

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Licenciatura en Sociología
Tesina de grado

**La Desigualdad de Género
en la Industria Cinematográfica
Argentina 2001-2018.
Caso Mendoza**

Tesista
María Florencia Guardia

Director
Dr. Javier Ozollo



2019

Índice

Introducción	1
Capítulo I: Cine, Sociedad y Patriarcado	4
1.1. Sociedad y Hegemonía	4
1.2. La Cultura	8
1.3. Sobre el Estado	13
1.4. El Patriarcado	18
1.5. El cine como instrumento	23
1.5.1. Mujeres en el arte cinematográfico	28
1.5.2. Políticas de las desigualdades	34
Capítulo II: Las Mujeres y el Cine	36
2.1. La industria cinematográfica argentina	36
2.1.1. Raíces del cine silente	36
2.1.2. Llegada del cine sonoro	38
2.1.3. Nuevo cine argentino	40
2.1.4. Retorno a la democracia y la reconstrucción del cine nacional	45
2.1.5. Segundo Nuevo Cine Argentino	47
Síntesis de la Industria Cinematográfica Argentina	55
Capítulo III: Caracterización de la Industria Mendocina	56
3.1. Los comienzos	56
3.2. La otra mirada: las trabajadoras audiovisuales	60
Capítulo IV: Estudio de caso: Mendoza	62
4.1. Estudio de caso	62
4.1.1. Entrevistas semiestructuradas	63
4.1.2. El análisis de las entrevistas	63
4.2. Las voces de las realizadoras	64
4.2.1. Inicios en el cine	64
4.2.2. La financiación de los proyectos	66
4.2.3. Concepción del cine	67
4.2.4. Las mujeres frente al cine	70
4.2.4. Los estereotipos	71
4.2.5. “Pensando en formas de como verse madres y trabajadoras cinematográficas”. Carina Sama	72
4.2.6. Cupo de mujeres	73
4.2.7. El cine que se hace: “Si no lo nombras no existe, es invisible, el trabajo nuestro es invisible. Nosotras somos las eternas invisibles”. Cristina Raschia	74
4.2.8. Industria en Mendoza	75
4.2.9. Nació el nombre “Audiovisuales” ¡que es un acierto! Cristina Raschia	76
Conclusiones	78
Recomendaciones	88

Bibliografía	90
Recursos	94
Páginas	94
Redes Sociales	95
Artículos	95
Filmografía	96
Anexos	97

Introducción

El presente trabajo se propone abordar la *desigualdad de género* en la industria cinematográfica. Observamos que las mujeres en el cine han reproducido su lugar en la estructura social, por lo cual quedaron relegadas a desempeñar los puestos asociados a la delicadeza como cortadoras de negativo, de feminidad como vestuario o maquillaje o a las tareas de cuidados como asistentes o productoras. Este esquema verticalista y patriarcal se cristalizó en los comienzos de la industria debido a que el conocimiento sobre fotografía, luz o sonido se adquiría de oficio. Por este motivo se hizo efectiva la separación de hombres y mujeres por los estereotipos de *género*.

Este conjunto de rasgos de la industria del cine, sumado a la ausencia de referentes femeninas, ha contribuido a que sea difícil para las siguientes generaciones identificar las formas de opresión en este medio y pensar en otras formas de hacer cine. Paralelamente a la *división sexual del trabajo* se ha producido la segregación de los *derechos culturales*, como así también de la producción y conservación del *patrimonio cultural* de las mujeres en el séptimo arte. El cine entendido como práctica social, inserta en relaciones de poder, es un instrumento fundamental de expresión para los sectores subalternos, como es el caso de las mujeres.

Partimos del supuesto de que si bien las luchas de las mujeres a lo largo de los siglos XX y XXI han logrado avances, reconocimientos civiles y conquistas culturales, las estructuras dominantes no han cambiado. Por el contrario, en lo que concierne a la industria cinematográfica argentina, se presentan aún “invisibles” obstáculos por los cuales resulta difícil para las mujeres acceder a los puestos de mando, como por ejemplo la dirección cinematográfica. Sin embargo, el problema no es sólo una cuestión de número, sobre cuántas mujeres puedan realizar un film, sino la calidad del cine que logran hacer y la continuidad de sus carreras artísticas.

Sobre la relación de las mujeres y el cine, las primeras producciones teóricas se remontan a la década de los 70 en Estados Unidos y Europa. Dichas producciones reflexionaron acerca de qué hacían las mujeres en el séptimo arte y cuáles eran las limitaciones sociales que se ponían a sus capacidades. Estos estudios propusieron tres líneas de abordaje: 1) detrás de escena, visibilizando los nombres de las trabajadoras dentro del cine y sus lugares en la industria; 2) dentro de la pantalla, las actrices, las representaciones sobre la feminidad y su papel social; y 3) la recepción de las mismas

espectadoras, es decir, cómo afectan las narrativas audiovisuales en el comportamiento y la construcción de subjetividades de las mujeres.

En Argentina los análisis realizados hasta el momento se han abocado fundamentalmente a la segunda y tercera línea. Ha sido de interés indagar sobre cómo afectan en las subjetividades y representaciones sociales los discursos *hegemónicos*, como así también los contenidos alternativos que han emergido desde el segundo nuevo cine argentino. En menor medida, se han elaborado trabajos que tomaron como fuentes a sindicatos y escuelas de cine para elaborar informes cuantitativos que indican las brechas de *género* en la industria y la continuidad de la *división sexual del trabajo* en ella. Asimismo, advertimos que la totalidad de los trabajos encontrados son pensados y elaborados a partir de la realidad de Buenos Aires.

Por todo lo expuesto hasta el momento, nos encontramos con un problema que amerita ser enriquecido con un análisis sociológico, apelando específicamente a la Sociología de la Cultura. Además, resultó de interés partir del análisis cultural del marxista Raymond Williams (1988) y articularlo con los bagajes teóricos de feministas que se han dedicado al cine como Teresa De Lauretis (2000) y Annette Kuhn (1991). Finalmente, teniendo en cuenta el territorio, nuestro estudio de caso enriquece el análisis pensándolo desde la provincia de Mendoza.

A partir de nuestro interrogante central *¿cómo la desigualdad de género se presenta en el puesto de dirección cinematográfica en la industria argentina, en el período 2001-2018?*, nos propusimos como objetivo general aportar al conocimiento sobre la *desigualdad de género* en el puesto de dirección cinematográfica en la industria argentina. A fin de aproximarnos al objetivo general, planteamos los siguientes objetivos específicos: 1) describir los conceptos nodales de *cine, sociedad y patriarcado*; 2) indicar los estereotipos en torno al trabajo de las mujeres en la industria cinematográfica; 3) reseñar la historia cinematográfica nacional y la presencia de las mujeres realizadoras en ella; 4) caracterizar la industria cinematográfica en Mendoza y 5) exponer los presupuestos teóricos arribados a la contrastación empírica para el caso mendocino en el mismo periodo estudiado.

