

# Lo irreductible del género

**The Irreducible of genre**

---

*Recibido: 06 de febrero 2020 Aprobado: 24 de abril de 2020*

**Csaba Herke**

FADU-UBA

## **Resumen**

Ante la imposibilidad de encontrar un delineamiento de un cine femenino o una marca justificable desde un punto de vista objetivo, el autor prefiere hacer un recorrido personal y subjetivo en relación al tema, descubriendo motivos e intereses que lo llevaron a prestar atención de un modo particular, o por lo menos especial, al cine vinculado tanto a las mujeres, como al de deslizamientos dentro del problema de género.

## **Palabras claves**

Género, Genio Femenino, Masculino, Queer, Camp, Montaje, Directores

## **Abstract**

Given the impossibility of finding a delineation of a female cinema or a justifiable brand from an objective point of view, the author prefers to make a personal and subjective journey in realization to the subject, discovering reasons and interests that linked him to pay attention in a particular way or at least special, to the cinema linked both to women and to the slippage within the gender problem.

## **Keywords**

Genre, feminine, masculine, queer, camp, montaje

## Lo irreductible del género



*“De regreso al pasado, mi encuentro notable con el cine hecho por mujeres fue, incluso antes de entender de cine, con Lina Wertmüller. No recuerdo si fue “Amor y anarquía” o “Pascualino siete bellezas” el primer film, verdaderamente no me acuerdo, pero sí recuerdo que fue amor puro a primera vista.”*

¿Quién se hubiera atrevido a afirmar hace menos de diez años que la trilogía<sup>3</sup> de Mad Max era una historia, una travesía ecológica sobre las consecuencias de una sociedad estructurada sobre el patriarcado? El film, que si bien no inaugura el género, pero sí es un hito en la constitución del género post-petróleo, crea infinidad de referencias<sup>4</sup>. Con su cuarta entrega, parece intentar cerrarlo, explorando el territorio asolado y desolado de hombres que han construido su existencia en la naturalización de que la propiedad es natural, con lo cual la naturaleza (el agua en este caso) como bien y la tecnología con la que lo domina, es también su propiedad, por ende, la mujer en particular, el “Otro” en general, caen en el dominio de su devastación, su reino que ha convertido al mundo en un desierto infértil.

Me propongo escribir sobre algunas ideas, películas y guiones realizados principalmente por mujeres, pero también por hombres que pensaron a la mujer, y así, mezclando todo, ver si puedo encontrar algunas diferencias que me permitan hablar de un espíritu o por qué no, un genio femenino y en qué radica según mi parecer. Lo pienso sólo desde mis recuerdos de cinéfilo, por lo tanto, antes que nada, lo que hago, lo voy a hacer principalmente, desde mi subjetividad.

George Miller<sup>5</sup> señala que el montaje del film, “Furia en el camino” lo hizo su esposa<sup>6</sup>, Margaret Sixel<sup>7</sup>, ya que si no “se vería como cualquier otra película de acción que veamos”<sup>8</sup> ¿Esto quiere indicar que hay un cine femenino y otro masculino en su propia esencia? ¿O es que existe una sensibilidad distinta y particular a un carácter de tipo esencial? ¿Hay algo que diferencie el cine hecho por hombres al que está realizado por mujeres?

Miller y Sixel comparten una vida, se entienden como socios creativos. En el cine hay múltiples ejemplos de este tipo de combinación, parejas, hermanos, amigos, e incluso se podría decir que en la actualidad lo que se llama ‘pareja creativa’ quizás está mas bien representado por lo que se entiende por trabajo colaborativo.

Las mujeres siempre participaron del cine, aún cuando la dirección estaba reservada a un rol masculino; montajistas y continuistas eran más mano de obra de tipo proletario, que lugares de gestión y dirección. También es injusto decir que el cine propagó o amplificó ciertos arquetipos, ya que hay que verlo en perspectivas locales y no se puede comparar la participación en la dirección de filmes en lo que se denominó campo socialista del mundo occidental, y en el mismo, el peso de la mujer en EEUU que en los países europeos.

---

<sup>3</sup> Muchos críticos consideran a Mad Max una tetralogía, yo propongo que en realidad es una trilogía más un film, el cuarto, que funciona como una síntesis de los tres anteriores y no como una continuación.

<sup>4</sup> Mad Max tuvo mucha influencia en el Cyberpunk, road movies violentos y ucronias post-petróleo.

<sup>5</sup> Miller, George, Director, Guionista y Productor, 1954, Queensland AU.

<sup>6</sup> Es de hacer notar la curiosa coincidencia que hay, en este relato, con Vertov, el ojo cámara, que la montajista es una mujer. También puede ser tomado como un ejemplo contra fáctico del comentario de Miller

<sup>7</sup> Sixel, Margaret, editora de cine de nacionalidad australiana, nacida en Sudáfrica. (no hay referencias)

<sup>8</sup> Conferencia de prensa Cannes 14 de mayo

En ese contexto, lo que a mí me llama la atención, en un primer acercamiento, es que las mujeres no están tan presentes en la dirección, como en los años 50 y 60.

