

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina de Grado

Mujeres cineastas argentinas jóvenes

Autora: María Eugenia Miranda

Email: marumir@arnet.com.ar

Tutora: Rosalía Cortés

Julio de 2006

® Todos los derechos reservados.

Indice:

Introducción.....	Página 4
Justificación y contexto.....	Página 4
Marco Teórico.....	Página 7
Metodología.....	Página 11

Parte 1: Las cineastas jóvenes

Perfiles de las directoras entrevistadas

Anahí Berneri.....	Página 14
Albertina Carri.....	Página 15
Verónica Chen.....	Página 17
Florencia Enghel.....	Página 18
Sandra Gugliotta.....	Página 19
Paula Hernández.....	Página 20
Celina Murga.....	Página 22
Trayectorias.....	Página 23
Los primeros pasos.....	Página 24
La llegada de mujeres directoras de cine.....	Página 25
Ser directora de cine y filmar el primer largometraje.....	Página 30
Los obstáculos sobre la marcha.....	Página 32
Género, feminismo y mirada femenina.....	Página 33
Vida personal y vida profesional: ¿la ecuación que nunca cierra?	Página 35

Parte 2: Los films de las directoras jóvenes

Breve recorrido por los films de las realizadoras

Un año sin amor.....	Página 39
No quiero volver a casa.....	Página 41

Los rubios.....	Página 42
Géminis.....	Página 44
Vagón Fumador.....	Página 46
Un día de suerte.....	Página 47
Herencia.....	Página 48
Ana y los Otros.....	Página 49
Conclusiones	Página 51
Bibliografía.....	Página 55
Agradecimientos.....	Página 57
Anexo 1.....	Página 58

Introducción

Esta investigación se propone mostrar el fenómeno que se dio en los últimos años en Argentina (particularmente desde la década del '90 en adelante), a partir de la aparición de óperas primas audiovisuales de cineastas mujeres jóvenes (menores de 35 años).

El objetivo es poder indagar sobre las trayectorias de estas cineastas, para ver similitudes y diferencias, haciendo especial hincapié sobre cómo llegaron a la dirección, qué obstáculos fueron encontrando, y cómo se posicionaron en sus carreras profesionales. Será de particular importancia para esta investigación reflexionar sobre la perspectiva de género y juventud que poseen, cómo ésta se refleja en sus films, y su propia reflexión sobre la mirada femenina a la hora de hacer cine.

Para esto, es clave profundizar en los caminos que recorrieron en sus carreras dentro del mundo del cine, un campo de tradición tan marcadamente masculina, relevando los obstáculos que se les presentaron, sus inquietudes iniciales, sus influencias y vivencias más relevantes.

Justificación y contexto:

En Argentina, durante los tempranos '90 apareció una nueva generación de jóvenes cineastas que comenzaron a producir materiales en diversos formatos (cortos y largometrajes, videos, video clips), acerca de diferentes temas que representaban la realidad social del país.

Muchos de estos films comenzaron a llamar la atención en el exterior, obteniendo no sólo el reconocimiento nacional sino internacional en festivales de cine tales como Rotterdam (Holanda), Cannes (Francia) y Sundance (Canadá), y ganando subsidios o apoyos nacionales (a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA), o internacionales, que permitieron que estos nuevos directores finalizaran y estrenaran sus óperas primas.

Se hizo entonces evidente que esta nueva generación –crecida durante la última dictadura militar- quería hacer oír su voz y expresar sus ideas y visiones de diferentes formas a través de sus films. Este Nuevo Cine Argentino aportó una original propuesta frente a lo que generalmente se venía desarrollando en la producción cinematográfica nacional hasta ese entonces: un cine impostado, retórico, con una gramática de planos y contraplanos donde se notaba en cada corte el peso de todo un equipo desplazándose con poco entusiasmo o de modo automático de una puesta de cámara a otra¹.

Varios autores coinciden en señalar que muchos de los directores de cine de la década anterior narraban sus historias desde un tiempo y un lugar inexistente, colocando la cámara en los lugares incorrectos, sin entender el sentido profundo de lo que contaban, lo que llevaba a que expresaran lo contrario a lo que tenían como intención expresar².

¹Di Tella, Andrés, *Recuerdos del Nuevo cine argentino*, en *¿Qué pasa con el nuevo cine argentino? (Textos para un debate)*. Cuadernillo distribuido en el último BAFICI, Buenos Aires, abril de 2006.

² Villegas, Juan, *La revolución moderna*, en *¿Qué pasa con el nuevo cine argentino? (Textos para un debate)*. Cuadernillo distribuido en el último BAFICI, Buenos Aires, abril de 2006.

El periodismo nombró a esta nueva camada de directores bajo el rótulo de “Nuevo Cine Argentino”. Este es un cine lleno de sorpresas, que requiere de un espectador atento dado que no puede vislumbrarse cuál va a ser el próximo plano, el siguiente diálogo. Hay un lenguaje cinematográfico despojado de los frenos retóricos del viejo cine nacional³. También comienza a aparecer un nuevo sistema de producción, más independiente, que se diferencia claramente del anterior.

En este nuevo cine las historias se desarrollan con libertad, en varios casos se permite borrar un poco la línea que separa la ficción del documental, hay finales sorprendentes, líneas narrativas no resueltas, motivaciones de los personajes no justificadas en la trama. Es un cine profundamente realista, pese a que el contenido no siempre remita a la crónica social⁴.

Hay un realismo de estilo; hay nuevos temas y reformulación de los clásicos: se habla de pobreza, desempleo, movimientos y clases sociales, jóvenes sin destino, amor, emigración, género, política, globalización, familias disfuncionales, sexo, la clase media en decadencia. Y así aparecen personajes nuevos que deambulan por la trama: homosexuales, jóvenes descreídos, indígenas, niños ricos, prostitutas, actores de TV. Y los temas y personajes clásicos aparecen desde una mirada diferente y menos previsible. Por lo tanto, el Nuevo Cine Argentino planteó una renovación temática, narrativa y estética importante, además de introducir diferentes modos de producción.

Algunos de los motivos que influyeron en el nacimiento de esta nueva camada de directores fueron la aparición de escuelas de cine en el país (en principio la Universidad del Cine, dirigida por Manuel Antín); la posibilidad de hacer cine más barato por el tipo de cambio (un peso = un dólar); los fondos de apoyo de fundaciones como Hubert Bals Fund (Fundación dependiente del Festival de Cine de Róterdam); la reforma de la Ley de Cine, de 1994, que establece un aporte de fondos del COMFER al Fondo de Fomento Cinematográfico, lo que hace que el presupuesto del INCAA se amplíe y aparezca una nueva posibilidad de financiación, creando el subsidio de Medios Electrónicos, no vinculado al éxito comercial; el resurgimiento del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y la creación del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires; y una productora como Lita Stantic, dispuesta a arriesgar por proyectos en ese entonces tan innovadores⁵.

La renovación dada en el Nuevo Cine Argentino no fue sólo de directores, sino que también aparecieron nuevos fotógrafos, sonidistas, montajistas, asistentes, y hasta

³ Di Tella, Andrés, *Recuerdos del Nuevo cine argentino*, en *¿Qué pasa con el nuevo cine argentino? (Textos para un debate)*. Cuadernillo distribuido en el último BAFICI, Buenos Aires, abril de 2006.

⁴ Villegas, Juan, *La revolución moderna*, en *¿Qué pasa con el nuevo cine argentino? (Textos para un debate)*. Cuadernillo distribuido en el último BAFICI, Buenos Aires, abril de 2006.

⁵ Lita Stantic fue productora de la mayoría de los films de María Luisa Bemberg, y directora de *Un muro de silencio* (1993). Como productora, confió en esta nueva horda de directores/as jóvenes del Nuevo Cine Argentino, desempeñándose como productora ejecutiva de *Dársena Sur* (Pablo Reyero, 1997), *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000), *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002), *La niña santa* (Martel, 2004), y productora asociada de *Bolivia* (Caetano, 2001), y *Tan de repente* (Diego Lerman, 2003).

críticos cinematográficos y revistas especializadas⁶. Posteriormente también se dio la aparición de productoras independientes de cine que tuvieron y tienen continuidad, como Rizoma, Acqua, BD Cine, Azpeitia Cine, Matanza, Lagarto y Maíz, responsables de la producción de varios de estos nuevos films⁷.

Desde esos tempranos '90, comenzaron a aparecer las mujeres que hacían cine. Las dos pioneras mujeres de esta nueva camada de directores fueron Julia Solomoff y Vanessa Ragone, quienes ganaron en 1994 un concurso y pudieron, con los 40 mil pesos-dólares que otorgaba el premio, filmar sus respectivos cortometrajes. Pero mientras tanto ya había muchas mujeres insertándose en el ámbito cinematográfico –un área que tradicionalmente era de hombres–, en distintas áreas como asistentes de dirección, fotografía, cámara, guión, sonido, montaje, etc. Entonces el sexo femenino en el mundo del cine se empezó a hacer notar no solamente en los rubros de vestuario y maquillaje como había sucedido tradicionalmente.

Fue en el 2001 con el estreno de *La ciénaga* de Lucrecia Martel que una directora joven y mujer del nuevo cine argentino sorprendió al público y a la crítica nacional y extranjera con su ópera prima. Pero no fue la única cineasta mujer argentina que estrenó ese año. De los 47 films estrenados en 2001, 11 contaron con la dirección o co-dirección de una mujer⁸. Entre ellos, además de *La ciénaga* se destacó *No quiero volver a casa*, ópera prima de Albertina Carri, una película que si bien no tuvo demasiada difusión, fue bien acogida por la crítica y marcaría el inicio de una cineasta prolífica.

Hasta ese entonces en nuestro país no había una marcada trayectoria de mujeres directoras de cine, si bien la presencia de María Luisa Bemberg sentó precedentes y demostró al país y al mundo que una mujer argentina podía hacer películas de calidad. Además, con sus films, la mayoría con protagonistas mujeres, aportó una nueva mirada -abiertamente feminista- al cine nacional⁹.

A partir de allí, son muchas las directoras mujeres jóvenes que se animaron a filmar, primero cortometrajes y luego largometrajes, tanto de documental como ficción. El número de directoras argentinas que estrenaron películas en nuestro país fue creciendo desde el 2001, y en el 2005 se produjo un récord con 13 películas de directoras mujeres estrenadas (el 21 por ciento de la cantidad de estrenos nacionales).

Estas son mujeres con diversas trayectorias y contextos, filmando diferentes realidades en distintas formas y formatos. Dentro de este grupo de directoras jóvenes, podemos citar a Lucrecia Martel, Albertina Carri, Paula Hernández, Sandra Gugliotta, Vanessa Ragone, Ana Katz, Celina Murga, Verónica Chen, Julia Solomonoff, Anahí Berneri, Lorena Muñoz, Vera Fogwill, entre otras¹⁰.

⁶ Filippelli, Rafael, *Por un cine imperfecto*, en *¿Qué pasa con el nuevo cine argentino? (Textos para un debate)*. Cuadernillo distribuido en el último BAFICI, Buenos Aires, abril de 2006.

⁷ Dubcovsky, Diego, *Un momento de consolidación*, en *¿Qué pasa con el nuevo cine argentino? (Textos para un debate)*. Cuadernillo distribuido en el último BAFICI, Buenos Aires, abril de 2006.

⁸ Ver listado de films de directoras mujeres estrenados en el período 2001-2006 en el anexo 3.

⁹ María Luisa Bemberg, nacida en 1922 en Buenos Aires, fue la responsable de títulos como *Miss Mary* (1986), *Camila* (1984, candidata al Oscar), *Yo, la peor de todas* (1990), *Momentos* (1980) y *De eso no se habla* (1993).

¹⁰ Ver lista completa de directoras mujeres que filmaron entre 2001 y 2006 en el anexo 1.

A partir del 2002 la situación del país cambió drásticamente, afectando también al cine: rota la paridad peso-dólar, los costos de producción se elevaron considerablemente y, como a los productores de afuera filmar en Argentina les cuesta muy poco dinero, nuestro país se convirtió en uno de los centros de producción de publicidad más grandes del mundo. Este fenómeno provocó que la mayoría de las personas que años atrás trabajaban en un largometraje cobrando un cachet modesto (o incluso lo hacían de manera gratuita), hoy estén ocupadas en el terreno de la publicidad, con sueldos suculentos. Por consiguiente, los costos de recursos tanto materiales como humanos se han encarecido enormemente a partir de esta fecha.

Pese a esto, el cine argentino sigue en pie y continúa ofreciendo variadas obras de calidad. Las mujeres directoras siguen escribiendo, dirigiendo y estrenando sus films, y cada vez son más.

Marco teórico:

Antes de avanzar en la investigación, definiremos algunos de los conceptos teóricos utilizados a lo largo de la misma, y veremos los autores que nos ayudarán a entender mejor los asuntos de cine, género y juventud.

Cine:

Coincidiendo con Annette Kuhn¹¹, entendemos cine en un sentido amplio del término, incluyendo la producción, distribución, exhibición de películas, los distintos roles desempeñados dentro del cine y las películas de distintos tipos, ya sea desde el cine comercial hasta el cine independiente y de vanguardia. Esta definición también abarcaría los productos concretos de esas instituciones, o sea las películas, y las condiciones y el carácter de la producción y recepción de las películas.

El cine constituye imágenes que se nutren de hechos históricos, prácticas, valores e imaginarios inherentes a la sociedad en que se realiza. Entendemos al texto cinematográfico como un elemento que produce significado en el momento de la producción (por parte del director/producción) pero también en el momento de la interpretación (por parte del espectador/receptor). El espectador entonces se inserta en los significados producidos por el texto y es producido por éstos.

Siguiendo a Baehr, observamos que el cine no es transparente. Es decir, no refleja -no puede hacerlo- de manera directa el mundo real, así como tampoco el lenguaje lo refleja. "Argumentar que lo refleja es negar el proceso total de mediación que abarca un conjunto de estructuras y prácticas que producen un efecto ideológico sobre el material que organizan"¹².

Aunque el texto puede encarnar interpretaciones preferibles, el mismo es dinámico, es un proceso de significación o producción de significados. En este sentido, coincidimos con la teoría veroniana que plantea la existencia de la imposibilidad de correspondencia entre las dos instancias de análisis: producción y reconocimiento. Por lo tanto, el texto genera diversas modalidades de lectura.

¹¹ Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Editorial Cátedra, Madrid, 1991.

¹² En Strinati, Dominic, *Feminism and Popular Culture*. En: *An introduction to theories of popular culture*, London, Routledge, 1995. Traducción de Libertad Borda.

El texto una vez puesto en circulación es mucho más que el texto de origen, su articulación con otros discursos sociales y con las competencias propias del receptor hacen que las modalidades de lectura sean múltiples, aunque no infinitas.

Partimos de la idea de que analizando un producto podemos apuntar al proceso. El producto es en particular un discurso, una materia sensible investida de sentido, que posee restricciones de generación y determinaciones de recepción, lo que implica que el discurso es creado bajo ciertas condiciones específicas y es consumido bajo condiciones determinadas. Lo que se enuncia nunca es equivalente a lo que se recibe, hay una distancia entre ambas instancias que está dada por la circulación y que permite la elaboración de los diversos sentidos¹³.

Lo que nos permite hablar de la existencia de los diversos modos de lectura, lo que nos motiva al análisis, es la distancia que se da entre producción y reconocimiento. Estos momentos jamás coinciden, por lo cual en el reconocimiento cada consumidor detecta diversas particularidades del discurso y les confiere sentido propio.

Umberto Eco también se refiere a la diversidad de los modos de lectura y la actividad del lector, planteando que hay algo “no dicho” en los textos, en el plano de la expresión, que es lo que se debe recuperar en la etapa del reconocimiento: “El texto requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y consientes por parte del lector”¹⁴.