El cuerpo del trabajo consta de cuatro capítulos. En el **Capítulo I**, damos los primeros pasos en un análisis teórico que va de lo abstracto a lo concreto, partiendo de los aportes de los estudios culturales de Raymond Williams (1988) y la definición de la sociedad entendida desde *lo hegemónico*. Asimismo, realizamos una revisión crítica del concepto de *Cultura* y del rol del *Estado* en la configuración socio-cultural. Finalmente, nos adentramos

en el concepto de *Patriarcado* para llegar a definir la instrumentalidad del cine y la particular relación de las mujeres con esta práctica artística.

En el **Capítulo II**, realizamos una reseña de la historia cinematográfica argentina, advirtiendo las características que esta ha tenido desde sus comienzos hasta la actualidad. Paralelamente, se ha tratado de visibilizar la inserción de las trabajadoras en la industria del cine.

Por otro lado, en el **Capítulo III**, nos propusimos elaborar una breve caracterización de la industria del cine en Mendoza, partiendo de sus inicios como espectadora en la década de los 30, pasando por su época de auge con la productora Film Andes hasta llegar a la actualidad con la Escuela Regional Cuyo de Cine y Video, las producciones independientes de la provincia y la participación de mujeres en ella.

En el **Capítulo IV**, damos cuenta de nuestro abordaje metodológico y el análisis del caso de estudio seleccionado: las realizadoras mendocinas. A partir del análisis de las entrevistas se logró conocer la mirada de las cineastas sobre el concepto que tienen del cine y su utilidad, cómo fueron sus inicios en la carrera cinematográfica, sus primeros trabajos y su respectiva financiación y circulación. También se profundizó sobre los estereotipos que persisten en la industria, el problema de la maternidad en este trabajo, la situación del cine nacional y la particularidad del cine mendocino. Para concluir, abordamos las nuevas organizaciones de mujeres como contestación a la *hegemonía patriarcal*, como es el caso de *Audiovisuales Mendocinas*.

A continuación, ofrecemos las **Conclusiones** con los balances del recorrido teórico abordado en cada capítulo y su contrastación con el estudio del caso mendocino. Asimismo, hemos planteado **Recomendaciones** sobre futuras líneas de abordajes y gestiones a fin de contribuir al problema en estudio. Por último, a modo de ampliar y argumentar algunos de los datos ofrecidos en el marco teórico, se adjunta un apartado final con **Anexos**.

Capítulo I

Cine, Sociedad y Patriarcado

Para comenzar el análisis de nuestro objeto de estudio, la desigualdad de género en la industria cinematográfica argentina, comenzaremos desde un análisis abstracto donde se darán cuenta de los conceptos nodales en los que se entretajan las complejas relaciones entre la Sociedad, el Estado y la Cultura, para finalmente llegar a una comprensión de la particularidad de la praxis cinematográfica y las mujeres.

1.1. Sociedad y Hegemonía

¿Cómo podemos empezar a definir las características de la sociedad en la que vivimos? En el “Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política” en 1859, Karl Marx nos ofrecía una aproximación. El autor afirmó que los hombres en la producción de su vida social establecen determinadas relaciones independientes de su voluntad y estas relaciones corresponden a su vez a un determinado desarrollo de las fuerzas productivas materiales. Ahora bien, para esquematizar esta idea, Marx nos dice que este conjunto de relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad (base), sobre la cual se erige una superestructura jurídico y política a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. Es decir, contra todo idealismo, Marx afirma que no es la conciencia lo que determina al hombre, sino que su ser social determina su conciencia, cómo produce y qué produce.

Esta tesis marxista ha desatado muchas confusiones a las siguientes generaciones, sirviendo fundamentalmente al economicismo, por lo cual todo conflicto o dominación sería explicado por su base económica y la superestructura sería mero reflejo de éste. Engels alcanza a reflexionar sobre estas confusiones brevemente en las cartas a Mehring (1893) y a Borgius (1894). En esta última advierte:

No es que la situación económica sea la *causa, lo único activo*, y todos lo demás efectos puramente pasivos. Hay un juego de acciones y reacciones, sobre la base

de la necesidad económica, que se impone siempre, *en última instancia*. (Marxists Internet Archive, 2001).

Con estos dilemas dentro del marxismo, a la hora de dar un porqué más allá de lo económico o del reduccionismo de clase, creemos que un aporte interesante lo tenemos en el teórico galés Raymond Williams (1921-1988), fundador de lo que se conoce como los “Cultural Studies”¹.

El autor toma los puntos nodales del materialismo histórico para ponerlos a la luz de un análisis cultural, indagando sobre las especificidades de la producción cultural y los usos materiales particulares de su producción (escritura, serigrafía, equipo fotográfico, cine, entre otros) a los cuales les competen prácticas específicas en relación al conjunto de las artes.

Una de las primeras reformulaciones que hace Williams (1988), es el determinismo económico al cual se ha encasillado al marxismo. A partir de la fórmula de base-superestructura, como ya se ha mencionado, la sociedad está determinada en última instancia por su base económica (compuestas por las fuerzas productivas y las relaciones de producción) sobre la cual se erige una superestructura (jurídico, político e ideológica) que sería un reflejo de su base. Frente a esta simplificación, el autor propone pensar que los componentes de esa superestructura son elementos procesuales, complejos e históricos.

Tomando una idea expuesta por Marx en la “La Ideología Alemana” nos dice que el hombre produce su propia historia, en este sentido, es a partir de la producción de su *vida material* que el hombre produce en consecuencia también su *vida cultural*, por lo tanto, ambas dimensiones no pueden leerse como separadas. Es más, la base económica resulta imprescindible para un apropiado análisis cultural, en tanto se la comprenda como cambiante y contradictoria, en consonancia con las relaciones sociales en lucha al interior de la sociedad y no como algo estático o uniforme.

Debemos considerar la “superestructura” hasta verla como un rango interdependiente de prácticas culturales; no se trata ciertamente de contenidos reflejados, reproducidos o específicamente dependientes. Y, lo que es crucial, debemos reconsiderar la base: no concebirla como una abstracción tecnológica o económica fija, sino como un conjunto de actividades específicas de hombres en relaciones reales, tanto económicas como sociales que encierran contradicciones

¹Los Cultural Studies nacen en 1964 con Richard Hoggart. Tienen lugar en el Centre for Contemporary Cultural Studies en la Universidad de Birmingham.

fundamentales y variaciones que las sitúan, siempre, en un estado de proceso dinámico. (Williams, 2012, p.54)

Desde este posicionamiento, el marxismo cultural de Williams (1988) remarca que los productos culturales no son objetos independientes o secundarios, sino que la imaginación y creaciones artísticas son producto de nuestra conciencia práctica, marcadas por las configuraciones sociales, que incluye la economía, lo político e histórico.

Un concepto troncal recuperado por Williams (1988) del pensador italiano Antonio Gramsci (1891-1937), es el de *Hegemonía*. Su poder teórico radica en la impronta de totalidad que va más allá de dos conceptos que lo anteceden: el de Cultura e Ideología.

- “La Cultura” entendida como un proceso en el cual los hombres configuran sus vidas.
- “La Ideología” como el conjunto de valores y significados que proyecta un particular interés de clase.

