

Dentro/fuera de plano: feminismos, mujeres y lo *queer/cuir* en los umbrales de los estudios sobre cine y audiovisual

Space off¹, space on: feminisms, women and the queer/cuir in the cinema and audiovisual studies thresholds

Recibido el 4 de febrero de 2023, aceptado el 9 de junio de 2023

Belén Ciancio*

Resumen

Cartografía genealógica de los feminismos y variaciones de lo *queer* y del concepto de género en el contexto de los umbrales de los estudios de/sobre cine y audiovisual en Argentina. En primer lugar, se presentan algunas de las modulaciones y diferencias de los conceptos y perspectivas propuestos (feminismos/género/*queer*) en un contexto más amplio y luego la hipótesis arqueológica de los diferentes umbrales y escalas para diagramar una cartografía. Posteriormente se describe la producción escrita entre los umbrales de positividad y de epistemologización alrededor del “cine de mujeres”, principalmente desde la producción de María Luisa Bemberg y la introducción del concepto de “tecnologías del género”. Finalmente, desde la liminalidad del umbral de epistemologización y el filosófico, se muestran algunas variaciones de lo *queer/cuir* y de los feminismos, enfocando en la producción de directoras como Lucrecia Martel y Albertina Carri, entre otras.

Palabras clave: cartografía, estudios sobre cine argentino, género, umbrales

Abstract

Genealogical cartography of feminisms and variations of the queer theory and the concept of gender in the context of the thresholds of film and audiovisual studies in Argentina. In the first part, some modulations and differences of the concepts and perspectives (feminisms/gender/queer) are presented in a broader context, then is proposed the archaeological hypothesis of the different thresholds and scales to diagram a cartography. In the second part, the written production, between the thresholds of positivity and the epistemological, around women's cinema is mainly

¹ Fuera de plano está mencionado con el término que lo utiliza en inglés Teresa de Lauretis.

*Doctora en Estudios Latinoamericanos, Universidad Autónoma de Madrid, España. Investigadora y docente en CONICET, Argentina.

 <https://orcid.org/0000-0002-9493-9048>  belenciancio@gmail.com

described from the production of María Luisa Bemberg and the introduction of the concept of "technologies of gender". Finally, are shown some variations of the queer, the *cuir*, and the feminisms, from the liminality of the epistemological and philosophical threshold, focusing on the production of directors such as Lucrecia Martel and Albertina Carri, among others.

Keywords: cartography, thresholds, Argentinean cinema studies, gender.

Presentación

Aunque las epistemologías, prácticas y activismos feministas pueden no siempre coincidir en las reflexiones y variaciones sobre la subjetividad y la subjetivación, han encontrado relación desde “el hogar de la diferencia” con el concepto, valor o categoría de lo *queer* y con los colectivos, movimientos (a)sociales y narrativas que así se nombran². Como ex-injuria se trata también del oxímoron académico *teoría queer* (des)propuesto por Teresa de Lauretis, quien reflexionó desde la serie ovular de ensayos *Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction* sobre la relación entre cine, género (representación, ideología), feminismo y mujeres, hasta hace no mucho tiempo más bien delante que detrás de cámara³. Lo *queer*, castellanizado o reescrito como *cuir*, aunque ya institucionalizado, suele ser un concepto no evidente, como otros que pasaron de un uso social y activista en una lengua a otro académico global, en otros contextos. La noción de género, a su vez, proveniente de la tradición anglosajona, no sólo alteró el lenguaje sino también las genealogías de los feminismos latinoamericanos, y requiere una contextualización cultural, social e idiomática, de sus diferentes usos.

² Una de esas convergencias se visibilizó durante la estadía de Judith Butler en 2019 en Buenos Aires, cuyos trabajos han sido respondidos críticamente por diferentes activistas e intelectuales trans y feministas locales. Butler, quien ha dejado atrás la cuestión del género y se ha dedicado más a otras cuestiones de filosofía política, estuvo no sólo junto a referentes de derechos humanos como Estela Carlotto, sino también del *Ni una menos* como Marta Dillon y Cecilia Palmeiro, también ensayista de estudios *queer* y escritora. Respecto a la necesidad de “explicar lo *queer*” desde hace varios años se han hecho diferentes lecturas críticas respecto a su intraducibilidad (Paul B. Preciado, Leonor Silvestri, entre otras personalidades), incluso se ha afirmado que los sujetos *queer* son precisamente quienes no pueden articular esa palabra. Véase Lucas Martinelli, *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica* (Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2016). Sobre la noción de género vista como “una suerte de ‘chichón’ en el lenguaje de las feministas hispano hablantes” ver Alejandra Ciriza, “Apuntes para una crítica feminista de los atolladeros del género” *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas* Vol. 9 (2007).

³ Véase Teresa de Lauretis, “La tecnología del género”, *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* n° 2 (1996).

Actualmente se ha producido un incremento de investigaciones específicas, escrituras y fijaciones en tópicos (más allá de la academia especializada o los activismos) en los medios masivos y en las instituciones desde lo que a veces se nombra sin demasiada precisión: “perspectiva de género” o de modo reactivo “ideología de género”⁴. Consciente de lo anterior, este trabajo no pretende abordar las inabarcables diseminaciones y polémicas que actualmente atraviesan la mayoría de los espacios institucionales y culturales en torno a estos términos y temas. Se sitúa en el contexto de los umbrales⁵ de los estudios (y prácticas) de/sobre cine y audiovisual en Argentina, así como en los marcos epistemológicos y filosóficos feministas que, si bien tienen implicancias performativas más allá de un campo específico, están directamente relacionados con los lenguajes cinematográficos y audiovisuales (Donna Haraway, Teresa De Lauretis). También se posiciona desde los márgenes del feminismo hegemónico. Su objetivo es mostrar algunas de las variaciones y modulaciones conceptuales y teórico prácticas que atraviesan estos umbrales. Al mismo tiempo que evidencia un “fuera de campo”; no se limita al marco nacional “en” Argentina, ya que, como se preguntó poéticamente Néstor Perlongher⁶, decir “en” puede ser no sólo una maravilla, sino una pretensión de centramiento y “Argentina” un nombre que sólo incluye el acervo cultural porteño o rioplatense.

Así, sin pretender fijar un canon ni reconciliar diferencias, entran en consideración, al menos, tres perspectivas. En primer lugar, los feminismos y lo *queer* como lugar (y también en algunos casos artefacto y aparato) de enunciación crítico, sobre todo los primeros, respecto a la tradición de la industria del cine. Se trataría de formas de activismo, circulación en festivales, eventos, muestras, plataformas de video a demanda o en agrupaciones y colectivos vinculados a la producción y el trabajo en diferentes áreas audiovisuales⁷.

⁴ Suele nombrarse sin precisión en los medios, en la web o en marcos institucionales, “ideología de género” de modo despectivo y reaccionando a la problematización del género, desde diversidades o disidencias sexuales o desde diferentes posicionamientos feministas en distintos contextos. Sin mencionarse, en todo caso, el exhaustivo análisis y la relación equiparable entre género e ideología que expuso Teresa de Lauretis desde la teoría althusseriana. Véase Teresa de Lauretis, “La tecnología del género”.

⁵ “Umbral” es entendido aquí en sentido foucaultiano y con una dimensión liminal y no fija en cuanto a la cronología. Esta idea de diferentes umbrales que permite pensar diferentes momentos más que un desarrollo teleológico o etapas de los estudios sobre cine en Argentina está ampliada en Belén Ciancio, *Estudios sobre cine: (Pos)Memoria, cuerpo, género* (Buenos Aires: Biblos, 2021), 21, 83, 139, 241.

⁶ Néstor Perlongher, “Cadáveres”, en *Alambres* (Buenos Aires: Último Reino, 1987).

⁷ Entre las primeras agrupaciones estuvo *La Mujer y el Cine* (1988) con María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Sara Facio, Beatriz Villalba Welsh, Susana López Merino, Gabriela Massuh y Marta Bianchi. Actualmente existen otras como MUA (Mujeres Audiovisuales), MAR (Mujeres Audiovisuales Rosario), Audiovisuales Mendocinas, Acción. Mujeres del cine y FAF (Frente Audiovisual Feminista).

En segundo lugar, los feminismos y la teoría queer –siempre considerando que no se trata de una única teoría– como dispositivos de interpretación, lectura o análisis audiovisual o de disrupción y disidencia, hasta su institucionalización y masificación. Aunque estos lados (interpretación/enunciación) pueden entremezclarse, se debe tener en cuenta que las imágenes en movimiento y sus narrativas no son totalmente equiparables al lenguaje y al discurso. Sopesando también que el reconocimiento tardío de mujeres en roles tradicionalmente ocupados por hombres ha provocado reacciones misóginas y machistas, como sucedió con el reconocimiento a la directora a veces también llamada *queer*, Chantal Akerman y su película *Jeanne Dillman*⁸.

