

María Matilde Balduzzi, *Las mujeres en el cine argentino. Imágenes, representaciones sociales, estereotipos*. ISBN: 978-987-8325-42-2. Editorial: Malisia, 2020.

Magalí Mariano
Facultad de Arte, UNICEN
magalimarianoe@gmail.com



En las páginas de este libro, María Matilde Balduzzi¹ se propone identificar, describir y analizar las imágenes, representaciones sociales y estereotipos de las mujeres en el cine argentino. Para ello examina las tramas argumentales, los diálogos y monólogos de los personajes como así también los roles y las funciones que las mujeres encarnan en largometrajes de ficción. La autora revisa algunas de las periodizaciones propuestas por diversos estudiosos del cine y elige la de Fernando Martín Peña (2012) por proponer lapsos más acotados, que posibilitan una mayor concentración en los objetivos propuestos. Balduzzi advierte, sin embargo, que las periodizaciones relevadas tienen en común la identificación y análisis de continuidades y rupturas de diversos procesos en la historia del cine, pero que en ningún caso la referencia a personajes femeninos es significativa ni se propone para un análisis agudo. Y es este el vacío que Balduzzi pretende subsanar: la reflexión sobre la forma en que se ha representado a las mujeres a lo largo de la historia del cine argentino.

En relación al corpus, Balduzzi puntualiza que la selección responde a la identificación de aspectos relevantes en relación a los objetivos formulados en vistas de señalar continuidades y recurrencias en las dimensiones que dan cuerpo al abordaje de su objeto de estudio: la imagen de las mujeres, valores, creencias, representaciones sociales y estereotipos de género que retoman o reelaboran el imaginario social vigente; la participación de las mujeres en la realización de películas; y el cine con discurso crítico. Del análisis de estas variables, Balduzzi elabora una categorización nominal que adopta la forma de par conceptual, expresando la estructura de oposiciones binarias “que históricamente han asumido los valores, imágenes, representaciones sociales y estereotipos sobre las

1 Licenciada en Psicología y Magíster en Educación.

mujeres” (Balduzzi, 2020: 21) con la que sintetiza los rasgos fundamentales de la representación predominante en cada uno de los períodos estudiados.

Su marco teórico está centrado en torno de estudios sobre la producción de subjetividad, representaciones sociales, mitos y leyendas, modos en que la figura femenina aparece en la mitología y formas en que la modernidad establece dispositivos de control sobre la sexualidad de las mujeres.

Balduzzi empieza por el principio: el cine mudo y los primeros intentos de sonorización (1896-1932), período al que categoriza como *Sufrientes heroínas románticas o mujeres ambiciosas y egoístas*. Comenta algunas de las transformaciones políticas, intelectuales, sociales y culturales del período, haciendo alusión a la idea de progreso, la incursión en el modelo agroexportador, la llegada de inmigrantes, la extensión de la educación primaria y la llegada del cinematógrafo al mundo -y al país-. Menciona las primeras producciones exhibidas y también las producidas a nivel nacional, inicialmente de corte ‘documental’ o de sucesos políticos y/o militares, posteriormente de ficción.

El primer largometraje argentino de ficción, estrenado en 1914 tuvo como título el nombre de una mujer (*Amalia*) y fue dirigido por Enrique García Velloso sobre una adaptación de José Mármol. El personaje de Amalia reúne para Balduzzi los rasgos de la heroína romántica, “una viuda joven y bella, sensible y abnegada, rica pero generosa, que está dispuesta a realizar actos heroicos, guiada no sólo por la razón, sino por su exquisita sensibilidad” (Balduzzi, 2020: 40). Para este período, la autora se concentra también en el análisis de *Nobleza Gaucha* (Cairo, Gunche, Martínez de la Pera, 1915) no sólo en torno a la dicotómica relación campo-ciudad que subyace, sino a la representación sobre las mujeres que repone la idea de mujer inocente y pura, como posesión y propiedad de un hombre. También se ocupa de *Hasta después de muerta* (Gunche y Martínez de la Pera, 1916) y del estereotipo de la mujer romántica y sacrificada. En relación al cine sonoro, destaca *Muñequita porteña* (Ferreyra, 1931) y retoma el análisis de la mujer como propiedad del hombre.