El texto deja espacios en blanco que permiten al lector darles una interpretación, otorgarles un sentido que le es propio. El texto a la vez que requiere del receptor para que lo ayude a funcionar, plantea modos o tendencias de lecturas, no es un sentido antojadizo el que se le otorga, es en cierto sentido una significación ya contenida por el texto, aunque da margen a la interpretación.

Teresa de Lauretis, en su libro *Technologies of gender*, argumenta que los espectadores entran en el cine como hombres y mujeres, lo que no quiere decir que sean simplemente masculinos o femeninos, sino más bien que cada persona va al cine con una historia semiótica, personal y social, con una serie de identificaciones previas a través de las cuales se ha sexualizado en cierta medida. Y puesto que él o ella son sujetos históricos, que se ven envueltos en una multiplicidad de actividades significativas que, como el cine o la narración, descansan sobre y perpetúan la distinción fundadora de la cultura (la diferencia sexual), las imágenes cinematográficas no son para ellos objetos neutros de una percepción pura, sino imágenes significantes, en virtud de su relación con la subjetividad del receptor¹⁵.

Perspectiva de género:

¹³ Verón, Eliseo, Cap.5 *El sentido como producción discursiva* en *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires, 1987.

¹⁴ Eco, Umberto, cap. *El lector modelo*, en *El lector en fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, Barcelona, 1981.

¹⁵ En Ojeda Siles, Begoña, *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*. Revista Caleidoscopio. Universidad Cardenal Herrera-CEU. Valencia. <http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio>

Entender al cine a través de la mirada de Kuhn exige analizar el lenguaje cinematográfico desde una perspectiva en particular, y especialmente indagando acerca de las connotaciones de género de la producción cinematográfica. Se trata de ver de qué modo el espacio cinematográfico construye a la mujer; de esto se ocupó el feminismo al entrar en interacción con la teoría fílmica, a partir de los '70 tanto en Estados Unidos como en Inglaterra¹⁶.

Siguiendo a Caroline Moser, vemos que el género es una construcción social de la diferencia sexual que determina los roles, las posibilidades, las oportunidades, las opciones, las acciones, la apariencia física, la expresión de la sexualidad de las personas, de acuerdo a su sexo biológico¹⁷.

Los sistemas de género/sexo son los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general a las relaciones entre las personas.

Necesariamente la definición de género implica hablar de relaciones de poder y obliga a hablar de sexualidad. Los sistemas de sexo/género son por lo tanto, el objeto de estudio más amplio para comprender y explicar el par: subordinación femenina – dominación masculina. La apuesta es estudiar estos sistemas de acción social y el sentido de la acción en relación con la sexualidad y la reproducción.

La perspectiva de género consiste en una forma de mirar al mundo que permite reconocer las diferencias y visibilizar las inequidades basadas en el género de las personas. “La perspectiva de género significa mucho más que identificar el impacto que los cambios en las políticas o los programas tienen en las mujeres. También involucra el reconocimiento de que un complejo de relaciones de poder define la división de género del trabajo y las normas, valores e ideologías acerca de la masculinidad y la feminidad que se asocian a dicha división. Dichas relaciones genéricas de poder tienden a otorgar a las mujeres menos voz política así como un menor valor sociocultural y acceso a los recursos económicos y control sobre éstos. Estas relaciones genéricas de poder varían dependiendo del contexto histórico y regional, además de estar atravesadas por otras relaciones sociales de clase, casta, etnicidad o raza dentro de una sociedad dada”¹⁸.

Desde la perspectiva de género se procura describir, analizar, interpretar y sistematizar el conjunto de prácticas, símbolos, valores y normas sociales que orientan y dan sentido a la acción en los distintos ámbitos: político, económico, legal, social y cultural, que

¹⁶ Las primeras ideas de esta corriente quedaron plasmadas en revistas como *Women and film*, *The velvet light trap*, *Jump cut* y en libros como *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, (1974) de Molly Haskell, *Women who make movies* (1975) de Sharon Smith, *Popcorn Venus: women, movies and the american dream* (1973) de Marjorie Rosen. Todos estos trabajos surgen al amparo de los primeros festivales de cine feminista y/o de mujeres celebrados en ciudades como Nueva York, Edimburgo, Chicago y Toronto.

¹⁷ Moser, Caroline, *La planificación de género en el tercer mundo: enfrentando las necesidades prácticas y estratégicas de género*, en *Una nueva lectura: género en el desarrollo*, Virginia Guzmán, Patricia Portocarrero, Virginia Vargas (compiladoras), Editorial Entre Mujeres, Lima, 1991.

¹⁸ Plataforma de la Articulación de Mujeres Jóvenes -Trabajando en América Latina y el Caribe por los Derechos Humanos y la Ciudadanía. En www.jovenesciudadanas.org

determinan la situación de las mujeres en la sociedad, con la finalidad -entre otras- de contribuir a la búsqueda de modos de eliminar la discriminación que las afecta.

Este enfoque reconoce la existencia de la subordinación de género y el lugar que ésta ocupa en la estructuración del poder en la sociedad. Y también establece que, en razón de la asignación de roles sociales distintos y con desigual valoración a varones y mujeres en la sociedad, unos y otras tienen diferentes problemas, intereses, necesidades y prioridades, que no deben ser confundidos ni homologados.

Desde ésta perspectiva, se entiende a su vez que los roles de género se proyectan e impregnan las diversas actividades de las áreas económica, social, política y cultural, en tanto que el género constituye una variable clave en cualquier análisis y acción que deba emprenderse. Igualmente, se considera que lograr la superación de la subordinación femenina implica una voluntad política definida por tal objetivo.

Siguiendo a Moser¹⁹, entendemos al feminismo como posiciones políticas que buscan la equidad, visibilizando las inequidades, las discriminaciones y las exclusiones que viven las mujeres con el fin de generar cambios en las sociedades, con el justo reconocimiento de las diversidades. Adoptar una posición política, sin embargo, no implica necesariamente militar o participar de un movimiento feminista.

Entendemos que una perspectiva feminista aboga por la modificación de mecanismos de acceso, ejercicio y distribución del poder. Esto implica que las mujeres accedan al poder en todos los ámbitos, ya sea personal, laboral, sobre el propio cuerpo, político, en iguales condiciones que los hombres.

Como también señala Kuhn²⁰, el feminismo propone un análisis sobre la posición histórica y social de las mujeres en cuanto subordinadas, oprimidas, o explotadas por los modos dominantes de producción (como el capitalismo), y/o por las relaciones sociales de patriarcado o de dominio masculino.

La teoría feminista es, ante todo, un discurso crítico que cuestiona el juego binario en que está anclada toda representación occidental: mujer/hombre, femenino/masculino naturaleza/cultura, negro/blanco, malo/bueno, colonizador/colonizado, etc. Conceptos todos ellos separados por una barra que estructura opone y encorseta. La teoría feminista intenta entonces hallar un espacio que deconstruya ese modelo de representación basado en la diferencia negativa del "otro".

Adoptar una perspectiva feminista, por tanto, implica acoger la idea de que la ideología tiene repercusiones reales tanto en la configuración de la sociedad en general como en relación con los sistemas sexo/género en particular.

Así como la perspectiva de género reconoce que el género es una construcción social, consideramos también que la juventud lo es. Las juventudes son una construcción social materializada en la edad. Cada sociedad establece cuál es el período en que se

¹⁹ Moser, Caroline, *La planificación de género en el tercer mundo: enfrentando las necesidades prácticas y estratégicas de género*, en *Una nueva lectura: género en el desarrollo*, Virginia Guzmán, Patricia Portocarrero, Virginia Vargas (compiladoras), Editorial Entre Mujeres, Lima, 1991.

²⁰ Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Editorial Cátedra, Madrid, 1991.

considera que una persona es joven. No sólo es un período marcado por la edad, sino que es una etapa en que se cuestiona el mundo en que se vive con la finalidad de generar alternativas que promuevan la equidad, la inclusión, la no discriminación y el respeto a las diversidades²¹. Es por esto que a fines de nuestra investigación, consideramos jóvenes a las personas de entre 15 y 35 años.

Por lo tanto, este trabajo, bajo el marco teórico antes descripto, intentará dilucidar el rol asignado al género y a la juventud por parte de las directoras de cine entrevistadas. A continuación, detallamos la metodología utilizada para la realización de esta investigación.

Metodología:

Para la confección de esta investigación, se realizaron entrevistas en profundidad con seis directoras y una productora. Se hizo foco en sus óperas primas, más allá de que algunas de estas cineastas tengan más de una película filmada o cortometrajes en su haber. También se tomó material de notas previas que las directoras entrevistadas y otras directoras jóvenes argentinas dieron en libros, revistas, diarios, etc. y ensayos sobre el tema.

Las seis directoras entrevistadas fueron Anahí Berneri (*Un año sin amor*), Albertina Carri (*No quiero volver a casa*, *Los rubios* y *Géminis*), Verónica Chen (*Vagón fumador*, *Agua*), Sandra Gugliotta (*Un día de suerte*), Paula Hernández (*Herencia*) y Celina Murga (*Ana y los otros*), y la productora Florencia Enghel (*Ayvu-Porã*, *las bellas palabras*; *Candabare. Fiesta del verano tardío*; *Un tal Ragone* (reconstruyendo a pa); *Pilcomayo*, *encuentros posibles*; *Los muertos*; y *Hermanas*).

Las entrevistas en profundidad se realizaron de manera individual y presencial con cada cineasta y duraron aproximadamente una hora²². La idea fue poder generar un clima intimista, por lo que se hicieron en un lugar escogido por la realizadora al que considerara cercano (dio la casualidad que todas eligieron un bar al que suelen concurrir).

La elección de las directoras no se hizo teniendo en cuenta un criterio de “ semejanza ” entre sus producciones sino que, por el contrario, se intentó conformar un grupo heterogéneo de realizadoras –tanto de ficción como de documental-, con el fin de realizar una comparación entre las diversas trayectorias y estilos que cada una llevó a cabo durante su carrera.

En las entrevistas, se trataron aspectos relativos a las directoras y sus inicios en el cine: cuáles fueron los principales obstáculos que encontraron cuando decidieron hacer cine; si consideran que el cine es un medio machista; la trayectoria que fueron recorriendo hasta llegar a filmar su primer largometraje; sus influencias; sus estudios; sus maestros. Luego se indagó acerca de cómo resultó el proceso de realización de sus óperas primas. Además, se recorrieron otros aspectos, entre los cuales podemos nombrar: si se sienten parte de un movimiento de “ cineastas jóvenes argentinos/as ”; si encuentran semejanzas con las demás mujeres cineastas; si creen que existe una mirada femenina

²¹ Plataforma de la Articulación de Mujeres Jóvenes -Trabajando en América Latina y el Caribe por los Derechos Humanos y la Ciudadanía. En www.jovenesciudadanas.org

²² Todas las entrevistas se hicieron en la Ciudad de Buenos Aires entre marzo y mayo de 2006.

en los films dirigidos por mujeres; si consideran importante que existan secciones como “La Mujer y el Cine” en los festivales, etc.²³.

En la segunda parte, se procedió a realizar un breve análisis de los films de estas directoras, indagando acerca de las temáticas que abordaron en sus films, la forma de hacerlo, y su estilo particular de dirección.

En la última parte de la investigación, presentamos los hallazgos y conclusiones finales, resaltando los más significativos, los interrogantes nuevos que han surgido, y las reflexiones sobre el tema para avanzar en la indagación del mismo.

Parte 1: Las cineastas jóvenes
Perfiles de las directoras entrevistadas

Anahí Berneri:



“Vicente (mi hijo mayor) estaba con un amigo en el video club y le dice todo orgulloso: ‘Esa película la hizo mi mamá’. Yo me muero, me desmayo. Eso está bueno, él sabe lo que hago, en algún lado también lo mama”

Anahí Berneri nació en Buenos Aires en 1975. Desde chica se vinculó con el arte estudiando teatro, canto y danza, y filmando videos caseros con la cámara Super 8 de su padre. Cuando terminó el secundario empezó a estudiar la carrera de producción de cine en la ORT y realizó un año de la carrera de Comunicación en la UBA. Su primer corto, *Modelo para armar*, de 1997, fue su tesis de graduación de la ORT y trataba con temáticas del cuerpo y de género. Paralelamente se dedicó a la fotografía.

Trabajó muchos años como editora de distintos productos, también en casting y animación. Realizó un documental junto a Daniel Burman sobre el barrio de Once y se ocupó de todas las animaciones de sus films. Fue asistente de producción en *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman, y luego inició una productora con algunos conocidos, donde editaba y dirigía, a través de la cual dirigió el programa de televisión *Máximo*, un magazine de temática gay.

Su primera película fue *Un año sin amor*, estrenada en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, cuando Anahí tenía 30 años y a una semana de haber nacido su segundo hijo. La película tuvo muy buena repercusión internacional y ganó el premio Teddy en el Festival Internacional de Cine de Berlín y el premio de Fipresci en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Actualmente Anahí se encuentra terminando el guión de su próximo film, que rodará en enero de 2007. En esta oportunidad, la historia versará sobre una mujer adulta que quiere ser actriz, que no tiene familia, y que ya la idea de formar una familia a los 50 años no le es posible.

Albertina Carri:



“A mí me apasionaba la cámara No era un ambiente fácil para una chica, nada fácil. Era un mundo de hombres claramente, no había mujeres y eso se paga. Ahora me imagino estando en un set siendo asistente de cámara y soportando a todos esos chabones mirándome y diciéndome cosas y no sé si lo haría”

Albertina Carri nació en Buenos Aires en 1973. Cuando sus padres fueron desaparecidos por la última dictadura militar, se fue a vivir al campo de sus tíos junto con sus dos hermanas.

Cuando terminó el secundario, comenzó a estudiar la carrera de guión en la Universidad del Cine, integrando una de las primeras camadas de esa institución. Paralelamente comenzó a insertarse en el mundo del cine, como asistente de cámara y camarógrafa para publicidades y largometrajes (entre los que se cuentan *De eso no se habla*, de María Luisa Bemberg, y *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman).

Algunos años más tarde filmó su primer corto, al que luego lo ampliaría y se convertiría en *No quiero volver a casa*, su primer largometraje estrenado en el 2000 cuando Albertina tenía 28 años.

Al año siguiente filmó el cortometraje *Barbie también puede estar triste* y en 2003 llegaría *Los rubios*, película que la consagraría como una de las cineastas más prolíferas del nuevo cine argentino. *Los rubios* recorrió varios festivales de cine internacionales y fue estrenada en la Sección Oficial Competitiva de Largometrajes del V Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, en abril de 2003. Allí ganó premios de casi todos los jurados del evento: del jurado oficial, se llevó una mención especial. Del jurado de cine argentino "Lo nuevo de lo nuevo", el premio a la mejor película (junto con *Extraño*, de Santiago Loza). Del jurado de Signis (Asociación Católica Mundial para la Comunicación), una mención especial. Y además ganó el Premio del Público.

En el año 2003 también dirigió el corto *Fama*, que formó parte de "Mujeres en Rojo Sedal", iniciativa que convocó a cinco cineastas jóvenes para filmar cortos que se difundieron por la televisión abierta.

Su último film, *Géminis*, fue estrenado en 2005 y se diferenció mucho del anterior, ya que Albertina volvió a la ficción pura con una historia de incestos en el seno de una familia de clase alta argentina. La película fue presentada, entre otros festivales, en la Quincena de Realizadores del Festival de Cine de Cannes.

Actualmente se encuentra preparándose para filmar *La rabia*, su cuarto largometraje, que se rodará en septiembre y, según palabras de la propia directora, “es una película sobre el campo, sobre la furia de la naturaleza y la furia de los adultos de algún modo. Es una mezcla. Va a haber familia, siempre hay familia en mis películas: hay adultos y niños, es sobre los caseros de unos campos”.

