



La teta asustada (Claudia Llosa, 2009).

Tres realizadoras, tres visiones sobre las identidades y las sexualidades femeninas en el cine

Lisandra Leyva Ramírez

Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano
La Habana, Cuba
centroinformacion@fncl.cult.cu

Resumen

TÍTULO: Tres realizadoras, tres visiones sobre las identidades y las sexualidades femeninas en el cine.

El cine a través de su evolución se ha convertido en un medio que posibilita el estudio de las individualidades femeninas. En conjunto con la teoría cinematográfica legada por estudiosas del género femenino como Laura Mulvey, Anneth Kuhn y Teresa de Lauretis, han proliferado cineastas con el propósito narrar historias relacionadas con las mujeres, que las ubiquen dentro de la Historia y muestren la diversidad de sus identidades. La cineasta peruana Claudia Llosa, la argentina Lucía Puenzo y la mexicana Alejandra Sánchez muestran en sus obras características estéticas y temáticas que las distinguen como autoras y que son interesantes de valorar en el empeño de discernir las múltiples identidades de las mujeres latinoamericanas: desde la sexualidad, la procedencia étnica y problemáticas sociales específicas. Este ensayo quiere contribuir al estudio de estas cuestiones.

PALABRAS CLAVES: teoría feminista del cine, cine latinoamericano, identidad, sexualidad.

Abstract

TITLE: Three women filmmakers, three different visions about women identities and sexualities in the contemporary cinema of Latin American.

Throughout its history cinema has become a means to make the study of female individualities possible. Along with gender studies articles written by authors like Laura Mulvey, Anneth Kuhn and Teresa de Lauretis, women filmmakers have arisen with the purpose of telling stories related to women. They want to place women inside History and to show the variety of

their identities. In their films, the peruvian filmmaker Claudia Llosa, the argentine Lucía Puenzo, and the Mexican Alejandra Sánchez, exhibit aesthetics characteristics and subject matters that distinguish them as authors. It is important to discern multiple identities of latin american women from the point of view of sexuality, ethnic origin and specific social matters. This essay wants to contribute at the studies of these problems.

Key words: gender studies theory, identity, sexuality, latin american cinema.

32

Conferirle importancia a la individualidad de cada mujer, considerando no solo las problemáticas comunes al género femenino visto como un sujeto universal, fue una de las proposiciones más defendidas por la llamada tercera ola del feminismo¹. Formó parte de una necesidad generalizada de incluir en los estudios históricos, culturales, sociales y científicos, a quienes se diferencian del patrón masculino blanco heteronormativo, las nombradas minorías u "otredades". Integrantes de este grupo, a las mujeres también se hizo necesario visibilizarlas como participantes activas de la historia. No ha sido suficiente rebasar esta problemática, otorgarles el derecho al voto y a ocupar altos cargos políticos en la mayoría de los países, la posibilidad de abortar legalmente en algunos pocos, conferirle al acontecer del espacio íntimo, la casa y la familia, igual importancia que a lo concerniente al espacio público. Debates e investigaciones han evidenciado la imposibilidad de sostener homogéneamente sentencias sobre las mujeres y su condición en todos los países del mundo, de emitir leyes funcionales para todas las naciones que sean concluyentes respecto a la subordinación u opresión de su género. La complejidad y diversidad de las circunstancias merita particularizar los estudios y considerar a la vez el periodo histórico, la geografía, la religión, la economía, etc....Es preciso profundizar para entender y dar a conocer sus mentalidades en relación con su accionar cotidiano, las características de sus disímiles identidades, sus manifestaciones creativas o expresiones estéticas.

¿Cómo es el comportamiento de las categorías sexo, género y deseo en relación a la conformación de la identidad? ¿Cuánto la diversidad de elementos biológicos, históricos, sociales y culturales implica y diferencia la identidad de una mujer con respecto a otra? Son algunas interrogantes necesarias de explicar y definir para la comprensión de la existencia humana, las cuales han sido saciadas de debatir y causantes de variedad de planteamientos. Desde Simone de Beauvoir con su emblemático *El segundo sexo*, continuando otras como Michell Perrot con *Mi historia de la mujeres*, Joan Wallach Scott con su libro *Género e historia*, hasta Judith Butler a través de *El género en disputa* y Nelly Richard con sus estudios del género femenino en Chile, han expuesto criterios que aclaran, complejizan y relacionan variados aspectos de es-

1 La Tercera Ola del Feminismo se ubica en Occidente entre finales de los años ochenta y la entrada de la década del noventa del siglo XX. Se le debe la denominación del término Tercera Ola a la escritora Rebecca Walker, por su texto "Becoming the Third Wave", publicado en la revista Ms. en enero de 1992.

tas problemáticas. Los feminismos en su condición de teoría y filosofía, quienes que se dedican a su estudio, han presentado la necesidad y obligación de repensar constantemente sus postulados, siendo tan positivos los debates derivados de ello como a veces controversiales e incómodas las ambigüedades y paradojas resultantes.

El cine no ha dejado de responsabilizarse con la representación y la valoración de las consideradas "otredades". Además de los filmes realizados con una intencionalidad explícita de hacer cine feminista, la teoría filmica legada por figuras como Laura Mulvey, Ann Kaplan, Annette Kuhn, y Teresa de Lauretis, se respaldó en directoras y obras que consciente o inconscientemente apoyaban la deconstrucción de la representación patriarcal y convencional de la mujer. Varios enfoques y propósitos se derivaron de estos afanes teóricos, a partir de los cuales se incentivó a que el cine reflejara los múltiples factores y condicionantes que pueden hacer iguales o diferentes a las mujeres. En la medida que se ha progresado en el descubrimiento y reconocimiento de la participación de las mujeres en el medio cinematográfico latinoamericano, se han ido incluyendo valoraciones referidas a ellas en los libros que conforman actualmente la historiografía del cine de la región. Les son dedicados capítulos específicos dentro de estudios generales; también algunos proyectos e investigaciones docentes se centran específicamente en la personalidad o trayectoria de una cineasta, pero estas clases de investigaciones aún deben incrementarse, así como aquellos análisis con una perspectiva generacional como objeto de estudio.

En la última generación sobresaliente de cineastas latinoamericanas, Alejandra Sánchez, Lucía Puenzo, y Claudia Llosa, entre otras, proponen en sus obras lecturas, perspectivas de identidades y sexualidades femeninas dignas de valorar desde la teoría feminista actual. La mexicana Alejandra Sánchez en su documental *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas*, denuncia la situación social crítica en que se encuentran las mujeres que viven en esa ciudad, donde un alto por ciento de ellas son raptadas, violadas y asesinadas por grupos de mafiosos sin que el gobierno erradique o minorice estos hechos. La permanencia y frecuencia de este problema, el tener que las mujeres afrontarlo diariamente, lo convierten en parte significativa de la identidad de quienes nacen en ese lugar. Lucía Puenzo, a través de sus filmes *XXY*, *El niño pez*, y *Wakolda, el médico alemán*, aborda conflictos de identidad de género vinculados con la genética y la sexualidad del cuerpo humano, como son las contradicciones y la incertidumbre psicológica que debe enfrentar una persona intersexual, así como la intensidad con que puede asumir el amor una pareja lesbiana. La peruana Claudia Llosa eligió, como protagonistas de sus filmes *Madeinusa* y *La teta asustada*, a mujeres de procedencia aborígenas quechua, informándonos sobre su manera de afrontar el pasado histórico, asomándonos a su imaginario mitológico, convirtiéndolas para los espectadores en personajes femeninos con el encanto de parecer tan excéntricos como reales. En su último filme, *No llores, vuela* su personaje principal no es indígena, pero centra su reflexión en la mater-

nidad, desde una visión dolorosa, compleja, distante de la dicha y lo positivo con que usualmente se representa.