En los films del período 1896-1932, las mujeres se presentan entonces como personas irresponsables, incautas, irracionales, fácilmente manipulables. Balduzzi encuentra la excepción a la regla en *Mi derecho* (Celestini, 1920), dirigida por una mujer, es una película que la autora encuentra pionera en el abordaje con perspectiva de género. Por otro lado, Balduzzi observa que este período es uno de los que más presencia de mujeres en la dirección atestigua: María V. de Celestini; Angélica García de García Mansilla; Josefina Emilia Saleny; Elena Sansisena de Elizalde; Adelia Acevedo y Victoria Ocampo.

Balduzzi se adentra en la historia y se dispone al análisis del cine sonoro sin discos (1933-1941) al que categoriza como *mujeres abnegadas o malas mujeres*, período en el que no registra ni un caso de mujeres a cargo de la dirección. Introduce en el apartado una descripción contextual: la crisis del 29; el derrocamiento de Yrigoyen; la inestabilidad económica y política; el fraude y la corrupción; el

desempleo y la pobreza. En cuanto al cine, la llegada del sonoro impulsa la necesidad de mejoramiento de los estudios y los espacios de exhibición.

En este período, Balduzzi se concentra en dos conjuntos de films: “las películas de Gardel” y “las comedias de enredos”. En torno a las primeras, se refiere a los largos producidos por Paramount e interpretados por Carlos Gardel. Encuentra que la antinomia campo/ciudad que protagoniza el primer período se ve desplazada por el par barrio/centro: el barrio asociado a lo “simple, a lo noble y al trabajo duro y honrado, por oposición al centro de la ciudad y a la noche, escenario y momento propicios para el desarrollo de los ‘vicios’ y la ‘perdición’” (Balduzzi, 2020: 49). A esta dicotomía se suma la de mujer buena, dulce y sumisa en contraposición a la mala mujer. Las películas que analiza en este apartado son *Cuesta abajo* (Casnier, 1934); *Melodías porteñas* (Moglia Barth, 1937); *Ayúdame a vivir* (Ferreyra, 1936); *Besos brujos* (Ferreyra, 1937); *La ley que olvidaron* (Ferreyra, 1938); y *Mujeres que trabajan* (Romero, 1938).

Hacia el final del período se evidencia un cambio en las temáticas de las películas, en concordancia con la consolidación de un público más heterogéneo y fundamentalmente de clase media. Es así que se produce el giro a las “comedias de enredos” y con ellas a una nueva construcción espacial: se pasa del medio rural o urbano marginal a una escenografía burguesa. “El cine reflejaba y alimentaba aspiraciones contribuyendo a la construcción de un imaginario social” (Balduzzi, 2020: 54). Las mujeres que aparecen en este período ahora son “adolescentes candorosas, hijas de familias burguesas, que sueñan con encontrar al amor de su vida” (Balduzzi, 54). Las películas sobre las que trabaja son *Los martes, orquídeas* (Mugica, 1941); *La rubia del camino* (Romero, 1938); *Caprichosa y millonaria* (Discépolo, 1940); *Cándida* (Bayón Herrera, 1939); *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940); y *Casamiento en Buenos Aires* (Romero, 1940).

El tercer período (1942-1955) está atravesado por el rol central del Estado y el énfasis en lo nacional, y el par antinómico que propone Balduzzi para su categorización es el de *buenas chicas de su casa o mujeres en busca de independencia*. En estos años se produce una serie de transformaciones en el orden de lo político, económico y social en un contexto de crisis del modelo económico agroexportador y en medio del impulso a la industria nacional a través de la sustitución de importaciones. Vuelve a ser significativo el carácter *nacional* y se reafirma la cultura popular. Sin embargo, es también un período de censura. En torno a lo cinematográfico, y siempre atendiendo al desmantelamiento de representaciones sociales y estereotipos de género, la autora se concentra en el análisis de *La guerra gaucha* (Demare, 1942); *Pampa bárbara* (Demare y Fregonese, 1945); *Pobre mi madre querida* (Manzi, 1948); *Besos perdidos* (Soffici, 1945); *Cuando la primavera se equivoca* (Soffici, 1944); *La cabalgata del circo* (Soffici, 1945). También se ocupa, por otro lado, de las “nuevas comedias de enredos” y en esta línea, se concentra en el análisis de *Esposa último modelo* (Schlieper y Cortazzo, 1950); *Cosas de mujer* (Schlieper, 1951); *Mercado de Abasto* (Demare, 1955); *Dios se lo*