Verónica Chen:



“Para mí hay mucho placer por el hecho de hacer cine, disfruto un montón, sino no lo haría. Aún cuando llorás, pateás, echás gente, hay gente que te dice que no, aún así hay un placer que es muy grande. Como todo hecho creativo ves que sin vos eso no existe, que estás trayendo una cosa al mundo y que va a empezar a crecer solo”

Verónica Chen nació en Buenos Aires en 1969. Estudió Letras Clásicas en la Universidad de Buenos Aires (UBA), y Dirección de cine en el ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica).

Fue directora de los siguientes cortometrajes: *Los inocentes* (1994), *Qué felicidad* (1994), *Ariel Lavalle* (1995), *Soldado* (1995), *Calor Humano* (1996), y *Ezeiza* (1996). Trabajó en el montaje de varias películas argentinas, entre ellas *Un crisantemo estalla en cinco esquinas* y *Esperando al mesías* (ambas dirigidas por Daniel Burman).

En el año 1999, a los 29 años, filmó su primer largometraje *Vagón fumador*, estrenado en el 2001 en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. Posteriormente, el film se presentó en 17 festivales distintos en todo el mundo (entre ellos, los prestigiosos festivales de Venecia, Montreal, Tesalónica y Toulouse). Luego de su primer largometraje, ganó una beca del Festival de Cine de Cannes destinada a jóvenes directores para escribir el guión de su segundo film, donde pasó seis meses junto a otros 5 directores de cine del mundo. También participó de un taller para guionistas en México, organizado por el Festival de Cine de Sundance.

Su segundo largometraje, *Agua*, en coproducción con Francia, fue presentado en la sección “Work in progress” en el Festival de cine iberoamericano “Pantalla Pinamar 2005-2006”, y estrenado en el 8^{vo} Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (2006), donde compitió en la sección oficial.

Actualmente se encuentra escribiendo el guión de su tercer largometraje, *El juego del ahorcado*.

Florencia Enghel:



“Del cine me atrajo la ficción, la idea de trabajar con un presupuesto tan grande, a mí siempre me atrae la idea de ver si puedo congeniar a tanta gente, que es lo mismo que después me agota. Y me parece que para embarcarte en un proceso tan desgastante también te convencés de que hay un mensaje a transmitir y que querés ayudar a que sea transmitido”.

Florencia Enghel nació en Buenos Aires en 1968. Estudió la Licenciatura en Ciencias Pedagógicas en la Universidad de Belgrano, y luego de trabajar varios años en el área de educación, comenzó en el cine como asistente de producción de dos proyectos documentales.

En 1997, se unió con Vanessa Ragone en la productora Cruz del Sur y produjo cuatro documentales: *Ayvu-Porã, las bellas palabras* (1999), *Candabare. Fiesta del verano tardío* (2001), *Un tal Ragone (reconstruyendo a pa)* (2002), y *Pilcomayo, encuentros posibles* (2003), todos dirigidos por Vanessa Ragone.

Dentro de Cruz del Sur, también trabajó como productora en los largometrajes de ficción *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2002), y *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005). Actualmente desvinculada de la productora Cruz del Sur luego de 9 años de trabajo, Florencia se encuentra evaluando distintas propuestas de ficción y documental para retomar su trabajo dentro de la producción de cine.

Sandra Gugliotta:



“Los juegos de mi infancia tenían mucho que ver con la tarea que desarrollé después. Y en los juegos que hacía siempre con mi hermana yo la torturaba a ella pobre, y le hacía hacer todo lo que yo quería en situaciones de puesta en escena; ella tenía que cumplir mis órdenes como actriz, y siempre había un relato y actores que yo dirigía”

Sandra Gugliotta nació en Buenos Aires en 1968. De chica estudió danzas y muchos años de teatro. Posteriormente estudió algunos años la carrera de Psicología Social y finalmente se recibió de la carrera de dirección de cine en el ENERC, y se especializó en video en España.

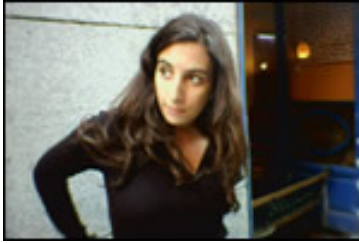
En 1995, con el guión de su cortometraje *Noches áticas*, ganó el Premio del Concurso Nacional de Cortometrajes organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, y luego de rodarlo participó del compilado *Historias Breves*, donde se mostraban cortos de varios/as directores/as de cine jóvenes que más tarde filmarían sus óperas primas (como por ejemplo Lucrecia Martel, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Daniel Burman y Ulises Rosell). Su corto participó en los festivales internacionales de cine de La Habana, Chicago, Londres y Rotterdam, entre otros.

Luego se desempeñó como diseñadora de producción del largometraje *24 horas, algo está por explotar* (dirigida por Luis Barone), y como productora ejecutiva de *Picado Fino*, de Esteban Sapir. También colaboró en *El Nadador Inmóvil*, de Fernán Rudnik y en *Che, un hombre de este mundo*, de Marcelo Schapces. Además trabajó en la producción de diversos programas de televisión.

En 1999, a los 30 años, filmó su primer largometraje, *Un día de suerte*, que desde su estreno en 2002 recorrió varios festivales de cine internacionales y fue premiada en el Forum de cine joven del Festival Internacional de Cine de Berlín y en otros festivales de distintos países, como Turquía. La película fue declarada de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. El film se estrenó en varios países, entre ellos Argentina, Alemania, España, Francia, Holanda e Italia.

En el 2005 filmó *Las vidas posibles*, su segundo largometraje, y ya está en producción su tercero, llamado *Tercera invasión*.

Paula Hernández:



“Mi desafío con Herencia fue intentar contar en casi un único espacio una historia de personajes. Los bares son lugares que a mí en general me gustan: me gusta estar, observar a la gente, escribir, leer, estar mucho tiempo, y por ahí era una mezcla de todo eso como empezó a surgir Herencia”

Paula Hernández nació en Buenos Aires en 1969. En el secundario estudió en el Instituto Labardén, donde se vinculó con distintas disciplinas artísticas. Hizo talleres de escritura y estudió teatro con Agustín Alezzo.

Estudió tres años de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires, y luego se decidió por el cine, comenzando la carrera de guión en la Universidad del Cine.

Su primer trabajo en cine fue como traductora del director de arte y asistente de diseño de producción en el film *Naked tango*, en 1989. En 1992 filmó el cortometraje titulado *Rojo* que ganó los premios a la Mejor Dirección y Mejor Corto de Ficción en el V Festival de La Mujer y el Cine; Mejor Dirección (SAVI) y Mejor Edición (UNCIPAR, Unica), y en 1995 filmó el corto llamado *Kilómetro 22*, que obtuvo el Premio al Mejor Corto de Ficción y el Premio a la Mejor Adaptación literaria en el VII Festival de la Mujer y el Cine, además del premio a la Mejor Actriz (UNCIPAR, Unica). Posteriormente fue asistente de dirección en las películas *Sol de otoño* (de Eduardo Mignona), *Diario para un cuento* (Jana Bokova), y *La vida según Muriel* (Eduardo Milewicz).

En 2001, a los 32 años, filmó *Herencia*, su primer largometraje, luego de ganar el concurso de óperas primas del INCAA (donde le otorgaron 300.000 dólares que le permitieron rodar el film). La película se estrenó comercialmente en 2002 con gran convocatoria de público.

El film ha obtenido los siguientes premios nacionales e internacionales: Premio Opera Prima del Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA), Mejor Película y Mejor Actriz, en el Festival Internacional de Viña del Mar (Chile), Premio del Público y Mejor Actriz, en el Festival International Du Film d’Amiens (Francia), Mejor Película y Mejor Actriz, en el Miami Latin Film Festival (USA), Premio del Público y Mejor Actriz, en el Festival Internacional de Cine Independiente de Orense (España), Mejor Película y Mejor Actriz, en el Festivale Internazionale della donna de Turín (Italia).

En 2003 dirigió el cortometraje *Eva* del ciclo “Mujeres en Rojo” propiciado por la marca Sedal y estrenado en televisión abierta en Telefé.

Paula tiene amplia experiencia en el campo de la publicidad, donde dirige comerciales para Argentina y el exterior. Actualmente se encuentra comenzando a filmar su segundo largometraje, llamado *Lluvia*, que tiene como protagonista a la actriz Valeria Bertucelli y al actor Ernesto Alterio.

Celina Murga:



“Cuando hice mi primer film, creo que había una dosis de inconciencia importante pero que fue muy positiva en ese momento. Era diciembre del 2001 con toda la crisis y todos me decían ‘Pará, estás loca, no se puede hacerlo ahora’. Y yo sentía que lo paría en ese momento o no lo paría, hubo una necesidad de poder generar algo creativo en esa situación de tanto caos”.

Celina Murga nació en la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos, en 1973. Estudió un año de Ciencias de la Comunicación en la Universidad del Salvador, y luego la carrera de dirección de Cine en una de las primeras camadas de la Universidad del Cine.

Trabajó en publicidad y como asistente de dirección de varios cineastas que realizaban sus óperas primas (entre ellas *Sábado* de Juan Villegas en 1999, y *Sólo por hoy* de Ariel Rotter, en el 2000, año en el que también asistió en *El Descanso*, de Rodrigo Moreno y Ulises Rosell). Su primer corto se llamó *Frío afuera*. En 1999 filmó su segundo corto *Interior-Noche* y en 2002 el tercero, llamado *Una tarde feliz*.

Finalmente rodó su primer largometraje *Ana y los otros* en el 2002 de manera independiente, cuando tenía 29 años, y obtuvo muy buena recepción en los festivales de cine de Venecia (adquiriendo la Mención Especial del Jurado), Toronto, Rotterdam, Londres, Viena, Buenos Aires (donde obtuvo el premio especial del jurado), Río de Janeiro (galardonada como Mejor película Latinoamericana), y Tesalónica. Además, alcanzó un exitoso estreno comercial en París con casi 20.000 espectadores. El film fue estrenado en la Argentina recién a comienzos de 2006.

Celina también se desempeña en la docencia, dando clases en el CIC a los alumnos del último año de la carrera, en un taller de tesis. Además, este año comenzará a dar unos talleres de cine en Entre Ríos.

Actualmente, finalizó el guión de su segundo largometraje, *Fin de semana solos*, una película sobre chicos y preadolescentes nacidos en un barrio privado de Buenos Aires, y se encuentra en el proceso de búsqueda de fondos para poder filmar el largo a fines de 2006.

Trayectorias

A continuación nos detendremos en explorar las trayectorias que recorrieron estas cineastas desde sus inicios y sus sueños de niñez, hasta la realización de sus primeros largometrajes y su afianzamiento como directoras de cine.

También veremos sus opiniones y visiones con respecto al mundo del cine en general, y al cine en Argentina en particular, así como también el cine de mujeres, la mirada femenina y el género.

La información obtenida para esta parte de la investigación resultó de las entrevistas en profundidad realizadas con las cineastas, por lo que, para no perder la riqueza y frescura de la oralidad, se decidió volcar los testimonios mediante citas directas, colocando la voz de estas directoras en primer plano.

Los primeros pasos

Al comienzo de las entrevistas, resultó de interés indagar acerca de los estudios que emprendieron una vez terminada la escuela secundaria. En todas las entrevistadas se observa una vocación artística canalizada desde la niñez o la juventud a través de cursos de teatro, danza, canto. Sin embargo, la idea de estudiar cine en la mayoría no apareció como primera elección. Por lo general, empezaron otra carrera (muchas se inclinaron por Ciencias de la Comunicación o Letras) y luego estudiaron cine.

“Yo estudié Comunicación 2 años y después me fui a la carrera de Cine. De chica siempre me gustó algo relacionado con lo artístico, hacía talleres de escritura, fui al Labardén, una escuela vocacional de arte; hacía Ciencias de la Comunicación cuando terminé el secundario y estudiaba teatro con Agustín Alezzo en su escuela” (Paula Hernández).

“Desde chica me gustaba mucho el cine y tenía como la fantasía de hacer cine, sin entender mucho qué significaba eso. Pero al venir a Buenos Aires no me animé a estudiar cine de entrada y estudié un año de comunicación social” (Celina Murga).

Estudiar cine era una gran novedad cuando ellas empezaron y muchas fueron egresadas de las primeras camadas de la Universidad del Cine (FUC) o el ENERC. Pero el deseo o la necesidad de contar historias fue fuerte desde los comienzos.

“Cuando era chica no tenía al cine como algo al alcance, yo estudié letras clásicas en la UBA y siempre me imaginé que iba a estar escribiendo, que iba por el lado de la ficción. Estaba en la duda sobre el formato, qué género, cuento, novela, creo que ese fue el puntapié para que empezara con lo del cine porque no encontraba una forma que me gustara” (Verónica Chen).

“Lo del cine fue como un poco accidental; lo que yo quería estudiar era periodismo, después finalmente me anoté en letras, lo que quería era escribir. Y después empecé a estudiar guión. Del cine me interesaba poder escribir para un formato que no era definitivo, era una instancia intermedia, escribir pensando en imágenes. Y empecé a encontrar en la cámara como si fuese otro modo de escritura. En lugar de la lapicera, estaba esa cámara y así fue que un día dije ‘Bueno, voy a dirigir un corto’” (Albertina Carri).

Las familias de estas directoras las apoyaron en sus carreras pero no sin una duda, un cuestionamiento, o sin entender muy bien qué era lo que estaban estudiando sus hijas mujeres.

“Para mis padres era como que yo no hacía nada. Igual después siempre me apoyaron, pero no era una familia de artistas ni nada que se le parezca. Sí identificaban que estaba clarísima cierta vocación mía artística pero no podían imaginarse cómo se desarrollaría eso como una carrera” (Sandra Gugliotta).

“Cuando me anoté en la carrera de producción de cine en ORT a mí familia les gustó esa cosa de ‘ah, pero es producción, por lo menos no sigue actuación’. Y de las escuelas era como la más equipada, a nivel técnico había cámara, isla de edición” (Anahí Berneri).

“Al principio mi familia no me apoyó tanto. Mis viejos son universitarios los dos, mi hermano también. La cuestión era ‘¿Cómo vas a hacer teatro si no existe una universidad de arte dramática?’ Había conservatorios y todo pero no universidad. Entonces al principio fue como más complicado” (Paula Hernández).

La llegada de mujeres directoras de cine

Al preguntarles por la aparición de cineastas mujeres en Argentina a partir de los '90 en adelante, las entrevistadas coinciden en señalar la apertura de diversas escuelas de cine en Buenos Aires como un factor clave para el aluvión de directoras.

“Hubo un boom de mujeres cineastas sobre todo el año pasado. A mí me parece que llegamos más tarde, a partir de las escuelas, siempre parte de las camadas universitarias. Creo que las escuelas ayudaron porque la mujer no entra al cine haciendo cámara, o de eléctrico, como entran los hombres, así medio informalmente que un día les dicen ‘Vení che, vamos a colgar luces’. A la mujer no la llaman para eso, sólo para vestuario, maquillaje, fuera de eso no. Las mujeres no entran por contacto” (Anahí Berneri).

“Me da la impresión de que este auge de la mujer en el cine tiene que ver con que las universidades son un lugar más democrático, las nuevas camadas están llegando al cine desde la vocación, desde la elección de una carrera, me parece que ahí aparece la apertura. Porque si vos te fijás en lo estrictamente industrial, en cómo se ha venido formando, desde la industria, ahí si está más jodido el tema de la mujer porque hay puestos que son como muy negados a la mujer. Lo que pasa que también una cosa es la universidad y otra cosa es el pasaje de eso a la acción, a la profesionalización y el trabajo concreto. Yo recuerdo muchas amigas, compañeras mujeres, de hecho con una al principio filmamos cosas juntas, pero muchas otras quedaron en el camino” (Celina Murga).

