

Ocupar el lugar de enunciación: problemáticas feministas y renovación del cine político de Argentina y Chile dirigido por mujeres en las décadas del setenta y del ochenta

SABATER, Violeta / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – violeta.sabater16@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: cine político - feminismos – cine latinoamericano- hibridez*

› **Resumen**

En este trabajo presentaré los avances de mi investigación doctoral iniciada a comienzos del año pasado, acompañada por la obtención de una beca doctoral UBACyT. Partiendo de un abordaje del cine político/militante argentino y chileno de la década del setenta, sobre todo documental, se me presentó el problema de la ausencia de películas dirigidas por mujeres en las historias del cine político de ambos países así como la escasa cantidad de estudios abocados a esos films. En función de esta vacancia, y también de la relevancia estética y social de las obras, reorienté mi investigación hacia el estudio de algunas de las directoras y sus producciones, teniendo en cuenta las continuidades, los diálogos y los desvíos establecidos respecto al cine político precedente que implican la búsqueda de las directoras de una poética propia. De este modo, en la ponencia haré el repaso de películas que forman parte de mi nuevo corpus de investigación, para contemplar elementos formales y temáticos que comparten, prestando especial atención a la manera en que se producen intercambios entre los registros de ficción y documental, y se construye una dimensión afectiva constitutiva de las narrativas como forma de resistencia a un contexto político opresivo. Por último, la hibridez de registros me permitirá reflexionar sobre la autoconciencia del dispositivo en las películas, ligada a la propia autoconciencia de las directoras en su condición de enunciatoras y actoras del campo social.

› **Presentación**

Al revisar la trayectoria de las primeras realizadoras de Argentina y Chile, que dirigen películas de modo consistente, es posible observar que se trata de directoras cuyas carreras surgen en vínculo estrecho con el cine político/militante, realizado previamente a la imposición de las dictaduras en el continente y que va

atravesando transformaciones durante y posteriormente a éstas. Este vínculo se establece tanto por sus temáticas, sus formas narrativas, como por la experiencia misma de las directoras en los procesos políticos sucedidos durante las décadas del setenta y del ochenta. En relación con esto último, me refiero más particularmente a la participación de las cineastas en las producciones del cine de la Unidad Popular y luego a la producción en el exilio en Chile; de forma similar en Argentina, en cuanto al vínculo de las directoras con los grupos colectivos de realización cinematográfica de carácter político y/o sus diálogos con ese material, además de las filmaciones en el exilio al que algunas se ven forzadas.

Es decir, la aparición de las primeras directoras mujeres de cine, que se constituyen como tales, en ambos países, tiene sus raíces en el despliegue del cine político latinoamericano, consolidado más fuertemente desde la década del setenta.

› **Espacios, registros, subjetividades. Características compartidas para nuevos planteamientos**

Debido a la relevancia de los feminismos en la época actual, muchas de las experiencias políticas y personales del período con el cual trabajo han sido retomadas desde una perspectiva de género en el campo de la historia, la sociología, entre otros, como los trabajos de Jelin (2001), Noguera (2021), D'Antonio (2019), por mencionar algunos. En lo específicamente cinematográfico, sin embargo, la época con la que trabajo aún no se abarcó de modo sistemático desde una perspectiva que privilegie un abordaje de género y que permita repensar la historiografía del cine político y sus paradigmas analíticos. De este modo, me propongo esclarecer esta área aún vacante. Sobre este punto, acuerdo con Griselda Pollock (2013) al considerar a la historia del arte como “una práctica histórica condicionada por las instituciones en las que se produce dicha práctica, la posición de clase, raza y género de sus productores” (46), de lo que se deriva la necesidad de reinscribir a las mujeres dentro de la historia del arte reconociendo las relaciones de poder entre los géneros y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción. En relación con esto, coincido también con el enfoque de Betendorff y Pérez Rial en su libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (2014) cuando afirman que no buscan indagar en la idea de un “cine femenino”, sino explorar cines realizados por mujeres, en plural. Retoman a Teresa de Lauretis (1984), quien diferencia entre “la mujer”, es decir, “una construcción ficticia, un destilado de discursos”, y las mujeres, “seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen una existencia material evidente” (15-16). Es decir, no me interesa pensar en una idea de “mujer” esencializada y abstracta en función de determinados preconceptos, sino en aquellos sujetos históricos autopercebidos como mujeres cuyas experiencias de lo político deben ser pensadas en función de un sistema de género (Jelin, 2001) que determina la forma de esas experiencias.

