

TECNOLOGÍAS DEL GÉNERO Y DE LA INFORMACIÓN: EL PARADIGMA TRANSGENERACIONAL ARGENTINO

Irma Velez

RESUMO: Este artigo quer destacar um paradigma argentino no tratamento filmico das tecnologias da informação e do gênero em relação ao relato da experiência do corpo da mulher como objeto de reprodução e desejo.

PALAVRAS-CHAVE: tecnologia do gênero; tecnologia da informação; cinema argentino; olhar matricial.

ABSTRACT: *This article aims at underlining an Argentinian paradigm in the cinematographic treatment of information and gender technology as it narrates the woman's body experience considered as the object of biopolitics of desire.*

KEYWORDS: *gender technology; information technology; Argentinian cinema; matrixial gaze.*

El presente estudio pretende considerar la convergencia mediática en un medio tradicional como el cine para entender de qué manera las tecnologías de la información estructuran el género como construcción visual. Para ello nos detendremos en el paradigma transgeneracional argentino, según intentaré definirlo en la primera parte, un caso histórico ejemplar ya que si bien la Argentina incorpora la llegada de los medios en expansión por todo el mundo occidental a lo largo del siglo XX, desde la radio a Internet, pasando por la fotografía, y siguiendo los movimientos estéticos que se apoderan de ellos, también precisa de acontecimientos políticos que truncaron esa historia tanto en su desarrollo artístico como comunicativo. Uno de esos acontecimientos fue, por supuesto, el golpe de estado llevado a cabo en marzo de 1976 por la junta militar encabezada por el general Jorge Videla. A pesar de la censura que genera el nuevo régimen, el cine argentino no se demora en destacar las estructuras sociales e ideológicas que conforman el género, desde los espacios públicos y privados que lo consolidaron (el estado, la iglesia, la escuela, la familia) con los dispositivos disciplinarios (FOUCAULT, 1998) y los enunciados *performativos* (BUTLER, FASSIN & KRAUS, 2005) correspondientes (lingüísticos, médicos, escolares, familiares). Y a pesar que a las cineastas no les agrade ser consideradas como “la pata feminista del ‘nuevo cine argentino’” (RESPIGHI,

2003), a ellas les ha tocado lidiar con la representación de la mujer en un contexto que Mónica Acosta calificó de favorable:

desde la alegorización de los medios de comunicación tal como aparece en *La Ciénaga* (LUCRECIA MARTEL, 2001) hasta la exacerbación formal del lenguaje, alrededor de toda una serie de lapsus y dificultades en la expresión que remiten a un estado de fragmentación en *La mujer sin cabeza* (MARTEL, 2008), mostrando la búsqueda de una lengua propia, de lo femenino como diferencia. (2011)

En el trabajo de las cineastas argentinas, que despegó claramente en 2005 (GARCÍA, 2012), se explora un doble eje histórico e informativo para representar la genealogía del género a lo largo de dos o tres generaciones, con sus distintas etapas de filiación matriarcal (abuela-madre-hija) y de consumo mediático (fotografía, radio/televisión y multimedia). Manteniendo presente que la noción de tecnología es estructurante en nuestra cultura occidental,¹ la representación de la filiación mediante la incorporación de la tecnología informacional no es fortuita. Responde a la voluntad por parte de las cineastas de reescribir la historia biopolítica de la reapropiación tecnológica del cuerpo de las mujeres (PRECIADO, 2011) en una relación que bien podríamos calificar de pasiva, sacrificial, resistente o participativa según las normas de género impuestas por los medios.

Partiendo de una lectura transgeneracional y tecnológica del género en *La cámara Oscura* (María Victoria Menis, 2008), *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009) y *Cerro Bayo* (Victoria Galardi, 2010), trataré de demostrar cómo el impulso neoliberal de las nuevas tecnologías de la información ha logrado afectar el primer modelo de producción de sexo (PRECIADO, 2011) mucho más que el segundo.² Este fenómeno nos invita por tanto a cuestionar las dos categorías paradigmáticas en la concepción europea y colonialista de la masculinidad/feminidad que son la tecnología y la sexualidad (PRECIADO, 2011) desde la recepción de los medios para un público femenino (LAURETIS, 1987). También nos invita a explorar la manera en que las cineastas cuestionan el género con miradas al margen que incorporan variables sociales mucho más que raciales, al menos en el caso argentino.

1 Según Preciado: “La noción de tecnología es, pues, una categoría clave alrededor de la cual se estructuran las especies (humano/no humano), el género (masculino/femenino), la raza (blanco/negro) y la cultura (avanzado/primitivo)”. (PRECIADO, 2011, p. 136-137)

2 Según Preciado: “El primero se funda en la división del trabajo sexual y del trabajo reproductivo y corresponde a un periodo de capitalismo industrial. Este modelo, que data del siglo XVIII, identifica el sexo con la reproducción sexual y ésta fundamentalmente con el útero. El segundo modelo, correspondiente al capitalismo posindustrial, se caracteriza por la estabilidad del pene como significante sexual, por la pluralidad de las performances de género y por la proliferación de las identidades sexuales que coexisten con el imperialismo y la globalización del pene.” (PRECIADO, 2011, p. 132)

LA CULTURA DE LA CONVERGENCIA EN EL CINE

El desarrollo de las tecnologías de la información a lo largo del último siglo no ha tenido parangón y eso se ha manifestado no sólo en la capacidad *mediáfora* de los nuevos medios como Internet que convocan a su vez la radio o la televisión en una misma pantalla, sino también en la capacidad de los mismos medios tradicionales como el cine en dialogar con los medios más modernos (web 2.0). Las tecnologías de difusión de los medios,³ más que los propios medios, son las que alteran el acceso al contenido mediático y el cine como medio tradicional es en ese sentido un medio estable, *imagófago* pero estable.