Hoy quizás reina en EEUU Bigelow<sup>9</sup>, y Martel<sup>10</sup> en Argentina y en la América hispanoparlante, como figuras asentadas. Sin embargo, de lo que fue el campo socialista y la izquierda europea donde produjeron grandes realizadoras, (Mészáros, Jakubowska, Tyrlová, Deren, Shepitko, Kolonits, Holland entre otras) críticas al sistema, al rol de la mujer, a la violencia interfamiliar, muchas veces sin concesión alguna, terribles como Medea, no queda mucho, aunque también reviviéndolas, no sólo quedaron en el pasado de un medio hoy superabundante, sino también lejos de la sensibilidad actual.

El tema sobre si hay un cine (arte) femenino habría que estudiarlo tanto desde una perspectiva cuantitativa como cualitativa, ya que muchas veces las percepciones subjetivas de la realidad son distintas a la realidad misma. El análisis de semejantes datos, permite formular preguntas y desarrollar líneas de trabajo de por qué existe esa diferencia, son las relaciones y el porqué de ellas mismas. Dado que el pedido de la convocatoria no es mi campo de estudio específico, aunque sí el de mi necesaria reflexión, (de que si hay un cine –arte- femenino, si existe un universal femenino por sobre lo universal humano, de esta manera un cine marcado por el género), me es imposible desarrollar un programa cuali-cuantitativo de rigor científico, lo que sí puedo hacer es intentar mostrar mi encuentro a través del cine con el problema.

...todo historiador tiene el deber de analizar la génesis de los textos apócrifos y los rumores. Éstos indican la naturaleza en que un grupo social siente la necesidad de reconocerse en un relato fundador que, por lo general, resulta mucho más significativo que el simple enunciado de una verdad probada. (Roudinesco, 2019,47)

## Un problema histórico

---

**E**l cine, desde el momento que se lo eleva al estatuto de Arte<sup>11</sup>, (siempre teniendo el recaudo de aclarar que la hegemonía de un lenguaje artístico es epocal), esta misma hegemonía lo convierte en el vehículo ideológico por antonomasia del sistema. Del mismo modo que la literatura posibilitó instalar la ética burguesa, el cine tomó la relevancia durante gran parte del siglo XX, hasta que a finales del mismo y principios del XXI las nuevas narrativas<sup>12</sup> vinculadas a las plataformas digitales (*streaming*)<sup>13</sup>, finalmente

---

<sup>9</sup> Bigelow, Kathryn Ann, directora, guionista, productora, California 1951, EEUU

<sup>10</sup> Martel, Lucrecia, directora, guionista, Salta 1966, Arg.

<sup>11</sup> Como bien se sabe, originariamente el cine no fue considerado un medio narrativo, mucho menos como producción artística.

<sup>12</sup> A fines del siglo XX, con producciones de gran calidad, cuyo punto de inflexión se considera la serie “*Los Soprano*”, se establece un puente entre lo que se denomina la pantalla grande y la chica, hasta ahora reservado en todo caso a enlatados, donde las grandes producciones eran una suerte de mezcla entre el “*soap opera*” americano y la telenovela latinoamericana, la exitosa serie “*Dallas*” es un ejemplo.

complementaron y ampliaron esa función. Quizás hoy, la ubicuidad de las plataformas digitales, demandaron tiempos a la narrativa visual que los acercó de nuevo y paradójicamente más a la literatura denominada clásica. Tiempos que permiten no sólo desvíos, historias paralelas, tramas de alta complejidad, sino también como es el progreso de las trilogías de Batman (Tim Burton, Schumacher, Nolan)<sup>14</sup> reintrodujeron así mismo problemas teóricos, como por ejemplo, el viejo conflicto de la teoría literaria de Simbolismo *versus* Realismo.

De este modo, el arte audiovisual se ve incluido en un conjunto de problemas estéticos comunes, que desde que el Occidente es Occidente, fueron materia de conflicto y en referencia a estos conflictos quizás son puntas para pensar en términos de arte y cine, en términos de pasados y presentes (hay tantos pasados como presentes).

Está en manos de Aristóteles una de las grandes definiciones a lo que se podría decir problema central de la producción artística, es la de hablar sobre un principio, expresar un Universal. Esto quiere decir que, desde el punto de vista aristotélico, el problema artístico no puede ser otro, que el de género, porque el mismo se debe a un Universal, la especie, que es lo que él indica al ser humano como conjunto, Lo Humano. Así debería haber algo, Lo Humano, que esté más allá del género como bien indica su etimología, el género es un subconjunto de la especie. “Pues la tragedia no es imitación de hombres, sino de la acción, esto es de la existencia, y la dicha y la desdicha están en la acción.” (Aristóteles, VI, 15, 45)

El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso los textos de Heródoto, y no serían menos una historia en verso que en prosa), sino porque uno dice las cosas que ocurrieron y el otro dice las cosas como podrían ocurrir. Por eso la poesía es más filosófica y más elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo universal, en tanto que la historia dice lo particular. (Aristóteles IX, 1541, pág. 68)

El carácter universalista del requerimiento aristotélico, que se impuso en las artes principalmente a través de los teóricos renacentistas<sup>15</sup>, implicaba un borramiento, aparente de toda subjetividad, en aras de unos pocos Universales, un problema que hoy resulta extraño, si se refiere al arte. De todos modos, cuando la subjetividad moderna

---

<sup>13</sup> 20 minutos 1990; el 18 de noviembre 1994 se transmitió de forma directa y gratuita durante su concierto en Dallas, esto fue posible gracias a una red de Internet, Multicast Bone, de alta velocidad, usada para conferencias).