Como mencioné anteriormente, en gran parte de las historias del cine político, salvo algunas excepciones como lo fueron, por ejemplo, -en el caso de Argentina-, Dolly Pussi, Marilyn Contardi, o cineastas que codirigían en el marco de grupos de cine universitarios, no se incluyen dentro de las cronologías películas dirigidas por mujeres. Incluso, la presencia de mujeres cineastas en el campo del cine político en Argentina fue menor que en el caso chileno, lo que puede deberse, entre otras cuestiones, a una menor inserción en nuestro país de las mujeres militantes en espacios audiovisuales de las organizaciones, la dificultad para acceder a lugares jerárquicos en los espacios políticos y también en los roles de dirección en la práctica cinematográfica. Pero, además, la accesibilidad y la circulación de las películas tampoco fue la misma para poder sistematizarlas en función de un trabajo historiográfico.

Teniendo en cuenta esta situación, me propuse estudiar comparativamente las trayectorias de algunas directoras y sus películas realizadas que no fueron tan abordadas hasta el momento y que desde diversas estrategias plantean debates políticos que no constituían la agenda principal de la época. En respecto a Chile, me centré principalmente en los films de Marilú Mallet *No hay olvido* (1975) y *Diario inconcluso* (1983), de Angelina Vázquez *Dos años en Finlandia* (1975), *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)* (1980), de Valeria Sarmiento *La dueña de casa* (1975); y a Argentina los primeros dos largometrajes de Eva Landeck, *Gente en Buenos Aires* (1974), y *Ese loco amor loco* (1979), y de Jeanine Meerapfel *Desembarcos* (1986-1989) y *La amiga* (1989).

Por cuestiones de extensión, no es posible explayarme en el análisis detallado de las figuras de cada directora y sus realizaciones, pero sí explicitar algunas características compartidas que permiten ubicarlas dentro del cine político del período y a su vez suponen innovaciones en la estructura formal y las temáticas planteadas. En primer lugar, en muchos de estos films se propone un diálogo entre el espacio público y el espacio privado, estableciendo un repliegue hacia el espacio interior (y también hacia la interioridad), desplazando la centralidad del espacio público como lugar de disputa de lo político. El ámbito doméstico y la subjetividad de los personajes, o del lugar de quien enuncia, se vuelve una dimensión que interviene en la configuración de un período histórico caracterizado por la represión de las dictaduras, la violencia y el exilio. El espacio exterior como contexto y los acontecimientos que rodean a la narración se encuentran en muchos casos repuestos a través del fuera de campo, sugeridos de modo sutil a través de referencias en los diálogos o mediante la incorporación de material de archivo (tanto personal como de origen televisivo, por ejemplo). Esa decisión de hacer público el mundo interior destaca la dimensión política de muchos de los films, que en las propias palabras de Marilú Mallet, “finalmente el mundo privado, si uno lo expone pasa a ser político” (Margulis, 2016: 153). La incorporación de material de archivo –incluso, en la primer película de Eva Landeck, a modo de cita directa, en donde incorpora filmaciones de la represión durante la manifestación del Cordobazo, que habían formado parte de documentales políticos previos– y la hibridez en el registro ficción/documental posiciona a las películas en

un lugar ambiguo, si se quiere, opaco, en cuanto a la enunciación, en donde aparece la presencia, la autoconciencia del dispositivo, acompañada muchas veces de la propia autoconciencia de las protagonistas de la narración (ya sea de los documentales o de las ficciones). Esta es otra de las características que comparten: la narración de la violencia estatal, de los aparatos represivos y del exilio a través de personajes protagónicos y subjetividades femeninas que introducen problemáticas propias desde donde pensar el pasado, el presente y el futuro. Entre estas cuestiones, merecen destacarse, por ejemplo, el mandato de la maternidad, el entramado entre la opresión de clase y la de género, la violencia de la dictadura sobre los cuerpos de las mujeres, y también, la dimensión afectiva como hilo conductor para habilitar una realidad diferente.