El concepto de convergencia desarrollado en las ciencias sociales y más particularmente en los campos de los estudios mediáticos nos permite identificar con Henry Jenkins la cultura de la convergencia como una cultura participativa en la que los antiguos y nuevos medios de comunicación coinciden y se entremezclan. En ella, se asocian y mezclan tanto los medios populares como corporativos (JENKINS, 2006). Tanto el poder del productor como el del consumidor mediático interactúan de manera impredecible⁴ generando prácticas narrativas transmediáticas propias de una cultura participativa que se valdría de su inteligencia colectiva, según la expone Pierre Lévy (1994).

Las prácticas de convergencia en el cine tienen varias funciones, una de ellas siendo la de representar las relaciones existentes entre el ser humano y su medio ambiente. La pantalla cinematográfica se convierte así en una telaraña en la que se quedan atrapadas desde las más antiguas hasta las más modernas tecnologías de la información que nos van transmitiendo mensajes adecuados a su época sobre la relación de los seres humanos con el mundo. No trataremos aquí tampoco de la capacidad que tiene el cine de ocupar espacios tradicionalmente no fílmicos. Tampoco se apreciará el traslado de espectáculos tradicionales hacia la televidencia, ni la integración de los espacios fílmicos por el deporte por ejemplo (FLORES MÁRQUEZ, 2010), temas no obstante importantes en lo que se entiende hoy por convergencia mediática.

Mi interés es otro y se orienta más bien hacia consideraciones sobre la filiación en la representación fílmica y el papel de los medios, y de su convergencia, en esa representación. El estudio de Marianne Hirsch sobre la fotografía (1997), y el de Maggie

3 Jenkins precisa: "Delivery technologies become obsolete and get replaced ; media, on the other hand, evolve. Recorded sound is the medium. CD's, MP3 files, and 8-track cassettes are delivery technologies". (JENKINS, 2006, p. 13)

4 Escribe: "Welcome to convergence culture, where old and new media collide, where grassroots and corporate media intersect, where the power of the media producer and the power of the media consumer interact in unpredictable ways". (JENKINS, 2006, p. 2)

Humm sobre la relación entre las mujeres modernistas y la cultura visual (2003), nos permiten hoy considerar la relación de la mujer con los medios masivos tradicionales (radio, fotografía, televisión) en su consumo dentro y fuera del hogar. Estos estudios revelan además usos mediáticos experimentales y autoriales en los procesos educativos y creativos que han de inspirar los estudios culturales sobre cine y género.

El hecho que las mujeres accedan a la fotografía y a la dirección cinematográfica desde el comienzo, no así a la escritura en sus orígenes, es lo que marca para mí una diferencia importante en la manera en que convergen los medios en el cine realizado por mujeres. La co-presencia de la mujer con el nacimiento de los medios modernos masivos y populares, ha favorecido su integración al medio a la vez como autora y como objeto de representación. Pero también les ha permitido que desde el primer momento esta co-producción con la labor de los hombres cuestionara el género en su representación visual y actoral al menos, según lo demuestra la obra de Alice Guy (1873-1968).

Del análisis de Jenkins, inspirado en las teorías de Ithiel de Sola Pool (1917-1984) sobre la convergencia (1983) podríamos entonces retener una pregunta: si los cambios que trae con ella la cultura de la convergencia abren nuevas oportunidades de representación del género y de la relación que pueda tener la mujer con su cuerpo o si por el contrario expande el poder de los grandes medios de comunicación (JENKINS, 2006) para seguir vulgarizando representaciones heterosexistas y heteronormativas. Por otra parte, si la convergencia implica cambios de producción y de consumo de los medios (JENKINS, 2006), cabe preguntarse de qué manera el cine de mujeres se ha vuelto autoconsciente de sus licitaciones educativas para luchar desde la gran pantalla con las aberraciones sexistas que circulan por todas las pantallas al alcance hoy. Pongamos el caso argentino como ejemplo de producción autoconsciente de una recepción espectral crítica con respecto a las representaciones visuales del género.

EL PARADIGMA ARGENTINO: HACIA UNA CONVERGENCIA TRANSGENERACIONAL

En el caso argentino llama la atención la representación filmica de la filiación materna en el trabajo de la memoria cinematográfica. Por supuesto que éste no es un caso exclusivo del cine argentino, ni tan siquiera de la producción de mujeres y menos aún de la de ficción. A pesar de plantear lo que sigue como un posible paradigma, es necesario relacionarlo con su contexto histórico de producción para entender la manera que el paradigma cobra forma en los distintos géneros filmicos que le dan cabida así como en los distintos espacios geopolíticos que lo animan, además del argentino.

La producción documental de los últimos años ha sido particularmente prolífica en orquestar el archivo documental escrito y visual de memorias que abarcan al menos dos generaciones. Ese rastreo histórico fue propenso a plasmar la manera en que la representación oficial y la privada se oponían en el rastreo de la memoria de los desaparecidos, asesinados o torturados por violencia de estado. Y el documental se volvió propenso a elaborar representaciones abigarradas en base a archivos personales, en los que por tanto, los directores abarcan documentos afines a todos los medios de información existentes.

Pensemos por ejemplo en trabajos como *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló (2012) en donde se cuestiona el proyecto de filiación de los militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) que regresaron de su exilio a Chile en los años 70 incorporando a sus hijos al Proyecto Hogares en Cuba. La directora rastrea los medios que alimentan la reconstrucción de aquella entrega de 60 niños a 20 padres sociales sin descartar la propia producción escrita de los niños. Comparte así archivos personales con el espectador orientando en la intimidad de una lectura compartida la recepción del evento relatado. Otro ejemplo de una coproducción internacional sería el documental de Carla Valencia Dávila, *Abuelos* (Ecuador, Chile, 2010), en el que rastrea la vida y destinos de sus dos abuelos paternos. En el caso argentino me ha llamado la atención la obra de Albertina Carri, *Los rubios* (2003) como ejemplo autobiográfico de búsqueda memorial. Destaca también *El tiempo y la sangre* (2004) de Alejandra Almirón y *Norma Arrostito. Gaby la mononera* de Luis César d'Angiolillo (2009) ambos con enfoques opuestos pero desde una representación mediática de la construcción del género de mujeres rebeldes. En el caso más lúdico de Almirón se traduce por una deconstrucción histórica y la parodia de varios géneros filmicos.