Algo un tanto diferente sucede, en tercer lugar, con los estudios y el concepto de género, que abarcan una perspectiva más amplia que las determinaciones del feminismo. Las modulaciones de estos estudios, así como del concepto de "mujer", han ido variando a través de los transfeminismos y los estudios trans, los cuales también han cuestionado las nociones binarias de diferencia sexual y algunos modos de representación cinematográfica y audiovisual⁹. No obstante, según Donna Haraway desde el siglo pasado¹⁰, si bien “mujer” y “género” no se igualan, han estado teóricamente vinculados y las definiciones e implicancias de “género” no son universales, sino que varían, desde un punto de vista interseccional no sólo por el idioma sino también por la raza, la clase, la cultura, la corporalidad y la categoría de “mujer”, no está dada. Lo anterior se puede ver desde la performatividad y la representación, dispositivos relacionados específicamente con prácticas como el cine y la dramaturgia, con Judith Butler y Teresa de Lauretis; en relación a la supuesta universalidad y atemporalidad del género según Oyèrónké Oyèwùmí o en relación al sistema sexo/género, la heterosexualidad obligatoria y la clase con Gayle Rubin, Adrienne Rich, Monique Wittig; y, por último, en relación con la raza con autoras como bell hooks, Angela Davis, Audre Lorde, Hortense Spillers, entre otras. Esta genealogía del género se entrelaza con el concepto de *cyborg*, las reflexiones sobre la visión, el no binarismo naturaleza/cultura, que permite pensar más allá del binario sexo/genérico como algo natural o biológico y, finalmente, con las políticas diferenciales y el concepto de “otros inadecuados” de la directora de cine y teórica Trinh T. Minh-ha. Haraway, una de las figuras clave y omnipresentes en los debates contemporáneos, sostenía a finales del siglo pasado, al igual que muchas otras autoras racializadas que, a diferencia de ella, han sido invisibilizadas en la academia,

Además de las comisiones de género que se fueron creando en otros colectivos dedicados a la industria audiovisual.

⁸ *Jeanne Dillman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, dirigida por Chantal Akerman, 1975.

⁹ Véase Mauro Cabral, “La paradoja transgénero”, en *Sexualidad, ciudadanía y derechos humanos en América Latina: un quinquenio de aportes regionales al debate y la reflexión* (Lima: Instituto de Estudios en Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano, 2011).

¹⁰ Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, 224 y ss.

que una teoría feminista sobre el género debe abordar simultáneamente la cuestión de la diferencia racial. Este enfoque se relaciona, de alguna manera, con la crítica posterior planteada por Francesca Gargallo¹¹ en otro contexto, donde señalaba la falta de incorporación de los saberes indígenas en la teoría feminista latinoamericana, entendida como una filosofía práctica y política, lo cual ha llevado a que pocas mujeres indígenas se sientan reconocidas en su historia.

Además, otras feministas han evidenciado la asincronía entre el feminismo de segunda ola en Europa y EEUU que surgía casi al mismo tiempo que los movimientos latinoamericanos de vanguardia política de los años sesenta y setenta, donde primaba la lucha de clases y no siempre de género y las militantes se identificaron con un ideal de liberación que en algún sentido y ante la mirada social conservadora las “masculinizaba”.

En el caso de Argentina, a pesar de que el conservadurismo asociado al legado colonial católico mencionado por Gargallo pudo haber sido menos pronunciado debido a otras corrientes del feminismo (liberal, socialista o anarquista) y las genealogías críticas del género han intentado resistir las agendas neoliberales, ha sido evidente la falta de saberes indígenas y feminismos negros, así como la centralización regional, al menos hasta hace algunos años. Con relación no solo a la intersección entre cine y feminismo, sino también a las prácticas y legados feministas del siglo XX, la figura de María Luisa Bemberg resulta relevante como cofundadora en los años setenta de la UFA (Unión Feminista Argentina), y posteriormente como impulsora de la productora cinematográfica GEA Cinematográfica S.R.L. y organizadora de la sección "La mujer y el cine" en el Festival de Mar del Plata; puesto que representa algunas de las contradicciones de los feminismos locales y sus diferencias con las olas a nivel internacional. Sin embargo, actualmente se hicieron más grises las interpretaciones, sobre todo en el contexto académico, de las lecturas del siglo pasado que identificaron a Bemberg con un feminismo ingenuo o atrapado en las “trampas de la clase”¹².

Escalas de una cartografía en los umbrales de los estudios de/sobre cine en Argentina

Se consideran en este trabajo algunos de los umbrales que configuran los estudios de/sobre cine en Argentina, como marco de las variaciones del género, lo *queer* y los

¹¹ Francesca Gargallo, “Feminismo latinoamericano”, *Revista venezolana de estudios de la mujer* Vol. 12: n° 28 (2007): 17.

¹² Además de las valoraciones de historiadores del cine y críticos de los '90, ver otros testimonios en val flores, *El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los '70* (Buenos Aires: Madreselva, 2014), 35.

feminismos. Estas variaciones, junto a los conceptos de memoria, de posmemoria (desde su crítica y relación con los feminismos y el concepto de género que supone)¹³, podrían considerarse escalas de un posible mapa de un campo, que ha crecido exponencialmente, pero que implica también un fuera de campo y sus fugas. Se presentan brevemente las características de cada umbral:

1) Un umbral de positividad (desde mediados de los ochentas), es decir cuando una serie de prácticas discursivas (semiológicas, historiográficas, ensayísticas...) se individualizan con la reinstitucionalización y centralización de las prácticas de investigación y de archivo. Algunos de los fenómenos que se producen en este umbral son: afirmación de la especificidad de la semiología del cine, publicación de compilaciones historiográficas, surgimiento de una ensayística sociológico-política en torno al cine (Horacio González y Eduardo Rinesi, por ejemplo y las compilaciones que incluyeron cuestiones de feminismo, enfocadas principalmente en el cine de Bemberg), recuperación de las películas de las vanguardias, revisiones críticas del cine de la dictadura, afirmación de la especificidad de la memoria respecto a este acontecimiento ante la memoria larga de la épica del Tercer Cine, introducción del concepto de “tecnologías del género”. En este umbral se publicaron los primeros trabajos sobre lo que se llamaría el “cine de la democracia” que incluían la producción de algunas mujeres desde la categoría de “autoras” y lo que se llamó “visibilización de la homosexualidad”.

2) Un umbral de epistemologización (desde mediados de los noventas), es decir cuando un conjunto de enunciados se recorta ejerciendo funciones de modelo, crítica o verificación con la revisión no sólo de la producción cinematográfica anterior, sino de la historiografía. Algunas de sus características son: afirmación (polémica) y reflexión acerca del estado de la crítica de cine y de la categoría de “lo nuevo”, el (nuevo) Nuevo Cine Argentino (NCA), reconfiguraciones y variaciones generacionales y de género de la memoria (posmemorias, memorias críticas, vicarias, entre memorias, de “segunda generación”), entre otros conceptos y prácticas que tienen que ver con los lugares de enunciación y el problema de la representación. Producción de tesis, incremento de revistas especializadas y de especificidades de la producción (documental, cine silente, experimental, video, géneros cinematográficos y sexo/genéricos: [des]haceres del género y derivas *queer* y *cuir* en prácticas como el posporno). Especificidad del análisis audiovisual (por ejemplo,

¹³ Para una crítica del concepto de posmemoria, vinculado a los estudios sobre memoria y al feminismo académico norteamericano, sus reescrituras y variaciones en el Cono Sur y en España, ver Belén Ciancio (comp.), *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2021); Belén Ciancio, “Ante el límite de la representación en el documental: cuerpo filmado, filmado hablante, filmante, (anti)expectante”, *Helix* n° 10 (2017). Para una ampliación de la hipótesis de los umbrales y una reescritura del concepto de posmemoria y una lectura situada de los estudios deleuzianos: Belén Ciancio, *Estudios sobre cine*.

dimensionando sonsignos¹⁴ y no sólo aspectos visuales de las películas). Globalización de estos estudios expandidos a través de la *web* y de redes internacionales de investigación. Mientras que, hasta hace una década, aproximadamente, se reproducía la centralización de la investigación en Buenos Aires y sus vínculos con instituciones europeas y norteamericanas, actualmente se produce (desde algunos de los mismos grupos de investigación) una especie de “giro regional”. Si bien esta tendencia pretende reseñar e inventariar una producción invisibilizada, se impone desde el mismo centro urbano y suele caer en esquemas binarios al nombrar todo aquello que no se produce en lo que es también parte de una región: Buenos Aires capital y provincia y sus imaginarios audiovisuales.

3) Un umbral filosófico donde se produce un diálogo con la filosofía contemporánea de modo más específico. A través de lecturas situadas o críticas de los estudios sobre cine de Gilles Deleuze (y de los conceptos de “imagen-movimiento” e “imagen-tiempo”), o de autores de la teoría crítica (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin) de significativa circulación en Argentina con intelectuales que produjeron trabajos sobre cine como Eduardo Grüner. También se reconfiguran, desconfiguran o sitúan en el marco de la producción local debates como el de la representación (Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière), la crisis de las ontologías fílmicas tradicionales, la “imagen digital” y la “poshistoria” (Alain Badiou, Vilem Flusser), y la cuestión de la performatividad. Esta última no sólo respecto al género y sus variaciones en relación a las memorias cinematográficas (Judith Butler, Donna Haraway, Marianne Hirsch) y a las modulaciones del posporno, sino en relación a la performatividad misma de los campos de investigación.

Así como se producen, por un lado, el incremento en la especificidad de campos y estudios, por otro, el concepto de imagen se redimensiona en su transversalidad y transformación de disciplinas y campos tradicionales de la cultura letrada (posmemoria, poshistoria...). Desde otra perspectiva, a lo largo de estos umbrales se producen nuevos marcos en los dispositivos de análisis con relación a la colonialidad, la decolonialidad o la poscolonialidad, como en el caso de la sociología de la imagen, propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui.

