, *El placer visual y el cine narrativo*, que fue publicado en 1975, se ubica en la segunda tendencia que te comentaba. Pero no se trata de una evolución: hoy es muy habitual encontrarse con estudios académicos sobre cine, medios de comunicación, publicidades y otros productos de la cultura de masas, que realizan una crítica de “los roles” o de “las representaciones de la mujer” (por lo general, usan el singular) en términos “positivos” o “negativos” y en función de determinadas valoraciones. Muchas veces estos enfoques terminan hablando más de –o siendo hablados por– las propias posiciones que se proyectan sobre los materiales que de los fenómenos sociales, populares, masivos que se quieren analizar.

Este punto de vista es desplazado por indagaciones como las que están presentes en el influyente ensayo de Mulvey, que parten de la premisa de que el cine es un discurso, lo que implica pensar problemas tales como la construcción de la mirada, la estructura narrativa, los procesos de identificación, para poder dar cuenta de cómo se produce el significado en el cine. Desde el feminismo se realizaron, con el correr de los años, varias críticas al enfoque de Mulvey, sobre todo por la serie de binarismos

en los que se sostenía su argumentación: mujer en oposición a varón, cine narrativo, comercial, ilusionista *versus* cine de vanguardia, actividad contra pasividad, placer o displeacer, entre otros.

Y hacia los años ochenta, ¿cómo se han seguido desarrollando las discusiones feministas sobre las películas?

Las discusiones fílmico-feministas se han transformado hacia los años ochenta en sintonía con los debates que fue generando la noción de género, la noción de diferencia sexual y las propuestas de deconstrucción de la feminidad. El foco se fue orientando cada vez más al análisis de las operaciones de identificación, como exponen –por mencionar a algunas autoras centrales– los trabajos de Kaja Silverman sobre la dimensión acústica del cine, que cuestiona desde perspectivas psicoanalíticas la primacía de la mirada y plantea la importancia de prestar atención a la voz con relación a la imagen, porque indica que no es lo mismo que una voz femenina aparezca siempre encarnada en el cuerpo parlante, obligada a estar adherida a su imagen, que, por ejemplo, sea introducida en el filme de una forma no sincronizada: los efectos de desnaturalización pueden ser bastante inquietantes en este segundo caso. O también los estudios ya clásicos de Mary Ann Doane sobre la noción de “mascarada de la feminidad”, que son relevantes para pensar qué lugar pueden adoptar las espectadoras frente a películas que aparentemente excluyen a las mujeres del sistema de la mirada, entendida en términos de mirada lacaniana (*gaze*): ¿las mujeres nos travestimos cada vez que extraemos placer visual del cine que cosifica nuestra imagen? Teresa de Lauretis, desde una perspectiva foucaultiana, piensa al cine como una “tecnología de género”. Este enfoque desplaza la idea de que el cine es un aparato de representación, de mero registro del mundo, para problematizar la cuestión del deseo en la narración, la relación afectiva en los procesos de identificación, la experiencia del espectador y de *la espectadora*.

Estos trabajos plantean una cuestión que me parece fundamental, que no es tanto –para decirlo con

las palabras de Annette Kuhn y de Teresa de Lauretis— “hacer visible lo invisible”, sino “crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente”. A partir de los noventa, las teorizaciones feministas se dirigen a examinar desde diferentes ángulos las posibilidades del cine como material de transformación del imaginario social. Por ejemplo, desde una perspectiva crítica, Linda Williams explora las posibilidades del enriquecimiento mutuo de las dos modalidades que señalé antes —la socio-historiográfica y la semiótico-discursiva—, para investigar distintos géneros cinematográficos que ponen en primer plano los “excesos” del cuerpo y del sexo, como el cine de terror, el cine porno o el melodrama.

Retomando entonces la cuestión acerca de si se puede trazar una “tipología de las miradas feministas en la actualidad”, en realidad, los caminos se bifurcan en múltiples direcciones. Esto, por un lado, es consecuencia de la reflexión sobre las *diferentes* diferencias que habitan en el interior del feminismo y los estudios de géneros y sexualidades a partir de las intersecciones que constituyen las relaciones de poder y subordinación: la clase, el racismo, la lesbofobia, la colonización, etcétera.