“Creo que la aparición de escuelas de cine fomenta la aparición de cineastas nuevos y entre ellos las mujeres. Y además creo que las mujeres empiezan a tener espacios en lugares no tradicionales, lugares ocupados tradicionalmente por hombres y que las mujeres empezaron a entrar, desde ser presidentes, o dirigir. Me parece que es algo que trasciende al cine” (Paula Hernández).

Otra de las consecuencias de la apertura de varias escuelas de cine en los '90, fue la aparición de directores/as de cine que se lanzaron a dirigir sus primeros largometrajes con menos de 30 años. La regla en el cine nacional hasta ese entonces era filmar la ópera prima a partir de los 40 años, ya que al ámbito del cine se entraba por oficio y se escalaban jerarquías y escalafones muy marcados hasta llegar a ser director.

“Sntes se llegaba a la dirección desde un lugar de haber pasado por varios escalones dentro de la pirámide de lo que era la industria, y me parece que había algo más relacionado con el oficio, más conectado con el aprendizaje técnico y un saber técnico. Me parece que la gran diferencia es que al venir de lo académico, de las universidades, hay una cinefilia mucho mayor. Antes la gente no se nutría de otras películas, se nutría del trabajo, del hacer, del ver hacer, más como una herramienta de diferencia. El hecho de llegar más temprano, siendo más joven, también tiene que ver con que se llega desde un lugar de una vocación y desde un lugar de pasión, y de querer plasmar algo en una película, como un lugar más de vocación que de oficio” (Celina Murga).

Entre los espacios para difusión del cine dirigido por mujeres se encuentran los festivales de cine de mujeres, o los festivales que cuentan con una sección para películas dirigidas por mujeres. El festival más renombrado de este tipo es el Festival Internacional de Cine de Mujeres de Cretèil, en Francia, que se lleva a cabo desde hace 28 años.

También se encuentran, entre otros, Femina (Festival Internacional de Cine Femenino de Brasil), el Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York (desde 1972), el Festival de Mujeres y Cine de Toronto (desde 1973), el Festival Internacional Cine de las Mujeres llevado a cabo desde 1993 en Turín, Italia, que está organizado por la Asociación cultural La Moviola, y promueve la producción y difusión de la cultura de las mujeres y la investigación de su lenguaje. En Argentina, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata cuenta con la sección La Mujer y el Cine, establecida por la Asociación homónima.

La Mujer y el Cine es una Asociación Cultural fundada en 1988. Ha realizado seis festivales internacionales, una muestra de cortos de Latinoamérica y el Caribe en Pekín, durante la Cuarta Conferencia Mundial de la Mujer en 1995, y ocho concursos nacionales de cortos que promovieron a varias de las nuevas realizadoras argentinas. Desde la recuperación del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (en 1996), ha organizado todos los años (salvo en el 2000) la sección “La Mujer y el Cine”, creada con el ánimo de estimular la expresión de las mujeres en el ampo audiovisual y su acceso al ejercicio de roles de liderazgo en el cine.

Pero lo cierto es que en nuestro país no existe una Asociación o Institución fuerte con respecto a “La Mujer y el cine”, como sí las hay en Estados Unidos o Europa. Allí estos grupos sostienen reuniones periódicas, donde discuten problemáticas puntuales: analizan estadísticas sobre cantidad de films estrenados por mujeres, cantidad de cargos ejecutivos en la industria del cine ocupados por mujeres (aquí no sólo que no se analizan sino que casi ni existen), leyes, políticas o asignaciones de fondos para películas, cantidad de cineastas mujeres con perspectivas de género, leyes de cuotas favorables a directoras mujeres, etc.

De esas discusiones surgen acciones concretas que están enfocadas y dirigidas a facilitar la producción y distribución de cine de calidad dirigido por mujeres. En Suecia,

por ejemplo, luego de analizar las estadísticas y observar que las directoras mujeres no estaban suficientemente representadas en los films suecos, se decidió aumentar el porcentaje de subsidios para directoras mujeres.

En la década del '90 en nuestro país, el INCAA organizó concursos anuales para ópera prima en la categoría mujer, como otra manera de abrir puertas para las mujeres directoras. Paula Hernández fue una de las cineastas ganadoras de ese subsidio, lo que le permitió filmar su primer largometraje.

En el año 2003, la marca Sedal auspició un programa de cortometrajes llamado "Mujeres en Rojo Sedal", transmitidos por el canal de TV Telefé. Los cortos estuvieron dirigidos por cinco cineastas diferentes, convocadas para darle vida a distintas historias de mujeres de pelo rojo y así promocionar su línea de productos para este tipo de cabellos. Los cortos fueron *Eva* (Paula Hernández); *Fama* (Albertina Carri); *Despedida* (Ana Katz); *Ahora* (Julia Solomonoff); y *Rojo* (Lucía Cedrón). Los cortometrajes tuvieron éxito en cuanto a cantidad de espectadores que se mostraron atraídos por la propuesta y en cuanto a la crítica periodística. Para las cineastas fue una buena oportunidad para mostrar sus producciones frente a una audiencia masiva, no acostumbrada a ver cortometrajes ni cine de autor.

Sin embargo, en la percepción de las entrevistadas se nota cierta desconfianza o disconformidad con respecto a este tipo de iniciativas, ya que a veces en lugar de ayudar a promover el cine dirigido por mujeres, tienden más bien a sesgar o crear un "ghetto", estableciendo a este cine como un género en sí. La mayoría de ellas señalaron que las mujeres directoras, ellas incluidas, prefieren concursar con sus films en las categorías "tradicionales" (mejor película, mejor guión, mejor producción, etc.) de los festivales "tradicionales" de cine (como Cannes, Sundance, Róterdam, donde hay cine de autor de directores hombres y mujeres de todas partes del mundo).

"A mí me molestaba mucho que haya como algunos festivales exclusivos para la mujer, o secciones en los festivales. Siempre traté de correrme de eso, creo que mi película nunca estuvo en un festival así porque me parece que es como un ghetto, como que hay algo de 'vos no accedés a la competencia oficial porque sos mujer y tenés reservado este espacio'. Después hablándolo con un amigo crítico, me decía que para él es una forma de que ese espacio que realmente está como reservado para los hombres sea abierto y que en el futuro pueda ser más democrático. Si lo mirás desde ese punto puede ser, pero a mí me parece que termina funcionando como 'esto es el cine y esto es el cine de mujeres'. Creo que lo importante es que las mujeres puedan estar en todas las secciones, no sólo en esa" (Celina Murga).

"La sección 'La mujer y el cine' del Festival de Mar del Plata me parece que es un espacio que se institucionalizó, con lo cual sucede cada año cuando se hace el Festival, y seguramente es un espacio interesante en sí, pero creo que es un espacio que dejó de tener impacto en los últimos años. Creo que lo mismo daría que hubiera una sección que sea 'El cine y las frutas' o 'El cine y los caballos'. Me parece que perdió una carga simbólica y si en algún momento tuvo una intencionalidad política ya no la tiene más. Es un espacio que necesitaría ser repensado. Me parece que en un país como este no está mal que exista y es necesario, pero si lo vas a hacer, hay que hacerlo con alguna intencionalidad más nítida, sino queda como una huevada; o sea, las mujeres van a la peluquería y también hacen cine. No genera ningún debate en los medios, no genera ninguna discusión interesante, no ilustra a nadie. Se transforma como en una cosa de

minoría estereotipada que también puede ser algo contraproducente” (Florencia Enghel).

“Una de las cosas que opino es que para mí por un lado sería buenísimo que eso funcione. El problema que tienen en general esas secciones o festivales hoy en día es que sólo porque la película la dirigió una mujer está seleccionada. No hay ningún tipo de curadoría ni de pensamiento acerca de eso, simplemente por una cuestión de género masiva están ahí. En ese sentido, creo que terminan haciéndole mal al propio cine de mujeres; si realmente quieren instalarlo como género habría que haber algún tipo de pensamiento, y no porque la dirigió una mujer ‘ya está, vamos, adentro’” (Albertina Carri).

“Creo que las directoras mujeres no quieren estar en una sección de mujeres, quieren estar en una sección competitiva igual que cualquier director. Cuando una hace una película en la que la temática femenina no es lo fundamental, la película tiene valores más allá de si está hecha por una mujer o un hombre, nadie se cuestiona quién la hizo. En la realidad no es que elijo estar en la sección la mujer y el cine, todos queremos estar en la sección oficial y competitiva” (Anahí Berneri).

“Creo que el contexto no es el mismo que muchos años atrás y me parece que es trasladable a cualquier espacio: hoy las mujeres en general tienen un lugar que hace 20, 30, 40 años no tenían, no es algo exclusivo del cine. Me parece que los espacios existen donde hay minorías: cine gay, cine de mujer, etc. No digo que esté mal un festival de mujeres, pero me parece que hoy no es tan necesario como en otro momento” (Paula Hernández).

Cuando estas cineastas fueron apareciendo, el periodismo las ubicó dentro del llamado “Nuevo Cine Argentino Independiente”, aunándolas automáticamente con una serie de directores que fueron estrenando sus óperas primas por la misma época. Este término causó cierta incomodidad, tanto en los directores como en las directoras, ya que por lo general todos dijeron no sentirse parte de un nuevo movimiento estético en la cinematografía, como lo fue la Nouvelle Vague en Francia, el Neorealismo Italiano en Italia, el Cinema Novo en Brasil, o incluso el cine argentino en los '60, que reunió a un grupo de cineastas que rompió con los cánones establecidos hasta ese entonces en el cine nacional y renovó la escena, proporcionando un cine político y de autor a la vez.

Sin embargo, si bien las entrevistadas coinciden en no llamar a esto un movimiento, sí reconocen la aparición de muchos/as directores/as de cine con varios rasgos comunes, como el pertenecer a una misma generación, filmar con una forma de producción similar entre sí -y opuesta a la forma “tradicional”-, o inclinarse por representar la realidad de una manera diferente (a través de nuevos personajes, del uso de detalles o historias más pequeñas).

“Yo creo que hace siete años atrás existía el ‘Nuevo cine argentino’ como tribu, como grupo, como fue la Nouvelle Vague en su momento pero a otro nivel, en otra realidad, como forma, como algo que surgió de repente. Hoy hay un montón de directores, creo que la única coincidencia es que tienen menos de 40 años, pero no hay estéticas en común, veo formas de producción a veces parecidas, pero porque te obliga el sistema. Fuera de eso no tenemos intereses en común, sobre todo no hay estética que es lo que obliga que haya un movimiento. La forma de trabajar con actores es diferente, a mí me gusta trabajar con actores profesionales y a otros no por ejemplo. No hay una estética

que una si no hay una plataforma, una base, una declaración dicha o tácita en común” (Verónica Chen).

“Creo que lo que pasó con el cine argentino fundamentalmente fue un cambio generacional muy importante y ante ese cambio aparecieron otro tipo de historias, porque hubo una época del cine que se pareció un poco más a esta que fueron los '60. Claramente apareció una camada de directores que se pusieron a observar otro tipo de cosas. Hay hechos concretos, que somos todos más o menos de una misma generación, que la mayoría de estas películas, al menos las primeras, se hicieron con un concepto de dirección totalmente diferente al anterior, porque se hacían sin plata, con una cámara, con cuatro amigos, cosas que antes eran impensables en el cine argentino. Pero yo no lo llamaría movimiento, porque movimiento tendría que ser un movimiento estético que realmente no lo es, hay muchísimas películas todas muy diferentes unas de otras. No veo que haya un movimiento como podría ser el neorrealismo italiano, la nouvelle vague, no son parecidos entre sí, hay muchos representantes de distintas tendencias. Sí encuentro bastante en común en esta generación es una mirada más sobre lo que son las historias mínimas, centrarse en personajes o en historias más pequeñas” (Albertina Carri).

“No se puede negar que hay una camada de directores que surgieron a partir de los '90 y que tiene que ver con la aparición de las escuelas porque la variable diferente fue esa. El denominador común tiene que ver con una voluntad de filmar y de contar historias más personales, donde el director se propone como autor y como alguien comprometido con lo que está contando, y con una búsqueda de formas estéticas y de producción alternativas y diferentes, que permitan la libertad creativa. Eso es un denominador común, después hay una diversidad de temáticas y estéticas que para mí es muy nutritiva y es muy rica, eso es también parte del fenómeno y está bueno que sea así. Pero sí, hay un nuevo cine, qué significa eso para adelante no sé, me parece que existe y que hay que alimentarlo” (Celina Murga).

Entre las mujeres directoras de cine no hay demasiada relación ni formal ni informal. No existe una asociación que las agrupe y entre ellas no suelen verse, salvo por casos particulares de amistad que se forjó en la universidad o en algún trabajo en común que hayan realizado. Algunas plantearon la existencia de cierta competencia entre directores (tanto hombres como mujeres) y otras expresaron sentir solidaridad con sus pares, sobre todo las que forman parte de PCI (Proyecto Cine Independiente)²⁴. Pero en ningún caso se registró un deseo o necesidad de reunirse más a menudo para enriquecer el diálogo o intercambiar experiencias.

“Si no estudiaste juntas, o trabajaste, es bastante individualista esto. Yo lo siento así, no es así con los productores, que se reúnen, tienen asociaciones. Con los directores es como que cada uno hace su camino, sobre todo porque hay algo de competencia interna. O sea, si yo me gané el premio entonces puedo filmar, siempre es como que estás compitiendo con otro. Entre directores está como tácita la competencia, porque siempre hay concursos y concursos, entonces es 'si mi guión es mejor, si ganaste o no

²⁴ El PCI es una asociación que surgió en 1999 por la iniciativa de algunos/as cineastas independientes que decidieron agruparse con el objetivo de integrar una nueva modalidad de producción a la industria (definida como independiente, lo que implica por lo general realizar películas con muy bajo presupuesto y sin contar con créditos o subsidios del INCAA).

en tal festival', eso influye para que no haya comunicación, sino más bien todo lo contrario" (Anahí Berneri).

"Creo que estamos en un momento super salvaje en el cine argentino, de competencia feroz, hay un cine alto de calidad en algunos segmentos y es feroz encontrar un productor. Todos vamos a los mismos festivales, aspiramos a las mismas becas o subsidios, queremos salir en las mismas salas en el mismo momento, con los mismos distribuidores, que son dos. Entonces lo que hace 6 o 7 años era más bien una especie de tribu, hoy creo que no está y cada uno fue por su lado" (Verónica Chen).

"Con Rodrigo Moreno, Ulises Rosell, que son los que están más activos dentro del PCI (Proyecto Cine Independiente) hay una relación muy de compañerismo, de apoyarse unos a otros, de aportar cosas, de consultarse, que no se si pasa en otras generaciones. Yo siento como una especie de red, de compañerismo con muchos de mis pares que está buenísimo, de alegrarse cuando al otro le va bien, de alentarse, me parece que en general que la norma antes era mucho más de competencia. Yo siento, por lo menos por ahora, como un reconocimiento de los lugares de cada uno y un entender que la torta no se acaba, que no hay porqué pelearse ni agarrarse los ojos; al contrario, creo que si peleamos juntos es mucho más válido, y que si nos ayudamos es mejor" (Celina Murga).

Ser directora de cine y filmar el primer largometraje

Con respecto a la tarea de dirigir un largometraje, se observa por un lado la dificultad a animarse a ser jefa de equipo y asumir un rol de liderazgo. Existe por una parte cierto miedo y cierta dificultad, pero a su vez llegó un punto en sus carreras en que el deseo de filmar se hizo tan grande que venció al miedo, y es ahí cuando estas directoras se animaron a filmar sus primeros largometrajes.