Más allá de la institucionalización de un campo, y de los umbrales epistemológicos de un posible mapa y sus escalas, la movilización de los feminismos fue produciendo espacios de reflexión en muestras y festivales. No sólo a través del *Ni una menos*, sino de otros colectivos, autoconvocatorias, disidencias y de las

¹⁴ En el último apartado de este artículo se presenta críticamente la relación entre sonsignos y género, a partir de un dispositivo de análisis fílmico como el que produce Gonzalo Aguilar al abordar el cine de Lucrecia Martel desde Michel Chion. Véase Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006).

repercusiones locales de acciones como las del *Me Too*¹⁵. Sin remedar victimizaciones o punitivismos, en algunos espacios se retomaron preguntas sobre las divisiones del trabajo jerarquizadas, generizadas y centralizadas¹⁶, que caracterizan a la industria del cine. Cómo se relacionan con estéticas, modos artesanales o alternativos, en un contexto donde no existe una industria establecida, o con continuidad, y donde es necesario, por otro lado, reconocer oficios.

Teniendo en cuenta la no linealidad cronológica y la liminalidad de esta genealogía y arqueología, es posible afirmar que algunos dispositivos, conceptos, perceptos (en sentido deleuziano), afectos y lugares de enunciación ([pos]memoria, cuerpo, género), atraviesan diacrónicamente los diferentes umbrales, pero con variaciones. Al mismo tiempo que permiten delinear una cartografía fragmentaria que evidencia en la metáfora de "*imago mundi*" las condiciones de posibilidad de una pretensión epistémica y donde "memoria" y "género" funcionan como escalas.

Entre estos umbrales es posible percibir los restos, rastros y jirones de otros mapas posibles o del afuera que suponen todo archivo, campo, cartografía o mapa, como dispositivos epistemológicos y epistémicos. Un ejemplo de lo anterior se vislumbra en la relación entre cine y filosofía que se entrama con la cuestión del género y de la memoria, presente desde el grado cero de los umbrales, o en la producción considerada preacadémica. Se trata del libro *Historia y filosofía del cine*, de 1947, de Teo de León Margaritt (seudónimo de Tomasso Timoteo Milani) publicado en Buenos Aires alrededor de la misma época que la segunda edición de la *Dialéctica de la ilustración* de Max Horkheimer y Theodor Adorno y cuando en una contradicción más de la historia de grandes movimientos populares, se aprobaba el voto femenino y un mes después ocurría la masacre de Rincón Bomba, parte del genocidio constituyente de América. Este texto, poco conocido, se enmarca en un imaginario y discurso muy diferente al de la teoría crítica, o "escuela de Frankfurt", también presente a lo largo de los estudios sobre cine a través de conceptos como los de alegoría, fantasmagoría, industria cultural, aunque sus sentidos varíen. En una

¹⁵ Esto se ha producido también en espacios que salen del circuito porteño, por ejemplo, en el encuentro "El audiovisual surfando la cuarta ola", en el marco del festival GRABA (Mendoza, 2021). Aquí participaron narrando sus experiencias y preguntas, trabajadoras del sector audiovisual, académicas, actrices, productoras y realizadoras como Carolina Justo, Mercedes Gaviria, Azul Aizenberg, Tania Casciani, Emma Saccavino, Ana Clara Barile y Eva Rodríguez Agüero.

¹⁶ La Ley N° 26.522 (Congreso de la Nación, Argentina, *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual*, Boletín Oficial número 31756 página 1, Buenos Aires, 10 de octubre de 2009) de Servicios de Comunicación Audiovisual, la implementación de otras políticas culturales y la tecnología digital, produjeron que la industria audiovisual, con su centro político económico en Buenos Aires, se ampliara con narrativas y estéticas atravesadas por otros imaginarios y paisajes. La clasificación regional está presente en los concursos del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) y las plataformas de video a demanda, aunque esto no asegura mayor circulación. Los modos de acceso siguen produciéndose desde una burocracia centralizada.

lectura a contrapelo y excéntrica de cómo De León Margaritt describe una conocida imagen de la linterna mágica de Athanasius Kircher (semejante a los grabados de las piras de las brujas), podría decirse que la primera imagen del cine argentino no sería sólo aquella de la bandera de Eugenio Py, que se ha perdido. Para este autor, o seudónimo, era más bien una imagen de la linterna mágica que “representa justamente una pecadora desnuda entre las llamas del purgatorio”¹⁷, y habría sido conocida antes por lo “indios” que por los europeos como ejemplo del repertorio evangelizador (colonizador) y de un imaginario moralizante que circulaba en la época¹⁸.

Sores Juanas y señoras transgresoras: tecnologías del género, feminismos y homosexualidad en la historiografía y el ensayo sociológico-político

A mediados de los noventa, entre el umbral de positividad y el de epistemologización, desde la historiografía y el ensayo sociológico-político, se enunciaban preguntas sobre la representación y la producción de colectivos tradicionalmente marginados o excluidos, principalmente desde los argumentos o personajes de películas. También durante esos años comenzaba en otros espacios la reinención de lo *queer/cuir* desde diferentes activismos y militancias que retomaban algunos de los movimientos de los setenta como el del Frente de Liberación Homosexual (FLH) y el grupo Eros, donde se afirmaba el valor crítico de la diferencia en el marco de antagonismos sociales y políticos¹⁹.

Desde otro contexto, comenzaron a incluirse en compilaciones y ensayos películas que abordaron lo que se consideraba temas “antes urticantes para el cine argentino e imposibles de tocar con naturalidad en tiempos de censura: la homosexualidad masculina y femenina”²⁰.

¹⁷ Teo De León Margaritt (seudónimo de Tomasso Timoteo Milani), *Historia y filosofía del cine* (Buenos Aires: Impulso, 1947), 482.

¹⁸ Acerca de esta imagen y sus lecturas en el campo de los estudios sobre cine en Argentina, ver Belén Ciancio, “Las imágenes, las palabras y los cuerpos: (pos)memoria y (pos)género” en Belén Ciancio, *Imágenes paganas*, 27; y Belén Ciancio, *Estudios sobre cine*.

¹⁹ Una de las primeras actividades del Área *Queer* en el 2000 fue la Maratón de Cine Gay Lésbico, donde se incluía un corto documental sobre anarquistas españolas, para desafiar la centralidad gay-lésbica atribuida generalmente a lo *queer*. Véase Juan Enrique Péchin, “Entre lo queer y lo cuir: arte, política y críticas pedagógicas en Argentina”, *Interalia* n° 12 (2017): 90.

²⁰ Claudio España, “Introducción: Diez años de cine en democracia” en *Cine argentino en democracia 1983/1993*, compilado por Claudio España (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994), 39. Las compilaciones del “cine argentino en democracia”, mencionan películas como *Adiós Roberto*, dirigida por Enrique Dawi, 1985; *Otra historia de amor*, dirigida por Américo Ortiz de Zárate, 1986; *Dios los cría*, dirigida por Fernando Ayala, 1991, entre otras como la experimental *Color escondido*, dirigida por Raúl de la Torre, 1988, mientras que el lesbianismo era, según Claudio España, un asunto tabú y expuesto generalmente en películas carcelarias como *Atrapadas*, dirigida por Aníbal di Salvo, 1984, o

Prevalecía la categoría de “cine de autor” y comienza a atribuírsele no sólo a “la Bemberg”, sino a Jeanine Meerapfel, Lita Stantic y Mercedes Frutos, antecedidas por cinco escasas precursoras: María Herminia Avellaneda, Paulina Fernández Jurado (también periodista y directora de *Gente de Cine*, Cinemateca Argentina y Centro de Investigaciones de la Historia del Cine), Vlasta Lah, Eva Landeck y Clara Zappettini. Hasta mediados del siglo XX no hubo realizadoras de trayectoria, sólo guionistas, actrices (algunas mujeres desempeñaron ambas funciones y descalbraron el idioma como “nuestra Cervanta”, según María Elena Walsh, Nini Marshall), vestuaristas, maquilladoras, cortadoras de negativo, *script girls*. Bemberg fue la excepción y recién a partir del 2000 se registra el ingreso continuado de mujeres a la producción de largometrajes. A esta falta en el comienzo (con excepciones como Emilia Saleny, María B. De Celestini) hubo, además, films como *Blanco y negro* de 1920) atribuido a Francisco Defilippis Novoa que habría sido dirigido por Elena Sansinena²¹. Aunque excluidas (o encubiertas) de la dirección y la producción, las mujeres fueron las consumidoras, sobre todo de géneros como el melodrama, vinculado a literaturas *queer* o *cuir* (a través de José Amícola) y de erudición de cultura pop, como la de Manuel Puig.

Si bien a fines del siglo pasado se empezó a utilizar el concepto de tecnologías del género, propuesto por De Lauretis, los análisis se centraban en la mayoría de las historias y ensayos, antes que en cuestiones de género o en lo que las imágenes cinematográficas, y la cultura en general, producen desde relaciones imaginarias e ideológicas, en la categoría de “cine de autor”. Así como circulaba el tropo literario y cinematográfico del viaje, “por la historia”²², del viaje a la sabiduría o forzado al exilio²³.

Aunque se identificaba “una mirada diferente” en este cine de realizadoras de los ochenta y comienzos de los noventa, en este contexto todavía no se analizaban

Correccional de mujeres, dirigida por Emilio Vieyra, 1986. Incluso respecto a la menos realista *Yo, la peor de todas*, dirigida por María Luisa Bemberg, 1990, incluida en este corpus, también se acentuaba la situación de encierro, despuntando así cierto imaginario punitivo sobre el tema, desde el discurso historiográfico.