<sup>14</sup> Este conjunto de films, tientan a aplicar el tan desnostado trabajo de Lukacs, liberado ahora del fantasma estalinista da una nueva posibilidad de lectura.

<sup>15</sup> Cuando se habla de renacimiento, depende de la perspectiva que se tome, se suele cometer el error de totalizar la fuente filosófica, la realidad es que el llamado Renacimiento fue un espacio intelectual donde colisionaron las ideas Platón y Aristóteles, en algunos casos hubo una vuelta al primero y en otros casos se siguió bajo los lineamientos del segundo, es falso decir que el Renacimiento es un todo o el triunfo de uno u otro pensamiento. Esta confusión se da a partir de que ciertos historiadores de la filosofía y de la ciencia (por ej. Koiré) que, siguiendo un determinismo hegeliano-positivo, ordenaron e hicieron coincidir la relación de Platón y Aristóteles como la salida de un mundo de oscuridad hacia la ciencia moderna de manera progresiva.

había llegado a la poesía (Rimbaud, *El barco ebrio*), detrás de la misma durante mucho tiempo, e incluso hoy, todavía se encuentra la búsqueda, aunque desdibujada, de algún tipo de Universal. Esta cuestión va a ser nodal hasta los 60, como bien señala Jameson, sobre la que fue una década bisagra en el siglo XX (Jameson, 1997 575).

Es, sin embargo, importante situar el surgimiento de estos nuevos “sujetos de la historia” e “identidades” colectivas en la situación histórica que hizo posible ese surgimiento y en particular relacionar el emerger de estas nuevas categorías sociales y políticas (los colonizados, la raza, la marginalidad, el género, y así siguiendo) con una suerte de crisis en la categoría más universal que hasta entonces había parecido subsumir todas las variedades de la resistencia social, a saber, la concepción clásica de la clase social. (Jameson, 1997)

El movimiento de las mujeres también le debe algo a esta clase de inspiración del Tercer Mundo, pero también este movimiento, en el período 1972-1974, experimentará una articulación creciente en posiciones ideológicas relativamente distintas (el feminismo “burgués”, el separatismo lesbiano, el feminismo socialista) (Jameson, 1997, pág. 583).

Otra gran bisagra, desde mi perspectiva, es la publicación en 1928 del trabajo de Margaret Mead<sup>16</sup> bajo la tutoría de Franz Boas<sup>17</sup>, sobre Samoa, donde mostraba que, lo que se entendía en Occidente por una organización de género y edad naturalizada, no lo era así; que la organización social y la sexualidad era también una producción social, ideas que todavía hoy tienen furibundos ataques en manos de, por ejemplo, Pinker. La finalización de la guerra de Vietnam con la consecuente desarticulación de los movimientos radicales tales como los “Black Panthers” o “The Weatherman” , pero también fuera de América con la derrota de la “Fracción del Ejército Rojo” en Alemania o las “Brigadas Rojas” en Italia, deja una suerte de vacío en la agenda política de los grupos de izquierda que, sumado a los fracasos de las luchas latinoamericanas junto el asesinato del Che en Bolivia y el estancamiento de la revolución cultural China, permite emerger la lucha por la identidad de las llamadas minorías, sean étnicas, sexuales, pero también de otro tipo, como naturistas, veganos o cualquier grupo que no hallaba representación alguna en la sociedad. (Jameson, 1997).

A partir de este momento, lo que se vio fue una suerte de derrumbe, (quizás más sutil en la ciencia) de todas las categorías elaboradas hasta el momento. Si esto es cierto o no, si se elaborarán nuevas categorías o no, todavía está por verse. Pero obviamente tuvo incidencia, no sólo en la forma de percibir el arte y como tal el del propio cine, sino que en éste, se tuvo necesariamente que abrir espacio a las complejidades que surgían ser narradas, y por supuesto entonces, sus modos de representación. Obviamente si las categorías se pusieron en crisis, también las de género en algún momento debían ponerse en crisis. El género podía ahora sacudirse de su costoso determinismo categorial, mostrar que su binarismo era artificioso y mostrar que las diversas maneras en que los géneros se pensaron en cada momento, no tenían más que ver con un tipo de sensibilidad histórica. Quizás uno de eso golpes, no tan mencionado, fue el descubrimiento de los transposones,

---

<sup>16</sup> Mead, Margaret, (1901-1978) antropóloga y poeta, EE.UU.

<sup>17</sup> Boas Franz, (1858 Alemania, 1942, New York EEUU) Antropólogo.

elementos móviles en el ADN; lo que esto mostraba, en definitiva, es que no hay determinismo posible *a priori* para la especie humana.

Las mujeres siempre participaron del cine aun cuando la dirección estaba reservada a un personaje masculino; montajistas, continuistas eran más mano de obra de tipo proletario que lugares de gestión y dirección. También es injusto decir que el cine propagó la velocidad de ciertos arquetipos ya que hay que verlo en perspectivas locales. No se puede comparar su participación en la dirección de filmes en lo que se denominó campo socialista del mundo occidental, con el peso de la mujer en EEUU o en los países europeos.