Ahora bien, la *Hegemonía* toma y amplía ambos conceptos: por un lado, la *Cultura* relaciona ese proceso con las distribuciones específicas del poder; por otro, con la *Ideología* lo hegemónico deviene como esa “totalidad” que no es sólo un sistema de creencias e ideas, sino todo el *proceso social vivido*.

En definitiva *lo hegemónico* en la sociedad se hace presente en toda nuestra vida como “saturada” o “atravesada” por relaciones de dominación y subordinación. Es este el punto nodal que el autor busca esclarecer al definirla como algo que se materializa en prácticas cotidianas.

La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores- fundamentales y constitutivos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. (Williams, 1988, p.131)

De esta forma *lo hegemónico* dentro de una sociedad es imprescindible para comprender los procesos de su producción cultural, en tanto que hombres y mujeres

producen su vida material y cultural en relación a su clase social, raza, religión, género o nacionalidad.

(...) las gentes comprenden el mundo natural y se ven dentro de él; las gentes utilizan sus recursos físicos y materiales en relación con lo que un tipo de sociedad explicita como ocio, entretenimiento y arte: todas estas experiencias y prácticas activas, que integran una gran parte de la realidad de una cultura y de su producción cultural (...) pueden ser consideradas como elementos de una hegemonía: una formación social y cultural que para ser efectiva debe ampliarse, incluir, formar y ser formada a partir de esta área total de experiencia vivida. (Williams, 1988, p.133)

Finalmente, Williams (1988) argumenta que la *hegemonía* no es algo que se da de una vez y para siempre, sino que ninguna cultura acaba toda práctica y dosis humana de energía en su totalidad, por lo cual siempre hay tensión entre las clases subalternas que imponen nuevas formas de sentir y de generar una *hegemonía alternativa* o *contrahegemonía*.

1.2. La Cultura

Como primera aproximación, diremos que la problematización acerca de lo que se entiende por cultura es bastante amplia. Sin embargo, resulta pertinente acercarnos a la comprensión -siguiendo el esquema teórico del marxismo cultural de Williams (1988)- de qué entendemos por cultura o *lo cultural* y las relaciones que estas tienen dentro de una formación social.

Como concepto unidimensional y universal, “La cultura” resulta inhallable en lo concreto real; por el contrario, *lo cultural* entendido desde una perspectiva integral es una construcción histórica y pluridimensional. Podemos afirmar que lo cultural está constituido por un conjunto de prácticas dinámicas, inscriptas en una formación social llevadas a cabo por sectores sociales de forma conflictiva y compleja, dado que las representaciones del mundo y la producción de la vida material-cultural no se dan de manera armónica.

Algunos de los elementos de la cultura históricamente reconocidos son:

a) La cultura como proceso colectivo de creación y recreación; b) La cultura como herencia acumulada de generaciones anteriores; c) La cultura como conjunto de elementos dinámicos que pueden ser transferidos de grupo a grupo y en su caso aceptados, reinterpretados o rechazados, por grupos sociales diversos. (Stavenhagen, 1986, p.6).

Pero aquí no sólo tienen incumbencia los productos finales de las prácticas culturales, como artesanías, vestimentas, danzas o hasta los mismos eventos culturales, sino que es imprescindible analizar sus condiciones de producción, circulación y consumo. Por ejemplo, en el arte musical la evolución en el tiempo presenta cambios en los formatos, la conservación y consumo, desde vinilos, cd, mp3 o aplicaciones. Todos estos elementos que hacen a la cultura son significativos para dar cuenta de la identidad, los cambios históricos y las relaciones de poder.

La dimensión estratégica de *lo cultural* es la capacidad de convertirse en un medio de producción de conciencia práctica. Es reciente el reconocimiento por parte de organizaciones internacionales como UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) o la Organización Internacional de la Francofonía, en hablar de *derechos culturales*. Este reconocimiento jurídico busca garantizar la diversidad cultural a nivel mundial, pero su propia legalidad afirma su inequidad. Esto se debe a que

los grupos hegemónicos no sólo lo son en términos económicos, sino que se convierten en hegemónicos a partir de la producción de conciencias y representaciones de esa sociedad, subordinado a las minorías culturales a través de diferentes medios, por ejemplo, logrando el consentimiento de éstas a la cultura dominante, quitándoles los recursos materiales para la producción y reproducción cultural o un extremo sería su eliminación.

Todo *lo cultural* está implicado con las políticas de Estado llevadas a cabo para resguardar el *patrimonio cultural* de determinados grupos sociales y la omisión de otros. A partir de mediados del siglo XX y principios del siglo XXI es indiscutible que *lo cultural* se ha entrelazado con las variables de desarrollo, tecnología y rentabilidad. Surgen las llamadas *Industrias Culturales*, definidas como “conjunto de empresas relacionadas con la generación, la producción y la comercialización de bienes y servicios culturales”. (Puente, 2007, p.29).

De la mano de la globalización estas industrias (discográficas, cinematográficas, entre otras), se han transnacionalizado conformando monopolios y oligopolios que obtienen grandes ganancias disputándose la producción de contenidos, por ejemplo, en Argentina se observa la injerencia dominante del mercado cultural norteamericano en materia audiovisual.

En el caso de los países del “Tercer Mundo” estas multinacionales y sus contenidos monolíticos impactan a nivel cultural en desmedro de los contenidos nacionales, lo cual genera que se reduzca el espacio para la circulación de otros valores y saberes alternativos como lenguas nativas, estéticas latinas, disidencias sexuales u otras formas organizativas de trabajo.

Los contenidos alternativos son “tolerados” por los sectores dominantes dentro de una formación social en cada tiempo histórico, en tanto estos no interrumpen sus intereses lucrativos; por ello hay una lógica de trabajo, distribución y consumo que son reforzados por el capital mientras estos sean rentables.

En la práctica capitalista, si no se trata de algo que genere ganancias, o si no circula de manera amplia, puede entonces ser pasado por alto durante algún tiempo, por lo menos mientras continúe siendo alternativo. Cuando se transforme en un elemento de oposición de forma explícita será, por supuesto, abordado o atacado. (Williams, 2012, p.65)

Un concepto relacional entre las relaciones de dominación y las artes son las *Estructuras de Sentimiento*² de Williams (1988). Estas comprenden los actos creativos dentro de un período histórico determinado las cuales conforman una comunidad que posee ciertas *estructuras del sentimiento*, identificables en sus creaciones y formas creativas. Es decir que las expresiones artísticas son un medio de expresión fundamental de una sociedad y su experiencia.

Por consiguiente, el *patrimonio cultural*, tanto material como el inmaterial³, es relevante para el empoderamiento de los sectores subalternos. Gustavo Aprea (2008), en relación a los productos cinematográficos, nos dice que "(...) los filmes han sido considerados tanto un lugar privilegiado para el emplazamiento de representaciones sociales y la construcción de memorias e identidades colectivas como ámbito de confrontación y reflexión sobre la vida social" (p10).

Hasta aquí definimos que *lo cultural* es parte constituyente de toda la sociedad, no es una práctica estática y homogénea como convencionalmente se la relaciona con el tradicionalismo o con el folclor, sino que se imponen relaciones de fuerza que se manifiestan en una cultura *hegemónica*.