²¹ *Blanco y negro*, dirigida por Elena Sansinena, 1920. Ver Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (Buenos Aires: Librería, 2014), 19.

²² Tal el caso de *Camila*, dirigida por María Luisa Bemberg, 1984, vista también como alegoría de la dictadura, mientras que *Un muro de silencio*, dirigida por Lita Stantic, 1993, se consideraba una “reconstrucción del pasado reciente”.

²³ El tropo del viaje a la sabiduría, estaría en *Yo, la peor de todas*, dirigida por María Luisa Bemberg, 1990. Viaje frustrado por la deriva confesional de la vida de Sor Juana. El viaje forzado al exilio, más que un tropo, una experiencia de la época, estaría en *La amiga*, dirigida por Jeanine Meerapfel, 1989, donde Cipe Linkowski encarnaba a Antígona, personaje trágico emblemático no sólo en el movimiento de derechos humanos, sino también en una perspectiva generizada de la producción teórica sobre memoria y como desafío al poder estatal desde la lectura butleriana.

demasiado las diferencias entre las nociones de diferencia sexual y género, ni las del uso de este concepto. En general, las directoras eran vistas, por extensión, como una suerte de Sores Juanas o señoras transgresoras, en un momento y un espacio de producción que seguía siendo principalmente de varones²⁴. La homosexualidad, un tema más bien tabú hasta lo que se llamó “el cine de la democracia” – antes que un dispositivo de enunciación, lectura, devenir, disrupción, identidad o diferencia–, tenía que ver con los *habitus* de los personajes de las películas y la categoría de lo *queer* prácticamente no aparece, sino de modo retrospectivo y sin diferenciarse de las políticas de identidad homosexual.

A mediados de los noventa, comenzaban a plantearse en los estudios y ensayos los problemas enunciados sobre cine y feminismo por Anette Kuhn y como se mencionó por Teresa de Lauretis. En ese momento se revisaba la crítica feminista de cine con Laura Mulvey quien, en 1975, lo había definido como aparato en el que los códigos crean una mirada, un mundo y un objeto y producen una ilusión cortada a la medida del deseo (supuesto masculino). Para de Lauretis, la cuestión, en otro de sus artículos más citados, *Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista*, era: ¿qué señales formales, estilísticas o temáticas apuntan a una presencia femenina detrás de cámara?²⁵, pregunta que no podía ser respondida con una generalización o universalización. Estas reflexiones y conceptos, los posicionamientos feministas de *contracine* o *anticine*²⁶, o las polémicas por la pornografía (en las que luego intervendría Butler versus Catharine MacKinnon), tuvieron lugar principalmente en EE. UU., Inglaterra y Europa, así como sus cruces con las vanguardias. Entretanto en Argentina se produjeron experiencias del cine experimental con Narcisa Hirsch, que no se consideraba feminista. Pero, fueron produciendo redefiniciones de la construcción de dispositivos de análisis, corpus,

²⁴ Así lo planteaba Elena Goity, por ejemplo, en “Las realizadoras del período”, en *Cine argentino en democracia, 1983/1993* compilado por Claudio España (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994), 273.

²⁵ Teresa de Lauretis, “Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista”, *Debate Feminista* Vol. 5 (1992): 260.

²⁶ Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid: Cátedra, 1991), 170 y ss. El *anticine* feminista coincidía con las vanguardias en la medida que el lenguaje fílmico es tema de investigación en ambos. Pero en el caso de las vanguardias latinoamericanas, como el Cine Liberación, no se caracterizó por una posición feminista, aunque esta tampoco sea siempre evidente y aunque desde los feminismos decoloniales se haya cuestionado la agenda feminista global de los países desarrollados como parte de un pensamiento único. Un cine experimental como el de Narcisa Hirsch, que no se consideraba feminista y sí vanguardista, se identificó siguiendo a Silvestre Byrón más con un “cuarto cine” alejado tanto del tercero como de Hollywood. Véase Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2018), 128. Según Kuhn, mientras más cerca estaban las mujeres de reclamar sus derechos, más machistas se volvían las películas, se preguntaba entonces cómo los movimientos sociales se traducen a significados cinematográficos.

semiosis y sintaxis audiovisuales; aunque a mediados de los noventa todavía circular en el marco de la categoría de autor/a.

Durante los sesenta algunas mujeres, en su mayoría, urbanas y de clase media letrada, habían comenzado a filmar cortometrajes o a trabajar en periodismo y crítica de cine: Irena Dodal, realizadora experimental (*Apollon musagete*, 1960), Mabel Itzcovich, también crítica en la revista *Cuadernos de cine* y periodista. Itzcovich incursionó en una práctica poco frecuentada por mujeres hasta entonces, el documental²⁷. Dolly Pussy había sido una de las pocas mujeres que produjo documentales en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (*El hambre oculta*, 1965; *Pescadores*, 1968), también se dedicó a la producción de películas de otras directoras como Bemberg y Stantic. Paulina Fernández Jurado igualmente practicaría la crítica y haría cortos (*El Cartero*, 1962; *Mujeres*, 1965), María Esther Palant (*Agustín Riganelli*, 1963) y Narcisa Hirsch (*Marabunta*, 1967; *Manzanas* 1973; *Retratos*, 1968, entre otras producciones), y algunas pocas más. Estos materiales fueron casi inaccesibles, hasta que algunos comenzaron a circular en la *web* y no fueron incluidos, ni sus realizadoras, en las historiografías canónicas de los ochenta y los noventa (como las compilaciones de Claudio España), sino a partir de escasas menciones²⁸.

En este umbral liminal de positividad de los estudios sobre cine en Argentina, cuando comienzan a inventariarse estas obras y a intentar conocer lo que otras mujeres habían producido en otros países latinoamericanos, el cine de Bemberg era visto a través de lo que se identificaba como “mirada interior”, un corte con el pasado y una propuesta que podía poner en la pantalla el “mundo íntimo”²⁹. Desde otras perspectivas esta producción, así como algunos gestos de la misma Bemberg en su cotidianeidad doméstica, era identificada³⁰ con un feminismo ingenuo o, con otro

²⁷ *De los abandonados*, dirigido por Mabel Itzcovich, 1962. Este cortometraje desde el hospital de niños Ricardo Gutiérrez, registraba áspera y subjetivamente con la voz de Norma Aleandro, el “síndrome de hospitalismo”, mostrando también las desigualdades sociales del dispositivo clínico que rodea al parto

²⁸ En el marco del llamado nuevo cine latinoamericano o de otras tendencias de la región, tampoco hubo muchas mujeres: Sara Gómez, directora cubana que en sus breves años de vida realizó *De cierta manera* (1974), finalizada por Tomás Gutiérrez Alea, así como otras menos conocidas en Argentina: *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966), *...Y tenemos sabor* (1967), *En la otra isla* (1968), *De Bayetes* (1971) y *Sobre horas extras y trabajo voluntario* (1973). La documentalista colombiana Marta Rodríguez realizó junto con Jorge Silva *Chircales* (1966-1972) entre muchos otros. También está la obra de Matilde Landeta, directora de *Ronda revolucionaria* (1976), cineasta mexicana de extensa trayectoria, al principio como una de las primeras *script-girls*. Muchas de ellas también ejercieron la crítica o la producción junto a sus parejas, vinculadas al cine.

²⁹ Bibiana del Brutto, “Mujeres y cine. La mirada de mujer o las mujeres como sujetos”, en *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, compilado por Horacio González y Eduardo Rinesi (Buenos Aires: Manuel Suárez, 1993), 225.

³⁰ Ver nota 13.

sentido, de alta burguesía. Una lectura que se ha desvanecido en las interpretaciones académicas actuales, como las de Andrea Giunta, Catalina Trebisacce y en la compilación *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* de Julia Kratje y Marcela Visconti editado en el 2020 por el Festival de Cine de Mar del Plata.

Previamente existieron mujeres que realizaron sus aportes sin ser conocidas por sus contribuciones feministas: Vlasta Lah –una de las primeras en participar de la industria cinematográfica, filmó *Las furias*³¹ y *Las modelos* en 1963 entre otros cortos– y Eva Landek, *Gente en Buenos Aires* (1974), con rasgos experimentales. Materiales estos poco abordados en este primer umbral, así como rastros de estas realizadoras, excepto por algunas menciones en artículos periodísticos.