Además, ver la experiencia de otros/as pares hizo que se sacaran el miedo y a la vez las alentó a dirigir sus propios largometrajes.

"Estaba bueno conocer a otros directores y decir: 'Bueno, si lo puede hacer él, lo puedo hacer yo'. Esa cosa de desmitificar el rol del director, que está allá arriba. Es entender más que es un trabajo en equipo. Además, como soy bastante tímida, tengo fobia social. Me acuerdo el primer día de filmación cuando llegué y vi el camión estacionado en la puerta casi me muero. Y ver 30 personas ahí y yo me decía: '¿Qué pretenden? ¿Que yo les hable? ¡No!'. No pero sí, esa cosa doble del hacerse cargo y tener miedo" (Anahí Berneri).

"Trabajé mucho como asistente en óperas primas de gente que se mandaba a hacer sus primeras películas. Y después me di cuenta que eso me había ayudado mucho en ver cómo pararme. Al estar laborando como asistente desde un lugar muy cercano, me permitía ver el proceso creativo del otro, me permitía ayudarlo, acompañarlo, y me fue formando la idea de 'Ah, yo también puedo hacer esto'" (Celina Murga).

"Dirigir un largo era dar el salto grande porque era vivir de eso. Además yo sabía que si empezaba a dirigir, la decisión era no seguir compaginando, no hacer dos cosas. Y dije: 'Si dirijo, dirijo, y vivo de eso'. Y fue un poco difícil, es difícil, pero era pegar el salto y lo hice" (Verónica Chen).

“Después de mucho tiempo de trabajar para otros a mí también me daba por lo menos ganas de probar y ver lo que pasaba. Antes de dirigir el largo, yo ya estaba dirigiendo publicidad hacía un año y medio, y eso fue un buen terreno para en el momento de dirigir la película ya tener un cierto oficio” (Paula Hernández).

“Para mí fue ingrato encontrarme en esa primera oportunidad como cabeza de equipo, quizás porque yo venía como técnica desde un lugar bastante más inocente y no es sencillo esto de ser jefe. Después igual lo seguí siendo porque me apasiona dirigir, pero hay una parte que fui aprendiendo que es a vincularse con esa relación. A mí una de las cosas que me deprimía mucho de la figura del director cuando era asistente de cámara era por ejemplo que en la mesa de catering ibas y siempre había gente hablando, era un lugar de encuentro en una filmación. Y cada vez que va el director todos se van, nadie quiere estar ni un segundo. Esa sensación de soledad a mí en mi primer película me costó, me sentía completamente sola, sentía que todos me temían, que estaban todos abusando de mí. Eso es algo que en la segunda, tercer película con el tiempo se va aflojando y entendés que cada uno está cumpliendo un rol concreto y podemos ser todos amigos, enemigos, empleados, pero que cada uno tiene un rol concreto y el tuyo es ese” (Albertina Carri).

Emprender la tarea de rodar el primer largometraje en Argentina es una tarea difícil para cualquier/a realizador/a, no sólo por la ardua tarea de reunir los fondos necesarios. Por lo general, dado que la cantidad de productores/as por director/a es muy escasa (se calcula que por cada productor/a hay alrededor de seis directores/as, mientras que en un país como Francia, la proporción es de 12 productores/as por cada director/a), las personas que desean encarar un primer largometraje, asumen también el rol de producción, o co-producción.

El primer film de estas directoras se vivió con cierta inocencia y como una gran aventura. Siempre en todos los casos fue un proceso largo y absorbente que llevó mínimo 3 años, en muchos casos fue autofinanciado y realizado con muy bajo presupuesto. Y en general todas las directoras cumplieron más de un rol, encargándose también de otras funciones como el guión, la producción o la cámara.

“*Vagón Fumador* la filmé en tres años, 1999, 2000 y 2001. Filmamos así porque nadie cobraba. En ese momento, cuando empecé, trabajaba en la semana como montajista en *Esperando al mesías*, el film de Daniel Burman. Entonces de lunes a viernes compaginaba y sábado y domingo filmaba mi largo. Con lo que ganaba, compraba material virgen, pagaba las comidas de los chicos. Pero éramos un equipo muy pequeño donde nadie cobraba ahí sino después. Era algo que se podía hacer en ese momento, porque la gente tenía tiempo y muchas ganas. Era algo que no se hacía mucho, no era muy común, entonces había un espíritu de que todo el mundo quería ver cómo se hacía, cómo había salido, era divertido” (Verónica Chen).

“Yo creo que la ópera prima es bastante desgastante porque son pocas las personas que tienen una mano derecha, alguien que los acompañe en el camino como un productor. En general la primera película la hacés a solas y eso tiene un costo alto. Yo autofinancié el rodaje y fui la directora, guionista, camarógrafa y productora. El rodaje fue muy estresante por la falta de plata y demás, y el proceso de posproducción fue eterno, larguísimo, fueron como dos años” (Albertina Carri).

“Empecé a mandar el guión al concurso del Incaa y a un montón de fundaciones de afuera, no tenía buenas respuestas, de ningún lado surgió una propuesta concreta. Y empezaba a pasar el tiempo y yo sentía que había que filmar. Entonces paralelamente a esto empecé a buscar técnicos y actores, me asocié con Carolina Constanstinovsky que fue la productora ejecutiva, y ella fue una parte importante aliada como para no estar tan sola llevando el proyecto adelante. Después busqué aporte en Paraná en el gobierno de la ciudad y de la provincia, que me aportaron alojamiento y pasajes, comida, las cosas de allá, y la FUC me dio la cámara y algunos equipos para filmar. Pedí plata a mi vieja, y entre la plata que me prestó y una que yo tenía ahorrada cubrí la parte que hacía falta. Yo hice el proceso de querer hacerla en el marco de la legalidad y buscando fondos, pero luego de eso me di cuenta de que la tenía que hacer como podía o no hacerla” (Celina Murga).

Los obstáculos sobre la marcha

A partir de las entrevistas, podemos dilucidar una diversidad de obstáculos con los que se fueron encontrando a lo largo de sus carreras, y una dificultad para concretizarlos cuando se les pregunta por ellos. Además de los obstáculos económicos que se presentan a la hora de buscar financiamiento para un primer largometraje, a nivel personal algunas reconocen el miedo a dirigir como una autolimitación.

“Sufrí obstáculos en el sentido económico, de decir ‘sigo con esto o me dedico a otra cosa’. También hubo un obstáculo más mío, más cultural, más de traba, de decir ‘no, yo que voy a ponerme dirigir, no puedo’. Como una autolimitación” (Anahí Berneri).

“Hacer cine en la Argentina es como hacer cualquier emprendimiento, más que nada por cómo funciona la industria. Y después están todas las dudas, miedos, inseguridades, incertezas, los imprevistos. Para mí lo más difícil es lidiar con ese estado” (Paula Hernández).

“El obstáculo siempre fue la guita, siempre. Es permanente. El miedo también es un obstáculo, cómo vencer el miedo, pero creo que la única manera es acostumbrándose a tener miedo, cada vez es ponerse más y acostumbrarse a ver qué pasa eso” (Sandra Gugliotta).

Al interrogar acerca de obstáculos específicos por el hecho de ser mujer, en un principio algunas entrevistadas mencionaron ciertos obstáculos pero no que hayan atravesado ellas sino en el medio cinematográfico en general, casi ninguna lo vio como algo propio. Sin embargo, al expandirse sobre el tema y citar ejemplos personales fueron surgiendo obstáculos específicos de género que vivieron a lo largo de sus carreras.

“Sin duda debo haber tenido muchos obstáculos, no sólo que la cámara es un espacio que le pertenecía sólo a los hombres, pero el cine en general era un lugar para hombres. Siempre había directores hombres y la carrera que exigían era terrible. Para poder dirigir o para tener un puesto siendo mujer, ser cabeza de equipo, ser directora de fotografía o productora o lo que fuera, tenías que sobrevivir por lo menos diez años haciendo una carrera al lado de ellos, empezando como ayudante, siguiendo como asistente; llevaba años y tampoco garantizaba que después pudieras hacer tu propio camino. Es un camino difícil” (Albertina Carri).

“Considero que hay obstáculos por ser mujer, yo creo que hay una cosa bien clara de género. Para mí hay una gran diferencia entre ser mujer y laburar y vivir como mujer que ser hombre, me parece que es así y que se da en todos los aspectos. Por ejemplo, a los actores hombres mucho no les gusta que los dirija una mujer” (Sandra Gugliotta).

“En cuanto a obstáculos por ser mujer, la verdad es que no es algo que he vivido personalmente, lo veo en el afuera, reconozco esas actitudes, como que no haya roles como el de director de fotografía o cámara o sonidista en los que haya una mujer. Yo conozco una mujer sonidista pero es una, que trabaja un montón y que se hizo un lugar a fuerza de voluntad y es una sola. Pero es gente que debe tener una determinación enorme. Veo como que la mujer está obligada a vestuario, arte, maquillaje, a la zona de siempre, las muñecas, los vestidos y los pelos” (Celina Murga).

Género, feminismo y mirada femenina

Si bien durante todas las entrevistas los temas de género, de diferencias entre hombres y mujeres, fueron surgiendo naturalmente, y la mayoría de las entrevistadas reconoció ver diferencias, obstáculos, sensibilidades diversas, a la hora de hablar de feminismo o miradas femeninas dentro del cine se produjo una tensión e incomodidad en la mayoría de las entrevistadas. Varias dijeron que no eran feministas, otras dijeron tener algunos rasgos de feminismo pero con atenuantes, y una sola se definió como feminista y dijo percibir cierto resquemor en sus colegas al mencionar la palabra.

Es claro que no hay entre las entrevistadas una definición común sobre lo que significa el feminismo para ellas, y algunas lo percibieron más bien como el contrario del machismo, como una lucha entre hombres y mujeres, donde las mujeres deben dominar a los hombres, o asociaron al feminismo con una militancia política dentro de algún movimiento o agrupación.

Ninguna de las entrevistadas tiene conexión con movimientos u organizaciones de mujeres ni se interesó por el asunto de reflexiones o debates de género o feminismo.

“No me considero feminista. Para mí por algún lado me interesa la diferencia, creo que hay cosas que tienen las mujeres y que no tienen los hombres, y viceversa, y eso está buenísimo. Creo en el desarrollo de las mujeres en un lugar de más igualdad pero también sin perder lo que implica ser mujer, es tanto más rico cuando las cosas son más ricas que cuando son iguales. Defiendo ciertas cosas que tienen que ver con la igualdad de las mujeres, pero no desde un lugar extremo” (Paula Hernández).

“No me considero feminista desde el momento en que no soy militante en el concepto de militancia antiguo por llamarlo de algún modo. Sí igualmente pienso que tengo una mirada feminista. Creo que observo cosas que en general suelen ser naturales, claramente que vivimos en un mundo machista, que el poder lo tienen los hombres, más o menos pero es así, que las decisiones las toman los hombres. En cine, en los festivales, todos los directores de festivales del mundo son hombres, hay muy pocos casos que son mujeres. Y los jurados también. En ese sentido, es algo que siempre lo observé naturalmente, que no me podría definir como feminista militante porque nunca reflexioné en tal caso sobre el tema, nunca lo tomé pero siempre de algún modo estuve ocupando lugares que no me correspondían como mujer, eso me hace de algún modo feminista” (Albertina Carri).

“En nuestra generación es raro que una tenga experiencia de primera mano con feministas y que se sienta cómoda con la idea de feminismo, y que realmente entienda qué significa y la pueda defender. Entonces Julia (Solomonoff), por ejemplo, entró en un período de terror y pánico en el que si le decían que su película era no ya de feminismo sino de mujeres, empezaba a tartamudear y a explicar que nada de esto había sido su intención, lo que en un punto también es contraproducente” (Flores Enghel).

“Considero que estoy haciendo un trabajo que tiene que ver con el género y siempre estoy en todos lados cuando hago algo siempre sale todo el tema de género, acá y en todos los lugares, cuando vas a todos los festivales, los estrenos y a mostrar tu película siempre está ese tema. Así que me parece que trabajo y hablo y pienso sobre el tema, pero no me pongo un rol de feminista, no lo necesito” (Sandra Gugliotta).

“Hubo una época en que yo deambulaba con un grupo de feministas más académicas y asistía a un montón de debates, entonces puedo decir de mí que tengo cierta conciencia feminista, que tengo ciertas lecturas feministas en mi haber que me iluminaron cosas. No me asusta el término ni decir que soy feminista y me preocupa que en mi generación nos asuste tanto. Me parece que básicamente asusta por desconocimiento, vinculado con esa idea banal que los medios suelen manejar que ser feminista es ser una señora con los pelos parados con un hacha tratando de castrar varones. Me parece que cuando no es una idea que podés entender y podés explicar y sobre la cual podés discutir, cuando aparece más bien asusta y una se trata de retractar. Por ahí en la época en que (María Luisa) Bemberg vivía, no tenía problema en decir que le interesaban ciertos personajes femeninos y en discutir la mirada femenina. Y Lita (Stantic) en tanto productora de Bemberg por ahí hablaba más de eso. Tampoco hay ninguna crítica de cine ni ninguna periodista, excepto Moira Soto en *Página/12*, que tenga una mirada con más idea de género, hay un espacio de vacío. Y así es más difícil entender de qué se trata, interesarse y tener elementos para defenderlo” (Flores Enghel).

“Dentro de la industria del cine yo creo que la gran feminista fue María Luisa (Bemberg), pero creo también que a veces no se pronuncia la palabra feminismo, aunque está presente en la actitud de estas chicas que se largan a dirigir. Yo entiendo el feminismo como una pelea por tener las mismas oportunidades. El hecho de largarse a dirigir cine ya es una acción muy feminista, porque el cine siempre fue considerado un quehacer del hombre. Si yo me tengo que definir voy a decir ‘soy feminista’, aunque no esté militando en un movimiento feminista. Pero hay gente a la que le molesta la palabra feminismo porque parece que la ubican en algo antihombre y no es así” (Lita Stantic)²⁵.

Al indagar acerca de si existe una mirada femenina reflejada en los films de las directoras mujeres, muchas de las entrevistadas reconocieron que sí perciben esta mirada en sus films, en la construcción de temas y especialmente de personajes femeninos. Esta mirada fue difícil de caracterizar o describir, pero se la describe como una mirada más sensible, detallista y sutil. Sin embargo, las entrevistadas también reconocieron que existe este tipo de miradas en ciertos directores de cine hombres.

“Sí siento que hay una mirada que pasa por la mirada que yo tengo de los hombres, y que creo que es femenina, y creo que hay una sensibilidad diferente; las mujeres no

²⁵ En Rangil, Viviana, *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2005.

somos tan racionales en la descripción de un personaje, vamos más al detalle, a una cuestión de observación más chiquita, más sutil, y en lo físico también, más concreto. Y en el caso mío está como exacerbado siempre. Entonces ahí sí tengo que admitir que lo veo, no es una cuestión temática, es una cuestión de forma” (Verónica Chen).

“Sí, en mis películas hay una mirada femenina. En las dos hay un personaje femenino que lleva toda la acción, toda la película está montada en base a ese personaje y el punto de vista siempre está con ella. En general también me resulta más fácil delinear los personajes femeninos, me salen mucho más, están totalmente apoyadas en personajes mujeres, me parece que es lo que más me gustaría hacer” (Sandra Gugliotta).

“Lo femenino y lo masculino es una cuestión cultural, entonces yo no diría que hay una mirada femenina en películas dirigidas por mujeres. Hay películas dirigidas por hombres que son muy femeninas y viceversa. Yo en tal caso podría decir que hay ciertas películas que más que femeninas yo diría que son feministas, pero son términos tan vapuleados que son difíciles usarlos. Creo que se le da como una importancia distinta dentro de la trama, hay una mirada diferente sobre la mujer en películas de mujeres que en las de hombres; son menos los casos de películas de hombres donde las mujeres pueden ser un personaje completo” (Albertina Carri).