Puede argumentarse que todas o casi todas las iniciativas y contribuciones, aun cuando asuman configuraciones manifiestamente alternativas o de oposición, en la práctica se hallan vinculadas a lo hegemónico: que la cultura dominante, por así decirlo, produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura. (Williams, 1988, p.136)

La UNESCO (2015) explicita que "El derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad, disfrutar del arte y compartir los avances científicos y sus beneficios está contemplado en la Declaración Universal de Derechos Humanos, aprobada por la Asamblea General en 1948" (p.15). Pero aun así no hay garantías efectivas de lograr una simetría social. En los países periféricos con la presencia de los sectores dominantes se genera no sólo pobreza económica sino también *pobres culturales*.

²Es una hipótesis cultural derivada de los intentos de comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o un periodo, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia" 1988:155.

³El Patrimonio Inmaterial está conformado por tradiciones y expresiones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales y conocimientos relacionados con la naturaleza.

(...) el «pobre cultural» no sólo está privado de bienes culturales sino que es aquel que se encuentra excluido del derecho de tener acceso a ciertos aspectos de la cultura nacional e internacional y, al mismo tiempo, está impedido, por el mismo mecanismo, de poder «colocar» sus propios «bienes» culturales en el espacio de la cultura nacional e internacional. Al mismo tiempo, el pobre cultural está «bombardeado», sometido constantemente a una caricatura de cultura que los bloques dominantes le imponen como forma de sujeción, en el sentido más clásico de construcción de hegemonía tal como la definiera el pensador italiano Antonio Gramsci. (Ozollo, 2011, p.20)

La organización de los objetos culturales a través de *políticas culturales*, implica procesos políticos y sociales que tienen en sus bases otras desigualdades sociales. En lo que respecta a esta investigación, consideramos que la *desigualdad de género* es transversal a todo un conjunto de conflictos sociales. Si se tiene en cuenta que una de las propiedades de la reproducción cultural es su transmisión generacional, esta ha sido una de las tareas principales encomendada a las mujeres. La pensadora Flora Tristán (2019)⁴ en su publicación “Por qué menciono a las mujeres” de 1844, comenta la necesidad de que a las mujeres les llegue su 89⁵. En un novedoso diagnóstico para la época, la pensadora expone la infelicidad que les ha causado a las mujeres el encierro en el hogar, la privación de la educación y la ausencia de ser reconocidas como sujetos políticos. Asimismo, la infelicidad que le provoca el capitalismo al obrero, resulta asfixiante para las mujeres que son visibles sólo bajo la tutela de los hombres. En este contexto, Tristán (2019) reclama la visibilización de los derechos de las mujeres para que se le preste atención a la educación y -esto es nodal según la autora- para que los hombres puedan ser criados de una nueva manera, dado que las mujeres son las instructoras de las generaciones humanas.

Reclamo derechos para la mujer porque es el único medio para obtener su rehabilitación frente a la iglesia, frente a la ley y frente a la sociedad y porque hace falta esta rehabilitación previa para que los mismos obreros sean rehabilitados. (Tristán, 2019, p.107)

⁴Una de las principales pensadoras del feminismo temprano, influenciada por el socialismo utópico, realiza un importante aporte en la relación entre el mundo obrero y las mujeres, tomado posteriormente por Marx y Engels.

⁵ En alusión a la revolución proletaria de la Comuna de París de 1789.

La división sexual de la sociedad hasta la actualidad ha segmentado y achicado el umbral de participación de las mujeres, por lo cual la reinterpretación de sus lugares como productoras, gestoras y reproductoras culturales se ve anquilosado por la feminización de sus tareas. Esto resulta decisivo en la conservación de su *patrimonio cultural*.

Como ha señalado Antonio Arantes, la selección y preservación del patrimonio es una actividad productiva, creadora de valor económico, simbólico —constitutivo de la memoria, la territorialidad y la identidad nacional, además de otras identidades más específicas— y de valor político, por remitir al aspecto de la hegemonía y al de los derechos ciudadanos. Estas múltiples dimensiones de valor se encuentran interrelacionadas y es sobre el conjunto de ellas que se opera el proceso de apropiación social de esos bienes. (Mantecón, 1998, p.5)

Alrededor del *patrimonio* se han construido interpretaciones *androcéntricas*⁶ que han marcado la lógica mediante la cual se sigue reproduciendo la desigualdad entre hombre y mujeres. A modo de ejemplificar, en el séptimo arte, muchas obras de las primeras realizadoras argentinas que datan de 1917 no han encontrado la posibilidad de ser conservadas y conocidas en la actualidad, como de la misma forma la historia cinematográfica las ha omitido sistemáticamente, poniendo énfasis a los cineastas masculinos del cine argentino. De igual manera se pueden encontrar más ejemplos en el ámbito artístico u otras dimensiones del *patrimonio inmaterial*.

⁶ Mirada hegemónica que sitúa al hombre como el centro del mundo.

1.3. Sobre el Estado

En este trabajo no es de interés ahondar sobre el diseño de las *políticas culturales*, la dinámica de las *industrias culturales* o el éxito y fracaso de estas. Por el contrario, sí se hará énfasis en cómo el Estado cumple un rol estratégico a la hora de democratizar el arte, en particular el cine y la preservación de la cultura de su país.

Apelando al pensador Antonio Gramsci (1891-1937), quien aporta a una reinterpretación del marxismo superador del reduccionismo económico y su concepto monolítico del estado, “se podría decir que el Estado es igual a la sociedad política más sociedad civil: la hegemonía reforzada por la coerción” (Gramsci, 2017, p.148). El autor nos habla de complejas relaciones de fuerzas que se efectúan no sólo entre bloques internacionales sino también al interior de una formación social. Es decisivo en su teoría el concepto de *hegemonía* para explicar la modalidad a través de la cual se desata la lucha en el nuevo escenario capitalista.

La misma reducción debe hacerse en el arte y en la ciencia política, por lo menos en lo que respecta a los Estados más avanzados, donde la “sociedad civil” se ha convertido en un estructura muy compleja y resistente a las “irrupciones” catastróficas del elemento económico inmediato (crisis, depresiones, etc.): las superestructuras de la sociedad civil son como el sistema de trincheras de la guerra moderna. (Gramsci, 2017, p.19)

Para el pensador italiano una sociedad no está gobernada sólo por el Aparato Represivo del Estado, sino que en Occidente se han desplegado un conjunto de trincheras por toda la sociedad civil que tienen como fin construir, a través del consentimiento de los sectores subalternos, una *hegemonía*. Es por ello que la lucha estos sectores subalternos no se pueden realizar por un asalto a la toma del poder estatal como una guerra de maniobras, sino a través de una compleja y larga guerra de posiciones.

El Estado es ético en la medida en que una de sus más importantes funciones es la de elevar la gran masa de la población a un determinado nivel cultural y moral, nivel (o tipo) que corresponde a la necesidad de desarrollo de las fuerzas productivas y, por consiguiente, a los intereses de las clases dominantes. La escuela como función educativa positiva, y los tribunales como función educativa represiva y negativa, son

las actividades estatales más importantes en este sentido; pero, en realidad, tienden al mismo fin muchas otras iniciativas y actividades pretendidamente privadas, que forman el aparato de la hegemonía política y cultural de las clases dominantes. (Gramsci, 2017, p.143)

Por consiguiente, pensando en términos culturales, la construcción de una reforma intelectual y moral de una *hegemonía alternativa* o *contrahegemónica* no podría resultar de la toma de alguna de las *industrias culturales* o de la gestión de *políticas culturales*, sino que implicaría un proceso por el cual se pueda agrietar la validación o consentimiento dominante en diferentes frentes de ese contexto histórico.