pague (Amadori, 1948); *Mi noche triste* (Demare, 1952); *La casa de los millones* (Bayón Herrera, 1942) y su secuela, *La danza de la fortuna* (Bayón Herrera, 1944), entre otras.

En sintonía con el período anterior, en este no se registran mujeres en la dirección pero sí unos pocos casos en roles de directora-asistente y asistente de dirección.

El período que sigue está atravesado por la creación del Instituto Nacional de Cinematografía y por el surgimiento del cine de autor (1956-1972). Balduzzi propone el par *mujeres encerradas y perturbadas o mujeres-objeto* como categorización. En cuanto al panorama contextual, señala el crecimiento económico, “el cambio de valores, concepciones y costumbres, con una explícita oposición de los jóvenes a las pautas ‘burguesas’ de su familia de origen, entre ellas, el rol tradicionalmente asignado a las mujeres” (Balduzzi, 2020: 69). Da cuenta de los daños ocasionados por el golpe de estado en el 55 estrictamente en el ámbito cinematográfico y la deriva hacia la sanción de un decreto-ley de protección del cine nacional. Menciona la “intelectualización del cine” en la generación del 60 y el nacimiento del Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata. Entre las películas que analiza, se encuentran las tres que resultan de la asociación de Leopoldo Torre Nilsson en la dirección y Beatriz Guido en el guion —*La casa del ángel* (1957); *La caída* (1959) y *La mano en la trampa* (1961)—, películas que le permiten ahondar en el concepto de mujeres encerradas. También se ocupa de algunas de las películas realizadas por la dupla Armando Bó e Isabel Sarli —*El trueno entre las hojas* (1956); *Sabaleros* (1959); y *Fuego* (1968) —, para problematizar el concepto del cuerpo-objeto de la mujer, puesto en función de “satisfacer la pulsión escópica de los espectadores, particularmente los varones” (Balduzzi, 2020: 77).

Este es un período en el que las mujeres participan en puestos claves en la realización y en algunos pocos casos en la dirección.

El quinto período es el de las expectativas de libertad a la más estricta censura (1973-1981), al que Balduzzi categoriza como *el deseo entre paréntesis o el deseo censurado*. En torno al tema que la ocupa, Balduzzi señala como significativas dos películas, ambas estrenadas antes del comienzo de la última dictadura, *La tregua* (Renán, 1974) y *Los días que me diste* (Siro, 1975). “En estos filmes, el amor y el deseo aparecen como un paréntesis en la vida monótona y anodina de los protagonistas. En ambos casos, el cambio de vida no resulta posible” (Balduzzi, 2020: 83). Otra de las películas significativas del período es *La Raulito* (Murúa, 1975), film que visibiliza y problematiza cuestiones muy poco debatidas en torno a los conceptos de sexo y género en esta época. Con la oscuridad de la dictadura son acallados los intentos de renovación estética y temática. Balduzzi señala algunos de los films que resultaron obsecuentes y cómplices de los intereses del gobierno de facto, “comedias ligeras cuyo propósito evidente era enaltecer los valores vinculados a la familia, el trabajo, el orden y la fe religiosa” (Balduzzi, 2020: 88-89), en las que el lugar y el rol de las mujeres es el de ama de casa, madre abnegada y esposa fiel. La autora dedica unas palabras a las películas de Olmedo y Porcel y

también en dirección completamente contrapuesta, a las figuras de María Luisa Bemberg, Clara Zappettini y María Herminia Avellaneda.