Es indiscutible y necio negar que muchas mujeres estuvieron relacionadas a los más altos estamentos de poder en la historia. Sin embargo, es discutible que estas mujeres hayan sido siempre representantes de los problemas o sensibilidades de su género en la misma época. Es también interesante y se deriva de lo mismo, que la historia de un campo de saber, no siempre condice con la realidad social, de la misma manera que la Dra. Curie, que sí es representativa, y en su momento fue una bandera reivindicatoria de la lucha por la igualdad de la mujer, hoy se muestre más acorde en la historia de la ciencia y a una persona en particular y que no lo sea de la realidad de la mujer en el campo social general sincrónicamente; esto sea dicho también, porque si en la historia del cine se inscribe a Leni Riefenstahl<sup>18</sup>, la misma no es, ni puede ser, representativa de las condiciones de igualdad o de libertad de la mujer en el Tercer Reich. Esto quiere decir, que no todas las esferas sociales en un momento dado necesariamente están sincronizadas, lo común sería afirmar que, así como no lo están es difícilmente derivable la situación de una a la otra.

Por otra parte, cada vez que se dice que un territorio es netamente masculino, hay algún tipo de ejemplo contrafáctico, incluso de manera indirecta. En el rock o el country que se presentan tan masculinizados, hay notables guitarristas, bateristas o bajistas, así como hombres. También fotógrafas, exploradoras o científicas, sin olvidarnos nunca que el segundo cosmonauta soviético fue la ingeniera Valentina Tereshkova (16 de junio de 1963, con 48 orbitaciones). Aunque cada época, por motivos similares y diferentes, exaltó, minimizó o directamente invisibilizó el aporte de estas mujeres, lo que nunca hay que dejar de advertir es que, en las épocas donde se desató algún tipo de violencia social, la realidad de la mujer cobró siempre dimensiones trágicas.

Paradójicamente, la monetización, conjuntamente con la independencia del ente de su valor (ente y valor del ente) lleva inmanente la posibilidad de autonomía de todo sujeto y con esto, el reclamo de toda identidad debe y puede tener el mismo estatuto. Esta operación solo es posible si se degrada la noción de género. Primero colapsa la idea de categoría, después la de género. Es como si en la vieja discusión de nominalistas y realistas finalmente haya triunfado un nominalismo estricto, donde lo único que existe es el individuo. Y que, siguiendo una lógica fundada en el propio patriarcado (de cómo y quién

---

<sup>18</sup> Riefenstahl, Helena Amalia Bertha (Leni Riefeshtal), actriz, directora, guionista y fotógrafa, (Berlin1902- Pöcking 2003). Entre otros trabajos filmó, de la mano de Göebbels, "El triunfo de la voluntad"<sup>34</sup> "Olympia" 36y dos películas de propaganda, a pesar de haber estado con la cruz roja en campos de concentración, toda la vida negó su conocimientosobre la Shoá, gano aproximadamente 50 juicios por difamación y finalmente fue "desnazificada" y homenajeada por Hollywood en el año 2004.

provee el dinero)<sup>19</sup>, es el mercado mismo el que convierte y degrada esta relación en un producto más, igual que cualquier otro de intercambio económico.

¿No será también, en esta lógica que hoy, que la mujer que gana y dispone de su dinero, necesita productos ajustados a sus necesidades e imaginarios? ¿Por qué debería ser de otro modo, en un universo donde el capitalismo es cada vez más desarrollado y abarca todos los espacios? ¿Por qué no sería absorbido en este capitalismo ultra-desarrollado, todo tipo de transformación hasta no agotar sus propias posibilidades de nutrirse de su entorno?

Mi primera aproximación a la idea de mujer en el cine fue la voz de Joan Baez cantando "Here's to you"<sup>20</sup> en el film de Giuliano Montaldo sobre el crimen de estado contra "Sacco y Vanzetti"<sup>21</sup>: Quizás la segunda y más concreta fue en "Las largas vacaciones del 36". Podría decir de una manera algo académica, que el cine como vehículo ideológico, también desde el punto de vista epistemológico, es un dispositivo que permite la construcción del otro. Una pregunta que me surge de estas propias líneas es, si un cine que encara el pasado no hace sino prolongarlo. ¿Cómo habría de encarar el pasado sin proyectarlo al futuro? Sin fijar y retransmitir los valores y categorías tal como en el pasado... ¿Se puede hacer un cine, o, mejor dicho, se puede narrar de vuelta el pasado desde otro paradigma, si éste es inconmensurable uno al otro? Un intento experimental de este problema fue quizás el fallido experimento, primero literario y luego también filmico, llamado "mashup", que consiste en la hibridación y reutilización integrada de partes, como en el caso de "Orgullo y prejuicio y zombis". Es posible que la 'anomalía' que se produce en el texto, sea la propia anomalía que señala Feyerabend sobre el gato y Schrödinger, el intento de contar algo nuevo con ideas y palabras del pasado.