En tanto el Estado es parte de esta *hegemonía* a la que aludimos, las *políticas culturales* son una forma particular de política social que este efectúa. Como define el sociólogo Javier Ozollo (2011):

Podríamos decir que hay una parte de la cultura que interviene como política social indirecta, y es aquella que está referida a la parte económica de la cultura, en general lo que llamamos industrias culturales y economía cultural. Es decir, las políticas culturales destinadas a la generación de recursos que permitan un mayor índice de empleo, un mejor nivel de ingresos o mejoramiento en la calidad de vida de las personas vinculadas con el trabajo cultural en sus distintas facetas, y también que promueven o no un mayor nivel identitario, de fortalecimiento de las culturas locales. (p.15)

Quienes hacen esas políticas culturales no es sólo el Estado o los grupos privados que detentan los grandes capitales económicos, sino que hay una puja de relaciones entre otras instituciones civiles, colectivos, movimientos y sectores organizados.

A modo de ejemplificar y de articular con lo expuesto en el apartado anterior sobre *lo cultural*, Estados Unidos es un caso claro de protección de su patrimonio cultural y de dominación hegemónica sobre los mercados y las culturas a escala mundial. La socióloga Estela Puente (2007) menciona que en la década de los 50 Estados Unidos se abstuvo de firmar el tratado de Florencia, el cual decretaba que los Estados firmantes se comprometían a eliminar las barreras aduaneras para la libre importación de obras de arte, de libros, entre otros. Si en la década de los 50 Estados Unidos prefirió proteger sus intereses de esa manera, en las décadas subsiguientes la estrategia tuvo que tener un revés, dado la clara ventaja económica y política que este país posee actualmente sobre el mercado mundial.

(...) controla con sus producciones cerca del 90% del tiempo en las pantallas latinoamericanas, su sector audiovisual constituye el segundo rubro en sus ingresos por exportaciones y obtiene un 55% de las ganancias mundiales generadas por la comercialización de bienes y servicios culturales y comunicacionales. (Puente, 2007, p.64)

La pérdida de autonomía cultural y económica de los Estados Latinoamericanos ha permitido el ingreso de instituciones financieras como los BMD (Bancos Multilaterales de Desarrollo), el BM (Banco Mundial) o el BID (Banco Interamericano de Desarrollo). Estas injerencias son determinantes en el curso de la planificación política sobre las prioridades del espectro cultural.

Que el Estado se desinterese de que la información, el arte y las comunicaciones sean servicios públicos significa que se conviertan preferentemente en mercancías y sólo resulten accesibles a sectores privilegiados. En este marco, la fragmentación de los públicos, fomentada por la diversificación de las ofertas, reduce la expansión de los bienes simbólicos. De hecho, lo que se produce es una segmentación desigual de los consumos. (Canclini, 1989, p.347)

Comparativamente, es válido pensar cómo a más de 100 años del nacimiento del cine argentino las regulaciones estatales sobre la industria cinematográfica han estado determinadas por el capital extranjero en detrimento de las producciones y contenidos nacionales. Históricamente ha existido una brecha entre los realizadores argentinos: por un lado, quienes no tenían espacio para producir contenidos críticos o alternativos, y por otro, quienes pudieron continuar en la industria de la mano del estilo hollywoodense conocido como “películas de teléfono blanco”.

El Estado tiene en sus manos estas *Industrias Culturales* (en adelante IC), que fomenta a partir de su articulación con empresas privadas los contenidos de interés. El perfil de las IC en Argentina se ha concentrado en pocos actores ubicados en la metrópolis del país. Asimismo, ha generado la exclusión de los sectores subalternos que no son capaces de convertirse en productores culturales. En el caso de las provincias del interior, estas encuentran una constante distancia de la dinámica económica y cultural del centro porteño. Sus producciones son desconocidas en los centros, por lo general tienen una difícil circulación dentro de la región y una escasa continuidad en la producción de contenidos. Al respecto, Puente (2007) sostiene:

Salvo países como Francia y Canadá (...) en el resto de los países y particularmente en los de nuestra región, se profundizó un proceso de concentración vertical y horizontal sin que existiera mayor intervención de la gestión pública para resguardar las condiciones de equilibrio, protección y pluralidad en la creación y difusión de las artes. (p.24)

Si nos remontamos a los inicios de los Estados nacionales, podemos observar que la consolidación de un proyecto nacional sólido estuvo dada por la construcción de un *patrimonio cultural* propio para diferenciarse de la cultura universal. Esos valores afincados han sido el sustento de las clases dominantes, con el propósito de potenciar las identidades políticas afines y silenciar las divergencias a su interior, por consiguiente, el Estado no es un agente democratizador neutral. A su vez, los países periféricos dependen de las inversiones privadas, así quedan relegados al consumo y no alcanzan a generar una producción autónoma. Por este motivo se puede afirmar que se presentan Estados monoculturales más que pluriversos.

Las políticas gubernamentales se retrajeron a los campos culturales de bajo costo y consumo minoritarios (revistas, conciertos, teatro), en tanto las artes y formas expresivas que requieren altas inversiones e inciden en públicos masivos (cine, televisión, música y espectáculos multitudinarios) quedan bajo la lógica del rating. El consiguiente predominio de lo mercantil sobre lo estético, sobre los valores simbólicos y la representación identitaria implica redefiniciones de lo que se entiende por cultura y de su lugar en la sociedad. (Canclini, 2004, p.41)

En definitiva *lo hegemónico* no se reduce a una clase ni a una imposición represiva, sino que la dominación se conforma a través de luchas sociales. En consecuencia los grupos hegemónicos implementan diversas estrategias para incorporar las demandas de minorías sociales. Por ejemplo, a partir de la década de los 90, las políticas denominadas de *discriminación positiva*. Con la afirmación de la exclusión de las minorías sociales de los centros de poder, tuvieron el propósito de incorporarlas a través de cupos para lograr una mayor equidad social.

Retomando el vínculo del Estado argentino con la industria cinematográfica, a partir de la Ley de Cine en 1994, con la creación del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) y su Fondo de Fomento, paulatinamente desde esa fecha hasta el 2016 se observó un crecimiento y mantenimiento de la industria fílmica y el incremento de alumnado

en las escuelas de cine. Por otra parte, la apertura de nuevos espacios de difusión y la diversidad en la producción de contenidos con las salas INCAA, Canal Encuentro, CINE.ar plataforma digital, también festivales como el BAFICI donde se exhiben contenidos no comerciales o el reconocido Festival de Mar del Plata. Por otro lado, el uso de las TICs (Tecnologías de la información y la comunicación) han generado mayor accesibilidad de los individuos a las IC, por el abaratamiento de los costos de producción y circulación dentro del territorio como la articulación a nivel mundial con otras culturas.