Siguiendo a Ruby Rich, la socióloga Bibiana Del Brutto concluía a comienzos de los 90 que, a diferencia del norteamericano, en los 80 existieron transformaciones para el cine y la “mirada de mujer” en el cine latinoamericano. En EE. UU., por el contrario, se habría producido un rechazo y una vuelta a la mirada tradicional de/sobre las mujeres, fenómeno que relacionaba, por una parte, con la reacción frente a una masculinidad supuestamente vulnerada y, por otra, con los efectos de las políticas neoconservadoras. En ese momento, según Del Brutto, el cine de Hollywood había mostrado escenas de mujeres enfrentadas, despolitización, triunfo de la buena madre y castigo a la mujer independiente, mostrando que no eran ciertos los progresos del feminismo. Mientras que durante los mismos años en América Latina las consecuencias de la represión y la censura habrían expresado otras estéticas, nuevas estrategias narrativas y reconsideraciones sobre el espectador: “Forjaron nuevas identidades y subjetividades colectivas”³². Esta optimista afirmación, que incluía también la afirmación de las mujeres como sujetos y no objetos de la representación, sin embargo, no se mostraba en un análisis de películas. El caso que se mencionaba seguía siendo Bemberg, cuyos referentes culturales estaban anclados en Buenos Aires (excepto por el retrato de Sor Juana Inés de la Cruz en *Yo, la peor de todas*³³), así como los lineamientos feministas surgían de la UFA, de la que fuera fundadora, junto con Nelly Bugallo, Leonor Calvera y

³¹ *Las furias*, dirigido por Vlasta Lah, 1960, fue el primer largometraje de ficción sonoro dirigido por una mujer, pero no tuvo buena recepción a pesar de que contó con la participación de Elsa Daniel y Mecha Ortiz. Catrano Catrani, esposo de Lah, personaje de amante, esposo, hijo, hermano, padre, muerto por “las furias”, nunca se llega a ver. *Las modelos* tuvo menos circulación.

³² Bibiana del Brutto, “Mujeres y cine”, 226.

³³ En el contexto anglosajón, desde los *films studies*, se acentúa una relación lésbica entre Juana y la virreina, adelantada en los comentarios de las ediciones en DVD con frases como “*Lesbian passion*”. En el contexto latinoamericano, tanto Bemberg como Octavio Paz erigen a Sor Juana como caso excepcional, que ha llevado a su utilización como figura recurrente de la identidad femenina latinoamericana barroca, en una sociedad represiva en la que el verbo se plasmaba en la confesión, género permitido a mujeres que pretendían institucionalizar alguna práctica de saber o de estudio, a las que se aprobaba ingresar a la Iglesia, ordenarse, escribir, pero jamás officiar una misa.

Gabriella Roncorini Christeller. En el marco de las publicaciones de esa época como las de la colección CEAL (Centro Editor de América Latina), está el trabajo de Clara Fontana dedicado a Bemberg. Texto escrito desde una perspectiva donde, como en la mayoría de los de ese momento, casi no se diferenciaba entre género y feminismo para el análisis de las películas de la única mujer que se incluye en los monográficos de la colección y una de las pocas que hasta entonces contaba con el reconocimiento de una obra y trayectoria. Al cine pensado y hecho por mujeres se le atribuía idealmente una nueva mirada estética y ética, y, como suele ocurrir paradójicamente con las diferencias, una identidad que por el contrario se invisibiliza en los modos de enunciación “universales”. Era entendido por Fontana, siguiendo a de Lauretis, como tecnología social por lo tanto había que repensar las categorías de análisis usadas tradicionalmente desde una mirada masculina (“universal”). Pero al tratarse de un monográfico dedicado a un “caso único”³⁴, sólo se destacaba como mirada que desnudaba hábitos opresores masculinos. Sin indagar demasiado en los efectos de representación, de la exclusión, explotación o precarización de las mujeres en el cine, de la opresión y relación imaginaria de género que en algunos casos este produce y reproduce, de la dimensión binaria de esta categoría, de los capitales de distinto tipo que permiten construir la autoría como distinción o el posicionamiento en la dirección, de la reapropiación y reinención del deseo como montaje más que como pulsión desde una posición generizada, o desde su reinención más allá de una posición masculina o femenina. Esta perspectiva, la del feminismo de segunda ola, en Argentina mayormente vinculada a prácticas e imaginarios urbanos y académicos, no fue, como se muestra en el siguiente apartado, la que prevaleció a la hora de analizar las primeras producciones de las realizadoras que se han enmarcado o etiquetado en el (nuevo) Nuevo Cine Argentino. Ni caracterizó en un primer momento su posición, aunque la cuestión del género se evidenciara en dispositivos de análisis como los que se produjeron desde el concepto de posmemoria, introducido en este contexto por Ana Amado³⁵.

En cuanto a lo que desde la historiografía y el ensayo comenzó a nombrarse como “un cine de mujeres” o a enunciarse difusamente desde el concepto de “tecnologías del género”, aunque no se abordaran todas sus dimensiones y se utilizara todavía dentro de un esquema binario, en los trabajos dedicados al cine de los sesenta, la cuestión está planteada a partir de las representaciones de las actrices. Es decir, de aquello que se consideraba una relativa libertad en la sexualidad y en los modos de expresión de los personajes, antes que desde obras de realizadoras, desde una

³⁴ Clara Fontana, *María Luisa Bemberg* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993), 56.

³⁵ Véase Ana María Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política. 1980-2007* (Buenos Aires: Colihue, 2009).

“mirada femenina” o no heteronormativa. Según María Valdez³⁶, por detrás de las “nuevas sexies” (Egle Martin y Libertad Leblanc) se deslizaba *Y Dios creó a la mujer* (1956, Roger Vadim). Pero esta forma de expresión, comparada con la de la *nouvelle vague*, estaba a la sombra de Isabel Sarli y las películas de Armando Bo, director también de *...Y el demonio creó a los hombres* (1960). Mientras que, respecto al cine considerado serio, se ha identificado a las personajes de Leopoldo Torres Nilsson como aquellas que desplazan a la mujer-estrella e imponen una en crisis, con actrices como Elsa Daniel o Graciela Borges, considerada a veces incluso más osada que Sarli por la escena onanista en *Circe* (Manuel Antín, 1963). El tópico del “deseo femenino”, en el “cine de autores” de los sesenta se mostraba y montaba como conflicto, visto por “un ojo masculino”. Si bien se interpretaba el dispositivo actoral, de aquel nuevo cine argentino casi no se incluiría el trabajo de ninguna directora en la historiografía hasta comienzos de este siglo, aunque fue en ese momento, con el cortometraje y el cineclubismo, que mujeres como Paulina Fernández Jurado, pudieron comenzar a producir.

Ésta es una diferencia con la irrupción y denominación del más reciente NCA, al que nombramos (nuevo) NCA para distinguirlo del de los sesenta, en el cual, desde la muestra *Historias Breves*, se encuentran producciones que fueron las más importantes para la crítica aunque sus directoras no se declararan, en su momento, feministas. Algunos críticos por ejemplo, mencionaban un “feminismo no blando”³⁷ en el corto *Rey muerto* (Lucrecia, Martel, 1995). Pero Martel, a diferencia de Bemberg, rechazó en más de una ocasión nombrarse feminista o *queer*, categoría con la que también se ha clasificado su producción. Sin embargo, en sus últimas declaraciones y a partir de su participación en el 76° Festival de Venecia manifestó otro posicionamiento a partir de la polémica por el caso Roman Polanski. Esta calificación de “no blando”, por otro lado, pareciera oponerse a la de “*soft*” con que se catalogó desde el feminismo norteamericano a las películas de Bemberg, quien murió el mismo año del estreno de *Historias Breves*³⁸.

³⁶ María Valdez, “Las nuevas sexies”, en *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983* Vol. 2, compilado por Claudio España. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005), 30.

³⁷ Alejandro Ricagno, “Al fin, en el camino”, *El Amante* Año 4: n° 40, (1995): 22.

³⁸ Rangil en una de las primeras compilaciones dedicadas al tema sigue a De Lauretis al preguntarse por los marcadores que indican la presencia de una mujer detrás de cámara, entiende al feminismo desde Kuhn como un conjunto de herramientas conceptuales, métodos y modelos de análisis, más que como una práctica que supone diferencias. Véase Viviana Rangil, *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2005). Desde ahí entrevistó a Carmen Guarini, Lucrecia Martel, Julia Solomonoff, Lita Stantic, Vanessa Ragone, Ana Poliak, Paula Hernández, Beatriz Di Benedetto y Marta Bianchi, mostrando la diversidad de posiciones en las directoras. Stantic sostenía 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” (Stantic en *Ibíd.*, 216).

De injuria a dispositivo de enunciación o categoría metodológica institucionalizada: apuntes sobre variaciones de lo queer/cuir

Latinoamericanización de lo cuir, así es. Burlarse de lo cuir, de su seriedad simuladamente paródica. Producirlo y bastardearlo en gesto irreverente...

— *Interrucciones* val flores

A lo largo de los trabajos sobre el (nuevo)NCA, o cine de los noventa³⁹, se produjo otra modulación respecto a las precursoras feministas de segunda ola, así como respecto al género. Los posicionamientos se diferenciaron no sólo del feminismo de Bemberg, sino también de cómo se analizaba el cine de los ochenta. Es decir, desde la idea de un cine de mujeres entendido muchas veces como resistencia al *mainstream* e incluso al posicionamiento del “cine político” de los setenta, o como desorden del patriarcado. En la producción de fines del siglo XX y considerando cinematografías como las de Bemberg y Martel en perspectiva con debates contemporáneos de/sobre feminismo y teoría *queer*, a diferencia del modo como vio la crítica cortos como *Rey muerto*, al abordar la producción de directoras como esta última y de Julia Solomonoff, Paula Hernández, Ana Poliak y Albertina Carri se mencionaba un posfeminismo o un feminismo no político⁴⁰. Esto depende evidentemente de qué se entienda por feminismo. Mucho más hoy con sus varias diseminaciones, presentado como tópico en los medios o movilizándolo corporalmente y voces en las calles, y si es que puede considerarse un feminismo no político, lo cual no significa partidario. Evidentemente entre la veintena de directoras que se incluyeron en el primer (nuevo) NCA, como Martel y Carri, se percibe una diferencia con respecto a Bemberg enmarcada en la “segunda ola”, con Simone de Beauvoir en la cresta.⁴¹ Pero estas realizadoras tienen en común que producen

³⁹ La denominación “cine de los noventa” y la crítica respecto a algunos de los supuestos en torno al NCA está ampliamente expuesta en Nicolás Prividera, *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino* (Córdoba: Los Ríos, 2014). Si bien Prividera es crítico de la posmodernidad reinante en el NCA (en realidad un nuevo cine porteño), sí utiliza el concepto de posmemoria en este texto para nombrar su documental *M* (2007), pero de un modo ensayístico que lo diferencia respecto a su implementación en el contexto anglosajón o en España. Actualmente ha mencionado preferir el término “entre memorias” (correspondencia personal con Nicolás Prividera).