También aparece con bastante frecuencia el archivo visual de la memoria transgeneracional dentro de las producciones de ficción. En *Lucía* de Niles Atallah (Chile, Francia, Cuba, Holanda, 2010) la filiación paterna se va tejiendo con trasfondo televisual y fotográfico del contexto político chileno desde un presente detenido por la cámara. Lucía que cuida de su padre, le regala unas gafas para la Navidad. A través de ellas, descubrimos las visiones caleidoscópicas de su padre al ver las telenovelas y su modelo estándar de familia heterosexual. Ana Luiza Azevedo también explora la filiación paterna en *Antes que o mundo acabe* (Brasil, 2009) otorgándole un papel fundamental a la fotografía en la reconstrucción de la relación del protagonista con un padre que descubre en un rompecabezas fotográfico y epistolar. También podríamos citar el ejemplo de Esteban Schroeder con *Matar a Todos* (Chile, 2008) que indaga en la desaparición del químico chileno Eugenio Berrios, mediante el papel protagónico de una abogada uruguaya saldando cuentas con el pasado de su padre militar mediante una investigación fotográfica y televisiva.

Pero lo que tal vez se haya ido pronunciado con vigor en la producción argentina es un alto nivel de autoconciencia en la voluntad de reconstruir una mirada matricial que consolide la filiación familiar a lo largo de varias generaciones. Sería válido decir que existen muchos ejemplos de ello en otros países de América Latina. Pensemos por ejemplo en *Postales de Leningrado* de la venezolana Mariana Rondón (Venezuela, 2007) que surge como un ejemplo muy elaborado de una experimentación transmedia sobre el carnaval en base a una estrategia memorial que cristaliza una convergencia caleidoscópica entre todos los medios convocados (VELEZ, 2013b). Laura Astorga Carera también contribuye a estos relatos transgeneracionales con *Princesas Rojas* (Costa Rica, 2013) demostrando el rol de los medios en la lucha armada y sobre todo las contradicciones inherentes al proceso revolucionario en cuanto a la emancipación de la mujer. Y por supuesto Brasil se une a la lista inexhaustible de producciones que tejen tecnologías del género y de la información en su trama narrativa con la obra de Laís Bodanzky, *As melhores Coisas do Mundo* (2010).

En el caso argentino destacan las cineastas judías como Solomonoff o Menis, en cuyo trabajo pudiéramos observar una deconstrucción de la relación con la madre fuertemente mediada, como lo había sido la de Lucrecia Martel, desde una alegorización de los medios. En ciertos casos, la perspectiva transgeneracional es un tributo que le rinden las cineastas al lugar que ocupó la mujer en una historia nacional poco clemente con ella, y en particular con su cuerpo. El caso argentino ha sido política y durablemente paradigmático desde la actuación de las abuelas de la Plaza de Mayo.

Artísticamente, la lucha de las mujeres ha cobrado matices que quedan por valorar. Por supuesto la perspectiva transgeneracional suele darse de manera muy diferente y desde una versatilidad de narrativas. Cuando Paula Hernández filma la relación fortuita de la pareja formada por Alma y Roberto en *Lluvia* (Argentina, 2010), se esfuerza en darle relieve a un encuentro fortuito entre dos seres perdidos. Roberto se presenta como una persona para quien las mujeres no tienen secreto porque vive con tres, de seis, cuarenta y sesenta y cinco años (hija, esposa y suegra). Sin embargo su regreso de España a la ciudad de su infancia, Buenos Aires, es una vuelta al origen de varias pérdidas. El exilado regresa a vaciar el apartamento de un padre en coma que no ha llegado a conocer y su proceso de reconstrucción memorial nos llega al espectador entre sus diálogos con Alma y sus escenas de lectura de fotografías familiares, casi todas fuera del alcance del espectador. No así el impacto simbólico de la ausencia del padre en su vida.

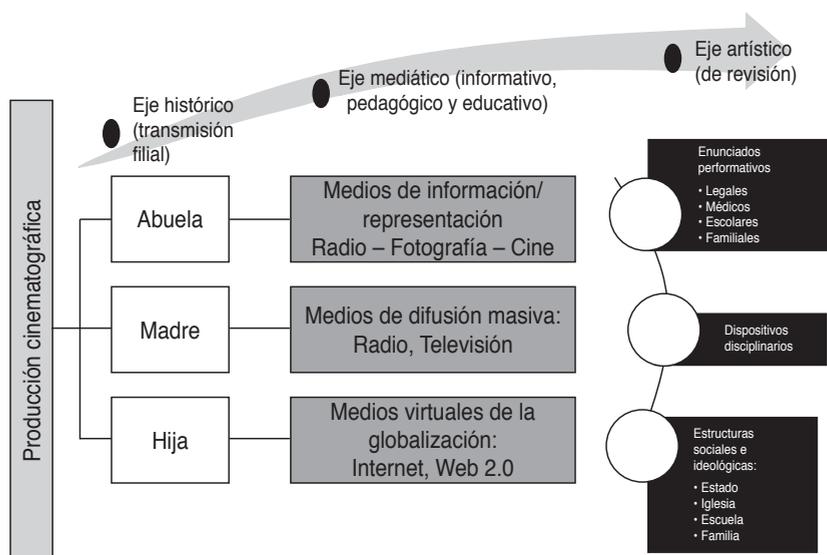
Son numerosas las elipsis narrativas fílmicas sobre los padres ausentes que incorporan filiaciones truncadas y no son pocos los hombres que hayan prestado atención a esa genealogía de la ausencia, como lo hizo Daniel Burman en *El abrazo*

partido (Argentina, 2004). Y por supuesto son numerosos los directores (hombres y mujeres) afectados por los eventos políticos que resolvieron en el cine una deuda con la memoria de sus desaparecidos. La labor de Albertina Carri en *Los rubios* o de Benjamín Ávila en *Infancia clandestina* (2012) son ejemplares. En el caso de Carri, llama la atención la polifonía mediática y narrativa del ejercicio.