Es relevante la gestión de cuotas de pantalla en espacios estratégicos (antes acaparados por los monopolios mediáticos), con el objetivo de mantener y ubicar las producciones en las pantallas del país, como así también lograr recaudar fondos para la creación de becas y concursos. Este nuevo perfil del INCAA con el claro aval del Estado acompañado de una coyuntura favorable a las políticas sociales, con ampliación del gasto público, distinguen la pluralidad de miradas no sólo en los contenidos audiovisuales sino en la participación de nuevos actores, fundamentalmente de mujeres en los cupos de escuelas audiovisuales, pero secundariamente en el mercado de trabajo. Esto último, como se verá en los próximos capítulos, responderá no sólo a las crisis y complejidades de la industria cinematográfica nacional sino también a una invisibilización de la *desigualdad de género* en el mercado de trabajo, a la feminización de las tareas y los obstáculos de crecimiento profesional.

Por lo que hemos resuelto hasta aquí, es insuficiente hacer un análisis de la desigualdad de género sin el entendimiento integral de cómo se enmarcan las luchas sociales dentro del capitalismo, en una formación social particular, comprendida desde *lo hegemónico* como una viva dominación y subordinación. Como viceversa, el sistema capitalista no se puede sostener sino a condición de un conjunto de trincheras (en el sentido gramsciano) que sostienen la opresión de las mujeres como legítima e invisibilizada.

1.4. El Patriarcado

Llegamos a una instancia en la cual articulamos Sociedad, Estado y Cultura en un problema común: “Las Mujeres” y su posición en la estructura social. Comenzaremos hablando de la ciudadanía y de una larga lucha de las mujeres por su reconocimiento como sujetos políticos.

En los capítulos anteriores mencionamos la lucha del feminismo temprano de Flora Tristán (2019), quien indicaba la imposibilidad de construir una sociedad igualitaria y libre cuando la mitad de la población mundial estaba subsumida al derecho masculino. A partir de lo que Carole Pateman estudió en su obra “El Contrato Sexual” (1995) se observa como el proceso de construcción de los Estados Modernos fue posible a partir de un pacto o contrato social firmado entre hombres burgueses, heterosexuales y blancos, bajo el emblema de “libertad, igualdad y fraternidad”. Ninguno de los filósofos contractualistas, hizo mención a la existencia de un pacto socio-sexual. Se daba por sentado que los hombres poseían atributos y capacidades para realizar un pacto social. Pateman (1995) afirma que en la celebración contractual se procedió a excluir a las mujeres, se consensuó un *contrato sexual*, por lo tanto, las mujeres no podían ser reconocidas como sujetos sociales, sino por el contrario, fueron concebidas como propiedades a disposición de los hombres.

En dicho contrato el patriarcado moderno se hizo efectivo a partir de una imagen dual de la sociedad, por un lado, se encuentra una esfera pública bajo el dominio de los hombres y por otro, uno privado del hogar. Pateman (1995) comenta que:

El contrato original crea la totalidad de la sociedad moderna como civil y patriarcal. Los hombres traspasan la esfera privada y la pública y el mandato de la ley del derecho sexual masculino abarca ambos reinos. La sociedad civil se bifurca pero la unidad del orden social se mantiene, en gran parte, a través de la estructura de las relaciones patriarcales. (p.23)

Es decir que con el contrato patriarcal la sociedad se dividió en dos esferas, pero ambas gobernadas por los hombres, con la sujeción específica de las mujeres al ámbito privado de sus hogares. No sólo se les quitaba a las mujeres la calidad de seres humanos con derechos sino que sus propios cuerpos se convirtieron en propiedad de la fratria masculina. Otra revisión destacable en relación con el *contrato sexual* es el concepto de

“Mujer”, que se asimiló como forma de negar las heterogeneidades que existen entre ellas, con el fin de construir una representación homogénea y universal de “la mujer”.

Pero con las transformaciones dentro del capitalismo la hegemonía patriarcal debió actualizar el sometimiento hacia las mujeres o hablando en términos gramscianos, su consentimiento. Dicho en otras palabras, la dominación ya no podía residir de los padres hacia las hijas, de los esposos hacia las esposas o de los hijos sobre las madres. Los contratos en la sociedad capitalista se han diversificado para tapar las relaciones de explotación así:

Una de las ventajas de abordar la cuestión del patriarcado a partir de la historia del contrato sexual es que revela que la sociedad civil, incluyendo la economía capitalista, tiene una estructura patriarcal. Las capacidades que permiten a los varones y no a las mujeres ser trabajadores son las mismas capacidades masculinas que se requieren para ser un individuo, un marido y el cabeza de familia. (Pateman, 1995, p. 57)

A partir de estas revisiones, en la actualidad el concepto de ciudadanía debe entenderse en sentido amplio, las mujeres presentan relaciones de opresión más complejas según su clase, raza, nacionalidad, orientación sexual, étnica o religiosa. La socióloga e historiadora Dora Barrancos (2012) expresa: “la nueva percepción de los derechos de ciudadanía y también la ampliación del concepto, tiene en cuenta las características diferenciales de su identidad en el contexto de inserción de muy diversas comunidades” (p. 2).

Como vemos, la relación entre el *contrato sexual* y la ciudadanía se encuentra aún dentro de los límites de un proceso hegemónico mayor, un concepto más abstracto y complejo que refiere al *Patriarcado*. La división de la sociedad en un ámbito privado de tareas domésticas y reproducción de la fuerza de trabajo por excelencia y por otro el espacio público, dinámico y activo de sujetos políticos varones. Con la ampliación del capitalismo se incorporó a las mujeres en el mercado de trabajo a través de una división sexual, es decir, que desempeñaron tareas asociadas a lo femenino y se convirtieron en una mano de obra más barata en relación al obrero tipo.

(...) si las mujeres se plantean como “lo otro” en relación al varón es por que ellas mismas han sido condicionadas por exigencias sociales, que determinaron sus

características singulares, que son el reflejo de su ubicación en la base económica sobre la cual se sustentan esas relaciones sociales. (Henault, 1980, p.14)

La teórica Silvia Federici en su reconocida obra “Calibán y la Bruja” (2004) actualiza el pensamiento marxista sobre la acumulación originaria al introducir la especificidad de la mujer en dicho proceso, por lo tanto, es destacable mencionar:

i) el desarrollo de una nueva división sexual del trabajo que somete el trabajo femenino y la función reproductiva de las mujeres a la reproducción de la fuerza de trabajo; ii) la construcción de un nuevo orden patriarcal, basado en la exclusión de las mujeres del trabajo asalariado y su subordinación a los hombres; iii) la mecanización del cuerpo proletario y su transformación, en el caso de las mujeres, en una máquina de producción de nuevos trabajadores. (p.23)

Si hablamos de que se construyó una desigualdad económica, política y social de explotación sobre las mujeres, es necesario introducir un concepto nodal que ha suscitado muchos debates dentro del feminismo: el *género*. Una primera aproximación nos habla de una división biológica entre hombre y mujeres (ambos heterosexuales), por lo tanto, el concepto excluye a otras disidencias sexuales y biológicas de la sociedad. Nuestra investigación parte de esta división primaria del *género*, dado que es una construcción cultural atravesada por luchas sociales, que nos lleva a pensar en cómo en el siglo XXI permanece este binarismo que subordina a una parte de la población a la otra.