Claudia Llosa... ¿una mirada antropológica convertida en ficción?

Estrechamente vinculada con la de identidad, la categoría de género ha sido asociada tanto a factores puramente biológicos como a otros específicamente culturales, con el propósito de hacer visible como la mujer ha sido reducida como ser a cuanto le depara la vida según lo concerniente a su sexo y a las funciones que le han atribuido las sociedades. En la contemporaneidad es más acertado referirnos a la categoría de género relacionándola o tomando en cuenta un mayor conjunto de factores: las distintas nacionalidades a las que pertenecen las mujeres, las diversas religiones a las que se acogen, las variadas clases sociales a las que están adscritas, las múltiples preferencias sexuales que pueden desear, etc. En el caso de Fausta y Madeinusa, protagonistas de *Madeinusa* y *La teta asustada*, ambas son nacidas dentro de una etnia milenaria, la quechua, de la cual heredan sus tradiciones y enseñanzas, su "lugar en el mundo", para ellas no existe la oportunidad de formarse como sujetos antes de pertenecer a esta etnia, de la cual proviene la ontología de sus identidades. Es posible tomar a estos personajes como paradigmas para coincidir con el siguiente criterio de Judith Butler:

34

...la afirmación de que el género está construido sugiere cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados, y se cree que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable. Cuando la «cultura» pertinente que «construye» el género se entiende en función de dicha ley o conjunto de leyes, entonces parece que el género es tan preciso y fijo como lo era bajo la afirmación de que «biología es destino». En tal caso, la cultura, y no la biología, se convierte en destino.²

Madeinusa y *La teta asustada*, como obras de arte exponentes de una representación de la realidad, específicamente de la cultura quechua, no están exentas de ser enjuiciadas por los diferentes tipos de espectadores acerca de la veracidad y fidelidad que muestran hacia las particularidades de esta etnia. Cuánto valor puede poseer una obra audiovisual (ficción o documental) sobre comunidades milenarias u originarias para los estudios antropológicos y sociológicos; cuán válido puede ser el mensaje o el contenido que expresan, son interrogantes para las cuales cada obra nos puede brindar un resultado diferente. Así se trate del género documental, desde

2 Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la mirada* (Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2007), p. 56.

el instante en que una cámara y un realizador/investigador median en la representación audiovisual de comunidades indígenas, inciden en su realización el interés, la visión selectiva y el pensamiento del artista; también sucede que la naturalidad e ingenuidad propias de estas culturas antiguas se pierden en un gran por ciento de las filmaciones, se transforman en pos de una puesta en escena o de una imagen pintoresca y comercial para la figura extranjera. En su ensayo *El ojo que mira lo real*, el investigador Adolfo Colombres conceptualizó algunas de las posibles maneras audiovisuales en que los cineastas ejercen su mirada sobre determinadas culturas y realidades, lo que más se identifica con el quehacer de Claudia Llosa, principalmente en *Madeinusa*, es el llamado por él "ojo exotista":

Su método es un extrañamiento exagerado hasta lo grotesco, o manipulado para producir un asombro que por lo general cristaliza en una imagen negativa del otro, y en algunos casos una exaltación romántica que lo idealiza hasta convertirlo en una entelequia. Es que al teñir la diferencia cultural con los colores subidos de la barbarie se clausura el camino que conduce al fondo de lo real. Esta mirada no resiste un abordaje serio desde la antropología visual.³

Aunque *Madeinusa* obtuvo numerosos lauros en diversos festivales, algunos criterios negativos fueron expuestos por parte del público y la crítica especializada, lo cual confirma cierta insatisfacción con respecto a la representación que del pueblo quechua se hizo en el filme. El pueblo andino en general, la protagonista y sus seres cercanos, son reflejados a través de cualidades negativas (la ignorancia, la suciedad, el abuso, el latrocinio, la promiscuidad, etc); el propósito de la realizadora no fue mostrar bajo una mirada respetuosa las tradiciones, creencias y problemáticas reales de la etnia, sino dar rienda suelta a su imaginación pensando todo lo posible de ocurrir durante un periodo de tiempo en que sus integrantes creyeran que les está permitido realizar toda clase de pecado. El personaje de *Madeinusa* a la vez que se representa como víctima del despotismo y el abuso de su padre, de la maldad y envidia de su hermana, además del fanatismo religioso propio del pueblo en el que vive, queda concebida en el desenlace como un personaje de cualidades negativas, capaz de envenenar a su padre, de traicionar y culpar al joven limense que estaba dispuesto a llevarla a la capital e irse sola. Es posible interpretar la mirada de la cineasta como una visión colonialista, contagiada de algunos clichés, más típica de una realizadora ya extranjera para su propio país que de alguien que se sienta comprometido con él; no obstante, pedir que se encasille el registro audiovisual de esta etnia nada más que a través del realismo o en el género documental por tal de

3 Adolfo Colombres, *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual* (Cuba, Ediciones ICAIC, 2012) p. 331.

alcanzar un valor etnográfico, resulta perjudicial y restrictivo, cercano a un esquematismo. Al igual que el resto de las culturas la quechua merita ser ficcionalizada, siempre con determinado cuidado y respeto, la cuestión es lograrlo, conferirle voz propia a sus integrantes, hacerlos dueños de su historia y romper con estereotipos conocidos. Claudia Llosa ha demostrado seguir avanzando en ese camino.

El segundo largometraje de la cineasta tuvo un fundamento básico más verídico que su ópera prima y fue menos proclive a ofrecer una visión distorsionada del pueblo quechua; el guión de *La teta asustada* no provino de la pura fantasía de la directora y guionista, se basó en el estudio de la antropóloga Kimberly Theidon *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. La cineasta tomó como motivo principal de su argumento la creencia de este pueblo en el mal de la teta asustada, *Mancharisqa Nuñu* en quechua: si una mujer es violada en estado de embarazo, el efecto negativo de la experiencia se traspasará a la criatura por medio de la leche materna o el útero, y hará que el recién nacido no posea alma. La obra se nos presenta desde el inicio como un relato enfático de la voz y el sentir de mujeres. El testimonio desgarrador que hace la madre de Fausta en la primera escena antes de morir, revela rápidamente al espectador circunstancias históricas-políticas vividas por estas mujeres quechuas, sucesos que se convertirán en un impedimento psicológico para que la protagonista viva plena y normalmente su sexualidad; justificarán su voluntad de renunciar a ella introduciéndose una papa en la vagina, lo cual se identifica con el temor de también ella ser violada. *Yo lo vi todo desde tu vientre...sentí tu desgarrar...Por eso ahora llevo esto como un escudo de guerra...Porque solo el asco detiene a los asquerosos*, le canta Fausta a su madre muerta.