LAS MUJERES AL PODER (DEL ENCUADRE)

¿Qué piensas de los guiones que se presentan en muchos filmes contemporáneos y que exponen un protagonismo imponente de personajes femeninos? Ello se puede apreciar en cintas de autor como *Elle* de Paul Verhoeven (2016) o en cintas de género como *Mad Max: Furia en el camino* de George Miller (2015) o *Cazafantasmas* de Paul Feig (2016).

Es interesante el fenómeno contemporáneo de la expansión de películas que pertenecen al *mainstream* protagonizadas por mujeres “fuertes”, que en algunos casos se con-

vierten en heroínas de las historias en un contexto en el que la balanza sigue estando claramente inclinada hacia modelos de tramas más convencionales, donde los varones son los protagonistas que impulsan las acciones y resuelven los conflictos. Es importante, de todos modos, no perder de vista que las películas no elaboran posicionamientos fijos de los personajes; incluso en el cine clásico —antes mencionabas a Hitchcock—, la distribución del deseo según el sexo tiene sus sutilezas. No siempre son solamente los varones quienes desean y las mujeres las “castigadas” por hacerlo, como a veces tiende a simplificarse. Entonces, una vez más: no se trata de aislar a

Las discusiones filmico-feministas se han transformado hacia los años ochenta en sintonía con los debates que fue generando la noción de género, la noción de diferencia sexual y las propuestas de deconstrucción de la feminidad.

los sujetos de los regímenes de poder que ordenan las divisiones sexuales ni de limitar el análisis a comprobar que existe la discriminación, lo que llevaría a constatar algo que ya todos conocemos de antemano: que los estereotipos presentes en las producciones de Hollywood, en tanto paradigma hegemónico de representación, son profundamente sexistas y cosifican a los cuerpos “femeninos” o feminizados.

No es lo mismo hablar de las representaciones de las mujeres en la comedia de enredos, en el melodrama, en el *western*, en el cine bélico o en el *thriller*. El caso de *Elle* es muy interesante para indagar el deseo, más allá de los polos predominantes de la virgen, esposa o madre abnegada, y la puta, que han sido las

representaciones tradicionales para ubicar a las mujeres en lugares bien definidos. La película de Verhoeven permite apreciar hasta qué punto se han diversificado y ampliado los matices. Me resulta muy interesante esa especie de suspensión de la sanción moral que el filme construye apelando a diferentes puntos de vista o entradas sobre el hecho clave que le sucede a la protagonista (como siempre, Isabelle Huppert despliega una actuación fuera de serie!), para narrar desde una perspectiva muy poco convencional su forma de disfrutar del sexo a partir de los vínculos amorosos, familiares, laborales, que rompe con las expectativas de lo que, en otros casos, se procuraría encauzar bajo los modos “esperables” de la corrección política. Indudablemente, estas transformaciones están atravesadas por las conquistas de las mujeres de posiciones no subordinadas en ámbitos públicos y privados, como el trabajo, el ocio, la educación, la política, la sexualidad, la vida cotidiana.

En las películas antes mencionadas, los directores son hombres que, a su modo o estilo particular, hacen lo que cineastas como Pedro Almodóvar hacían ya varias décadas atrás: retratar mundos femeninos. ¿A qué factores atribuyes esta tendencia cinematográfica?

Pienso que el cine, como exponente de las industrias culturales, mantiene con respecto a los fenómenos sociales una relación dialéctica; no es un “reflejo” de la realidad sino un *artefacto* donde se delinean escenarios de disputa, que en el mejor de los casos pueden llegar a introducir contradicciones e incluso mutaciones en la figuración de los universos socio-sexuales. El cine, aun el *mainstream* que, sin lugar a dudas, reproduce representaciones normativas basadas en desigualdades sociales, de género, de clase, puede expresar procesos de cambio de las subjetividades y del orden de los afectos. En cuanto a los filmes que mencionas, asociados a ese oscuro objeto de deseo llamado “universo femenino”, como el que recrea la obra de Almodóvar, son ejemplos

interesantes para observar dos cuestiones: por un lado, que no hay relaciones directas o de determinación entre el sexo del o de la cineasta, el género, sus identidades sexuales y sus fantasías. Y, por otro lado, habría que discutir en cada uno de los filmes si corresponde sostener una presunción de “autoría”, es decir, la concepción de que la responsabilidad creativa primaria de la película reside en la instancia de dirección.