Las concepciones culturales de lo masculino y lo femenino en cuanto categorías complementarias y, al mismo tiempo, mutuamente excluyentes dentro de las que están colocados todos los seres humanos, constituyen un sistema de género dentro de cada cultura, un sistema de sentido o simbólico, que asocia el sexo a contenidos culturales según valores y jerarquías sociales. (...) un sistema sexo/género está siempre íntimamente unido a factores sociales y políticos en cualquier tipo de sociedad. Desde esta óptica, la traducción cultural del sexo en género y la asimetría que caracteriza todos los sistemas de géneros en las diversas culturas (si bien con modalidades distintas) se consideran “sistemáticamente unidas a la organización de la desigualdad social”. (De Lauretis, 2000, p.38)

A fin de ejemplificar lo antedicho citamos un extracto del aporte de Peggy Morton (1980) al libro "Las mujeres dicen basta"⁷.

Un lastimoso ejemplo del contraste provocado por la división del trabajo, son las figuras públicas con las cuales en el capitalismo se bombardea a los hombres y a las mujeres para su emulación e identificación respectiva: el Sr. Presidente y Marilyn Monroe. La existencia de una moral dualista sanciona en las relaciones cotidianas la opresión del hombre sobre la mujer. Esta moral requiere: del hombre, la demostración de una agresividad sexual que en algunas sociedades deviene obsesiva y de la mujer, la correspondiente provocación masoquista. La ideología nacida de la oposición macho-hembra, encuentra su expresión costumbrista en la falsa galantería y en los piropos callejeros, destinados a inculcar a la mujer la convicción de que no es más que el objetivo de la apropiación masculina. (p.92)

Hasta aquí podemos decir que la opresión patriarcal constituye una forma de explotación que atraviesa a todas las mujeres de manera universal, siendo el modelo de producción capitalista perpetrador y reproductor de dichas relaciones de opresión sexistas y racistas, como se mencionara anteriormente en alusión a las desigualdades culturales, explotaciones necesarias para la acumulación y reproducción del sistema.

Creemos que el proceso de *incorporación* por el cual las mujeres permanecen en una posición de subordinación, puede explicarse a partir de una articulación con la producción teórica de Williams (1988) y sus aportes desde el marxismo cultural. Así hablamos de la existencia de una *tradición selectiva*, comprendida como "una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" (Williams, 1988, p.137).

Frente a esta *tradición selectiva* las demandas feministas al *patriarcado* toman la forma de dos conceptos: lo *residual* y lo *emergente*. Lo *residual* alude a los elementos del pasado que se manifiestan en subjetividades, roles y estereotipos sobre las mujeres. Por su parte, lo *emergente* refiere al surgimiento de nuevos valores y significados contestatarios, a través de los movimientos feministas mediante la ocupación de espacios masculinizados y nuevas representaciones.

Dentro de estas estructuras hegemónicas afirmamos lo que en los estudios de género definen como *Techos de Cristal*, estos son obstáculos y resistencias que viven las

⁷Publicado por ediciones Nueva Mujer adheridas a UFA (Unión Feminista Argentina).

mujeres al momento de incorporarse a espacios de trabajos que han sido o son mayoritariamente ocupados por hombres y que dificultan el ascenso a cargos de poder. Asimismo, nuestra conciencia práctica que satura toda nuestra vida, conlleva a la *incorporación* de valores, tareas, lugares y estereotipos que son asumidos por las propias mujeres. En consecuencia, la *hegemonía patriarcal* se hace efectiva a partir de una autoidentificación, creando así lo que se denomina *Techos de Cemento*, donde son ellas mismas las que se impiden tomar estos lugares de poder.

En relación a las conceptualizaciones de estos obstáculos invisibilizados, el concepto *Estructuras del sentir* resulta pertinente:

El término resulta difícil; sin embargo, sentir ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de los conceptos más formales de concepción del mundo o ideología. No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debemos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales en la práctica son variables. (Williams, 1988, p.154)

Las nuevas *estructuras del sentir* son a las que trataremos de aproximarnos en el capítulo siguiente y es hacia donde apuntamos en la descripción de la *desigualdad de género* en la industria cinematográfica tomando como caso a la provincia de Mendoza.

1.5. El cine como instrumento

El séptimo arte es un fiel reflejo de lo que Walter Benjamin (2003) denominó la “era de la reproductibilidad técnica”, donde su especificidad es la producción y proyección masiva de contenidos. La forma y el movimiento fueron elementos importantes para acceder a todo tipo de público, superadora de analfabetismos y de fronteras idiomáticas a través del doblaje y subtítulos. Annette Kuhn (1991) una reconocida teórica alemana dentro de los estudios de cine y feminismo, define al cine como el “Aparato cinematográfico: Producto de las interacciones de las condiciones económicas e ideológicas de existencia del cine en cada momento de la historia” (p. 211).

Al ser un producto artístico y cultural de gran versatilidad, supo ser de gran interés por las primeras empresas europeas y norteamericanas para la gestión de lo que hoy se conoce como *industrias cinematográficas*. A partir de los años 20, el paso del cine mudo al sonoro fue la consagración de Hollywood como monopolio cultural, que acaparó todos los recursos de los que se puede valer la industria para ser rentable y transnacional, desde una gran comunidad de actores, actrices, como el manejo de contenidos y estilo propio, con una gran artillería en el mercado de las salas de cine (merchandising, butacas reclinables, sonido envolvente, pantalla 3D y servicio de cena).

La *hegemonía* norteamericana no se hará esperar en los países latinoamericanos que empezaban a incurrir en este arte. Especialmente en Argentina puede observarse la adopción del esquema Hollywood. Algunas de las características que hemos escogido son:

-  Industria concentrada en Buenos Aires. El trabajo se realiza a partir de un esquema verticalista: Director, Productor y Foto fija. Por otra parte, se encuentra el Director de arte, Director de fotografía, Director de sonido y Compaginador. De ahí hacia abajo se encuentran los respectivos asistentes de cada puesto mencionado.
-  Historias lineales de *happy ending*.
-  Uso del *star system*: para garantizar que la película tenga buena respuesta en la sala se convoca a las figuras reconocidas del momento.
-  Todas las historias se construyen a partir de estereotipos polares e individuales: el bueno y el villano. Específicamente las mujeres son caracterizadas desde santas o putas, bellas o feas.

- ✎ Dentro de la división del trabajo cinematográfico, se adopta una división sexual. Las mujeres son ubicadas en espacios estratégicos según sus capacidades “naturalmente” femeninas. Por ejemplo: vestuaristas, continuistas, cortadoras de negativos, actrices y asistentes.
- ✎ El producto fílmico es pensado para un espectador homogéneo, pasivo. Las características del público son reducidas a pocas cualidades universales, en consonancia con los intereses políticos.
- ✎ El sello de la autoría es también distinguible en la obra cinematográfica, en tanto que se privilegia la figura del artista individual por sobre el trabajo en equipo. El reconocimiento para el autor es significativo para su continuidad dentro del medio.