36

Al dar a conocer un personaje como Fausta, Claudia Llosa obtiene el mérito de informar mundialmente a los espectadores de esta secuela mítica de los abusos cometidos por las fuerzas militares durante las décadas de los ochenta y noventa en Perú. Una consecuencia poco divulgada en el mundo, que no pocos jefes y oficiales militares desearían borrar de la historia, incluso ciertas figuras de la Iglesia, según da fe Kimberly Theidon como resultado de su investigación⁴. El filme ratifica la importancia de hacer visible(s) aquella(s) parte(s) de la Historia Universal que halla(n) quedado olvidada(s) y silenciada(s) por intereses de poder.

4 "...los sacerdotes, en alianza con el Ejército, comercializaban mujeres que pertenecían a Sendero Luminoso y que terminaban casadas con los indeseables de cada pueblo, tras una venta en el mercado... los sacerdotes ponían a caminar a las mujeres que atrapaban a los miembros del Ejército, y a la fuerza tenían que casarse...Estas mujeres salvaban su vida, casándose con los "opas" (tontos) o viejitos de cada pueblo; los sacerdotes sacaban dinero por el matrimonio, fue una manera de resignificar el parentesco con la violencia sexual". Entrevista realizada a la antropóloga Kimberly Theidon en el sitio web: <http://www.reportajealperu.com/2009/03/con-ustedes-kimberly-theidon-la-autora-intelectual-de-la-teta-asustada.html>

La historia que se conoce, se enseña y se estudia depende de quien la narre, la escriba o la valore. Es posible la confrontación de diversos criterios y opiniones acerca de un mismo suceso, pero generalmente solo una visión es aceptada oficialmente, en la cual influyen el pensamiento, las conveniencias, así como otros factores circunstanciales de las personas e instituciones que conformen la oficialidad. En *La teta asustada* no existe un narrador personaje que conduzca la historia, quien la haga sentir como subjetiva de una persona o de una comunidad particular, sin embargo, los espectadores pueden percibir en el filme una denuncia implícita sobre la violencia sexual practicada por diferentes grupos militares en los cuerpos de estas mujeres quechuas. A diferencia de otros filmes como *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, 1969), en el cual es muy evidente la denuncia política contra los Cuerpos de Paz estadounidenses que realizaron campañas de esterilización contra las mujeres quechuas, Claudia Llosa sin hacer de su filme un documento de acusación abierta y ácida, sin culpar a un grupo militar específico de estas acciones, incita a la reflexión sobre la repercusión que tuvieron específicamente sobre el sector de las mujeres, testimonia la memoria colectiva de ellas, lo cual, en un mundo mayormente parcializado por la memoria masculina, es un hecho significativo para las diferentes ramas de los estudios del género femenino.

Otro aporte no menos positivo hizo Claudia Llosa a la representación del género femenino en *La teta asustada*: su protagonista no es una "mujer mito", "una buena o mala madre", "una esposa ejemplar", "una mujer fatal", "una santa", etc. Fausta se concibe como mujer según la realidad transmitida y vivenciada por su madre, en correspondencia con la clase social a la que pertenece, a partir sus propios pensamientos, deseos, miedos y reflexiones; resulta una persona verosímil, no concebida idealmente en el sentido sexual, tampoco en el espiritual ni en el carácter, para el placer de otro ser.

Para el sentir y la proyección de la identidad es determinante cuán orgulloso el personaje esté de su origen, de su familia o del lugar de donde proviene, el empeño que manifieste en mantener las tradiciones y los hábitos de su pueblo. Estos sentimientos de apego o amor hacia la cultura quechua no se visibilizan por parte de la protagonista de *Madeinusa*. La situación familiar en la cual está encerrada la joven puede tomarse como la causa o la justificación de su deseo de irse a la capital, con el objetivo de apartarse del padre y la hermana. Ella participa de las actividades realizadas por su comunidad, practica sin rebeldía ni desagrado su sistema de vida y creencias, pero toma la decisión de seguir el camino de la madre: emigrar a Lima. Los aretes, motivo principal por el cual asesina a su padre, son el símbolo de su sueño, representan la imagen y la clase social a la que desea pertenecer. El personaje de Fausta en *La teta asustada*, poco expresivo de otros sentimientos que no sean el miedo o el temor al contacto sexual con los hombres, deja sin mostrar explícitamente su amor y orgullo por su origen quechua, sin embargo, no hace caso

del criterio del médico que la atiende en el hospital por este expresar que no cree en el mal de la teta asustada, con lo cual Fausta sintió ofendida su idiosincracia, la hizo sentir fuera de lugar, incomprensida. También denota su identificación como se comunica con frecuencia en el dialecto quechua, no en español; no sólo habla sino también disfruta cantar en él, como reflejo de su dolor, para hacer más agradable el trabajo, etc, es un indicio de la significación e importancia que tiene en la vida diaria la oralidad y el canto para esta cultura y otras tantas.

Elemento imprescindible para definir la identidad cultural de las personas es la geografía particular de la región en la cual se encuentran asentadas. En *La teta asustada*, a pesar de no existir escenas en las que la discriminación hacia los quechuas sea explícita a través de los diálogos, los reiterados planos generales del paisaje, de la ubicación apartada del pueblo donde vive la comunidad de Fausta, lo muestran como un sitio lejano, recóndito, poco "desarrollado" o "civilizado", sugiriendo lo marginal.

Cuidar de no victimizar a los personajes femeninos hasta el punto exagerado de que los espectadores sientan lástima por ellos, ofrecer perspectivas positivas acerca de un desarrollo y futuro óptimo de estos, es una de las proposiciones realizadas por parte de la teoría feminista, en pos de mejorar la visión histórica que ha adscrito el género femenino fundamentalmente a la debilidad y al sentimentalismo fácil. Gracias a la certera caracterización del personaje de Fausta, *La teta asustada* no se nos presenta como la historia de un ser débil, incapaz de transformar su vida o salir de situaciones difíciles; ella es fuerte, trabajadora, obstinada, se escapa del hospital cuando el médico plantea que debe realizarle una operación para extraerle la papa; solo cuando su cuerpo no resiste más la afectación es posible la intervención quirúrgica.