› ***Imagen-cristal. Formas de un tiempo suspendido***

Considero importante retomar en este punto la idea de la hibridez en el registro, del ida y vuelta que se produce en los films entre el documental y la ficción, que podría tomarse en cuenta pensando en una doble imagen, o dos imágenes que conviven en la búsqueda de una estética propia, personal y autónoma. Me permito aquí citar a Deleuze (2016) en lo que el autor denomina “imagen-cristal” vinculada al cine de la imagen-tiempo. Para introducir el concepto, nos advierte en un comienzo que el cine no presenta solamente imágenes, sino que las rodea de un mundo, por lo que buscó tempranamente “circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes mundo” (p.17). Luego profundiza: “La imagen cristal, o la descripción cristalina, tiene dos caras que no se confunden. (...) Así pues, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza.” (99).

Esta imagen, entonces, contiene un “virtual” y un “actual”, es una imagen-tiempo directa, en donde el presente está contenido en el pasado como pura virtualidad de pasado, como un tiempo contraído. Es justamente esa materialidad del tiempo puesta en juego en las películas sobre la que me interesa ahondar, que configura una especie de tiempo suspendido, de tiempo que pasa. Esta estructuración del tiempo, a partir del estatuto híbrido de la imagen en las películas, plantea desde mi punto de vista una temporalidad en la que el dispositivo se vuelve autoconsciente de sí mismo, a la vez que las mismas directoras ponen en escena una vuelta sobre sí mismas en la historia de las protagonistas, e inclusive, en relación a su propia forma de filmar.

› ***A modo de cierre***

En estas páginas despunté algunas ideas generales sobre los avances de mi investigación y sobre las directoras y películas mencionadas, poco abordadas hasta el momento, que merecen un estudio en profundidad. Además, su abordaje de modo comparado permite una comprensión mayor tanto del cine político regional como del momento histórico-social en que fueron realizadas. Las cineastas formaron parte de la irrupción del cine político militante que inauguró un nuevo modo de representar e interpelar a la realidad, sus carreras cinematográficas parten de este punto, y establecen un diálogo a la vez que un desvío de sus prerrogativas, en la búsqueda de una poética que pudiera contener su propia conciencia de ocupar el lugar de enunciadoras. El tiempo suspendido al que me referí anteriormente, no necesariamente “en contra” de un tiempo de urgencia o de la prisa, sino más bien, un tiempo que le permite a lxs espectadores identificar su propio discurrir, abre una ventana de exploración hacia lo afectivo, elemento fundamental de las narrativas para construir sentidos. La afectividad fundamental del vínculo entre amigas, entre hermanas, y también en los vínculos de pareja, pareciera habilitar en las películas la posibilidad de una apuesta hacia el futuro, de articular nuevas consignas, de continuar.

Bibliografía

- Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (ed.) (2014). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- D'Antonio, D. (2019). "La escritura femenina como forma intervención política en tiempos de encierro de la Argentina de los años 70", *Historia del Presente*, vol 33, 41-56
- De Lauretis, T. ([1985] 2002). "Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista", en Navarro, M. y Stimpson, C. (comp.) *Nuevas direcciones*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (2016 [1985]). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Jelin, E. (2001), "El género en las memorias de la represión política", *Mora*, num 7, octubre. pp. 127-137.
- Lusnich, A. y Piedras, P. (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)*. Buenos Aires: Editorial Nueva Librería
- (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen II (1969-2009)*. Buenos Aires: Editorial Nueva Librería
- Margulis, P. (2016). "El exilio en primera persona. Un análisis del film *Journal Inachevé* de Marilú Mallet, *Kamchatka: revista de análisis cultural*, n° 8, 151-163.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid: Ediciones del Litoral
- Noguera, A. (2021b). "Reflexiones sobre género y memoria en las narrativas sobre los años setenta en Argentina" en *Estudios Iberoamericanos*, 47, 1, pp. 1-11.
- Pollock, G. (2013 [1988]). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.