Si partimos de una consideración del género como construcción visual de los roles que el patriarcado adjudica a los seres por razón de sexo, el cine de mujeres se plantea entonces como una zona de particular resistencia. Es un cine que en el caso argentino se ha permitido poner en tela de juicio la relación filial y las tecnologías del género desde las perspectivas y usos mediáticos en boga. Para examinarlo en los tres casos ejemplares citados más arriba nos queda por identificar a lo que me refiero por mirada matricial.

La mirada matricial es un concepto que desarrolla Braga Ettinger a partir de su obra pictórica, *Eurídice*, y de un análisis psicoanalítico (ETTINGER, 2006), que resulta muy pertinente a la hora de examinar las filiaciones maternas en el cine argentino. A la pérdida original de la madre, la reciente historia política de Argentina le suma la dimensión traumática de la pérdida por violencia de estado. Las cineastas argentinas recuperan a esas madres, como Ettinger en su lectura psicoanalítica, a partir de un desplazamiento del falo como significante originario (tal y como lo expuso Lacán) para cuestionar la relación del sujeto con el otro.

El paradigma argentino podría entonces resumirse así:



Documento 1 – Tecnologías del género y de la información en el paradigma transgeneracional argentino

Las cineastas argentinas se incorporan a una tradición femenina (VELEZ, 2013a) de representación del género en el marco tecnológico e ideológico que lo confina. En base a un corpus en vía de construcción, y en el que caben muchas de las obras mencionadas anteriormente, se ha podido constatar que la abuela, madre e hija son las que consolidan un eje histórico de transmisión filial que si bien puede ser de ruptura, resistencia o continuidad, no deja nunca de mantener una mirada matricial que actúa como suplemento a la visión fálica (ETTINGER, 2006) hegemónica. Esta visión une a la mujer con el mundo en una relación deseante, a pesar de ser o no deseada. Esto no siempre quiere decir que el cine de mujeres nos presente un mundo femenino complementario o antagonista del masculino. Significa al contrario que aún cuando las madres apoyan el sistema patriarcal, la producción fílmica puede sostener una mirada matricial que afecta la construcción del género femenino según como cada cineasta entiende darle cabida en la convergencia mediática que atraviesa la filiación histórica representada.

Las protagonistas de estas películas se contextualizan con los medios de comunicación que caracterizan su época, desde los medios de representación más tradicionales como la fotografía, la radio o el cine, hasta los medios más participativos de la globalización. Las consideraciones atendidas por el eje informativo de estas producciones suelen cobrar al nivel semiótico un carácter pedagógico y educativo que rebasa la esfera de representación del género y en el que se edifica a menudo una metáfora de la identidad nacional desde una consideración de la relación entre consumo mediático y su correlato en cuerpo de mujer. Finalmente esta revisión que nos proponen las cineastas de las tecnologías de la información como tecnologías del género se despliega a nivel artístico desde una consideración crítica de los dispositivos disciplinarios con sus estructuras sociales e ideológicas y los enunciados performativos que de ellas yacen.

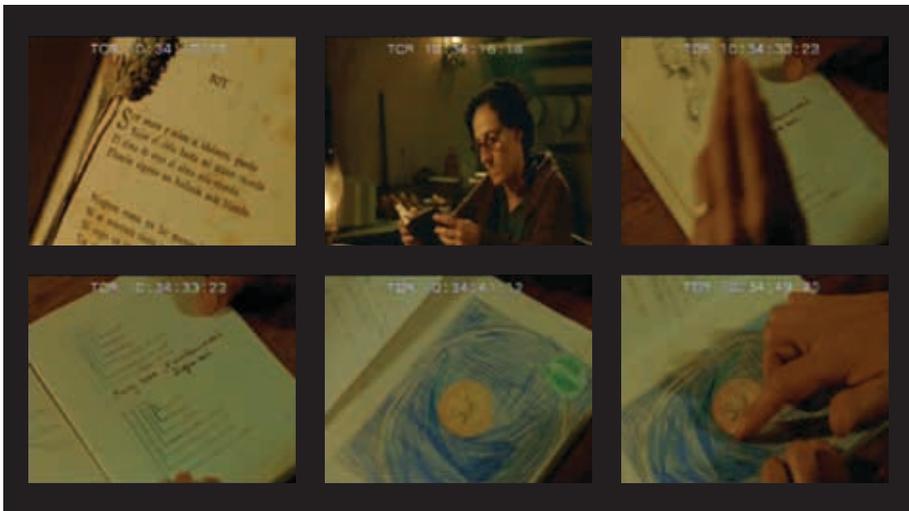
Si se han dado ejemplos de este paradigma en el cine documental como ya lo he mencionado, el cine de ficción también es propicio a ello como lo demuestra también la obra de ficción de Albertina Carri *Géminis* (2005), la de Vera Fogwill y Martín de Salvo, *Las mantenidas sin sueños* (Argentina, 2005), o la de Mercedes García Guevarra, *Silencios* (Argentina, 2009), por citar algunos ejemplos más de los que aquí trataré.

TRATAMIENTO DE LAS TECNOLOGÍAS DEL GÉNERO Y DE LA INFORMACIÓN POR ALGUNAS CINEASTAS ARGENTINAS

Veamos entonces de qué manera se manifiestan las tecnologías del género y de la información en el paradigma transgeneracional argentino según viene explorado en los tres ejemplos anunciados.