“Me pregunto qué será que es una mirada femenina y en principio creo que hay miradas más sensibles y menos sensibles con los personajes femeninos, más capaces de encontrarles más matices o no. Luego si son miradas de mujer no sé. Me parece que tiene que ver con tener una conciencia de género o no tenerla, por un lado, y por otro lado con tener una sensibilidad artística y una manera de vincularse con tus personajes como directora, que en un punto excede a si sos mujer u hombre” (Florencia Enghel).

“Creo que la mujer puede hablar más a través de personajes femeninos, aunque los hombres a veces lo hacen también, como en el caso de Diego Lerman en *Tan de repente*. Pero cuando María Luisa filmaba, era más drástica la ruptura entre el cine de mujer y el cine de hombre, la situación va cambiando” (Lita Stantic)²⁶.

Vida personal y vida profesional: ¿la ecuación que nunca cierra?

Uno de los temas que surgió recurrentemente en la mayoría de las entrevistas, pese a que no había una pregunta estrictamente relacionada al respecto, fue el de cómo se puede compaginar la vida profesional con la personal. Mucha bibliografía se ha encargado de estudiar la trayectoria de las mujeres en empresas o en cargos políticos, y siempre hay un apartado dedicado a analizar acerca de cómo hacen para llevar adelante un hogar, congeniar con su pareja, o criar hijos, y al mismo tiempo desarrollar una carrera profesional.

En el caso del mundo del cine, el asunto se agrava en el sentido de que, además de todas las responsabilidades que implica ser cabeza de equipo al emprender la dirección de un film, se manejan tiempos y ritmos muy diferentes al de cualquier otro trabajo “regular”, donde se suele cumplir un horario de 9 a 18hs. Por ejemplo, durante un rodaje se puede estar generalmente entre cuatro, seis, u ocho semanas filmando 16 horas

²⁶ En Rangil, Viviana, *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2005.

todos los días sin parar. Una vez terminada la película es probable que se comience con la difusión de la misma “paseándola” por festivales de todo el mundo, lo que implica muchos viajes.

Por estos motivos, no se hace fácil contar con una pareja que pueda entender los tiempos que estas directoras manejan, ni se hace fácil para ellas poder construir una familia. Sin embargo, muchas de ellas lo han hecho, aunque reconocen que por lo general sus parejas trabajan en lo mismo, por lo cual entienden la dinámica de vida y de trabajo que ellas llevan. Muchas trabajaron junto a sus parejas en algunos proyectos, con resultados positivos y negativos según el caso.

“Diego Ducobvsky es mi marido, estamos hace 10 años juntos y él es productor de varias películas de cine nacional, pero yo nunca le pedí trabajar en cine. Nunca trabajé en sus películas más que una vez en una película de Mercedes García Guevara porque ella lo pidió, y vimos que no era lo nuestro trabajar juntos. Yo tenía un perfil más de video, hice mucho tiempo animaciones, más por el lado del diseño, edición. Trabajé esa veta para alejarme de lo que hacía mi marido, siempre con una pata adentro y una afuera: iba a ver una edición, un rodaje, escuchar, creo que se me pegó mucho por ósmosis, al estar presente. Y cuando escribí el guión de mi primer largo él me dijo: ‘si lo querés hacer, hacelo’. Es como que nunca quise pisar su terreno y en un momento me dijo: ‘bueno, si te parece, te ayudo’” (Anahí Berneri).

“Creo que indefectiblemente cuando nos juntamos directoras de cine siempre hablamos cinco minutos de cine y después el tema ya pasa a ser cómo hacer con todo. Porque en otras profesiones creo que las mujeres medianamente encontraron un balance, o por lo menos tienen más historia. En cine es nuevo todo eso, hacer cine es un arte nuevo para todo el mundo. Empezar a hacer cine en Argentina teniendo veintipico de años es como otro salto, y además ser mujer es como algo cada vez más nuevo. ¿Cuántas directoras de cine había 15 años atrás? María Luisa Bemberg. No se conjuga lo personal y lo profesional, se hace lo que se puede. Ahora estoy empezando a disfrutarlo, con *Vagón fumador* me costaba más, era mi primera película, yo era más naive. Le encontrás la manera de hacer las dos cosas, aunque siempre hay sacrificios que hacés. En general las cineastas están en pareja con personas del ambiente, somos una fauna que un poco inevitablemente nos cruzamos entre nosotros mismos. Con los directores varones no pasa eso, creo que hay más años atrás de otros directores, hay una experiencia de asimilación diferente. El director tiene menos rollo, menos conflicto, y hay como una tradición de mujer pasiva que le puede venir bien, la típica figura de cuidar la casa y los chicos” (Verónica Chen).

“Yo tengo una pareja y él participó activamente en la película, por lo que nuestra vida está totalmente metida en todo. Hubo momentos en que pensé ‘no quiero que una cosa se mezcle con la otra, quisiera tener mi laburo fuera de casa’. Pero hoy creo que es totalmente imposible y además no me gustaría. Así que a mí me gusta así, es mi vida y mi trabajo, mi trabajo y mi vida, se están retroalimentando todo el tiempo y es así; además el cine es algo que te invade toda la vida y te llena toda la vida” (Sandra Gugliotta).

“Siempre nos ayudamos mucho el uno al otro, siempre en algún rol uno estuvo en el proyecto del otro. Nos conocemos mucho y nos resulta muy nutritivo para las dos partes trabajar de esa forma porque al que está dirigiendo lo ayuda y al que no está dirigiendo también le resulta una experiencia interesante de ensayo. También nos peleamos

porque también es un factor más de riesgo, de roce, pero en general nos llevamos muy bien y nos aportamos mucho” (Celina Murga).

Dos de las cineastas entrevistadas son madres y otras planean serlo en el corto plazo. Se ve en estos casos un deseo de compaginar las aspiraciones y proyectos profesionales con los personales, sin descuidar ni postergar ninguno de los dos aspectos. Sin embargo, todas coinciden con que no es nada fácil poder llevar a cabo al mismo tiempo un embarazo o el cuidado de un hijo y la realización de un largometraje (al que también consideran como un hijo más), y que ambos proyectos tienen dinámicas totalmente diferentes, a veces opuestas, que cuesta mucho conjugar.

“Con mis dos hijos se me complica, no puedo estar ya ocho horas escribiendo, como en *Un año sin amor*, que estaba ocho, diez horas dedicadas al guión. Ahí hay una limitación de género porque no es lo mismo pedirle al padre que se quede, que se ocupe; y además se supone que si vos estás escribiendo y no estás trayendo plata a tu casa, el otro lo tiene que hacer. Entonces tus horas son cuando caen dormidos, cuando no te faltó la empleada, cuando hay colegio, cuando no son vacaciones. Esa cosa de adaptación a esos tiempos no me llevo muy bien, tener que planificar todo el tiempo, que parece como en contra del trabajo artístico, y entonces decís ‘me gustaría filmar a fin de año porque a fin del año que viene el nene empieza primer grado y el otro salita de 2, entonces la adaptación de uno, y enseñarle a escribir al otro...’. No es que lo veo como algo negativo pero creo que aún hay un tema cultural del que también es difícil zafar, hay cosas que son como tácitas, que ‘son así’. Y eso que mi marido es lo menos machista que hay, me ayuda en todo. Pero hay ciertas cosas que del jardín te llaman a vos, y que las madres te llaman a vos, y hay un tema cultural que yo ya ni me peleo, ni desgasto a nadie, porque es así” (Anahí Berneri).

“Es complicado porque estoy tratando de compaginar todo. Para mí las dos cosas son muy importantes, tanto seguir expandiéndome y proyectando a futuro para adelante y a la vez el alimentar y enraizar la familia. Y Manuel se ha ido adaptando a nuestra vida de la mejor forma, es complicado porque son como atenciones muy diferentes, es como si fuera una cosa hacia fuera y una cosa hacia dentro, y es como que hay que buscar un equilibrio entre las dos cosas, pero hasta ahora lo venimos llevando bien. Igual no me da ni el cuerpo ni la cabeza ahora para pensar en tener otro, pero en un par de años, dos, tres años sí. El objetivo ahora es hacer esta película, que también es como un hijo, como que también lo voy pensando por partes, porque son procesos que te llevan mucha energía y que es difícil de compaginar” (Celina Murga).

“Ya tenemos pensado tener hijos. Ahora es como que se hizo más común, más habitual. Entonces ya lo tengo totalmente incluido en mi vida profesional pero esto es muy reciente, esta es una de las cosas que cambió mucho, antes era como que tener un hijo y hacer esta profesión era horroroso. Yo laburaba en televisión y era como ‘uy que quilombo, vas a estar menos tiempo’. Pero esto está cambiando, hay nenes, la gente se va habituando, yo ahora lo veo como algo totalmente compatible y posible y tengo pensado cómo organizarlo. En la medida en que otros lo van haciendo vos lo vas viendo y ves que se puede; es como con las directoras mujeres, ves que se puede” (Sandra Gugliotta).

Parte II: Breve recorrido por los films de las directoras

Un año sin amor



Ficha técnica:

Directora: Anahí Berneri:

Fecha de estreno. 24 de marzo de 2005.

Guión: Pablo Pérez y Anahí Berneri sobre la novela homónima de Pablo Pérez.

Intérpretes:

Juan Minujin, Mimí Ardú, Carlos Echevarría, Bárbara Lombardo, Javier Van de Couter, Osmar Núñez, Ricardo Merkin, Carlos Portaluppi.

Equipo técnico:

Producción ejecutiva: Diego Dubcovsky y Sebastián Ponce

Fotografía: Lucio Bonelli

Cámara: Lucio Bonelli

Dirección de Arte: María Eugenia Sueiro

Música: Leo García y Martín Bauer

Montaje: Alex Zito

Sonido: Javier Farina

Qué soy, qué busco. Eso se pregunta Pablo, el protagonista de *Un año sin amor*, el film basado en la novela autobiográfica homónima de Pablo Pérez. Y estas preguntas recorrerán y lo atravesarán a lo largo de toda la película, porque lo que ésta muestra es la constante búsqueda de amor, de salvación, de deseo que emprende el protagonista, sumergiéndose en la noche gay de Buenos Aires.

Por la noche, discos gays, cines porno, calles céntricas transitadas por homosexuales. Por todos estos lugares se pasea Pablo, buscando un grupo de pertenencia, y lo encontrará en un club leather, un grupo de hombres homosexuales que practican el sadomasoquismo. Allí comenzará a comprender los códigos y a integrarse, pero nunca del todo, siempre quedará algo afuera.

Durante el día, la recorrida la hará por hospitales públicos, visitando médicos, con la ilusión de poder encontrar una cura para el SIDA, enfermedad que padece y a la que le teme enormemente, enfermedad monstruosamente porno, como él la define. Mientras avanza el film, sus defensas bajan, hasta que finalmente no se resiste (como sí se

resistió al AZT) a tomar el cóctel de drogas que le permitirá sobrellevar de mejor manera la enfermedad.

A Pablo lo rodea una tía loca, con la que vive, el fantasma de una hermana que se suicidó, un padre algo ausente, un mejor amigo incondicional, y una pareja de sadomasoquistas que lo tratan de objeto.

El joven que se refleja en este film es un joven que está en búsqueda, que se siente indefenso frente a una enfermedad terminal, que tiene miedo, que quiere desesperadamente que lo amen. Y en esa búsqueda recorrerá y se moverá por los lugares marginales, intentando buscar el amor más no sea a través del sexo. Probará con citas a ciegas, encontrándose con hombres. Es un joven que en Buenos Aires no tiene un lugar propio, debe vivir con su tía loca, no tiene un trabajo que le agrade (da clases de francés) ni que le permita vivir bien (gana 20 pesos por clase y tiene una sola alumna). Aparentemente tuvo un lugar y un amor en París, pero esa persona murió de SIDA, de esa enfermedad que el tanto teme y padece.

“¿Esto es el amor?” se pregunta Pablo ya más avanzado el film, luego de haber concretado un encuentro sexual con el chico que tanto le gustaba. Y a medida que sigue la trama, Pablo continúa su búsqueda y sigue con sus dudas, mientras escribe sobre la búsqueda y la pérdida del amor.

El film retrata la soledad y la búsqueda de un joven, una búsqueda afectiva y sexual, acelerada por la enfermedad y el temor a la muerte. Hay una búsqueda del amor, de ese amor que lo salve, y también una búsqueda para encontrar la solución a la enfermedad.

El sadomasoquismo de Pablo es un intento de convertir el dolor que siente en un placer que lo saque de su estado y lo conduzca a la felicidad. En los juegos sadomasoquistas, Pablo siempre cumple el rol de esclavo: es allí donde se siente protegido, donde no necesita tomar decisiones, y se deja llevar con la ilusión de encontrar lo que busca.

No quiero volver a casa



Ficha técnica:

Fecha de Estreno: 15 de febrero de 2001.

Dirección, Guión, Cámara: Albertina Carri.

Colaboración en el guión: Paula Carri

Intérpretes: Márgara Alonso, Manuel Callau, Martín Churba, Analía Couceyro, Fabiana Falcón, Marta Lubos, Ricardo Merkin, Luciano Suardi, y otros.

Producción ejecutiva: Hernán Musaluppi.

Fotografía: Paula Grandío.

Música: Edgardo Rudnitzky.

Montaje: Rosario Suárez.

No quiero volver a casa cuenta la historia de un asesinato por encargo, que cruza los caminos de dos familias argentinas. Pero es esto una mera excusa que le permite a Carri mostrar otras cosas. Hay en este film jóvenes desganados, sin un proyecto claro, sin ganas de tenerlo tampoco, que deambulan por la ciudad con sus soledades a cuestas. Hay familias de clase media, con sus conflictos entre padres e hijos, con frialdad, egoísimo y desamor.

Ana tiene 19 años y se quiere ir a Londres siguiendo a un novio, desafiando a su madre, escapando a ese ambiente familiar que la oprime. No tiene un proyecto propio ni ajeno, no se quiere ir a estudiar ni a trabajar, sólo sigue a su amor.

Rubén tiene 25 años y pasea por la ciudad sin rumbo definido. Aquí desfilan las plazas, bares, calles, autopistas, y edificios de Buenos Aires, que lo acompañan en su recorrido. Rubén, responsable del asesinato, se mira a un espejo y murmura desganado: "No quiero volver a casa".

Filmada en blanco y negro, con varios planos de cámara fija, Carri se vale de estos recursos para agregar sordidez y dureza a la historia que desea contar.

Los rubios



Ficha técnica:

Fecha de estreno: 23 de octubre de 2003.

Dirección y guión: Albertina Carri.

Intérpretes: Analía Couceyro.

Producción ejecutiva: Pablo Wisznia.

Fotografía: Catalina Fernández.

Cámara: Carmen Torres y Albertina Carri.

Música: Ryuchi Sakamoto y Charly García.

Montaje: Alejandra Almirón.

Los rubios es la película más personal y polémica de Albertina Carri, donde ella misma se expone a la búsqueda de sus más íntimas raíces: sus padres, desaparecidos durante la última dictadura militar. El film plantea un recorrido a partir de la ausencia de los padres, intentando reconstruir la historia perdida y fragmentada de esta familia, y de alguna manera también de este país.

El film, por momentos ficción, por momentos documental, muestra el trabajo emprendido por el equipo de filmación encabezado por Albertina, que sale en búsqueda de la verdad, de reconstruir su pasado. En esta oportunidad, al hablar de los desaparecidos, los protagonistas no son los padres que no están, sino la hija que los busca y que está presente tratando de entender su historia. Es su voz, a través de la actriz Analía Couceyro, la que expresa su más profundo e íntimo dolor y conmoción. Albertina pone su nombre y su voz en esta búsqueda propia de la identidad; el cuerpo estará puesto por la actriz (Couceyro).