De regreso al pasado, mi encuentro notable con el cine hecho por mujeres fue, incluso antes de entender de cine, con Lina Wertmüller<sup>22</sup>. No recuerdo si fue "Amor y anarquía" o "Pascualino siete bellezas" el primer film, verdaderamente no me acuerdo, pero sí recuerdo que fue amor puro a primera vista. Inmediatamente Liliana Cavani<sup>23</sup> empezó a impeler la pregunta si había un cine de marca de mano de mujer.

Paréntesis: como la tradición obliga, entre mis favoritos de infancia estaba "Saltando los charcos"<sup>24</sup> que más tarde me empujó a ver, "Trenes rigurosamente vigilados" y finalmente "Tijeretazos", donde por primera vez pude observar, el uso de aditamentos eróticos en los

---

<sup>19</sup> Si uno observa los frescos y mosaicos de la alta Edad Media, llamado Los Donantes, cualquiera que este sea, puede observar que siempre es el hombre el que tiene en la mano el dinero, mientras que la mujer tiene los títulos de propiedad. NA

<sup>20</sup> "Here's to you", canción, música Enio Morricone, letra Joan Baez, 1971

<sup>21</sup> Al año siguiente se estrenó "El caso Matei" casi como testimonio trágico de una lucha perdida de antemano con la derecha.

<sup>22</sup> Arcangela Felice Assunta Wertmüller von Elgg von Braueich, Lina Wertmüller, directora y guionista, Roma, 1928 (Primera mujer nominada al Oscar, 1976, honorífico, 2019).

<sup>23</sup> Cavani, Liliana, directora y guionista. Dirección de Ópera, 1933- Carpi, Módena, Italia,

<sup>24</sup> *Saltando los charcos*, (Uz zase skácu pres kaluze) Karel Kachyňa, República Checa, 1971 (La traducción literal del título es: Vuelvo a saltar los charcos otra vez, que tiene un sentido distinto al que se usó en Argentina).



juegos sexuales de una pareja. Hasta mi adultez, estuve convencido que las tres habían sido filmadas por mujeres<sup>25</sup>.

Pero si mi mirada interrogó la pantalla por primera vez, fue con el cine de Marta Mészáros<sup>26</sup> y Agnès Varda<sup>27</sup>, la primera húngara, y la segunda belga de nacimiento y francesa por adopción. Por primera vez tenía frente a mí, un cine donde claramente podía afirmar que no sólo había una problemática femenina planteada, sino también un punto de vista femenino. Y aquí debería hacer la pregunta, ¿qué entiendo por femenino?

Haber leído a Zweig *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* y Thomas Mann, *La engañada*, sobre los ya clásicos *Madame Bovary*, *Anna Karenina* o *El amante de Lady Chatterley*, los primeros, más que los segundos habían abierto la sospecha de que hay un mundo femenino, secreto y vedado para los hombres, pero eran los hombres que escribían sobre las mujeres. De la misma manera que Maalouf<sup>28</sup> hábilmente logra no contarnos, lo que nos promete y eso es lo que se supone que disfrazado de mujer vio en un *hammam* femenino, objeto de infinitas fantasías, como también la que inspiró a Ingres. Lo que despertaban estas historias es, como dije, la sospecha de que había algo, un universo irreducible a lo masculino, algo que no es suplantable, un misterio, algo que había que aceptar (como también en una obra de arte) que quizás jamás podría saber.

Si el cine de Varda y Mészáros dejaban entrever algo, es que esa duda, ese desconcierto no sólo era real, sino que se amplificaba. Había una sensibilidad que no era la proporcionada por cierta simetría, sino algo desconcertante, inquietante, un pulso de tiempo y de sensaciones que no se correspondían con el habitual, pero que más que responder, dejaban abierto un camino en suspensión, mas no lo cerraban, no había respuestas.

Durante los 90', Sally Potter<sup>29</sup> y Jane Campion<sup>30</sup> mostraron que había un lugar en el cielo del *mainstream* que podía ser conquistado por narrativas de mujeres, con conflictos de mujeres. No el de un cine donde la mujer se ocultaba detrás de problemas de carácter universal, como antes mencioné. El año 2000 trajo a Bigelow con "Días extraños", un larguísimo *traveling* con *steadycam*. Recordaba al Welles de "Sed de mal", pero en clave anfetamínica. El dolor, la belleza y la tristeza se convulsionaban en la pantalla, cosa que permitió volver a ver y revalorizar "Punto límite", desde su violencia interna que señalaba de manera crítica la buena vida de la Costa Oeste, y también lo banal que se vuelve la vida cotidiana. La búsqueda por mostrar los delgados límites muchas veces arbitrarios de la ley o lo que sucede en presencia de ominoso, acerca a Bigelow más a la primera

---

<sup>25</sup> Kachyňa Karel, cineasta, guionista, 1924-2002 República Checa.

<sup>26</sup> Mészáros, Marta, guionista y directora 1931, Budapest, Hungría

<sup>27</sup> Varda, Agnès, Directora, guionista, Ixelles, Bélgica, 1928- París Francia 2019

<sup>28</sup> Maalouf, amin, crítico, periodista y novelista, Libano-francés, 1949 Libano, Beirut

<sup>29</sup> Potter, Sally, Directora, productora, guionista, actriz, Londres 1949, UK

<sup>30</sup> Campion, Jane (Elizabeth), Directora, productora, guionista, 1954, Wellington NZ.