LA CÁMARA OSCURA VERSUS LA CÁMARA LÚCIDA, O LA INCORPORACIÓN DE AUTORAS Y FOTÓGRAFAS A LAS VANGUARDIAS ESTÉTICAS

El tratamiento de la fotografía en el cuarto largometraje de María Victoria Menis es una atrevida tentativa de reconsiderar el papel de la mujer en las vanguardias visuales y de evaluar el aporte de la fotografía en los comportamientos sexuales de las mujeres. Pretende ademar jugar con la mirada espectadorial cinematográfica dentro de su tradición voyeurista. Dos estudios previos sobre esta película consideran las prácticas intericónicas e interfílmicas que conforman el elaborado montaje de Menis tanto con la tradición pictórica (VELEZ, 2013a) como con la fílmica (VELEZ, 2012), y que hace de esta película un modelo de convergencia mediática en la que se convoca la literatura (fotograma 1) y la fotografía (*Self-Portrait*, de Mérit Oppenheim, citado más abajo) con el propósito de servir a una filiación artística femenina.



Fotograma 1: Escena de lectura nº 2: “Soy” de Alfonsina Storni y cuaderno escolar

La película revela los primeros procesos de convergencia en las vanguardias plásticas que incorporaron la prensa y la fotografía valorando la participación estética de las mujeres. La convergencia mediática sirve por tanto a un propósito de legitimización de la autoridad femenina a la vez que sopesa con matices las consecuencias a veces imprevisibles en los usos de las nuevas tecnologías sobre las reconfiguraciones del género. La reapropiación del sueño y del collage, dos técnicas apreciadas de la vanguardia artística, le permiten a Menis desplegar un imaginario femenino que rivaliza con el canon estético falocéntrico para elaborar una historiografía que le devuelva a la mujer su lugar en la cultura nacional.

También advierte la película cómo las representaciones surrealistas, por muy liberadoras de las pulsiones libidinales que pretendieran ser, amenazaban a la mujer de convertirse en puro objeto del deseo afectando así el primer modelo de producción del sexo sin por ello desplazar el falocentrismo estético revisitado por Mérit Oppenheim en su autorretrato *Self-Portrait, Skull and Ornament* (1964).⁵ Menis teje una mirada matricial sobre los desplazamientos geográficos y sensoriales de la mujer (madre, hija y nieta), muy a pesar del determinismo educativo que ejerce la madre sobre su hija, Gertrudis, a la hora de someterse a una relación matrimonial de servidumbre. En esa visión transgeneracional, y conforme la mujer se acerca a los medios que permitan ver más que ser vistas desde una perspectiva matricial, el espectador se libera con Gertrudis del peso de la mirada materna para educar la mirada propia.



Fotograma 2: La “inversión” de la perspectiva de Gertrudis en La cámara oscura con respecto a la de Mérit Oppenheim en *Self-Portrait, Skull and Ornament* (1964)

La convergencia mediática en esta obra cobra una función narrativa importante: la de abordar el género como construcción normativa en la exploración del cruce entre marcos filmicos y de género. Como lo demuestra el fotograma 3, Gertrudis se pasa una gran parte de la película saliéndose de los marcos físicos (retrete y casa) y mediáticos (cine y fotografía). Esa huida de los marcos le facilitan a la cineasta la incorporación de otros marcos referenciales, y por tanto deconstruir el género como marco normativo de comportamiento y de visibilidad. Las divergencias de marcos filmicos y fotográficos son las que dentro de la estética de convergencia de Solomonoff permiten generar una reflexión sobre los límites del marco mediático en la representación de las vivencias del cuerpo de la mujer.

5 Proponemos comparar la imagen del fotograma 2 con la obra de Oppenheim, consultable en <http://en.wikipedia.org/wiki/File:M%C3%A9rit_Oppenheim_self-portrait.jpg>.



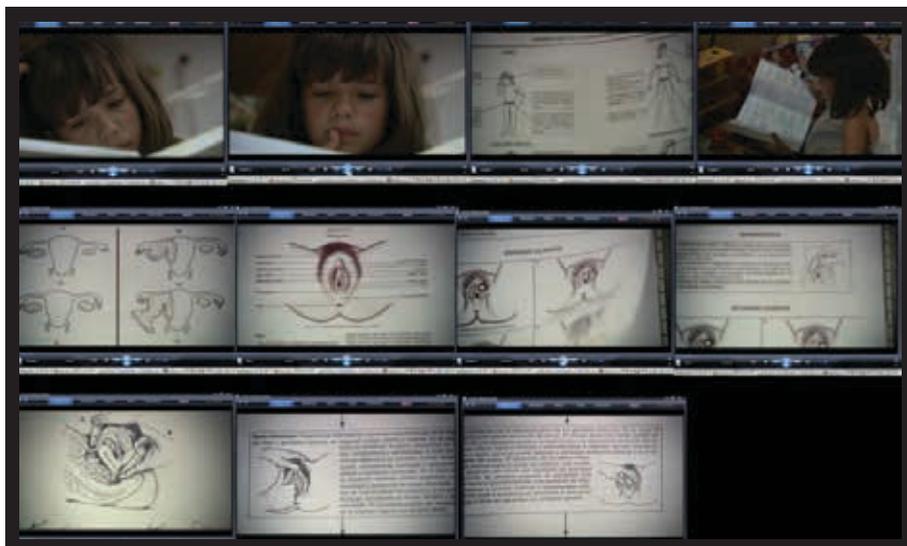
Fotograma 3: Convergencia mediática y divergencia de marcos

EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA Y EL ADVENIMIENTO DE LA RADIO Y LA PRENSA DE MUJERES EN LAS ZONAS RURALES

En *El último verano de la Boyita* (2009, Julia Solomonoff) brillan por su ausencia los medios de comunicación modernos para darle énfasis literario a la supuesta fábula que representa. No obstante, en la puesta en escena rural, dos medios caracterizan los usos y el contexto de la protagonista originaria de una gran ciudad de provincias: la radio y los libros. Lleva los libros al campo con ella, adonde también rastrea los de anatomía del padre (fotograma 4), generando una serie de escenas de lecturas que conforman una verdadera deconstrucción del género como modelo educativo armado en una visión anatomista y positivista del hombre (VELEZ, 2011a). El libro, en esta película, deja por tanto constancia de lo que Françoise Héritier define como “la valence différentielle des sexes” o el valencia diferencial de los sexos (2008) en el contexto rural argentino.