⁴⁰ Jessica Stites Mor, “Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel”, en *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, editado por Viviana Rangil (Buenos Aires: Biblos, 2007), 137 y ss.

⁴¹ Se ha afirmado que en el cine de Bemberg el problema no es el género, sino la institución conyugal, excepto en películas como *Miss Mary* y *De eso no se habla*. Con entrevistas a menores que se alternan con títulos de frases célebres (cuyo sexismo o crítica social se acentúa), Bemberg en el corto *Juguetes* (1978) también puso su mirada sobre los roles de género en la transmisión de la cultura a través de

actualmente, como Bemberg en su momento, en el marco de un circuito centralizado (aunque el paisaje pueda ser de otras regiones y provincias del país como Salta, Chaco o la Patagonia) y privilegiado por lo menos en cuanto a los marcos institucionales nacionales de financiación, circulación y distribución. La falta de otras producciones y perspectivas provocó incluso que Martel afirmara – en medio del impacto en los 80 de una película como *Camila* –, que en ese momento se podía percibir al cine como una actividad liderada por mujeres⁴², sin mencionar que éstas estuvieran mayormente excluidas de la industria o precarizadas.

Albertina Carri, por otro lado, no sólo se percibía más afín con las críticas hacia el concepto de género como las que postuló Butler (quien no se consideraba posfeminista) sino que además participó activamente en el reconocimiento de derechos a las parejas del mismo sexo, con la Ley de Matrimonio Igualitario. El cortometraje de animación *Barbie también puede estar triste* (Carri, 2002), había producido una desestabilización de los roles de género a partir de juguetes como las muñecas Barbie y los muñecos Kent, *Las hijas del fuego* (Carri, 2018) incluye imágenes y reflexiones acerca de la pornografía convencional o alternativa. Por otra parte, en *Cuatreros* (2016) se atrevió a homosexualizar, desde la voz en off, a íconos de rebelión popular y proclamó lo *queer* desde su participación como directora del Festival Asterisco. Si a comienzos de este milenio con *Los rubios*⁴³, Carri irrumpía críticamente en las memorias cinematográficas institucionalizadas y anteriormente una de sus primeras películas *No quiero volver a casa* (2000) no tuvo demasiadas repercusiones, actualmente es una figura central de instituciones y en la participación de festivales, museos y espacios culturales, ensambladores de la expansión audiovisual más allá del cine.

Pero, en las publicaciones especializadas que surgieron en los noventa, así como en los inicios del debate sobre el (nuevo) NCA, aunque se incrementaran respecto de la década anterior, no existen prácticamente producciones escritas desde el feminismo u otras epistemologías dedicadas al género o a las mujeres en el cine. Tampoco en las revistas especializadas editadas en Argentina (*Film, Kilómetro 111, Imagofagia, CD, Toma Uno*, entre otras) había hasta comienzos del nuevo milenio demasiadas publicaciones dedicadas a estos temas, que han crecido exponencialmente en los últimos diez años. En *Kilómetro 111* circularon algunos de los primeros ensayos acerca del cine de Martel, sin una interpretación de género.

cuentos, rondas y sobre la “primera presión cultural”, los juguetes. Sin embargo, se sitúa en un contexto de clase media urbana, que se diferencia de las condiciones sociales de acceso a la cultura (letrada, laboral y profesional) y al juego en el resto del país en áreas rurales o suburbanas, donde el trabajo infantil y las condiciones de vida producen exclusión incluso de los roles tradicionales de género (o los deshacen) que se reproducen a partir del juego o los juguetes.

⁴² Martel en Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial, Agustina, “Tránsitos de la mirada”, 196.

⁴³ *Los rubios*, dirigida por Albertina Carri, 2003.

Mientras que sus películas se volvieron un tiempo después, no sólo un oráculo para ver las contradicciones de la sociedad argentina (como las de Carri para debatir acerca de memoria y posmemoria), sino también una producción vinculada al feminismo, lo *queer*, el (nuevo)NCA. A pesar de las resistencias de la directora a las alegorías y referencialidades, incluso a la idea de una discontinuidad rupturista de un nuevo cine o a buscar respuestas representativas de toda la argentinidad en una producción situada en una provincia con determinadas características socioculturales o en un imaginario familiar.

Esto se cruza con el género, cuando Gonzalo Aguilar, autor de uno de los ensayos más exitosos acerca del (nuevo)NCA, mencionaba una afirmación de Martel⁴⁴ y analizaba desde ahí y desde sus dimensiones sonoras algunas de sus películas. Estas producciones se destacaban en ese contexto no sólo por la forma, el *locus* (una provincia, familias de clase media) y la proyección global que han logrado (sobre todo con el vínculo con España a través de Pedro Almodóvar que la cita en *Dolor y gloria* [2019]) o porque se han vuelto dispositivos de producción de conocimiento social, representaciones, alegorías, sino por la perceptiva (conjunto de perceptos). Esto supone que el sentido no se dimensiona como mensaje sino como aquello que se construye entre planos y puesta en escena. En esta forma irrumpe la dimensión sonora (los sonsignos), reconfigurando también una interpretación de la tecnología de género, cuando el sonido pone en movimiento la narración. Pero esta interpretación sigue vinculada a cierto tópico binario que considera esa forma del sonido una alternativa a una lógica visual que sólo se considera masculina, ya sea dentro del mismo campo visual o, como en el caso de Martel, en la potencialización de otros sentidos (¿menos “masculinos”?) como el tacto y el oído. Suponiendo más allá de lo que se considera tradicionalmente lenguaje del cine, una sensorialidad háptica y no centrada en la visión.

Además de este tópico que sigue Aguilar (la visualidad correspondiendo principalmente a un montaje de deseo masculino), desde Michel Chion, podría dimensionarse una cierta acusmática fuera de la tecnología hegemónica de la narración. Una escucha fuera de lo visible, es decir una textura sonora no necesariamente sincrónica, donde imagen y sonido no se referencian mutuamente y el fuera de campo se amplifica. Planos donde sólo después de escuchar un sonido es posible ver la fuente que lo produce. En esos espacios se constituye una sonoridad inquietante que simboliza “el doble no corporal del cuerpo”. Un cuerpo extraño, no necesariamente un referente o un significado, que permite leer la imagen un poco como una partitura: la cuarta dimensión de la imagen, en términos deleuzianos. Esto

⁴⁴ “Me parece que encuentro sentido a mi existencia si me comprometo a mantener una visión crítica de mi situación de mujer de clase media argentina. En ese lugar me ubico dentro del cine argentino. Creo que el cine argentino tiene una *función política* en esos términos”. Martel en Gonzalo Aguilar, *Otros mundos*, 140.

se produce en *La niña santa*⁴⁵, que muy lejos de apelar a tópicos del feminismo, presenta un personaje como el de Amelia, moviéndose desde valores de la religión católica y su discurso sobre la sexualidad, donde, sin embargo, Aguilar proyectaba la interpretación de un sujeto deseante, no objeto deseado producido por la mirada de los otros. “Ella prefiere salvar a un hombre que estar con Dios, me parece”, dice una de las niñas en la escena de la clase de catequesis. Religión, clase media y la alteridad, que en este caso no es sólo respecto a un “nosotros” (clase media de provincia), sino signos alterados de lo que llamo aquí Gran Otro perceptor del discurso cinematográfico. Espacio de percepción que se constituye entre el dispositivo y el lugar tradicionalmente identificado como masculino de espectador (al igual que el de director), y que sin embargo ha ido variando en cuanto a sus determinaciones de género. Para evidenciar que actualmente no se considera sólo un lugar masculino, aunque siga siendo hegemónicamente así. Esta dimensión perceptiva, aunque Aguilar no lo menciona, es también una cuestión deleuziana en el cine de Martel, quien lo entiende como semiosis de la memoria, aunque no desde algún contenido que pueda aludir directamente a un acontecimiento histórico, sino desde una percepción del presente y las capas de pasado. En *La mujer sin cabeza*⁴⁶, la música que escucha la protagonista en el auto o en la de *La niña santa*, disponen dimensiones acusmáticas mnémicas, configurando sonsignos de la memoria. Así como todo el dispositivo fílmico de la primera se construye a partir de la pérdida de la memoria de la protagonista. En *Zama*⁴⁷ (2017) la música hace por momentos de sonsigno que rompe con los códigos de género como película o adaptación de época.