Wertmüller o de Cavani, que a los incipientes temas sobre el género que en ese momento empezaban a ser comunes o que ya habían sido arrojados para ser discutidos por todos.

Paréntesis: El cine en Buenos Aires, tiene algo similar al jazz. Es un lugar de encuentro de múltiples intereses, desde auténticos hasta triviales y prosaicos, pero siempre revestido de altas aspiraciones culturales. La propia ciudad de Buenos Aires, con sus conciertos y festivales de cine, en cierto sentido y hasta los años noventa del siglo pasado, tenía la grandilocuencia de pensarse y regodearse en su carácter cultural. Se decía sobre el cine que en Buenos Aires, era un ritual de encuentro, un estreno o una reposición; era el lugar seguro para encontrarse con ciertas amistades de afinidades electivas y ponerse al corriente de todo lo que pasaba en el arte y en la política. Las salas de estreno de *art films* o de reposición o el teatro *underground* funcionaban como verdaderas usinas militantes, la palabra *Queer* se juntaba con *performers* o acciones performáticas, en las primeras noches de democracia, donde unos y otros no solo declamaban sus identidades de género sino también que se mostraban en público las “tetras” recién hechas<sup>31</sup>.

Al mismo tiempo, primero el VHS, después el CD, y finalmente la banda ancha permitieron explorar verdaderamente el mundo audiovisual y estudiar objetos casi desconocidos tales como una Diane Keaton<sup>32</sup> documentalista, o acceder al cine feminista africano o a lejanos filmes como “Daisies”<sup>33</sup> de Chytilová<sup>34</sup>. Si le sumamos a esto, que la década de los 90, fue la década de los vuelos baratos, vemos que fue funcional a una explosión de festivales, acceso a lugares remotos o asistir a los mismos no era imposible, creando así un estado considerable de material e ideas volando de un lado al otro. Sumado a que, desde el CD, la versatilidad de la copia era tal que la era del CD fue la primera gran época de intercambio de materiales entre escuelas, espacios públicos y colecciones privadas, lo que permitió una cantidad de material circulante que jamás antes había estado a disposición de un espectador común. Material e ideas, como si el gran paso o la promesa de la fotografía de hacer del mundo un lugar de todos, se realizaba a través de la posibilidad la felicidad de copiar y transportar información audiovisual. El mundo verdaderamente se globalizaba, las narrativas se hacían comunes a todos. Sabemos en el mismo día, el dolor de una mujer en la Tundra, como en el Ártico o en Angola. Las redes dispararon lo que no había disparado ninguna otra imagen: que había problemas comunes, y que esos problemas sólo podían ser resueltos de manera colectiva.

Es notable que uno de los temas que trata Diane Keaton en sus films, es el problema de la comunicación o, mejor dicho, la imposibilidad de comunicarse en la época de la hiperconectividad.

---

<sup>31</sup> Cuenta la leyenda urbana que el actor Salvador Walter Barea, en una de esas noches “alocadas” post dictadura, noches que han cobrado el estatus de mito; después de operarse y ponerse pechos en Chile, en el “Instituto de cooperación Iberoamericana” (ICI), en medio de una mesa redonda se “levantó el pulóver para compartir sus nuevos pechos de cirugía” (Clarín cultura, 16/02/18) algunos dicen que agregó “miren”, falleció víctima del HIV en 1991.

<sup>32</sup> Diane Keaton, Actriz, productora y directora americana, 1946, Los Ángeles, EE.UU.

<sup>33</sup> Sedmikrásky, en castellano, las margaritas, Věra Chytilová, 1966, República Checa.

<sup>34</sup> Věra Chytilová, Directora, guionista, 1929-2014, Republica Checa.

Nadamos entre las imágenes, así como nadamos en el líquido amniótico del útero materno. Todo esto puede tener un resultado positivo, pero también puede llevar a resultados demoledores, a una regresión que no lleva consigo ningún tipo de reflexión. En este sentido hasta diría que vuelvo a ser monoteísta: hay que recuperar una cierta distancia respecto de la imagen. Es justo aquí, sin embargo, que se vuelve evidente la importancia de la creatividad y del cine, en la medida en que son capaces de recuperar la distancia, sin perder los privilegios de la sensorialidad, de la proximidad (Kristeva 2015, pág.102).

Si en 1964 Susan Sontag detecta y describe una nueva sensibilidad, la del *camp*<sup>35</sup>, Kristeva habla del Genio Femenino; la contribución a la expansión de una nueva forma de asumir las identidades, fue el descubrimiento de que el cine *Indie* podía movilizar público y así festivales, al margen de los grandes *Majors*, no fue menor; permitió al cine dejar de girar en torno de los grandes problemas aristotélicos a introducirse en cada vez más en pequeños mundos privados. Si Bergman miraba el mundo privado, ese mundo privado era de carácter universal, quería dar cuenta en una historia, la historia general de todas las relaciones; por otra parte, el cine que se descubría ahora era una narrativa de individuos, que casi de manera confesional nos contaban sus afecciones y pedían que se trataran sus individualidades en el mismo estatuto, o sea importancia, que el de un universal; o todavía más, declaraban que las grandes narrativas habían muerto.