A la escasa presencia de medios de comunicación en la zona rural se contraponen las escenas de lectura en torno a las protagonistas urbanas. El contrapunto conforta la capacidad del género a reproducirse fuera de toda tecnología de la información sostenido por un matriarcado represivo del goce femenino como lo demuestran dos escenas (VELEZ, 2011b) en las que las mujeres aparecen como guardianes del primer modelo de sexualidad (reproductiva) reprimiendo el goce sexual de la mujer. Una de ellas tiene lugar en la Boyita, e incorpora medios lúdicos (mediante la alusión visual a un juego de letras), para corroborar el carácter pedagógico y alfabetizador de la represión del goce femenino. Las abundantes escenas de homosocialización también denotan la perennidad de una ideología del género

heterosexista y edificante de una masculinidad que mantiene al margen la mujer de los espacios públicos.



Fotograma 4: El último verano de la boyita: *primerísimo plano de Jorgelina y primera escena de lectura*

En el cine de la post-dictadura, la radio como medio de comunicación propagandista o transgresivo en tiempos de represión, ha fijado su imagen cinematográfica, como había ocurrido en el cine europeo sobre la segunda guerra mundial. Incluso películas muy recientes como *El premio* (Paula Markovitch, 2011) la rescatan para subrayar el confinamiento de los disidentes y la demagogia mediática de los discursos políticos. La radio es incorporada en *El último verano de la Boyita* desde la memoria de la represión, y para que no quede dudas, acompaña su presencia en la banda sonora el vuelo de un helicóptero. El brevísimo fragmento radiofónico se incursiona en una escena de lectura de un libro de anatomía y autoriza una contextualización histórica. La alusión al presidente Reagan (1981-1989) nos permite ubicar la película en los últimos años de la dictadura o al principio del gobierno de Alfonsín (VELEZ, 2011a). La radio viene así a denunciar tanto el impedimento del derecho a la autodeterminación de los pueblos (en la evocación de Nicaragua) como el de la autodeterminación del sexo de Mario.

Surge un consumo de revistas que llegan a las aldeas más alejadas de los centros urbanos que las producen, por medio de una burguesía ociosa en pleno turismo rural. Así llegan a manos de las niñas los edificantes modelos de feminidad urbanos (WALTER & ÁLVAREZ RILLA, 2010), consumidoras como sus madres de los

medios ilustrativos de una burguesía de clase media alta, que consultan sicólogos y medios de información con poco discernimiento. La alusión a esta prensa femenina, matizada con los aportes religiosos de la abuela que nunca vemos, corrobora por tanto el lugar que ocupa el pene como significante sexual, en un período ya correspondiente al capitalismo posindustrial desde una predominante representación fálica del deseo.



Fotograma 5: El último verano de la boyita: radio y escritura (libro de anatomía, revistas de mujeres, cómics, instrucciones para la boyita, diagnóstico médico)

Lo que expone Néstor García Canclini en el caso mexicano es por tanto digno de considerar en el argentino:

La radio y el cine contribuyeron en la primera mitad de este siglo a organizar los relatos de la identidad y el sentido ciudadano en las sociedades nacionales. Agregaron a las epopeyas de los héroes y los grandes acontecimientos colectivos, la crónica de las peripecias cotidianas: los hábitos y los gustos comunes, los modos de hablar y vestir que diferenciaban a unos pueblos de otros. La comunicación por radio ayudó a que grupos de diversas regiones de un mismo país, antes lejanos y desconectados, se reconocieran como parte de una totalidad. Los noticieros que comenzaron a vincular zonas distantes, así como las películas que enseñaban a las masas migrantes la manera de vivir en la ciudad y trataban los conflictos interculturales, proponían nuevas síntesis posibles de la identidad nacional en transformación (GARCÍA CANCLINI, 1995).

En la década de los ochenta evocada por Solomonoff, la radio encarna la posibilidad de un diálogo intercultural entre las zonas rurales y urbanas, el espacio

CERRO BAYO Y EL ADVENIMIENTO DE UNA GLOBALIZACIÓN CONSUMISTA Y MULTIMEDIA



Fotograma 7: Sexo y goce femenino en la convergencia multimedia postglobal de Cerro Bayo

Tres generaciones de mujeres luchan contra la muerte en *Cerro Bayo* (2010, Victoria Galardi): la abuela buscándola, una hija tratando de encontrar dinero para evitarla, otra sacrificándose en nombre de todos para no enfrentarla, y la nieta, resuelta a lograr la primera *petite mort*, su primer orgasmo sin el cual cree que no podría ser nombrada Reina del Cerro y, por ende, modelar en Buenos Aires. El tratamiento del deseo de la mujer, abarca desde la voluntad suicida de la abuela (fotograma 7a) hasta la frustración orgásmica de la nieta, compartida con el hermano (fotograma 7b). Logra finalmente gozar por primera vez con un militar estando en coma prolongado la abuela pero sólo a raíz de haber visto la película porno alquilada en el videoclub local (fotograma 7d). El video se lo pidió al hermano porque a ella le daba vergüenza alquilarlo, “por ser un pive el que atiende” (fotograma 7b). *Cerro Bayo* nos muestra los límites de las tecnologías de la información en los lugares más periféricos del mundo: desde los intentos fracasados de Lucas por comprarse un boleto para irse a Europa con computadoras que no captan la red, hasta la limitada selección de DVD “que no sean de lesbianas” para educarse a la sexualidad. El consumo es lo que caracteriza por tanto la época retratada, con tecnologías de la información que conforman un deseo falocéntrico dentro de un proyecto global

de moldear a las mujeres en una *performance* de género como objeto de deseos ajenos (fotograma 7c).