En los años del retorno a la democracia (1982-1989), Balduzzi encuentra que la cuestión se dirime entre *mujeres conservadoras y sumisas o mujeres rebeldes*. En lo concerniente a la producción cinematográfica, los primeros años se ven atravesados por la revisión del pasado reciente a través de alegorías y construcciones metafóricas, pero también se producen en este período películas de corte realista que denuncian más explícitamente las brutalidades de la dictadura. Las películas que Balduzzi aborda, desde la temática que la convoca y en función de la categorización que propone, son *La historia oficial* (Puenzo, 1985) y *Made in Argentina* (Jusid, 1987).

Por otro lado, la de los ochenta es una década significativa porque es aquella en la que emerge con más fuerza la figura de María Luisa Bemberg y su ideario feminista, ofreciendo personajes femeninos diferentes a los estereotipos habituales en el cine. Así, se concentra en *Señora de nadie* (1982); *Camila* (1984) y *Miss Mary* (1986). Balduzzi también destaca las figuras de Jeanine Meerapfel, de Silvia Chanvillard y de Carmen Guarini; estas últimas dos vinculadas al documental, pero sumamente relevantes en la historia cinematográfica nacional.

El último período (1990-2019)² es el de los años noventa y el surgimiento del Nuevo Cine Argentino. Aquí Balduzzi propone más una pregunta antes que una categorización, *¿una nueva mirada sobre las mujeres?* Como en los períodos anteriores, el apartado comienza con la descripción del contexto -convulsionado y crítico- en sus aspectos económico, político y social y las consecuencias en el ámbito estrictamente cinematográfico. La revolución tecnológica -que permite el abaratamiento en los costos de producción-, la emergencia de escuelas e institutos de formación vinculados al cine y la creación de subsidios a óperas primas son algunos de los factores que impulsan una transformación, a la que la crítica más tarde daría en llamar “Nuevo Cine Argentino” (NCA). Para el análisis del rol de las mujeres y su representación, Balduzzi se concentra primero en películas previas o coexistentes con el NCA, como *Yo la peor de todas* (Bemberg, 1990) que reivindica la rebeldía, la curiosidad y la inteligencia de las mujeres, en contraposición a *El lado oscuro del corazón* (Subiela, 1992), entendida por la autora como portadora de una mirada masculina y hasta por momentos misógina. Reaparece el amor romántico con *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?* (Jusid, 1992); la mujer como objeto en *Una noche con Sabrina Love* (Agresti, 2000) y de manera más sutil en *Un novio para mi mujer* (Taratuto, 2008). Balduzzi también examina *Tesis sobre un homicidio* (Golfrid, 2013); *No sos vos, soy yo* (Taratuto, 2004); *Días de vinilo* (Nesci, 2012); *Un amor en tiempos de selfies* (Tamer, 2014) y *El hilo rojo* (Goggi, 2016).

En torno a las imágenes y representaciones sobre las mujeres en el NCA, Balduzzi advierte algo que en muchos films no resulta tan novedoso y es el hecho de que en *Silvia Prieto* (Rejtman, 1999) aparece por primera vez una mujer como protagonista, aunque todas las decisiones que toma

² El período que propone Peña finaliza en 2011, porque se remonta a un libro publicado en 2012. La autora aquí lo extiende hasta 2019

carecen de sentido. Sin embargo, los films dirigidos por mujeres, en este período, parecen proponer otra perspectiva. Tal es el caso de Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2001; *La niña santa*, 2004; *La mujer sin cabeza*, 2008); Lucía Puenzo (*XXY*, 2007); Inés María Barrionuevo (*Atlántida*, 2014); Ana Katz (*Mi amiga la del parque*, 2015); Verónica Chen (*Rosita*, 2018); Albertina Carri (*Las hijas del fuego*, 2018) y Paula Hernández (*Los sonámbulos*, 2019)

En sintonía con lo que expresa Dora Barrancos en el prólogo, este libro da cuenta de una investigación sumamente exhaustiva y minuciosa de las películas que analiza, en diálogo con los contextos históricos en los que se producen. Se destaca la claridad de la prosa de María Matilde Balduzzi y la agudeza de su mirada. Y se agradece su compromiso con las mujeres en el cine argentino.