Lo que Derrida<sup>36</sup>, Deleuze<sup>37</sup>-Guatari y Vattimo proclamaban como deconstrucción, comenzaba a germinar en el cine, “Orlando” o “The rocky horror picture show”, uno desde la sobriedad de la puesta en escena, desde el más puro *camp*, tenían el interés de encarar el colapso de la categoría dual femenino-masculino como un universal totalizante.

Si quedaba algo claro, es que el “monstruo”<sup>38</sup> había sido dado a luz, la diferencia se apoderaba de todo el espectro cultural. El dique que Aristóteles había construido con su concepto de categoría y que Kant había puesto en duda, era arrasado por la total y completa subjetividad.

Los períodos trágicos, los acontecimientos catastróficos de la historia de la humanidad fueron desatados precisamente cuando se agotó la confiabilidad en la estructura y el hombre perdió la fe en el bien y el mal. Todo se convirtió en un horrible caos en que todo valía, y a su vez nada tenía valor. Todo era motivo para ser castigado. Estos son los períodos cuando los monstruos aparecen con espantosa frecuencia. Surjan estos de la naturaleza, del alma humana o desde el Otro. (Zátonyi, 1993, pág.191)

El arte había parido lo que la filosofía había declamado. El cine se ha convertido en un territorio donde se disputan las subjetividades, la subjetividad del colonizador, pero también la del colonizado; el de quien hace el mundo a su imagen y semejanza, pero

---

<sup>35</sup> el término *camp*. se remonta a principios de SXX, sin embargo es Susan Sontag en *Notes on Camp* 1964, donde valoriza el uso del término que traducido literalmente no tiene mayor sentido, (campamento) se refiere a *grosso modo*, actitudes y gustos cercanos a lo Kistch

<sup>36</sup> Derrida, Jacques, Filósofo (Argelia 1930-Paris 2004)

<sup>37</sup> Guilles, Deleuze Filósofo, (Paris 1925-Ibid 1995).

también el de quien se da cuenta que el mundo no es suyo y lo quiere. La narración audiovisual hoy (y siempre tal que arte) es el reflejo de esa disputa, el de la cultura, tal como la conocemos y de otra que nadie sabe lo que será.

Hoy, mirando retrospectivamente este proceso, que tiene obviamente muchos más actores, si algo podría afirmar sobre las diferencias y similitudes entre las narrativas femenino-masculinas, es lo que yo en particular puedo afirmar, y es más que percibir una diferencia de carácter universal, lo que hay es una multiplicidad de paisajes de la subjetividad, en conflicto con las cambiantes situaciones político económicas, desgraciadamente en cuanto estos sucesos y realidades se alinean parecería surgir de ellas el panfleto melodramático o propagandista. Se puede apreciar siempre en un cine honesto, si se que quiere usar el término, o el de Eisenstein, "lo verdadero en el arte", que siempre una narrativa da cuenta no sólo de macro época y su contexto, sino que también señala y afirma la tensión existente entre la multiplicidad de subjetivos en referencia a categorías de época.

Fue en la facultad, durante mi curso de Evolución en la UBA, que escuché por primera vez la posibilidad de una teoría científica con sesgo femenino. Mi interés se prolongó durante mis estudios de arte y siempre fue una pregunta, que, aunque considero irreductible, es siempre buena de hacer. Mis reparos, al problema que conlleva esta pregunta es parecida a la que podría formular Occam y es la siguiente: que al mismo tiempo que se quiere, en una actitud claramente posmoderna, romper con las categorías como patriarcado, logofalocéntrico, heteronormativo, parecería ser como si la propia enunciación del mismo convoca el fantasma de lo que se quiere desterrar, y así, no pudiese despegarse de la tradición occidental, creando nuevas categorías o como diría también Occam, creando más y nuevos fantasmas. ¿Se podría pensar una ciencia sin categorías?, ¿romper con el concepto de BIT, de dato, o sea, romper completamente con la tradición aristotélica del conocimiento y desterrar la idea de fuente, ya que todo deriva, y así entregarse finalmente como dice Nietzsche a poetizar el mundo? Esto significaría, entregarse al Mundo y no transformarlo dejar que el Mundo y nosotros sea uno.

Es contradictorio el sentimiento. Por una parte, la convocatoria para escribir esta nota, parece hacer hincapié en la necesidad o la idea de establecer un conjunto de diferencias, sin embargo, cada vez que intento responder esa pregunta, me resulta claro que estoy respondiendo a través de determinaciones culturales y no a través de realidades objetivas. La humanidad ha podido emerger de la oscuridad gracias a la tecnología, que le permitió conquistar todo tipo de hábitat y superar barreras que a cualquier otra especie lo hubiese llevado a la extinción. Como en Grecia del siglo V, la humanidad consiguió por primera vez separar la producción objetiva de bienes, de la subjetiva.