Ahora, considerando lo que habría pasado de injuria o modo de lo asocial y lo abyecto a categoría metodológica y *trending topic* en algunos contextos académicos: lo *queer*, se ha adherido como etiqueta no sólo a las más reconocidas producciones de Carri y Martel. También se ha calificado así a películas como *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005), *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2001) y a los largos de Marco Berger (*Plan B* [2010], *Ausente* [2011] *Hawaii* [2013]). Así se ha pretendido diferenciar estas producciones del cine homosexual, atribuyendo a lo *queer* otro pos, el de la identidad de género o binaridad. Por otro lado, más allá de la celebración de ciertos rasgos de modernidad líquida, posmodernos o de su crítica, como en el análisis del (nuevo)NCA de Nicolás Prividera, pareciera que cierta lumpenización, precariedad y errancia urbana se relacionan con los sedimentos literarios de la palabra *queer*, más allá de resonancias sexo-genéricas. Rasgos que el cine de los noventa desde *Pizza birra y faso*⁴⁸

⁴⁵ *La niña santa*, dirigida por Lucrecia Martel, 2004.

⁴⁶ *La mujer sin cabeza*, dirigida por Lucrecia Martel, 2008.

⁴⁷ *Zama*, dirigida por Lucrecia Martel, 2017.

⁴⁸ *Pizza, birra y faso*, dirigida por Bruno Stagnaro e Israel Caetano, 1998.

reprodujo o puso en escena, performando otra forma de realismo y hegemonizando las representaciones de la argentinidad:

El término *queer* tiene una larga historia; en inglés existe desde hace más de cuatro siglos, y siempre con denotaciones y connotaciones negativas: extraño, raro, excéntrico, de carácter dudoso o cuestionable, vulgar. En las novelas de Charles Dickens, *Queer Street* denominaba una parte de Londres en la que vivía gente pobre, enferma y endeudada⁴⁹.

Así, y más allá de lo *queer* chic que a veces se reproduce desde la academia, de algún modo toda producción y subjetivación *sudaca*, migrante, cuartomundista, subdesarrollada, entre otras alteridades y clasificaciones que se intersecan con el dispositivo sexo-genérico, puede ser considerada entonces un tanto *queer*, más allá de la identidad sexo-genérica y de las connotaciones académicas. Si bien esto no significa negar la especificidad de las injurias (y la diferencia de quienes se injuria) de la homofobia, junto a todas las otras fobias posibles y del racismo, que excluyen estructuralmente de un lugar de enunciación “universal”.

Otras lecturas que salen del marco del género o la sexualidad, se produjeron en formas académicas de lo que podría llamarse *queerización* chic de la memoria y el duelo⁵⁰ y en otros modos de encarnación, apropiación o deshacer de la injuria, aunque diferentes y disidentes entre sí. En el ensayo “Monstrare”, por ejemplo, Carri mencionaba al “monstrarse” (sic) sin identificación con el género asignado, ni con el que podrían asignarle, las monstruosidades de su arte de “víctima privilegiada”. Anomalía que afirma en mundos de mostración infinita, de a-priori audiovisual donde, finalmente, “el archivo es el cuerpo”⁵¹ que no se apropia de la injuria, sino que la hace carne. Las producciones que se nombraron “posporno” hacia fines del siglo pasado (más recientemente así nombradas en Argentina y en América Latina), desde los márgenes de disidencia del feminismo o de un feminismo que se quería no sólo posporno y punk, sino también *queer*, apuntaban a que “la mejor protección contra la violencia de género no es la prohibición de la prostitución si no la toma del poder económico y político de las mujeres y de las minorías migrantes (...) el mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura, si no la producción de

⁴⁹ Teresa de Lauretis, “Género y teoría Queer”, *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* Vol. 21: n° 2 (2015): 109.

⁵⁰ Véase, por ejemplo, Cecilia Sosa, “Fertilizaciones afectivas y plusvalía festiva en la Argentina pos 2015. Duelo, femicidio y una Matria queer”, en *Los mil pequeños sexos. Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*, editado por Mariano López Seoane (Buenos Aires: EDUNTREF, 2019), 289.

⁵¹ Albertina Carri, “Monstrare”, *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* n° 14-15 (2018): 186.

representaciones alternativas de la sexualidad...”⁵². Este feminismo se entendía idealmente como una plataforma artística y política, y sus modos de producción y circulación autogestivos, más allá del cine institucionalizado, invocando el *DIY* (*Do it Yourself*, “Hazlo tú mismo”), como alternativa a un feminismo estatal, académico o abolicionista, aunque a veces sin considerar la precariedad que supone.⁵³

A modo de conclusión

“Género”, “feminismo”, “mujeres” (nombre que ha devenido cada vez más difícil y prefijado a *bio* o *cis*) y “lo *queer*” no pueden asimilarse y actualmente las teorías y prácticas que abarcan implican, a medida que se hegemonizan, cada vez mayores disidencias o variaciones, resistencias a agendas coloniales o consensos. Pero, desde las diferentes escalas e intersecciones del mapa de los estudios sobre cine, es posible considerar algunas cuestiones a modo de conclusión. Durante el umbral de positividad, y de forma liminal al epistemológico, se encuentran dentro de campo (y de plano) los conceptos de género y de tecnologías del género, para referirse principalmente a la producción de mujeres y feministas como Bemberg. Aunque en algunos casos la producción de la autora es también mencionada como feminismo ingenuo, y se nombra la homosexualidad como política identitaria visibilizada en el “cine de la democracia”. En el umbral de epistemologización, a su vez, se reconstruye la categoría de NCA, agregando un “(nuevo)” ante la sigla para diferenciarlo del anterior, la crítica de cine se autoafirma polémicamente pretendiendo distanciarse tanto de la historiografía como de la producción cinematográfica de la década anterior, mientras que la crisis social, política y

⁵² Paul B. Preciado, “Mujeres en los márgenes”, *Diario El País*, 13 de enero del 2007. https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html

⁵³ Otra variación reapropiante de lo *queer*, es la que ha producido Leonor Silvestri, una de las pioneras del posporno en Argentina, sin circulación institucionalizada en la academia o en los museos, no sólo como *performer*, escritora, kickboxer, sino con grupos de estudio y clases (*sparrings*) de filosofía. Se materializaron desde Silvestri poéticas del malestar, la locura, la desagregación, la enfermedad y la discapacidad, en videos y cursos como «La piel dura apropiación de la injuria» (2020), anteriormente «*Queer* precio y desprecio de un valor» (2014) y «Teoría de la Mala víctima. Nosotras las Brujas, nosotras las Putas» (2016), grabado por Mai Staunsager, quien también produjo el documental *Games of Crohn* (2015) con el mismo título que el libro de Silvestri (2016, subtítulo: *Diario de una internación*). En ambos reflexiona no sólo sobre los «estados valetudinarios», la cotidianidad de un síndrome con el que deviene *disca* o, más eufemísticamente, diversa funcional, sino acerca del dispositivo médico y el paradigma capacitista. Además de la inmediatez de *Youtube* donde circulan los talleres que presentan otras genealogías feministas menos estudiadas en Argentina (como las africanas e islámicas con Oyèrónké Oyèwùmí y Houria Bouteldja), con el libro se muestra un devenir del pensamiento que se diferencia no sólo de los tópicos feministas mediáticos y académicos, sino un devenir del lenguaje-cuerpo. Véase Leonor Silvestri, *Games of Chron. Diario de una internación* (Buenos Aires: Milena Cacerola, 2016).

económica del 2001, la posmodernidad, o “modernidad líquida”, la precariedad, lumperización o errancia, el “fin del trabajo” y de “los metarrelatos” (así como su crítica), se vuelven los tópicos escenificados en el cine y el audiovisual. En cierta medida desplazan lo que se consideraba “grandes temas” del “cine de la democracia”: la memoria de la dictadura, el exilio, las mujeres, el feminismo...quedan, de algún modo y en un primer momento, fuera de campo. En ese momento del (nuevo)NCA que abarcó además de *Pizza, birra y faso*, películas como *Rapado* (Martín Rejtman, 1996), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *La ciénaga* (Martel, 2001), incluso a *Los Rubios* (Carri, 2003) – documental paradigmático de “posmemoria”⁵⁴ que también se asimiló a lo *queer* académico –, la idea de feminismos o identidades fijas (políticas, ideológicas, sociales, etc.) como lugares políticos de enunciación o discurso se difumina. Pero aquí es importante destacar que las variaciones de lo que se consideró (pos)memoria, memorias críticas o entre memorias, y otras del posporno, indirectamente se relacionan con posicionamientos no sólo *queer*, sino feministas, aunque no desde un lugar de enunciación como el de Bemberg. Este ensamblaje entre memoria y género no sólo se produce porque algunas representaciones del horror o de la pobreza se asimilan a códigos pornográficos, como logró mostrar la sátira *Agarrando pueblo*⁵⁵ y su manifiesto, sino porque parte de esta producción, como la de Carri, y a quienes se ha clasificado con estos conceptos, tienen probablemente en común la búsqueda, consciente o no, de salir de objeto de la representación. Por lo tanto, se produce también una forma de salida de la victimización, en la medida que los documentales y ensayos filmados de memorias críticas o (pos)memoria, construyen diversas y nuevas capas enunciativas y mnémicas que atraviesan la subjetivación como víctima y producen otra como cineasta o practicante audiovisual.