MUJERES FUERA Y DENTRO DE LA PANTALLA

¿Y crees que se podría decir lo mismo de numerosas realizadoras como Kathryn Bigelow, Naomi Kawase, Lucrecia Martel, Claudia Llosa y Sofia Coppola? ¿Crees que en algunos de los casos de las directoras mencionadas se comparte una mirada que podría calificarse de “femenina” y que sea distinguible, en términos estéticos –de puesta en escena–, de la mirada de realizadores masculinos?

Este es un asunto que siempre despierta controversias porque no se trata de poner etiquetas y afirmar las bases supuestamente “físicas” o biológicas del sexo: es evidente que las poéticas, la puesta en escena, las miradas y figuraciones filmicas no responden a categorías puramente físicas, sino que están producidas dentro de relaciones sociales en contextos particulares. Aquellos rasgos que se presentan como “masculinos” o “femeninos” están ya imbricados en nuestras concepciones del género. Por eso, el peso debería colocarse no sólo en el uso plural de los términos (miradas, mujeres, estéticas), sino además en su sentido no autoevidente: las imágenes permiten indagar el funcionamiento de los procesos complejos y cambiantes por los que se construyen las identidades y experiencias corporales que conforman nuestro universo sexual. Como dice la teórica feminista Rosi Braidotti, las figuraciones de las mujeres se presentan siempre en su *devenir*, en un *deseo* de devenir, no en un patrón específico de ese devenir. Para los casos de directoras tan distintas que señalas en la pregunta, el sujeto *mujer* debería analizarse críticamente, fuera

de todo marco esencialista, a la luz de problemas tales como la clase, la raza, la cultura, la nacionalidad, el estilo de vida. A mí la filmografía de Lucrecia Martel me resulta especialmente apasionante por cómo se ocupa de narrar el movimiento del deseo por espacios dinámicos desde miradas descentradas y con una gran apertura a las sonoridades, las tramas multisensoriales. Todo eso la hace inquietante y perturbadora; es un trabajo muy diferente al que se puede apreciar en los filmes de otras directoras... Y de otros directores.

¿Cómo aprecias la evolución de la representación de cuerpos femeninos en la pantalla? En el libro *El eros electrónico*, Roman Gubern señala que se había pasado de cuerpos voluptuosos, como el de Marilyn Monroe, a cuerpos sumamente delgados. También está el caso de mujeres maduras con una apariencia que las hace ver mucho más jóvenes, como Demi Moore ¿De qué manera piensas que el cine contemporáneo imagina y plasma el cuerpo femenino?

Las representaciones que colman el cine en la actualidad siguen privilegiando cuerpos de mujeres blancas, occidentales, heterosexuales, jóvenes, de clase media y alta, urbanas. Las mujeres negras, latinas, asiáticas; las lesbianas y las bisexuales; los cuerpos que se salen de los estrictos parámetros de clase y de los físicos delgados y jóvenes permanecen, indudablemente, subexpuestos y, en los casos en que se los presenta, tienden a ser reubicados bajo el paraguas de la “normalidad”, se los busca “domesticar”. Estamos en un contexto, como observa agudamente Giulia Colaizzi, en que la feminidad se vuelve cada vez más un bien de consumo y un medio para promoverlo, y por eso es tan importante desentrañar cómo se construyen las imágenes de y para las mujeres. Pienso que una de las grandes aperturas que el cine puede contribuir a lograr se juega en el terreno de la percepción y de los modos de ver, de escuchar, de sentir y de imaginar otros mundos. Pero en todo caso se trata de un horizonte. ◻

REFERENCIA

Gubern, R. (2010). *El eros electrónico*. Madrid, España: Taurus.

Lucrecia Martel

Tessy Sobrevilla Cubas

Cuando hablamos de cine argentino de los últimos veinte años, uno de los nombres más importantes que se nos viene a la mente es el de Lucrecia Martel, exponente de lo que se llamó el “nuevo cine argentino”. Filmó varios cortometrajes, entre los cuales destaca *Rey muerto* (1995). Si prometía con este último –parte de *Historias breves* (1996)–, con *La ciénaga* (2001), ópera prima, llegó la consagración. Sus películas circularon en festivales acumulando alabanzas de la crítica y premios por doquier. Un cine que no pasó desapercibido para la productora El Deseo de los hermanos Almodóvar, que coprodujo sus siguientes películas: *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008) y *Zama* (su última cinta, que esperamos ya no tenga que enfrentar más percances y se estrene este año).