Esta búsqueda de la realizadora comienza en soledad, como una idea propia y personal, y luego se va a ir complementando con la ayuda de un equipo de filmación, que hace las veces de una familia más. La reconstrucción se hace en tono de collage, mezclando testimonios de amigos de sus padres, imágenes del campo y de vacas encerradas (allí es donde Albertina pasó su infancia con sus tíos luego de que la separaran de sus padres), y muñecos playmobil interactuando. Collages, campo y muñecos, tres elementos que remiten directamente a la infancia y niñez de Carri, cuando todavía estaba en contacto con sus padres.

El film concluye con una canción de Charly García que exclama "yo no voy a escapar de mi destino". Con esta frase quizás, Carri proclama al mundo que ella tampoco quiere

escaparle al destino, permanecer con dudas y recuerdos borrosos y olvidar su historia, que tanto tiene que ver con la historia de un país.

Géminis



Ficha técnica:

Fecha de Estreno: 9 de junio de 2005.

Dirección: Albertina Carri.

Guión: Albertina Carri y Santiago Giralt.

Intérpretes: Cristina Banegas, Daniel Fanego, María Abadi, Damián Ramonda, Lucas Escariz, Silvia Baylé, Julieta Zylberberg, y otros.

Producción ejecutiva: Martina Gusman y Hugo Castro Fau.

Fotografía Guillermo Nieto.

Cámara: Guillermo Nieto.

Dirección de arte: María Eugenia Sueiro.

Música: Edgardo Rudnitzky.

Montaje: Rosario Suárez.

Geminis muestra la historia de un incesto entre dos hermanos de una familia de clase alta burguesa. El amor entre Meme y Jeremías es tan fuerte como prohibido, tan intenso como pecaminoso.

Los rasgos de tragedia griega sobrevuelan todo el film. Frente a la hipocresía y el afán de cuidar las apariencias que tiene Lucía, la madre de esta familia burguesa, se plantea la pureza, incondicionalidad y adicción de este vínculo amoroso y sexual entre dos hermanos.

Meme y Jeremías le hacen frente a todo y desafían las reglas, costumbres y condicionamientos no sólo de su familia disfuncional sino de la sociedad. La trama del film avanza mostrando el crecimiento de esta relación y genera ansiedad por alcanzar el momento del desenlace que, se sabe, será trágico y catártico. Los juegos de seducción entre hermanos se muestran en la cotidianidad del hogar y la vida familiar: en el supermercado, en las habitaciones de la casa, se suceden escenas de celos como las de cualquier pareja, hay miradas, roces, cuidados y dulzura en sus gestos. Se los ve felices y enamorados, se buscan mutuamente y se encuentran.

Lucía, la madre dominadora y posesiva interpretada por Cristina Banegas, está siempre presente marcando su impronta en esta historia donde abundan los tabúes, secretos, mentiras, miedos, chismes, y puertas entreabiertas. Ella cuidará las apariencias hasta último momento, para salvaguardar el nombre de la familia. Por el contrario, Daniel, el padre, se muestra ausente y absorbido en su propio mundo, sin preocuparse o

percatarse demasiado por lo que sucede a su alrededor. Meme y Jeremías son sus dos hijos, jóvenes “incomprendidos”, rebeldes, que trasgreden las normas familiares al extremo. Lucía se preocupa porque Meme es vegana y no come casi nada y porque ninguno de los dos le lleva el apunte en cuanto a reglas familiares se refiere, pero no sabe que la mayor trasgresión de sus hijos reside en el vínculo que mantienen.

Una vez más los lazos familiares son los protagonistas de este film, donde el incesto no es condenado sino que se narra como un hecho casi natural, que sucede en el seno de un clan familiar tradicional argentina, donde se reproducen las jerarquías y estructuras de poder que reinan en la sociedad.

Vagón fumador



Ficha técnica:

Fecha de estreno: 13 de junio de 2002.

Dirección y guión: Verónica Chen.

Intérpretes: Cecilia Bengolea, Leonardo Brezicki, Adrián Fondari, Pablo Razuk, Adrián Blanco, Carolos Issa, Fernando Moumdjian, y Juan Martín Gravina.

Fotografía: Nicolás Theodossiou.

Dirección de Arte: Julián D'Angiolillo.

Música: Chango Spasiuk y Edgardo Rudnitzky.

Montaje: Verónica Chen.

Vagón fumador nos muestra la relación entre Reni, una chica que canta en una banda de rock, y Andrés, un taxi boy porteño que recorre las calles noche a noche para ganarse la vida ofreciendo sexo.

Las imágenes de Buenos Aires son el decorado ideal de este relato urbano y nocturno. La ciudad se muestra con sus escenarios más tradicionales revisitados: así aparece la plaza San Martín un día de semana a la noche, poblada por prostitutas y taxi boys, la avenida Santa Fé y sus cajeros automáticos que hacen las veces de habitación de albergue transitorio, los bares sórdidos y rockeros, las pizzerías.

La relación que se teje entre Reni y Andrés no es encasillable en ningún rubro. A ambos los une la soledad, la marginalidad, el ser diferentes. Reni es una cantante de rock a la que acaban de echar de su banda. Andrés es un taxi boy que mantiene encuentros sexuales fugaces y a la vista de toda la ciudad. Dos cuerpos solitarios y abandonados que se encuentran en la City y comparten aventuras y momentos, sin tener un rumbo concreto. Las drogas y la promiscuidad los acompañan en el deambular por la ciudad.

Si bien la relación entre Reni y Andrés no es sólida ni estable, le ayuda a ambos a sobrevivir en la ciudad y hacerle frente a las circunstancias no siempre favorables. Si en un comienzo del film Reni intenta suicidarse cortándose las venas en la bañera, luego la veremos en compañía de Andrés, buscando cierta contención en él y probando nuevas experiencias, no del todo saludables (como su supuesto inicio en la prostitución).

Un día de suerte



Ficha técnica:

Fecha de estreno: 16 de mayo de 2002.

Dirección y guión: Sandra Gugliotta.

Colaboración en el guión: Marcelo Schapces y Julio Cardoso.

Intérpretes: Valentina Bassi, Claudio Gallardou, Fernán Mirás, Lola Berthet, Darío Vittori, Damián de Santo, Jesús Berenguer, Nicolás Mateo, y otros.

Producción ejecutiva: Marcelo Schapces.

Fotografía: Alberto Ianuzzi.

Cámara: Alberto Ianuzzi.

Dirección de arte: Fabiana Piotti.

Música: Diego Frenkel y Sebastián Schachtel.

Montaje: Alejo Flah.

Un día de suerte es la historia de Elsa, una joven sin muchas perspectivas a futuro, harta de los vaivenes de una Buenos Aires que le es hostil, y que desea emigrar a la tierra de sus ancestros en Italia.

Elsa encuentra compañía y compañerismo en Walter, Toni y Laura, jóvenes que, al igual que ella, deambulan sin mucho porvenir, con bastante incertidumbre, y trabajando en empleos mal pagos y no relacionados con sus intereses o vocaciones. Todos se refugian en la diversión fugaz de un fin de semana, con música, alcohol, marihuana, y sexo sin demasiado compromiso. Y en la semana vuelven a sus rutinas y problemas cotidianos.

La película fue filmada en el año 2000 y anticipó el fenómeno de los cacerolazos y la emigración masiva de jóvenes a Europa que se vivió en nuestro país dos años después, luego de la crisis de diciembre de 2001. Si bien el film es claramente una ficción, por momentos pareciera que estamos viendo un documental que radiografía a la juventud argentina de principios de siglo XXI.

Elsa conoce Italia a través de los ojos de su abuelo, un anarquista italiano que llegó a la Argentina a comienzos de siglo XX. Motivada por los relatos de él y por el recuerdo de un romance fugaz con un joven italiano, decide armar las valijas y parte a Italia a probar mejor suerte, en este caso también sin un rumbo o un porvenir muy definido, ni muchos planes en su haber.

El film muestra en todo su recorrido la constante búsqueda de Elsa, que quiere algo distinto para su vida, que no se conforma ni satisface con lo que tiene y aspira a más, sin tener muy en claro qué es eso que quiere y cómo alcanzarlo.

Herencia



Ficha técnica:

Fecha de Estreno: 20 de junio de 2002.

Dirección y guión: Paula Hernández.

Intérpretes: Adrián Witzke, Rita Cortese, Martín Adjemián, Héctor Anglada, Julieta Díaz, Eduardo Cutuli, Carlos Portaluppi, y otros.

Producción ejecutiva: Rolo Azpeitia.

Dirección de arte: Marina Di Paola.

Montaje: Rosario Suárez.

Herencia cuenta la historia de dos inmigrantes: Olinda, una italiana que llega al país después de la segunda guerra mundial y regentea un restaurante bodegón de barrio, y Peter, un alemán de 24 años que llega a la Argentina en búsqueda de un antiguo amor fugaz. Entre ambos se creará un vínculo muy particular, unidos por el desarraigo y por ser inmigrantes en Buenos Aires, que servirá de marco para adentrarse en los distintos tipos de lazos y relaciones personales, que constituye el eje de la película.

En *Herencia* vemos a tres personajes jóvenes muy diferentes: Peter, que llega con su objetivo de reencontrarse con una chica, pero que su estadía en la ciudad le abre otras puertas y posibilidades desde el momento en que le roban sus pertenencias y conoce el restaurant de Olinda.

Luz, una chica de barrio que frecuenta el restaurant y pelea con su novio que la maltrata entre café y café. Ella encontrará en Peter un escape ¿temporario? a su realidad monótona, y al mostrarle la ciudad a un extranjero, también redescubrirá ella ciertos lugares de otra manera.

Angel, empleado del restaurant de Olinda, es un joven cordobés que emigra a la gran ciudad, pero nunca pierde su acento ni sus modismos. El se irá del restaurant buscando nuevas posibilidades trabajando como limpiador en una cadena de comida rápida.

El punto de unión entre estos tres personajes jóvenes tan disímiles es el restaurant, y también ese devenir sin rumbo que todos tienen, esa búsqueda constante tan marcada, donde pareciera que no hay un plan fijo o que el plan definido puede cambiar de un día para el otro, y donde lo más importante que ellos tienen es su relación personal con otra persona.

La película abunda en detalles que crean un clima intimista, con diálogos, miradas, gestos, y situaciones cotidianas que ocurren en cualquier bodegón de barrio entre la dueña, los empleados, los comensales habitué y los nuevos también.

Ana y los otros



Ficha técnica:

Fecha de Estreno: 19 de enero de 2006.

Dirección y Guión: Celina Murga.

Intérpretes: Camila Toser, Ignacio Uslenghi, Natacha Massera, Juan Cruz Díaz La Barba, Natalia Gómez Alarcón.

Producción ejecutiva: Carolina Konstantinovsky.

Fotografía: Marcelo Lavintman y José María Gómez.

Cámara: Marcelo Lavintman y José María Gómez.

Dirección de arte: Sebastián Corujo.

Montaje: Martín Mainoli.

Ana y los otros narra la historia de Ana, una chica de 27 años de Paraná, que vive en Buenos Aires y viaja a su ciudad natal para buscar a Mariano, un ex novio suyo. La excusa de Mariano le sirve a Ana para reencontrarse con viejas amigas y amigos del secundario, con lugares tan transitados en su infancia, como el río, y con su pasado.

Al comienzo del film, Ana se encuentra con dos amigas de Paraná. Ambas cuentan orgullosas su estado civil: una está casada y con un hijo, la otra dice: “Casada no, pero de novia sí”. Inmediatamente surge la pregunta por si Ana está de novia o casada. Ana es soltera y conversa con su amiga, quien le nombra posibles candidatos con los cuales ella podría juntarse o ponerse de novia, y le recomienda “apurarse” en la “tarea de conseguir novio”, mientras insiste en que se junte con Diego, un ex compañero de colegio que siempre estuvo enamorado de Ana.

El film muestra claramente a una mujer joven y su búsqueda. No sólo es la búsqueda de su ex amor en su ex ciudad. También es un reencuentro con parte de su pasado, con esos “otros” que alguna vez fueron parte de su vida cotidiana. El río aparece como otro, la ciudad de Paraná en cierto sentido también (ya no es 100 por ciento “su” ciudad), las mujeres que entonces fueron sus amigas ahora son otro casi ajeno.

Y en esa búsqueda su mayor conexión se dará curiosamente con un niño que recién se está iniciando en sus contactos con el sexo opuesto, y recurre a Ana para que le aconseje. Juntos improvisan una situación de diálogo entre el niño y la chica que le gusta, y Ana pareciera volver a su niñez en Entre Ríos por un instante.

Hay una búsqueda de las raíces y un darse cuenta de la pérdida de ciertas raíces y la sensación de desarraigo que invade la película. Hay en esto también una búsqueda de la identidad de Ana (¿Soy de Paraná? ¿Soy porteña? ¿Con qué o con quiénes me identifico? ¿Quién soy y adonde pertenezco?).

El contraste con el otro se muestra en detalles tan sutiles como la forma de vestirse, moverse, de hablar, de bailar. En la fiesta de baile que celebra los diez años de graduación del secundario, Ana baila sola con su vestido, desinhibida. La película va transitando a medida que Ana transita por los espacios de su (¿ex?) ciudad: el río, la casa de su amiga, la fiesta de reencuentro de compañeros de secundario, la ciudad de Victoria, próxima a Paraná. Y se logra construir el clima y el mundo de Ana a través de los detalles de este transitar.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, se examinaron las trayectorias de mujeres jóvenes cineastas en nuestro país y la perspectiva de género y juventud que poseen, con un marco de análisis que permite caracterizar la mirada de ellas acerca de su producción cinematográfica.

Al analizar las trayectorias, podemos observar que, si los hombres del Nuevo Cine Argentino desembarcaron en los '90, las mujeres comenzaron a aparecer tímidamente en los '90 para destaparse definitivamente a partir del año 2000 en adelante, y consolidarse en el 2005, con un 20 por ciento de films estrenados por mujeres directoras.

Estas mujeres recorrieron un camino en un espacio tradicionalmente masculino, que siempre había estado prohibido para el sexo femenino, sobre todo por la naturalización de habilidades y capacidades, no por obstáculos legales o académicos. Ellas se han posicionado –sorteando todos los obstáculos que esto implica- como sujetas de cambio y han traspasado las estructuras de poder, las jerarquías laborales, las diferencias de género que, en sociedades patriarcales como la nuestra, aún tienden a asociar a las mujeres con el hogar o con ciertas profesiones más tradicionales.

Si bien muchas afirman que ya no hay diferencias de género en el mundo del cine, o que ya no hay demasiados obstáculos para las mujeres que quieren dirigir, en la realidad podemos ver que los jurados de los festivales y los críticos de cine en su gran mayoría continúan siendo todos hombres, o que cuando se hacen encuentros o debate sobre cine no siempre se tiene en cuenta ni se invita a las directoras mujeres (por ejemplo, en las charlas sobre el Nuevo Cine Argentino organizadas en el último BAFICI, los organizadores invitaron a participar a 15 directores de cine y a ninguna directora²⁷). Además, todavía hay roles dentro del ambiente cinematográfico que se tornan dificultosos para el ingreso de una mujer (como el de sonidista, camarógrafa o directora de fotografía, entre otros).

Por otra parte, existe en nuestro país un vacío con respecto al hecho de que no hay una asociación o institución que promueva y aliente de manera firme el trabajo de mujeres directoras de cine. La Asociación “La Mujer y el Cine” ha perdido la efectividad que alguna vez tuvo, y su trabajo no puede equipararse con el de otras instituciones sobre el tema que existen en Estados Unidos o Europa, donde se realizan reuniones periódicas, se discuten asuntos y preocupaciones puntuales, y se desarrollan acciones concretas para contrarrestarlos.