Se establece un contraste entre las reiteradas escenas festivas de la familia, de la comunidad de Fausta, y el carácter seco y parco de ella. Fausta no participa activamente en las danzas como los demás, sin embargo, esto no parece importarle al resto de las personas: asumen de forma natural su comportamiento al saber que padece el mal de la teta asustada, no hay muestras de lástima hacia ella. "Está enferma..." le dice en una ocasión un primo a uno de los amigos que muestra interés por Fausta, no obstante, esto no lo limita a tratar de acercársele y decirle groserías. El final de la película es alentador respecto al futuro de Fausta, la papa florecida recuerda la belleza y la delicadeza que también existe en el mundo, los sentimientos del jardinero pueden formar parte de esta; indicios de una visión final y una concepción positiva de la protagonista, de su historia.

Las miradas ejercidas sobre los personajes femeninos a través de la historia del cine por diferentes elementos como el ángulo elegido por la cámara, los demás personajes de la historia y los espectadores, tienen implicaciones de relaciones de poder, de cuestionamiento humano, de posición e imaginario social, por lo cual la

teoría fílmica feminista ha hecho fuerte hincapié en valorar la manera en que estas miradas se proyectan, abogando por personajes femeninos no encasillados en los estereotipos propios de la visión patriarcal. La escasa existencia de planos subjetivos correspondientes al personaje de Fausta, parece evidenciar el deseo de la cineasta de convertir generalmente a la protagonista en objeto de la mirada de los espectadores, no así al resto de los personajes y el mundo como centro de reflexión e interés de ella. Fausta incluso aparece en ocasiones solitaria, con deseos de distanciarse del contacto social; sin embargo, es perceptible su enjuiciamiento, sus pensamientos respecto al mundo que la rodea, a través de sus reacciones ante el resto de los personajes y sus problemas. Es un ser poco comunicativo pero no pasivo, según sus características se desajusta del imaginario típico que la ideología falocéntrica espera de una mujer.

Tanto en *La teta asustada* como en su primer largometraje de ficción *Madeinusa*, Claudia Llosa propone como protagonistas a mujeres que padecen por su condición sexual, pero además por pertenecer a una clase social no privilegiada. Fausta, para poder darle un entierro digno a su madre, se ve precisada a trabajar como sirvienta en la casa de una pianista de posición social acomodada. Todas las escenas entre ellas serán testimonio de una relación de poder, en la cual Fausta es la que debe subordinarse. El conflicto se irá agudizando a medida que se desarrolla la historia, hasta llegar a su clímax cuando la pianista se apropia de la melodía de la canción improvisada por Fausta para alcanzar su éxito profesional.

No solo la toma de conciencia de la identidad sexual que la persona decide para sí (heterosexual, homosexual, transexual, etc) influye en la expresión de la identidad general del individuo. El cuerpo femenino históricamente ha sido significado, valorado y estéticamente transformado por las prescripciones de cánones de belleza, civilidad y moral exigidas por industrias culturales, sociedades, y religiones, como consecuencia las identidades sexuales de muchas mujeres han sido falseadas, impuestas o restringidas. Los cuerpos de Madeinusa y Fausta consisten negativamente en objetos de deseo para hombres que no les generan atracción o placer, viven física y psicológicamente bajo la coerción de este hecho; el sexo para ellas consiste en una obligación o en un ultraje a su físico, en ningún momento representan una fuente de placer, tampoco se percibe que alguna de las dos disfrute o busque el autoerotismo. Visualmente la realizadora no quiso erotizar ni embellecer físicamente en demasía a las protagonistas de sus filmes, los movimientos y ángulos de las cámaras no se detienen en fragmentar ni sensualizar las diferentes partes de los cuerpos de las jóvenes, recurso que consolidó la personalidad y las actitudes conferidas a Fausta y Madeinusa. La cineasta presentó a estos personajes como mujeres proclives a ser centro del deseo sexual de los hombres pero a la vez como seres que tienen anhelos diferentes e individuales en sus vidas y que por ello les restan importancia e interés a ese otro hecho. Fausta intenta escapar de ser un

ser sexual para otros y de los otros, en cierto modo lo consigue, sin embargo, como ser social, cultural, étnico, se ve obligada por las circunstancias a ser-para y de-los otros, sin poder transformar o cambiar su situación. Madeinusa se aprovecha del deseo sexual del joven limeño, le ofrece su virginidad con el interés de ganarse su simpatía y que la lleve a la capital, utiliza para su beneficio la atracción que sabe que puede sentir un hombre por su cuerpo.

Lucía Puenzo...la mirada no heteronormativa hacia los personajes y sus conflictos.

La publicación de *El género en disputa* (Judith Butler, 1990) y los debates incentivados en el ámbito de los estudios feministas, reafirmaron el criterio de que no solo se construye en el tránsito hacia la adultez el rol de género ejercido por las personas para el funcionamiento sociedad, sino que específicamente la identidad sexual de todas las personas también está sujeta a convenciones y a patrones dominantes, en defensa mayormente del antagonismo hombre/mujer y de la heterosexualidad. Así lo argumenta la investigadora y autora del libro referido:

40

La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre «femenino» y «masculino», entendidos estos conceptos como atributos que designan «hombre» y «mujer». La matriz cultural -mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género- exige que algunos tipos de «identidades» no puedan «existir»: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son «consecuencia» ni del sexo ni del género. En este contexto, «consecuencia» es una relación política de vinculación creada por las leyes culturales, las cuales determinan y reglamentan la forma y el significado de la sexualidad.⁵

Lucía Puenzo ha conseguido a través de sus obras sumergir a los espectadores en la reflexión sobre la diversidad de la identidad sexual presente en los seres humanos, aquella que sobrepasa los límites de la heterosexualidad, así como expone las implicaciones sociales y psicológicas que conlleva tener una condición sexual diferente, asimilada en general como "no normal" o extraña.

Los primeros planos que nos muestran los créditos iniciales tanto de *XXY* como de *El niño pez* pertenecen al mundo submarino, un hábitat que se caracteriza por acoger diferentes clases de animales y de peces con sexualidades diversas, donde el hermafroditismo y el cambio de sexo en determinado momento están presentes en un buen por ciento de ellos como las anémonas, las estrellas de mar, en crus-

5 Judith Butler, *El género en disputa*, p. 72.

táceos, etc. Así, desde este inicio, la cineasta nos acerca simbólicamente al universo de la diversidad sexual que será el principal terreno del cual brotarán los conflictos y protagonistas de sus filmes.