En esta película de Victoria Galardi se reconocen los procesos informacionales como agentes económicos más dinámicos que los de la industrialización, en una economía altamente transnacionalizada. Se manifiesta con la llegada oportuna de unos compradores españoles para la venta de un terreno de la abuela suicida en torno a quien se arma la narrativa cinematográfica. También lo vemos en el concurso de belleza que motiva las acciones y el malestar de la joven, ansiosa de ganarse el concurso de belleza local más importante:

Tía, ¿fue buena la experiencia de haber sido reina? Es muy groso, ¿no?

¿Eh?

¿Si fue bueno haber sido la reina del cerro?

Para mí no fue muy importante, estaba bueno porque te daban pases gratis para los medios de elevación.

Ahora además de eso sos la cara que sale en los afiches, en los pases, te dan ropa y un viaje a Neuquén para conocer al gobernador.

Ha, mirá.

Sí, me puede dar un empujón si me quiero ir a Buenos Aires a modelar.

En la película de Victoria Galardi se identifica ya el segundo modelo de producción del sexo definido por Preciado, “el orden de la Viagra y del orgasmo a cualquier precio” (PRECIADO, 2011), regulado en gran medida por la proliferación de un consumo sexual normatizado por los medios de comunicación (Fotograma 7c). Las mujeres son objetos de un deseo que las modela física y sensorialmente. La protagonista Inés, se autoconviene con la ayuda del exhibicionismo sexual de su amiga, que si no logra un orgasmo antes del desfile se le notará en la piel y tendrá menos oportunidades de salir ganadora. Al perder el concurso, lo justifica por ser “tensa” pero no cuestiona ni los modelos educativos sobre la sexualidad, ni los comportamientos de las mujeres en su familia. Tras ver una película pornográfica, de la que sólo oímos el regocijo de un grito femenino *ready-made* para caracterizar el goce tal y como se lo codifica al espectador fílmico, pasamos a una escena final, en la que grita a su vez con su nuevo amante, que casualmente es militar. Le tocará al espectador pensar lo que sostenía su propio grito: si su capacidad mimética con el cine para responder a los deseos de los demás o si la verdadera liberación de un cuerpo armado para la frustración desde la familia hasta la televisión.

La convergencia mediática es por tanto aquí representativa de un mundo globalizado altamente colonizador, en el que los protagonistas locales son más bien consumidores hipnotizados por las producciones ajenas que productores participativos. Es el caso del hermano de una de las concursantes que no suelta la com-

putadora porque se compró una cámara para comunicar. Con cierto humor la película retrata la entrada a la globalización como proceso de “modelaje” que para la mujer consiste en ingresar al “Salón de modelaje” con sus artefactos, como las uñas falsas tan anheladas por Inés para subrayar con énfasis los procesos de aculturación estética de la globalización.

Las tres películas consideradas revelan cada una a su manera cómo las tecnologías de la información se convierten en poderosas tecnologías del género en distintas épocas y desde sus propias peculiaridades, pero sobresaltando siempre su impacto en el cuerpo de mujer. Si “El espectador de cine es un invento del siglo XX”, según lo señala Canclini (GARCÍA CANCLINI & HOLTZ, 1994, p. 22-37) el nuevo siglo favorece en Argentina la contemplación por la mujer del espectador del siglo XXI desde sus propias consideraciones estéticas e ideológicas sobre el género. Por la misma pantalla que observa, es observada desde interrogantes sobre el lenguaje visual que permiten reconsiderar las estructuras sociales, comerciales e ideológicas con los enunciados performativos que consolidan el género tal y como se vende, consume y performa hoy día.⁷

Los traslados hacia *mediaculturas* globales, postindustriales y neoliberales, convierten los medios en poderosas tecnologías de la información y del género. Los medios afectan tanto más la experiencia del cuerpo femenino que los procesos educativos familiares o escolares perennizan educaciones reacias a brindar autonomía sexual a la mujer. El cine de las cineastas argentinas contemporáneas logra deconstruir el afán con el que la sociedad se aferra a un proyecto patriarcal en el que el ver y lo visible pasa por visiones predeterminadas de los roles concedidos socialmente al cuerpo de la mujer, sea mediante la difusión de los medios tradicionales como la fotografía, o por los nuevos medios interactivos que proporcionó la llegada de Internet.

7 La lectura de Clémence Streddel de Albertina Carri es significativa en este sentido (STREDEL, 2012).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, M. La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino. *Imagofagia*. Buenos Aires: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 4, p. 1-23, 2011. Disponible em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=168%3Ala-mirada-de-las-mujeres-en-el-nuevo-cine-argentino&catid=42&Itemid=98>.
- BUTLER, J. P., FASSIN, E. & KRAUS, C. *Trouble dans le genre (gender trouble)*. Texte imprimé pour un féminisme de la subversion. Préf. de Eric Fassin; trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris: la Découverte, 2005.
- ETTINGER, B. *The matrixial borderspace*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- FLORES MÁRQUEZ, D. Cruce de pantallas: la convergencia mediática en el cine. *Razón y Palabra*. México: ITESM Campus Estado de México, 2010. Disponible em: <http://www.razonypalabra.org.mx/CoordenadasMoviles/coomovil_2010/cm2010_convergencia.html>.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1998.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F.: Grijalbo, 1995.
- GARCÍA CANCLINI, N. & HOLTZ, D. *Los Nuevos espectadores: cine, televisión, y video en México*. México, D.F.: IMCINE, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1994.
- GARCÍA, D. V. Y. S. El año de las directoras. *Artemisia Noticias*. Argentina, 2012.
- HÉRITIER, F. *Pour une anthropologie symbolique du corps. CD à voix haute*. BERGE, P. Paris: Editions Gallimard-Collège de France, 2008.
- HIRSCH, M. *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- HUMM, M. *Modernist women and visual cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, photography, and cinema*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2003.
- JENKINS, H. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.
- LAURETIS, T. D. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- LÉVY, P. *L'intelligence collective pour une anthropologie du cyberspace*. Paris: La Découverte, 1994.
- POOL, I. D. S. *Technologies of freedom*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1983.
- PRECIADO, B. *Manifiesto contra-sexual*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 2011.
- RESPIGHI, E. No somos la pata feminista del 'nuevo cine argentino'. *Página 12*, 8/14, 2003. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-27841-2003-11-08.html>>
- STREDEL, C. Scrabble o telenovela: la distinción en Géminis de Albertina Carri. *De cierta manera: Identités plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains*. Actas del coloquio internacional organizado por el IRIEC de la Universidad de Toulouse II le Mirail y AMERIBER de la Universidad de Bordeaux III, el 28-30 de marzo de 2012.