El siglo XXI promete la posibilidad de superar la propia biología de la subjetividad. Como vemos y nos vemos dentro de esos límites y posibilidades, es también lo que narramos sobre nosotros mismos. En la medida que nos liberamos de los corsets de las categorías, vamos a tener una narrativa audiovisual que, si bien hecho por mujeres u hombres va a poder dar cuenta más que de géneros naturalizados, de problemas de personas. Queda por ver si esa total separación, esa posibilidad de materializar la subjetividad hasta convertirla en realidad fáctica, va a redundar en una sociedad más justa o no. Todavía hay posiciones reaccionarias con capacidad de producir,

principalmente *entertainment* que ven y perciben con miedo estas nuevas posibilidades, y que desde las narrativas tal como HellBoy 3 intentan reinstalar con violencia un patriarcado ya en retroceso.

Paréntesis: Si Mignola,<sup>39</sup> siguiendo la tradición de Lovecraft, bordeó cierta cuestión reaccionaria, por no decir fascista (los símbolos, la raza, el devenir), siempre y por razones distintas, las eludieron al no hacerlas centrales. Guillermo Del Toro, inteligentemente logró llevar adelante la historia donde entendía perfectamente su costado romántico (entender que también el nacional socialismo era un movimiento romántico) pero lograba cruzar a Lovecraft como quizás nadie lo había hecho (tampoco Carpenter).

El nuevo film (Hellboy3), sin embargo y a contrapelo, explora y se sumerge en lo peor de las posibilidades de la historia (machismo, religión, destino). Si bien por momentos parece querer mantener la época de Mignola, el nuevo director toma los elementos más reaccionarios, absolutiza el rol del padre, la violencia como fundamento de lo masculino, y el mal siempre teniendo el rostro de una mujer. La autoconciencia o autocomplacencia y desparpajo absoluto (que en un punto serían lo mismo), lleva al guionista hacia el final de la historia, a hacer una exégesis del rol paterno, con una afirmación (que se inscribe en la historia pero que en el contexto resuena de modo fatalmente reaccionario) y es la siguiente: que la derecha, su derecha, pero que aquí queda como afirmación de carácter netamente político (la famosa mano-llave que Hellboy porta como su mano y antebrazo derecho), salvará el mundo. Cuando se ven los créditos, da la impresión que Doguine, el ideólogo de la nueva derecha, fue el verdadero productor del film. No parece haber en el horizonte próximo solución alguna, más bien un conjunto de indeterminaciones. Parecería que todavía, escapar a una determinación masculino-femenino, o sea una categoría, sea binaria o ternaria, implica inmediatamente crear nuevas categorías. No creo que es el género el problema, sino el concepto de categoría, que no puede ser sino un juicio determinante, dirigido a lo humano se convierte en lo justamente opuesto que es la condición indeterminada de lo humano. No porque no sirvió o no fue funcional al pasado, sino porque se demuestra que no es funcional al presente.

La pregunta es ahora y hacia el futuro, ¿cómo construir conocimiento sin el miedo atávico, pero sin el exitismo que todo lo convierte en moda?

Creo que más que afirmaciones, es tiempo de preguntas; otra vez hay que preguntarse sobre el Bien, la Verdad y la Belleza.

---

<sup>39</sup> Mignola, Joseph Mike, ilustrador, historietista, guionista, (California EEUU 1960-).

# Bibliografía

---

- Aristóteles, *Poética*. IX, 1454, Ed. Colihue. pág 68
- Aristóteles, *Poética*, VI, 15. Ed colihue, pág. 45
- Douguine, Alexander, *La cuarta teoría política*, (2012) Ediciones Nueva República, Barcelona.
- Jameson Frederic, (1997) *La ideología de las teorías, Periodizar los 60*, Argentina. Alción Editora.
- Kristeva, Julia, *El sujeto que se retrae*, Cine y Filosofía, las entrevistas de Fata Morgana/Werner Herzog (et al)...1era edición, CABA, el cuenco de plata, 2015
- Macclintock, Barbara, Premio Nobel medicina 1983, "Por descubrimiento de elementos genéticos móviles" EE.UU.
- Pinker, Steven, *La tabla rasa, la negación moderna de la naturaleza humana*, 82003) Paidós Ibérica.
- Roudinesco, Elizabeth, *Diccionario Amoroso del Psicoanálisis*, Debate, 2017, Argentina.
- Zatonyi, Marta, *Diseño Análisis y Teoría*, (1993) p.191, cp67, BS. AS. Argentina.
- Zwig, Stefan, *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, novela, 1929.
- HellBoy 3, Neil Marshall, EEUU, (2019) Lionsgatefilms.
- The Rocky Horror Picture Show (1975), Jim Sharman, Lou Adler, UK.
- Orlando, Sally Potter, (1993-), Sony Pictures classics. UK
- Tijeretazos*, (Postřižiny), (1980), Jiri Menzel, República Checa.
- Trenes rigurosamente vigilados* (Ostře sledovane vlaky) (1966) Republica Checa.
- Orgullo y prejuicio y zombis*, (2016) Burr Steers, EE.UU.
- Austen, Simth, (2009) *Orgullo y prejuicio y zombis* , edit. Umbriel.
- Las largas vacaciones del 36*, Jaime Camino (1976), Jaime frade producciones, España
- Sacco y Vanzetti, Giuliano Montaldo, (1971), distribución Rede Globo, estreno en Argentina en 1971