Sin muchas otras referencias que citar en cuanto a personajes protagónicos intersexuales dentro del cine latinoamericano, *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) abre para los espectadores una ventana hacia la vida de Alex, adolescente intersexual⁶, en un período crucial de su vida en el cual debe tomar la decisión, bajo la presión de sus padres, de someterse a una operación para quedar con un solo sexo, o permanecer con su identidad sexual de nacimiento a pesar de no ser la común de la mayoría de las personas. La identidad, es dialéctica y dinámica, de manera natural proclive al cambio con el paso del tiempo y las circunstancias, pero *XXY* no desea presentarnos un proceso natural de transformación de la protagonista. Se trata en este caso de un forzamiento identitario que implica la intervención quirúrgica del físico. El cuestionamiento del filme se dirige principalmente hacia la manera en que la medicina tradicional ejerce la violencia sobre los cuerpos de las personas intersexuales, sobre todo mediante series de cirugías para "normalizar" sus genitales. Alex, el personaje protagonista, no siente que deba transformar su cuerpo, a pesar del maltrato que sufre cuando los muchachos y otras personas del pueblo se enteran de su condición de intersexual, de saber que la miran como un ser extraño o un monstruo. *Que se enteren*, le dice con decisión a su padre, en el momento en que este le expresa que de hacer la denuncia de la agresión todas las personas del pueblo conocerían su condición sexual. *¿Y si no hay nada que elegir?* le responde también a su predecesor cerca del desenlace al este decirle que la cuidaría hasta cuando ella pudiera decidir quedarse con uno de los dos géneros sexuales aceptados. A través de su pregunta la protagonista enjuicia el pensamiento típico heteronormativo de tener que pertenecer a solo uno de los géneros sexuales asumidos por la sociedad como normales, y visualiza otra opción de vida e identidad sexual por medio de la cual desea que se le acepte.

En general, mediante las escenas que estructuran a *XXY*, se establece un continuo asedio de la mirada de los otros personajes o de la propia cámara cinematográfica hacia Alex o lo que implica su intimidad: Álvaro entra al cuarto de ella y se fija en la muñeca a la cual le ha incluido un pene falso, el papá la ve teniendo sexo

6 En el filme *XXY* no queda aclarado desde la medicina cuál es la exacta condición intersexual de Alex, el título sugiere que el personaje presenta el Síndrome de Klinefelter, que se presenta en un cuerpo con genitales de "varón", "poco desarrollados" o ambiguos, y la posible evolución de características sexuales secundarias femeninas en esta persona; sin embargo en el sitio web de la cineasta se especifica que a Alex se le diagnostica al nacer una hiperplasia suprarrenal congénita, la cual se presenta en personas que al nacer presentan los dos cromosomas XX pero en las que luego durante su desarrollo sus genitales se van virilizando, el clítoris se alarga de manera similar al pene y las formas corporales al llegar a la adolescencia se asemejan a las del varón.

con Álvaro a través de la rendija de un puerta, un grupo de muchachos la fuerza en la playa para saciar la curiosidad acerca de sus genitales...etc. En breves escenas también se muestra a Alex observándose a sí misma a través de un espejo, no mediante un plano subjetivo, recurso para identificar a los espectadores con la mirada escoptofílica practicada por un extraño desde afuera. La angulación de los planos y la iluminación se conjugaron para ofrecer imágenes de desnudez de la protagonista pero sin llegar a mostrar explícitamente sus genitales, cuidándose de no caer o guiar a los espectadores en la misma morbosidad o posición indiscreta de los muchachos del pueblo que forzaron a Alex.

Alex (*XXY*) y Lala (*El niño pez*), desde su propio sentir y criterios no presentan conflictos de identidad de género, no se sienten mal consigo mismas, ni inconformes con sus cuerpos u orientación sexual, sus problemas e incertidumbres provienen del pensamiento y las reglamentaciones impuestas por la sociedad. Esencialmente la trama de *XXY* consiste en un proceso gradual de autorreconocimiento y autovaloración por parte de la protagonista, y como esta debe adoptar una actitud defensiva ante sus padres y la sociedad, debido a ser distanciada en lo posible del intercambio social, maltratada y casi violada por los muchachos de la región, próxima a padecer una operación genital que la transformaría en otra persona para toda su vida.

42

La clase social a la que pertenecen las familias de las jóvenes protagonistas determina bastante las circunstancias en que se ven envueltas y la presión que deben enfrentar. El conflicto que se establece en el *El niño pez*, está dado no solamente por la orientación sexual lésbica de las dos muchachas, sino por el hecho de que ambas se aman aunque pertenecen a clases sociales distintas, Ailín es la criada paraguaya de la familia de Lala, lo cual tendrá gran peso en el desarrollo de la trama; será ella quien sea culpada por la justicia del asesinato del juez federal a pesar de ser inocente, sin embargo, decidirá no dar a conocer la verdad por tal de proteger a Lala, la verdadera victimaria.

Ailín representa desde el punto de vista identitario a las personas que aman su país, la cultura de la cual provienen, pero que buscan mejorar la calidad de vida trasladándose a uno extranjero, en el cual suelen padecer del menosprecio y la subestimación de los nacionales. El mayor indicio de su identidad paraguaya es su dominio del lenguaje guaraní, en el cual desea cantar, en el cual le pide a Lala que le diga: *Te amo, quiero que nada más seas mía*. Aunque su imagen (su vestuario, su peinado, su maquillaje) no la caracteriza como una persona típica de nacionalidad uruguaya, el hablar guaraní la designa como tal y la diferencia de las personas que la rodean.

La atracción lésbica de las jóvenes de *El niño pez* es asimilada por ellas con absoluta naturalidad y desinhibición, sin indecisión ni contradicciones, ni siquiera por Ailín, que igual deja manifiesto su gusto por el sexo masculino en varias escenas; no obstante, para que se realice a plenitud su relación deben alejarse de sus familias

y de la ciudad. La historia de amor entre ellas la directora quiso presentarla como algo superior a los valores morales y civiles convencionales, se evidencia sobre todo en el final abierto y a la vez feliz que le confirió a la historia; Lala es capaz de robar a su propia familia, de asesinar a su padre por rabia y rencor, sin embargo, en ella no hay arrepentimiento sino bienestar al lograr ayudar a Ailín e irse a vivir con ella a Paraguay; un gran por ciento de los espectadores asimilarán aminorados o justificados los delitos cometidos por Lala debido al amor por ella sentido. Y es en verdad la magnitud del amor lo que le importa resaltar a la cineasta más que cualquier otro aspecto: la identificación de la criada con el origen paraguayo del que proviene, la concientización por parte de ellas y de sus familias del lesbianismo, la doble moral o la delincuencia existente en la ciudad y sus dirigentes, etc. Si el móvil dramático en *XXY* fue el conflicto entre el ser humano y la sociedad en relación con la identidad sexual, en *El niño pez*, aunque no deja de estar presente, cede el lugar principal a la reflexión sobre los límites de los sentimientos de las protagonistas.

La posición respecto a los hombres queda mucho mejor definida en el personaje de Lala que en el de Ailín. No se llega a conocer realmente la índole de la relación establecida entre ella y el Vasco, ni la que existió entre ella y el juez federal. Pueden hacerse suposiciones: conveniencia, dinero, placer, ¿asedio? En el filme se caracteriza como una muchacha que causa fuerte atracción en muchos hombres debido a su belleza y juventud, incluso su propio padre se siente seducido por ella.