Los estratos sociales y sus conflictos; Salta, su ciudad natal, la piscina y el elemento agua en sí, la sexualidad y las relaciones tensas e incestuosas, la religión, se retratan en su cine. Los personajes principales son

Lucrecia Martel



▶ *La mujer sin cabeza*

las mujeres. Martel proporciona una mirada sin prejuicios de lo femenino frente a su entorno, es decir, su perspectiva domina sobre las historias y las vicisitudes que conlleva ser una mujer en diferentes contextos.

En *La ciénaga* estamos frente a dos familias de Salta, donde la atmósfera es relevante para el resto de la trama. Al comienzo se escuchan los ruidos chirriantes de sillas siendo arrastradas alrededor de una piscina putrefacta y el sonido de una intimidante naturaleza que se desencadena en una tormenta. Las personas divagan de un lado a otro como cuerpos sin almas. Mecha, borracha, cae y se corta con vidrios de los vasos que sostenía. Ninguno de los presentes hace nada. No estamos ante un comienzo gratuito. Algo fantástico flota sobre la densidad de sus imágenes que nos adentra en un ambiente enrarecido, casi fantasmagórico. Agobiante por ratos.

Nos sentimos prisioneros de una historia que es incómodo ver y sentimos que no deberíamos estar presenciándola. La directora nos anuncia la inminencia de una fuerza impetuosa que nos subyugará y calará en lo más hondo de nuestro subconsciente para perturbarnos e

inquietarnos, conjugándose en un mismo cóctel extrañeza, fatalismo y vulnerabilidad humana. Una película que coquetea con el terror. Martel sabe cómo crear situaciones de tensión, malestar y, por lo tanto, miedo.

En *La niña santa* narra las experiencias de una adolescente llamada Amelia que vive el despertar sexual como un llamado celestial y piensa que su misión es salvar a Jano. Cuando él la roza con el pene en plena calle, Amelia lo interpreta como una experiencia mística. Una especie de Lolita religiosa descubriendo el poder de su sexo.

La mujer sin cabeza, además de tener un clima opresivo, también es el retrato de la ambigüedad presente en sus anteriores filmes pero aquí ahonda mucho más. La sinopsis es sencilla: Verónica atropella algo y no mira hacia atrás; piensa que mató a una persona. Nosotros, como espectadores, vemos la silueta de un perro y luego nos cuestionaremos. A raíz de este evento traumático ella se desconecta emocional y físicamente de todo. La historia se organiza en torno a la duda sobre lo que vemos o no, lo que escuchamos o no. Casi al final de la cinta ocurre un accidente: los bomberos investigan qué

ha interrumpido la circulación del agua en el canal y hallan a un muchacho que estaba desaparecido desde días atrás, acaso el que atropelló Verónica. Nos encontramos entre el límite de la fantasía con la realidad. Estamos ante la presencia de una realidad incierta. Hasta este último momento la cineasta juega con nosotros. ¿Realmente era un chico o un perro como vimos en un primer momento?

Cuando Verónica va al hospital por sus radiografías, se da con la sorpresa de que su nombre no figura. Sucede lo mismo cuando va al hotel donde se hospedó y no hay registro de ella. Estamos nuevamente ante la incertidumbre, lo impreciso. ¿Todo fue parte de una ilusión? Nos hace titubear como público, manteniéndonos en un estado de duda permanente.

En un reportaje para *El País* (2007), Lucrecia afirma que: “El cine que a mí me gusta transitar –como espectadora y directora– es el de la ambigüedad, que no genera nada radical, que no va a cambiar el mundo, pero que al menos propone un territorio menos seguro [...]”.

Y en efecto, su cine está compuesto por obras ambiguas donde la función climática, el sonido y el fuera de campo es predominante, que transgreden los géneros y presentan indicios de terror, teniendo como eje el drama intimista y la mente perturbada de sus protagonistas que siempre se va desplazando.



REFERENCIAS

Mulvey, L. (1975 [2007]). Placer visual y cine narrativo. En: Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana/PUEG, pp. 81-93.

Garzón, R. (2007, Mayo 4). Elogio del cine ambiguo. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2007/05/04/cine/1178229602_850215.html