No cabe duda de que antes las mujeres han tenido menos oportunidades que los hombres, debido a que se solía ingresar al mundo del cine a través de un contacto, se hacía carrera hasta llegar a un puesto de dirección, y era un ámbito muy hostil para el sexo femenino, por lo que esos contactos los tenían los hombres. En este sentido, las escuelas de cine democratizaron el acceso y permitieron la inserción de muchas mujeres en todas las áreas de la producción cinematográfica.

Sin embargo, un mayor número de mujeres realizadoras no garantiza por sí solo un mayor número de películas feministas (varias de las entrevistadas mencionaron el caso de *Punto Límite*, un film de acción dirigido por una mujer, con un estilo y una temática

²⁷ Ciclo *¿Qué pasa con el Nuevo Cine Argentino?*, 17, 18, y 19 de abril, Abasto Shopping de Buenos Aires.

muy masculina). Además, es posible también ver hombres que dirijan películas con una marcada perspectiva de género (como lo ha hecho Pedro Almodóvar en España, por ejemplo, o Diego Lerman en nuestro país).

Aunque lo cierto es que los personajes protagónicos mujeres vinieron de la mano de estas realizadoras de sexo femenino (con contadas excepciones, como la del citado Lerman). En los films dirigidos por hombres donde hubo protagonistas mujeres, éstas no se corrían del estereotipo de mujer sumisa cumpliendo su rol de género en la sociedad. La mujer ha sido siempre construida en los aparatos culturales occidentales como un lugar donde presencia y ausencia se amalgaman: visible como objeto de deseo masculino, invisible como sujeto creador de sentido. Una construcción ficticia creada por los discursos hegemónicos occidentales, desde el artístico hasta el político pasando por el científico o filosófico, los cuales han configurado una imagen de la mujer y de la feminidad de manera arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida.

¿Ser mujer implica realizar films con una perspectiva de género? Ese fue uno de los principales interrogantes que guió nuestra investigación. Luego de las entrevistas en profundidad y el análisis de sus textos, podemos observar que en las películas de estas directoras las protagonistas son en su gran mayoría mujeres, y no cumple con los roles tradicionales o los estereotipos clásicos asignados a la mujer, donde ésta queda indefectiblemente oprimida (como por ejemplo una joven líder de una banda de rock, retratada por Verónica Chen, una chica del interior que no se identifica con la provincia donde nació y se siente más urbana en el caso de *Ana y los otros*). Creemos que esto muestra de por sí una posición feminista, si bien casi ninguna de las directoras se defina como tal.

Estas directoras idearon personajes femeninos que ocupan un rol primario en el desarrollo de la acción del film, construyendo una mujer marcada por la diferencia y la diversidad; esto es, una mujer múltiple y heterogénea donde su experiencia esté fijada por su diferencia de clase social, edad, ocupación, no sólo por su diferencia sexual. Y esto, como indica de Lauretis, es hacer cine bajo una óptica feminista²⁸. Además, como afirma Lita Stantic, la tarea de emprender la dirección de un film siendo mujer, es un hecho feminista en sí²⁹.

Se trata de reivindicar a la mujer como agente autónoma o posicionarla desde otro rol que no sea el de madre o esposa, y estas cineastas –proponiéndoselo o sin proponérselo, conciente o inconscientemente– rompen con las representaciones femeninas existentes en el tradicional cine nacional (con algunas muy pocas excepciones como los films de María Luisa Bemberg) y culturalmente dominantes en nuestra sociedad. Y en los films donde las mujeres cumplen con los roles socialmente estipulados, esto no se muestra naturalizado, sino que se remarca la estructura de poder y la jerarquía patriarcal que existe en los vínculos (como es el caso de *La Ciénaga* y *La niña santa*, de Lucrecia Martel³⁰, o en *Géminis*, de Albertina Carri).

28 En Ojeda Siles, Begoña, *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*. Revista Caleidoscopio. Universidad Cardenal Herrera-CEU. Valencia. <http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio>.

29 En Rangil, Viviana, *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2005.

30 En ambos films, la directora se centra en narrar la vida en el seno de una familia tradicional salteña y muestra, a través de personajes femeninos que guían la acción, situaciones como

Aceptando que no hay necesidad de interpretar textos sólo desde la perspectiva de las intenciones de sus autores, entonces podemos ver que una persona que no sea feminista pueda producir un texto feminista (y viceversa), como fue quizás el caso de algunas de las entrevistadas, que no se reconocieron como feministas pero sin embargo vemos que sus films poseen un rasgo feminista.

En cuanto a la construcción de la juventud en los films de mujeres jóvenes vemos que, si Martín Rejtman con *Rapado* fue un pionero de este Nuevo Cine Nacional, al mostrar por primera vez el mundo de los adolescentes tardíos de clase media, estas directoras fueron aún más lejos, con nuevas miradas acerca de la juventud en sus films, y nuevas representaciones juveniles abiertas de sentido, incluyendo a jóvenes gay leather (*Un año sin amor*), una nueva imagen de las chicas del interior (*Ana y los otros*), una hija de desaparecidos (*Los rubios*), dos hermanos con una relación incestuosa (*Géminis*), o un taxi boy (*Vagón fumador*), entre otros casos. Se produce entonces un notorio paso de la homogeneidad a la diversidad en cuanto a la representación de la juventud en el cine argentino.

Entonces, ¿ser mujer joven implica filmar historias sobre mujeres jóvenes? No necesariamente pero, si bien vemos que en sus primeros largometrajes todas las entrevistadas reflejan mediante sus personajes a la juventud con sus diversidades, ya para sus subsiguientes proyectos muchas se interesaron por filmar otras historias, no solamente de jóvenes: Anahí Berneri se enfocó en una mujer adulta soltera, Celina Murga trabajó con niños, Sandra Gugliotta con el personaje de una mujer casada que busca a su marido, Albertina Carri con una familia de caseros en un campo.

Dentro del cine nacional, el concepto de la imagen de mujer como objeto o como cumpliendo determinados roles tradicionalmente asignados por la sociedad patriarcal, fue moneda corriente en la mayoría de los films dirigidos por hombres. Y si bien las cineastas mujeres no se reconocen como feministas, han producido textos con una mirada femenina y textos feministas en sí, donde el rol de los personajes de sexo femenino lleva la acción y no está naturalizado ni estereotipado. Frente a esto, creemos que podría darse un cambio en el terreno de las representaciones si hubiera un mayor número de mujeres cineastas filmando, y también una presencia representativa en jurados, como críticas de cine, en distintos roles de la producción cinematográfica, etc. Por otra parte, consideramos que los medios de comunicación masiva tienen una cuota de responsabilidad en la tarea de desnaturalizar los roles de género, abandonando los prejuicios clásicos que aún siguen apareciendo.

Que el 21 por ciento de los films estrenados en el 2005 en Argentina hayan sido dirigidos por mujeres es un buen indicio, pero aún resta un camino por recorrer en pos de la consolidación de las mujeres directoras de cine en nuestro país.

relaciones incestuosas y el permanente y obsesivo cuidado de las apariencias (*La ciénaga*), y el abuso sexual (*La niña santa*). En las dos, vemos a las mujeres con pocas o nulas posibilidades de escapar de esos círculos familiares de opresión o correrse de sus roles estipulados. Quedan empantanadas en una ciénaga que no les permite una salida posible.

Bibliografía:

- Autores Varios, *¿Qué pasa con el nuevo cine argentino? (Textos para un debate)*. Cuadernillo distribuido en el último BAFICI, Buenos Aires, abril de 2006.
- Autores Varios, *Cien años de cine*, Buenos Aires, La Nación Revista, 1995.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.
- Birgin, Alejandra, Trímboli Javier (compiladores), *Imágenes de los noventa*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2003.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Conway, Jill K., Bourque, Susan C. y Scout, Joan W., *El concepto de género*. En: *¿Qué son los estudios de mujeres?*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Di Núbila, Domingo, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.
- Eco, Umberto
 - *El lector en fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, Barcelona, 1981.
 - *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Farhi, Andrés, *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino 1983-1994*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2005.
- Geraghty, Christine, *Feminismo y consumo mediático*. En: Curran James, Morley, David y Walkerdine, Valerie, *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Jost, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Kaplan, E. Ann, *Las mujeres y el cine*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Editorial Cátedra, Madrid, 1991.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación del cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Moser, Caroline, *La planificación de género en el tercer mundo: enfrentando las necesidades prácticas y estratégicas de género*, en *Una nueva lectura: género en el desarrollo*, Virginia Guzmán, Patricia Portocarrero, Virginia Vargas (compiladoras), Editorial Entre Mujeres, Lima, 1991.
- Mulvey, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, En: Gerald Mast and Marshall (eds.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford University Press, 1985. 3ª edición.
- Ojeda Siles, Begoña, *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*. Revista Caleidoscopio. Universidad Cardenal Herrera-CEU. Valencia. <http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio>
- Rangil, Viviana, *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2005.
- Strinati, Dominic, *Feminism and Popular Culture*. En: *An introduction to theories of popular culture*, London, Routledge, 1995. Traducción de Libertad Borda.
- Verón, Eliseo, *El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para el estudio de posicionamiento en los soporte de los medios*, IREP, Paris, 1985.

- Verón, Eliseo, *El análisis de los discursos sociales y su articulación con las problemáticas del reconocimiento* en Informe de trabajo, Mimeo, Paris, 12/09/86.
- Verón, Eliseo, *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires, 1987.

Sitios web consultados:

- www.cineindependiente.com.ar
- www.cinenacional.com.ar
- www.cinenacional.com
- www.cineismo.com.ar
- www.clarin.com
- www.elamante.com.ar
- www.haciendocine.com.ar
- www.jovenesciudadanas.org
- www.lanacion.com
- www.lapochoclera.com.ar
- www.pagina12.com.ar
- www.pciargentina.com
- www.subjetiva.com.ar
- www.uch.ceu.es/caleidoscopio

Filmografía argentina mencionada:

- Ana y los otros
- Ayvü-Pora, las bellas palabras
- Barbie también puede eStar triste
- Candabare. Fiesta del verano tardío.
- Géminis
- Herencia
- Hermanas
- La ciénaga
- La niña santa
- Los rubios
- No quiero volver a casa
- Tan de repente
- Un año sin amor
- Un día de suerte
- Vagón fumador

Agradecimientos:

Quisiera agradecer muy especialmente a todas las mujeres entrevistadas durante este trabajo. Su buena predisposición, su interés y sus aportes fueron el corazón y la pieza clave de esta investigación, y sin su colaboración nada de este trabajo hubiera sido posible. Espero, como humilde retribución por su apoyo, que esta tesina les sirva más no sea para observar un breve panorama de las trayectorias y producción cinematográfica de sus colegas cineastas en este país.

Desearía agradecer también a la tutora de esta tesina, Rosalía Cortés, por su atención, preocupación y dedicación en todo momento. A Ramiro Lehkuniec por prestarme mucha bibliografía pertinente y ayudarme con la estructura de la tesina y con sus consejos siempre agudos y pertinentes.

Anexo 1: Películas estrenadas 2001-2006

Año	Films estrenados (total)	Films estrenados de mujeres directoras	Films estrenados de mujeres directoras jóvenes
2001	47	11	6
2002	47	9	5
2003	53	8	5
2004	66	11	6
2005	63	13	4
2006 (hasta junio)	23	4	2

Films estrenados en 2001: 47

Films estrenados de directoras mujeres en 2001: 11

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2001: 6

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2001	Directora/s
No quiero volver a casa	Albertina Carri
La ciénaga	Lucrecia Martel
¿Quién está matando a los gorriones?	Patricia Martín García
Van Van, empezó la fiesta	Liliana Mazure y Aaron Vega
Arregui, la noticia del día	María Victoria Menis
Los pasos perdidos	Manane Rodríguez
Agua de fuego	Candela Galantini, Sandra Godoy, Claudio Remedi
Historias de Argentina en Vivo	Albertina Carri, Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Marcelo Piñeyro, Andrés Di Tella, Cristian Bernard, Flavio Nardini, Miguel Pereira, Gustavo Postiglione, Fernando Spiner, Gregorio Cráter, Jorge Polaco, Vicentino y Eduardo Capilla
Taxi, un encuentro	Gabriela David
La mujer que todo hombre quiere	Gabriela Tagliavini

Films estrenados en 2002: 47

Films estrenados de directoras mujeres en 2002: 8

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2002: 5

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2002	Directora/s
Un día de suerte	Sandra Gugliotta
Vagón fumador	Verónica Chen
Herencia	Paula Hernández
La entrega	Inés de Oliveira Cézár
La fe del volcán	Ana Poliak

Casi Angeles	Vanesa Erfurth, Carolina Suárez, Mario Borgna, Maule Tello, y Leonel Compagnet
Micaela, una película mágica	Rosanna Manfredi
Bahía Mágica	Marina Valentín

Films estrenados en 2003: 53

Films estrenados de directoras mujeres en 2003: 8

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2003: 5

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2003	Directora/s
El juego de la silla	Ana Katz
Barbie también puede estar triste	Albertina Carri
Che vo cachai	Laura Bondarevsky
Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar	Silvia di Florio
Los rubios	Albertina Carri
Yo no sé qué me han hecho tus ojos	Sergio Wolf y Lorena Muñoz

Films estrenados en 2004: 66

Films estrenados de directoras mujeres en 2004: 11

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2004: 6

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2004	Directora/s
El tren blanco	Nahuel García, Sheila Pérez Giménez, y Ramiro García
La niña santa	Lucrecia Martel
Raymundo	Ernesto Ardito y Virna Molina
18-J	Adrián Caetano, Carlos Sorín, Daniel Burman, Alberto Lecchi, Alejandro Doria, Lucía Cedrón, Juan Bautista Stagnaro, Mauricio Wainrot, Marcelo Schapces, y Adrián Suar
Los fusiladitos	Cecilia Miljiker
Historias Breves IV	Gabriel Doderó, Paula Venditti, Jonathan Hoffman, Daniel Bustamante, Lautaro Núñez de Arco, Martín Mujica, Pablo Pérez, Cecilia Ulrico, Pablo Pupato, Fernando Tranquilini, y Camilo José Gómez
Trelew	Mariana Arruti
Siglo bohemio	Aníbal Garisto, Mónica Nizzardo y Javier Orradre
Legado	Vivian Imar y Marcelo Trotta
El cielito	María Victoria Menis
Hotel, hotel	Ofelia Escassany

Films estrenados en 2005: 63

Films estrenados de directoras mujeres en 2005: 13

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2005: 4

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2005	Directora/s
Un año sin amor	Anahí Berneri
El jardín de las hespérides	Patricia Martín García
Seres queridos	Teresa de Pelegrí y Dominic Harare
Hermanas	Julia Solomonoff
Cielo azul, cielo negro	Paula de Luque y Sabrina Farji
Géminis	Albertina Carri
H.I.J.O.S, el alma en dos	Carmen Guarini y Marcelo Céspedes
Cómo pasan las horas	Inés de Oliveira Cézár
Sed, invasión gota a gota	Mausi Martínez
Habitación disponible	Eva Poncet, Marcelo Burd y Diego Gachassin
Tango, un giro extraño	Mercedes García Guevara
El sur de una pasión	Cristina Fasulino
Meykinof	Carmen Guarini

Films estrenados en 2006 (hasta junio): 23

Films estrenados de directoras mujeres en 2006: 4

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2006: 2

Films estrenados de directoras mujeres jóvenes en 2006 (hasta junio)	Directora/s mujer/es
Rodeo colorado	Victoria Reale
Ana y los otros	Celina Murga
Gelbard, historia secreta del último burgués nacional	María Seoane y Carlos Castro
El amor y la ciudad	Teresa Constantini