La fotografía, dadas las necesidades y conveniencias de la historia de *El niño pez*, le confirió primacía a la creación de atmósferas en los planos interiores, los cuales resultaron muy expresivos de cada situación emocional que viven los personajes; conjugando luces y sombras, planos detalles y planos más generales. Acorde con el tinte un poco sórdido y morboso que colorea a la historia, mayormente la fotografía en este filme se decantó por situar un gran por ciento de las escenas en ambientes nocturnos o en penumbras. Los planos exteriores del Lago Ypoa son los más interesantes a mencionar de su clase solo debido a la mitificación del lugar, al misterio, o secreto que encierra, pero no por la belleza que puede emanar, no por la grandilocuencia de un plano general del lugar. Los planos del Lago Ypoa son a la vez los más representativos que aparecen en el filme de Paraguay como país.

En *El niño pez* las escenas de caricias, de sexo entre las protagonistas, no son muy explícitas. Representar erotismo en la relación lésbica de las jóvenes, exhibir el descubrimiento y disfrute de esta preferencia sexual por parte de ellas, quedan relegados a aspectos de menor importancia dentro de la historia; se dan como circunstancias ya sobrentendidas, ya vivenciadas, presentes pero de manera secundaria en la trama, que se centra en exponer los obstáculos de diversa índole que ellas deben superar para materializar su unión. Las escenas más íntimas y propicias para un erotismo bien explícito manifiestan más la compenetración espiritual entre las jóvenes que el apetito sexual de ambas. Interesante en cuanto a la representación

de la relación homosexual entre las jóvenes es que no se muestra un juego de roles convencional y dicotómico (hombre-mujer) establecido entre ellas, ni en el sentido sexual ni en otro tipo de aspectos.

La historia de *El niño pez* era bastante propicia para desarrollarla desde los códigos del thriller o suspenso tales géneros cinematográficos, para mantener un dato o elemento oculto a los espectadores, para valerse continuamente de escenas que generaran tensión, inquietud y dudas en ellos respecto al final que le depara a cada personaje; sin embargo, no fue esa la elección de la realizadora. Prefirió imponer a los espectadores una narración en un tempo lento; una diégesis no lineal mediante la cual ellos tendrían que elaborar y reconstruir la historia de las protagonistas; un desarrollo dramático que no presenta una evolución in crescendo del clímax, más bien está estructurado de manera que poco a poco los espectadores comprendan y se identifiquen con la situación de las jóvenes.

Al igual que ha enjuiciado y construido filosóficamente según su visión otros componentes de la Historia Universal, el hombre ha elaborado el sujeto mujer valiéndose en ocasiones de mitos, inseparables compañeros del origen de casi todo lo que existe en nuestro universo. Ha sido el género femenino quien mayormente se ha convertido en materia de mitos, y no viceversa, no se considera que las mujeres hayan sido los principales sujetos creadores de leyendas, fábulas o mitos. En *El niño pez* esta situación se muestra transformada, el orden simbólico en que se ubica a la mujer como sujeto no corresponde a un rol pasivo. La leyenda del niño pez es fruto de la imaginación de la cineasta transmitida al personaje de Ailín, no proviene verdaderamente de la cultura guaraní; Lucía Puenzo pudo hacer referencia o haberse apropiado para su guión de algunos de los mitos guaraníes del Lago Ypoa, como el de la isla flotante o el de la campana..., pero eligió crear uno propio que favoreciera y apoyara su historia. Está el mito del niño pez relacionado con un conflicto muy femenino: la maternidad frustrada o la maternidad en las adolescentes. El personaje de Ailín utiliza el mito como recurso psicológico para aminorar el dolor de la pérdida. En el filme nunca queda expuesto además este mito como algo imposible o irreal, siempre queda en el ámbito de la ambigüedad y la inquietud, de modo que no se le resta validez y respeto a este pensamiento de las jóvenes protagonistas, que es el mismo también de muchas culturas originarias de Latinoamérica.

En *Wakolda. El médico alemán*, el último de sus largometrajes nacido como versión de una de sus novelas, Lucía Puenzo dirigió nuevamente su atención hacia otra de las problemáticas referidas al cuerpo humano. En esta ocasión lo relaciona con el fascismo y la permanente obsesión con crear el ser humano perfecto. El personaje protagónico de *Wakolda...* es el alter ego cinematográfico del médico fascista alemán Josef Mengele, de quien se conoce que hizo estancia en Bariloche y que por ende se relacionaría con las familias de la región y las tomaría como objeto de sus experimentos. Alrededor de su personalidad se estructuran los sucesos y acciones

dramáticas que provocarán la evolución de la historia, sin embargo, la narración del filme no estará dirigida por él. Desde el inicio está narrado en primera persona por la adolescente Lilith, quien terminará siendo una de sus víctimas. A través de las frases, de los comentarios de ella, complementados con los dibujos de la libreta de anotaciones de Mengele, los espectadores irán conociendo la forma de pensar de este médico y sus propósitos, pero siempre bajo la visión "seducida" de la adolescente. Esta elección de narradora denota la ingenuidad de Lilith a la vez que la capacidad del personaje de Mengele para agrandar y manipular a sus víctimas.

Tanto en *XXY* como en *Wakolda. El médico alemán*, lo somático del cuerpo humano y su interacción con la psiquis se exponen como aspectos determinantes en la identidad de las personas. La directora y su equipo lo hacen leit motiv de sus obras y lo resaltan tal problemática que todos los seres humanos debemos dilucidar para conocer una parte significativa de quienes somos y a partir de la cual construimos nuestras vidas. Nos hace tomar conciencia de que nuestros cuerpos son fuente de inagotables placeres, pero también de impredecibles conflictos, y es esta disyuntiva la que puede provocar crisis.

Alejandra Sánchez...la mirada denunciante
de la sociedad en que vive la mujer mexicana.

Un paradigma de como los documentales pueden consistir en crítica mordaz de los aspectos negativos de las personas y las sociedades contemporáneas, es el trabajo de la realizadora Alejandra Sánchez. Eligiendo en ocasiones el género documental (*Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas*, 2006), otras la ficción (*Seguir vi-viendo*, 2014), esta cineasta resalta en la cinematografía mexicana por la valentía de expresar sus preocupaciones como mujer mexicana y denunciar problemáticas sociales acuciantes en las que están directamente implicados dos centros de poder: el Estado y la Iglesia. Transita por un camino que en ocasiones le acerca y otras le aleja de la experimentación y la novedad estética, pero mantiene en todas sus obras un énfasis en la crítica social.

Construido mediante entrevistas, *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2006), va exponiendo poco a poco la alta cifra de mujeres jóvenes que han sido asesinadas y violadas, desaparecidas en Ciudad Juárez en el periodo transcurrido desde la década de 1990 hasta los años iniciales de la del 2000. La posición denunciante de la realizadora queda explícita cuando salen a relucir como fruto de un trabajo investigativo profundo, conjuntamente con el dolor de los familiares de estas muchachas desaparecidas: la oferta de empleo en la maquiladora como causa principal de la frecuente migración a Ciudad Juárez de mujeres jóvenes; la manera en que las autoridades políticas y fiscales restan importancia o se desentienden de la responsabilidad del problema; la posible implicación de grupos de poder políti-

cos y mafiosos en las violaciones y asesinatos de las jóvenes.