Finalmente, habría que decir que los feminismos y las teorizaciones y prácticas en torno al género (generalmente asimilados a lo mismo en el umbral de positividad y todavía actualmente), quedaron en un primer momento del (nuevo)NCA fuera de plano (y fuera de campo). Tal el caso del primer posicionamiento de Martel (aunque no de la crítica respecto a producciones como *Rey muerto*, visto como feminismo no blando). Pero esos dispositivos teóricos y prácticos en torno al género, fueron diferenciándose cuando incluyeron en su agenda a la masculinidad y cuando lo *queer* se incluyó entre otros rasgos del cine de los noventa y comenzó a expandirse y gentrificarse como concepto, perdiendo en algún punto su carga injuriantes. Las variaciones de los feminismos, actualmente en primerísimo primer plano desafían a imaginar otros modos y habitaciones del hogar de la diferencia. Otros intersticios y márgenes (como pueden ser los geográficos en un país estructuralmente centralizado

⁵⁴ Acerca de las variaciones críticas y reescrituras de la posmemoria ([pos]memoria, pos-memoria), ver nota 14.

⁵⁵ *Agarrando pueblo*, dirigida por Luis Ospina y Oscar Mayolo, 1978.

como Argentina, o las desigualdades económicas que se incrementaron con la pandemia), que aún no son vistos.

Referencias

Fuentes filmográficas y audiovisuales

- Akerman, Chantal, dir., *23, Jeanne Dielman quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).
- Almodóvar, Pedro, dir. *Dolor y gloria*. 2019.
- Antín, Manuel, dir. *Circe*. 1963.
- Ayala, Fernando, dir. *Dios los cría*. 1991.
- Bemberg, María Luisa, dir. *Camila*. 1984.
- Bemberg, María Luisa, dir. *De eso no se habla*. 1993.
- Bemberg, María Luisa, dir. *Juguetes*. 1978.
- Bemberg, María Luisa, dir. *Miss Mary*. 1986.
- Bemberg, María Luisa, dir. *Yo, la peor de todas*. 1990.
- Berger, Marco, dir. *Ausente*. 2011.
- Berger, Marco, dir. *Hawaii*. 2013.
- Berger, Marco, dir. *Plan B*. 2010.
- Bo, Armando, dir. *...Y el demonio creó a los hombres*. 1960.
- Carri, Albertina, dir. *Barbie también puede estar triste*. 2002.
- Carri, Albertina, dir. *Cuaterros*. 2016.
- Carri, Albertina, dir. *Las hijas del fuego*. 2018.
- Carri, Albertina, dir. *Los rubios*. 2003.
- Carri, Albertina, dir. *No quiero volver a casa*. 2000.
- Chen, Verónica, dir. *Vagón fumador*. 2001.
- Cozarinsky, Edgardo, dir. *Ronda nocturna*. 2005.
- Dawi, Enrique, dir. *Adiós Roberto*. 1985.
- Dodal, Irena, dir. *Apollon musagete*. 1960.
- Fernández Jurado, Paulina, dir. *El cartero*. 1962.
- Fernández Jurado, Paulina, dir. *Mujeres*. 1965.
- Gómez, Sara, dir. *...Y tenemos sabor*. 1967.
- Gómez, Sara, dir. *De Bayetes*. 1971.
- Gómez, Sara, dir. *De cierta manera*. 1974.
- Gómez, Sara, dir. *En la otra isla*. 1968.
- Gómez, Sara, dir. *Guanabacoa: crónica de mi familia*. 1966.
- Gómez, Sara, dir. *Sobre horas extras y trabajo voluntario*. 1973.
- Hirsch, Narcisa, dir. *Manzanas* 1973.
- Hirsch, Narcisa, dir. *Marabunta*. 1967.
- Hirsch, Narcisa, dir. *Retratos*. 1968.

- Iztcovich, Mabel, dir. *De los abandonados*. 1962.
 Lah, Vlasta, dir. *Las furias*. 1960.
 Lah, Vlasta, dir. *Las modelos*. 1963.
 Landek, Eva, dir. *Gente en Buenos Aires*. 1974.
 Landeta, Matilde, dir. *Ronda revolucionaria*. 1976.
 Lerman, Diego, dir. *Tan de repente*. 2002.
 Martel, Lucrecia, dir. *La ciénaga*. 2001.
 Martel, Lucrecia, dir. *La mujer sin cabeza*. 2008.
 Martel, Lucrecia, dir. *La niña santa*. 2004.
 Martel, Lucrecia, dir. *Rey muerto*. 1995.
 Martel, Lucrecia, dir. *Zama*. 2017.
 Meerapfel, Jeanine, dir. *La amiga*. 1989.
 Ortiz de Zárate, Américo, dir. *Otra historia de amor*. 1986.
 Ospina, Luis y Mayolo, Oscar, dirs., *Agarrando pueblo*. 1978.
 Palant, María Esther, dir., *Agustín Riganelli*. 1963.
 Pussy, Dolly, dir. *El hambre oculta*. 1965.
 Pussy, Dolly, dir. *Pescadores*. 1968.
 Rejtman, Martín, dir. *Rapado*. 1996.
 Rodríguez, Marta y Silva, Jorge, dirs., *Chircales*. 1972.
 Salvo, Aníbal di, dir. *Atrapadas*. 1984.
 Sansinena, Elena, dir. *Blanco y negro*. 1920.
 Stagnaro, Bruno y Caetano, Israel, dirs., *Pizza, birra y faso*. 1998.
 Stantic, Lita, dir. *Un muro de silencio*. 1993.
 Staunsager, Mai, dir. *Games of Crohn*. 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=oTgv-3K9mg4>
 Torre, Raúl de la, dir. *Color escondido*. 1988.
 Trapero, Pablo, dir. *Mundo grúa*. 1999.
 Vadim, Roger, dir. *Dios creó a la mujer*. 1956.
 Vieyra, Emilio, *Correccional de mujeres*. 1986.

Fuentes bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
 Amado, Ana María. *La imagen justa. Cine argentino y política. 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
 Bettendorff, Paulina y Pérez Rial, Agustina (eds.). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería, 2014.
 Cabral, Mauro. “La paradoja transgénero”. En *Sexualidad, ciudadanía y derechos humanos en América Latina: un quinquenio de aportes regionales al debate y la*

- reflexión*. Lima: Instituto de Estudios en Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano, 2011, 97-104.
- Carri, Albertina. "Monstrare". *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* n° 14-15 (2018): 184-190.
- Ciancio, Belén. "Ante el límite de la representación en el documental: cuerpo filmado, filmado-hablante, filmante, (anti)espectante". En *Helix. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft* n° 10 (2017): 234-256.
- _____. *Estudios sobre cine: (Pos)Memoria, cuerpo, género*. Buenos Aires: Biblos, 2021.
- _____. (comp.). *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2021.
- _____. "Las imágenes, las palabras y los cuerpos: (pos)memoria y (pos)género" en *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*, compilado por Belén Ciancio. Buenos Aires, Imago Mundi, 2021, 3-34.
- Ciriza, Alejandra. "Apuntes para una crítica feminista de los atolladeros del género". *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas* Vol. 9 (2007): 23-41.
- De Lauretis, Teresa "Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista". *Debate Feminista* Vol. 5 (1992): 251-277.
- _____. "La tecnología del género". *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* no. 2 (1996): 6-34.
- _____. "Género y teoría Queer". *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* Vol. 21: n° 2 (2015): 107-118.
- De León Margaritt, Teo. *Historia y filosofía del cine*. Buenos Aires: Impulso, 1947.
- Del Brutto, Bibiana "Mujeres y cine. La mirada de mujer o las mujeres como sujetos". En *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, compilado por Horacio González y Eduardo Rinesi. Buenos Aires: Manuel Suárez, 1993, 221-226.
- España, Claudio. "Introducción: Diez años de cine en democracia". En *Cine argentino en democracia 1983/1993*, compilado por Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994, 12-53.
- flores, val. *El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los '70*. Buenos Aires: Madreselva, 2014.
- Fontana, Clara. *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- Gargallo, Francesca. "Feminismo latinoamericano". En *Revista venezolana de estudios de la mujer* Vol. 12: n° 28 (2007): 17-34.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- Goity, Elena. "Las realizadoras del período". En *Cine argentino en democracia, 1983/1993* compilado por Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994, 272-283.

- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Lorde, Audre. *Zami una biomitografía. Una nueva forma de escribir mi nombre*. Madrid: horas y HORAS, 2009.
- Martinelli, Lucas. *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2016.
- Péchin, Juan Enrique. “Entre lo queer y lo cuir: arte, política y críticas pedagógicas en Argentina”. *Interalia* n° 12 (2017), 86-105.
- Perlongher, Néstor. “Cadáveres”. En *Alambres*. Buenos Aires, Último Reino, 1987, 51-63.
- Preciado, Paul B. “Mujeres en los márgenes”, *Diario El País*, 13 de enero del 2007. https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html
- Prividera, Nicolás. *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los Ríos, 2014.
- Rangil, Viviana. *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- Ricagno, Alejandro “Al fin, en el camino”, *El Amante* Año 4: n° 40, (1995): 22.
- Silvestri, Leonor. *Games of Chron. Diario de una internación*. Buenos Aires: Milena Cacerola, 2016.
- Sosa, Cecilia. “Fertilizaciones afectivas y plusvalía festiva en la Argentina pos 2015. Duelo, femicidio y una Matria queer”. En *Los mil pequeños sexos. Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*, editado por Mariano López Seoane. Buenos Aires: EDUNTREF, 2019, 289-312.
- Stites Mor, Jessica. “Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel”. En *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, editado por Viviana Rangil. Buenos Aires: Biblos, 2007, 137-153.
- Valdez, María. “Las nuevas sexies”. En *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983* Vol. 2, compilado por Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, 30-31.