- VELEZ, I. Género y “performance” en las escenas de lectura de *El último verano de la Boyita* (2009) de Julia Solomonoff in *Lectures du genre* v. 8: Imageries du genre, 2011a. Disponible em: <http://www.lecturesdugenre.fr/lectures_du_genre_8/velez1.html>.
- _____. Un spectre hante la femme dans le cinéma argentin contemporain: le spectre de la jouissance. In: (Ed.). *Actes du colloque “Culture populaire et culture savante – Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques”*, organisé par l’équipe américaniste du laboratoire HCTI, Lorient, le vendredi 8 et samedi 9 avril 2011: Presses Universitaires de Rennes, (in press), 2011b.
- _____. El erotismo cinematográfico de *La cámara oscura* (2008): revisiones estéticas e intericonicidad filmica, 2012. (artículo inédito)
- _____. Tecnologías visuales del género : el marco fotográfico en *La cámara oscura* (2008) de María Victoria Menis. In: (Ed.). *De cierta manera: Identités plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains*. Actas del coloquio internacional organizado por el IRIEC de la Universidad de Toulouse II le Mirail y AMERIBER de la Universidad de Bordeaux III, el 28-30 marzo de 2012: Editions Indigo (in press), 2013a.
- _____. Intericonicidad y trazo infantil en *Postales de Leningrado* (2007) de Mariana Rondón. *Iberical*, in press, 2013b.
- WALTER, N. & ÁLVAREZ RILLA, M. *Muñecas vivientes: el regreso del sexismo*. Madrid: Turner, 2010.

FILMOGRAFÍA

- Abuelos*. Género: Documental; Duración: 93 min.; Países: Ecuador y Chile; Año: 2010; Dirección y Guión: Carla Valencia Dávila.
- Antes que o mundo acabe*. Género: Drama; Duración: 104 min.; País: Brasil; Año: 2009; Dirección y Guión: Ana Luiza Azevedo, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado, Paulo Halm.
- As melhores Coisas do Mundo*. Género: Drama; Duración: 105 min.; País: España; Año: 2010; Dirección y Guión: Laís Bodanzky, Luiz Bolognesi.
- Cerro Bayo*. Género: Comedia dramática; Duración: 86 min.; País: Argentina; Año: 2011; Dirección y Guión: Victoria Galardi.
- El abrazo partido*. Género: Comedia dramática; Duración: 100 min.; Países: Argentina, Francia, Italia y España; Año: 2004; Dirección y Guión: Daniel Burman y Marcelo Birmajer.
- El edificio de los chilenos*. Género: Documental, biografía, drama; Duración: 96 min.; País: Chile; Año: 2011; Dirección y Guión: Macarena Aguiló y Susana Foxley.
- El premio*. Género: Drama; Duración: 115 min.; Países: México, Argentina, Polonia, Francia y Alemania; Año: 2011; Dirección y Guión: Paula Markovitch.
- El tiempo y la sangre*. Género: Documental; Duración: 68 min.; País: Argentina; Año: 2004; Dirección y Guión: Alejandra Almirón.
- El último verano de la Boyita*. Género: Drama; Duración: 86 min.; País: Francia; Año: 2009; Dirección y Guión: Julia Solomonoff y Alejandro Fernández Murriay

- Géminis*. Género: Drama; Duración: 85 min.; Países: Argentina y Francia; Año: 2005; Dirección y Guión: Albertina Carri y Santiago Giral.
- Infancia clandestina*. Género: Drama histórico; Duración: 112 min.; Países: Argentina, España y Brasil; Año: 2011; Dirección y Guión: Benjamín Ávila y Marcelo Muller.
- La cámara Oscura*. Género: Drama; Duración: 86 min.; País: Argentina; Año: 2008; Dirección y Guión: María Victoria Menis.
- Las mantenidas sin sueños*. Género: Drama; Duración: 97 min.; País: Argentina; Año: 2005; Dirección y Guión: Vera Fogwill y Martín de Salvo.
- Lluvia*. Género: Drama; Duración: 110 min.; País: Argentina; Año: 2008; Dirección y Guión: Paula Hernández.
- Los rubios*. Género: Documental; Duración: 89 min.; País: Argentina; Año: 2003; Dirección y Guión: Albertina Carri, Alan Pauls y Santiago Giral.
- Lucía*. Género: Drama; Duración: 80 min.; País: Chile; Año: 2010; Dirección y Guión: Niles Atallah.
- Matar a Todos*. Género: Drama; Duración: 92 min.; País: Uruguay; Año: 2007; Dirección y Guión: Esteban Schroeder y Nicolás Gueliburt.
- Norma Arrostito, la Gaby*. Género: Documental; Duración: 90 min.; País: Argentina; Año: 2008; Dirección y Guión: Luis César d'Angiolillo y Graciela Maglie.
- Postales de Leningrado*. Género: Drama; Duración: 90 min.; País: Venezuela; Año: 2009; Dirección y Guión: Mariana Rondón.
- Princesas Rojas*. Género: Drama; Duración: 100 min.; Países: Francia-Venezuela; Año: 2013; Dirección y Guión: Laura Astorga y Daniela Goggi.
- Silencios*. Género: Drama; Duración: 91 min.; País: Argentina; Año: 2009; Dirección y Guión: Mercedes García Guevarra.

Recebido em 04.04.2013

Aceito em 20.08.2013