Obra mayormente elaborada mediante recursos comunes de la narrativa cinematográfica, sin ser osada en cuanto a lo visual o lo estético en general, *Bajo Juárez...sí* es esmerada en su realización al lograr un equilibrio entre la conmoción provocada por el testimonio de la familia de una de las desaparecidas, y la enunciación de los datos, las cifras oficiales expuestas para informar con precisión estadística a los espectadores. La narración construye justamente su coherencia y el ritmo interno del discurso a través de la alternancia en el montaje de las escenas más emotivas, referidas al caso particular de la violación y muerte de Lilia Alejandra García Andrade, con aquellas escenas relacionadas con la experiencia de Gaudencia Valencia, la joven llegada nueva al pueblo.

El documental no cuestiona ni tiene interés en exponer características identitarias de la mujer mexicana. Ni siquiera aborda otros problemas culturales que las jóvenes pudieran enfrentar al emigrar hacia Ciudad Juárez. Sin embargo, la obra transpira lo propio de México en la elección de la banda sonora, compuesta mayormente por rancheras, las cuales le imprimen con frecuencia el tono melodramático tan gustado en México y tan presente en Latinoamérica.

Tal vez por enfatizar cuanto dañan socialmente las muertes y violaciones femeninas en Ciudad Juárez, no están presentes en el documental preguntas, reflexiones, que hagan a los espectadores pensar sobre la sexualidad de estas mujeres a pesar del tema estar muy relacionado. La inquietud por la sexualidad sí se evidencia de forma más patente en su documental *Agnus Dei: Cordero de Dios*.

Agnus Dei..., tiene como tema la pedofilia clerical, específicamente el abuso sexual sobre varones cercanos a la adolescencia. La osadía de la cineasta al denunciar públicamente este problema, la doble moral presente entre algunos eclesiásticos católicos, representa una posición y una mentalidad bastante identificada con debates feministas sin Alejandra S. haberse expresado como tal a favor de esta filosofía de vida y movimiento social. Cómo las mujeres hemos sido subvaloradas y significadas solo en papeles como los de esposa, madre o hija por diversas religiones e instituciones, ha sido un tema recurrente en los análisis feministas. El documental *Agnus Dei...* se centra en la persona de Jesús Romero, quien fuera víctima de abuso sexual desde su infancia hasta su adolescencia y desea encontrar y confrontar a su agresor, el cura Carlos López., pero los espectadores a medida que avanza la obra podemos apreciar la importancia e influencia de la figura materna, Esperanza, en la situación de él.

No siempre el estudio del género femenino dentro del cine tiene que centrarse en personajes protagónicos, *Agnus Dei...* constata la posibilidad de analizar desde un personaje secundario la situación y la psiquis de una mujer en correspondencia con el rol social que asume predominantemente, en el caso de Esperanza: el de madre católica. Será en esta función de madre católica que la cineasta nos

mostrará únicamente al género femenino y no en otras facetas. La significación de Esperanza en la vida de su hijo está presente en todo el documental, en las declaraciones que tanto él como ella realizan. Desde el hecho de haber nombrado Jesús a su primogénito, se evidencia una fuerte influencia por parte de la fe religiosa de ella en el futuro devenir de su hijo. Al avanzar la obra descubrimos la presión sentida por el protagonista en su niñez y adolescencia al querer hacer feliz a su madre y no buscar problemas; actitud que lo llevó a permanecer por mucho tiempo callado respecto al abuso del sacerdote. A través de los testimonios la cineasta muestra como la obsesiva fe religiosa de la madre determinó la cercanía y la relación de la familia con el sacerdote. Incluso sale a relucir el sentimiento de culpabilidad que siente Esperanza por haber llevado a su hijo a la iglesia. Sin embargo, ella no renuncia a su fe católica y espera que Cristo le ayude a resolver el problema de la misma manera que lo plantó en su vida.

La cineasta deja explícito en el documental que la denuncia del abuso sexual no recae solamente en el sacerdote Carlos López, sino también en aquellos otros eclesiásticos que estaban enterados de la situación y las instituciones judiciales que responden a los intereses de la iglesia y no llevan completamente a cabo el proceso de declaración y detención de Carlos López. Hay una secuencia de intenso develamiento en la cual el montaje alterna escenas de Carlos López oficiando misa y fotografías de él de índole pornográfica homosexual. Luego de visualizar estas imágenes, a los espectadores nos queda claro la falsedad de la perfección y la santidad de las autoridades eclesiásticas, cuán artificial puede ser la imagen pública que ofrecen. En una de las escenas ubicada en el colegio de preparación para los seminaristas que luego podrán convertirse en curas, en la pizarra del aula se encuentra escrita la frase: "El seminarista está llamado a mostrar aquella perfección humana que brilla en el hijo de dios hecho hombre y que se transparenta en sus actitudes". Quienes incitan a los adolescentes a una imposible perfección y a ver su cuerpo como un enemigo de la castidad, a alejar de él toda impureza o lujuria aun así sea martirizándolo, no son ejemplo de sacrificio y sinceridad.

Aunque la entrevista suele ser un método reiterado en los documentales de Alejandra S., es bastante evidente la diferencia narrativa y visual existente entre sus obras. En *Agnus Dei...* la experimentación desde lo poético y lo simbólico en la técnica narrativa y visual, se aprecia desde el trabajo en los créditos iniciales con la utilización de los dibujos, que luego continuarán apareciendo, animados, con el propósito representar las pesadillas y recuerdos de Jesús Romero. La animación es una manera de acercar a los espectadores a los dolorosos momentos por los que pasó el protagonista. Como recurso enfatiza los efectos psíquicos negativos que permanecen en él.

En la secuencia inicial del documental mientras escuchamos en off el relato de la pesadilla de Jesús, se muestran unas ovejas pastando cerca de la tumba del

padre, como alegoría a la sumisión y la pasividad con que se identifican quienes deciden consagrarse a la vida religiosa o monástica. Mediante la edición y la banda sonora o el sonido, la directora establece un contraste entre la actitud de los religiosos entrevistados en el seminario, y la personalidad actual de Jesús, totalmente distinta después de su experiencia y el transcurso de los años. Existe una marcada intención de significar a Jesús como alguien muy diferente a los jóvenes seminaristas y a los sacerdotes que aparecen entrevistados. Cuando aparece su imagen en escena, generalmente la banda sonora que anteriormente escuchamos, casi siempre música o cantos religiosos, cede lugar a otra clase de género musical como la música pop rock o fusión. La presentación del título del documental está acompañada por el tema *One way or another* de la banda de rock estadounidense Blondie. Varias de las letras de las canciones utilizadas fueron escritas por la misma directora Alejandra S., (ej.: Lo que no puede decirse, Tengo mucho que decirte a los ojitos) en conjunto con el músico mexicano Tareke Ortiz. Esta circunstancia es muestra de una implicación total de la realizadora con todos los elementos de su obra, así como de un anhelo de impregnarle una estética autoral al documental.

El camino a transitar hasta la presentación cinematográfica de una obra de crítica social tan aguda como las realizadas por Alejandra Sánchez, nunca resulta sencillo. Es de esperar que el quehacer cinematográfico de esta cineasta esté bastante expuesto a la censura por la manera seria y comprometida en que aborda problemas graves de su nación. En entrevista a la escritora Cristina Liceaga, la cineasta comentó un poco sus experiencias al respecto:

48

...indicios como de molestia y algunas, digamos, amenazas, pero nunca de manera directa. En el caso de *Bajo Juárez*, sí fue un proyecto que tenía un riesgo muy alto. En este momento creo que yo no podría volver a filmar una película similar a *Bajo Juárez* sobre todo por las agresiones que sufren reporteros y periodistas, que han ido incrementándose hasta tener casos trágicos como lo del asesinato en la colonia Narvarte. En el caso de la pederastia clerical, la Iglesia siempre ha sido una institución que se maneja con mucha cautela, con mucha inteligencia y lo que hizo con *Agnus Dei* fue bajar un telón de silencio y no opinar nada y dejar pasar la película. Creo que hubo sabor a censura en muchos sentidos...⁷

No solo México, sino la región Latinoamericana en sentido general está ávida de cineastas y obras que denoten el carácter osado que ha mostrado Alejandra S. en su trayectoria, con el espíritu de mejorar nuestras sociedades a través del arte. Algunas palabras tan concluyentes como germinales

7 Cristina Liceaga, «Alejandra Sánchez Orozco presenta hoy su cortometraje ¡Smuack! en el FICM », [http://www.escenalatina.com/2015/10/smuack-de-alejandra-sanchez-ficm/...](http://www.escenalatina.com/2015/10/smuack-de-alejandra-sanchez-ficm/) Recuperado por última vez el 10 de diciembre del 2017.

Claudia Llosa, Lucía Puenzo y Alejandra Sánchez nos acercan a conflictos identitarios a los que las mujeres somos vulnerables desde tres perspectivas y enfoques distintos: desde la etnicidad, la sexualidad y el ser víctimas de un problema social específico de una región. En conjunto el quehacer de estas realizadoras favorece el esclarecimiento teórico del concepto de identidad, en un momento histórico en que es muy debatido y que no son pocas las voces teóricas que le implican un alto grado de subjetividad y detrimento debido a la globalización y a las características de la posmodernidad. La identidad en la contemporaneidad se asume como un fenómeno polisémico y heterogéneo, que se puede expresar diversamente entre personas del mismo sexo, nacionalidad, o habitantes de un mismo vecindario, en dependencia y relación con múltiples factores. Así nos lo expresa Marcela Lagarde con otras palabras:

A cada mujer la constituye la formación social en que nace, vive y muere, las relaciones de producción-reproducción y con ello la clase, el grupo de clase, el tipo de trabajo o de actividad vital, las instituciones en que se desenvuelve, el grupo de edad, las relaciones con las otras mujeres, con los hombres y con el poder, la sexualidad procreadora y erótica, así como las preferencias eróticas, las costumbres, las tradiciones propias, y la subjetividad personal, los niveles de vida, el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la lengua, la religión, los conocimientos, el manejo técnico del mundo, la sabiduría, las definiciones políticas, todo ello a lo largo del ciclo de vida de cada mujer.⁸

49

Dilucidar cuánto nos entregan explícita e implícitamente en sus obras Claudia Llosa, Lucía Puenzo y Alejandra Sánchez. Entender sus películas como integrantes del corpus complejo y diverso que conforma la identidad femenina latinoamericana. Nos ayuda a desentrañar el aporte cultural, social y espiritual obtenido con el actual crecimiento del número de mujeres directoras en el cine de nuestra región. Aún faltan muchas palabras por debatir y escribir al respecto. Como antes que se influyen y retroalimentan continuamente, el cine y los seres humanos ofrecen una relación continua e imprescindible a estudiar para entender quiénes somos y nuestras historias. Al margen de producciones audiovisuales realizadas con el único fin de entretener y recaudar ganancias, de reportajes televisivos y escenas cinematográficas preparadas con antelación para manipular a un público, existirán también imágenes en movimiento reveladoras realmente de la vida humana.

⁸ Marcela Lagarde, «La identidad femenina», https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf

Referencias bibliográficas

- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica, SA, 2007.
- Carrasco, Pilar Aguilar. *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico*. España: Consejería de la Presidencia, Instituto Asturiano de la Mujer, s.f
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. España: Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, 1992.
- García González, Andrea. *Clases de cine. Compartir miradas en femenino y masculino*. España: Instituto de la Mujer, s.f.
- Lagarde, Marcela. *La perspectiva de género, Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. España: Ed. Horas y Horas, 1996.
- Núñez Domínguez, Trinidad. *Cine y violencia contra las mujeres. Reflexiones y materiales para la intervención social*. España: Centro de Estudios, Investigación e Historia de Mujeres "8 de Marzo", Observatorio "Mujer Trabajo y Sociedad", s.f.
- Ruffinelli, Jorge E. *Locas mujeres. 130 directoras en América Latina*. Uqbar Editores, 2015.
- HEMEROGRAFÍA
- Bonfil, Carlos. «Mujeres y cine en América Latina ». *Revista Comunicación y Sociedad*, n.º 3, enero-junio (2005):195-199.
- Castro Ricalde, Maricruz. «Feminismo y teoría cinematográfica ». *Revista Escritos*, n.º 25, enero-junio (2002): 23-48.
- 50 Fregoso, Rosa-Linda. «Mujer y cine en América Latina: Proyectando una visión alternativa de la nación». *Papeles del CEIC*, n.º 2 (2016):1-18.
- Ruffinelli, Jorge. «Tabú, intimidad y pudor: El cine realizado por mujeres». *Revista Nuevo Cine Latinoamericano*, n.º 17 (2015) pp.4-10.
- Siles Ojeda, Begoña. « Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine». *Revista Caleidoscopio*, n.º 1 (2000)
- Torres San Martín, Patricia. « Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano». *Revista NUEVA SOCIEDAD*, n.º 218 (2008)

WEBGRAFÍA

- Colaizzi, Giulia. « El acto cinematográfico: género y texto fílmico ». <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205418/281342>
- Cruz, Jacqueline. «Las mujeres en el ojo de la cámara (de cine) ». <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/IMG/pdf/LasMujeresEnElOjoDeLaCamara.pdf>
- De Lauretis, Teresa. « Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista ». http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005_22.pdf
- Mulvey, Laura. «Cine, feminismo y vanguardia ». <http://www.youkali.net/youkali11-a-LMulvey.pdf>

Leyva, Lisandra "Tres realizadoras, tres visiones sobre las identidades y las sexualidades femeninas en el cine contemporáneo latinoamericano". *Fuera de Campa*, Vol. 2, No. 2 (2018): 31-51

Mulvey, Laura. « Placer visual y cine narrativo». http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf

Torres San Martín, Patricia. « Cineastas de América Latina: desacatos de una práctica fílmica ». <http://cinelatino.revues.org/747>