En consonancia con lo dicho anteriormente, la pregunta justa es: ¿quién puede manejar la mirada? Susana Velleggia (2000) en su obra “La máquina de la mirada”, analiza la instrumentalidad no neutral a la cual responde el cine como productor de representaciones y de *patrimonio cultural*:

Sin ser la relación cine-historia mecánica o refleja, sino dialéctica y mediada, por su propia naturaleza el cine no puede divorciarse de las sociedades y culturas de las cuales surge, de las ideologías prevalecientes en ellas, ni de los imaginarios sociales que las sustentan. En tal sentido, el patrimonio fílmico, por presencia u omisión, constituye siempre un documento que remite a la memoria histórica de las distintas sociedades. (p.49)

Por otro lado, Annette Kuhn en su obra “Cine de mujeres” (1991), problematiza sobre las instituciones cinematográficas y la importancia de pensar qué industrias son las dominantes en las producciones de sentidos y cuáles son los desafíos para desarrollar otras industrias alternativas.

(...) la lógica de las instituciones cinematográficas clásicas se esfuerza en última instancia en la producción de significados clásicos. Las instituciones que dominan la producción, distribución y exhibición de las películas no pueden, en su mayor parte, acomodar prácticas textuales alternativas o de oposición: el Odeón local no es el lugar apropiado donde buscar el anticine. Esto plantea importantes problemas políticos a todos los tipos de cine de oposición, sea o no feminista. (p.191)

Una perspectiva teórica que se puede encontrar en varios análisis sobre cine y ha resultado una lectura obligatoria para hablar sobre la industria cultural es el aporte de Louis Althusser con “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado” (1970). En la obra el autor propone una distinción nodal en su concepción del Estado marxista, la existencia de un AR (Aparato Represivo) y un conjunto de AIE (Aparatos Ideológicos de Estado). Estos aparatos están materializados en instituciones de dominio privado y su particularidad es actuar sobre la sociedad a través de la ideología. Tanto el AR como los AIE son interdependientes. Althusser expone una lista de los AIE a considerar, entre ellos se encuentra el AIE cultural, en el cual podemos ubicar a la industria cinematográfica. En el caso de este aparato tiene diferentes formas de transmitir información que llegan a las mentes de los espectadores. Una forma de amoldar los discursos y representaciones que serán proyectados, es con la censura, un extremo sería la destrucción de *patrimonio fílmico*. Pero lo que no está censurado, eso que se dice y se ve, es nodal para la reproducción del propio sistema.

Por otro lado, quienes pueden operar detrás de cámara, está vinculado a la posición que estos ocupan en la estructura social. Así lo sustancial de estos AIE, en su conjunto, es garantizar la unidad y reproducción de las relaciones de producción, en este caso, las capitalistas de explotación. Como AIE el arte cinematográfico serviría a ese propósito.

El aporte althusseriano fue repensado por la pensadora italiana Teresa De Lauretis (2000), quien advierte la limitación de la concepción de los aparatos estatales y la lucha de clases sin una vinculación apropiada con el concepto de *género*. Por un lado, la autora advierte que no hay que caer en un simplismo de equiparar el *género* y la ideología. Como se expuso en el apartado sobre el “Patriarcado”, las mujeres han sido relegadas al ámbito privado (del hogar y la reproducción) y dentro de las producciones teóricas marxistas este error fue sostenido en el tiempo mediante su omisión por considerarse un tema secundario a la explotación de clase. Por consiguiente el *género* debe ser pensado desde la esfera pública y su lugar en la superestructura social, es por ello que De Lauretis (2000) va a introducir al *género* tomando una de las tesis de Althusser (1970).

- “Toda ideología tiene por función (función que la define) la constitución de los individuos concretos en sujetos” (Althusser, 1970, p.52). Para lo cual la autora propone decir: “el género tiene la función (que lo define) de constituir individuos concretos en cuanto hombres y mujeres” (De Lauretis, 2000, p.39).
- Otro concepto tomado de la teoría althusseriana es el de *interpelación*, según la cual “toda ideología interpela a los individuos concretos como sujetos concretos por el

funcionamiento de la categoría de sujeto” (Althusser, 1970, p.55). La constitución de individuos en sujetos es menester para que, teniendo en cuenta la variable de *género*, los hombres y las mujeres se sientan representados por distintos roles, imágenes, gustos, y construyan así su autorepresentación de la vida.

Para De Lauretis (2000) no existe un AIE de *género* específico, sino que el *género* es transversal a todos los AIE. La originalidad del aporte althusseriano es indicar que la ideología no se da de forma automática por la esfera económica sino que esta mediada por la subjetividad. La eficacia de la ideología es lograr la conversión de (todos) los individuos en sujetos, y esta sujeción logra que ellos/as marchen solos, sin cuestionar sus representaciones, tareas o posiciones en la estructura social.

De Lauretis (2000) en relación al *género* e ideología piensa al cine como una *Tecnología Social* en sentido foucaultiano, es decir, que puede ser tomado como un dispositivo productor de esas representaciones de *género*.

Se podría pensar el género tomando como punto de partida a Michel Foucault y su teoría de la sexualidad como “tecnología del sexo”, para proponer que también el género, ya sea como representación o autorepresentación, sea considerado como el producto de varias tecnologías sociales, como el cine y de discursos institucionales, epistemologías y prácticas críticas, además de prácticas de la vida cotidiana. (p.35)

Así como De Lauretis (2000) reformula la propuesta althusseriana, debe hacerlo con el pensamiento foucaultiano, dado que este no contempla al *género* dentro de su teoría sobre el poder, ni distingue cómo afecta el biopoder en los diferentes cuerpos (en este caso, la distinción binaria entre hombre y mujer). El *género* atraviesa todas las corporalidades (por medio de la ideología como tecnología) para servirse de ellas con el fin de constituir una diferencia concreta de poder entre hombre(s) y mujer(es).

Recapitulando la instrumentalidad de *aparato cinematográfico*, se observa que la situación en la que se encuentra la industria cinematográfica es un espejo de las articulaciones entre las Majors (grandes productoras) y el conjunto de actores nacionales que en los últimos 30 años han profundizado los lazos con otras formas de producir cine para mantener una cinematografía nacional paralela a la injerencia hollywoodense:

(...) a partir de las experiencias de coproducción entre cinematografías de países chicos o medianos, se evidencia la posibilidad de construir redes multifocales de producción, distribución y exhibición con relativa independencia de los circuitos hegemónicos. La cooperación de España, Francia y algunos fondos de la Unión Europea con productores de cine argentinos, brasileños, chilenos, colombianos y mexicanos está mostrando la posibilidad de trascender la difusión minoritaria en festivales especializados y la concesión ocasional de premios a películas de países periféricos. (Canclini, 2004, p.203)

La historia de nuestro cine es una historia de conflictos entre representaciones, industria, mercado y política estatal, atravesadas por la sujeción de las mujeres a la *división sexual*, como se verá en el próximo apartado.

1.5.1. Mujeres en el arte cinematográfico

Debemos realizar una aclaración sobre la relación que establecemos entre las mujeres y el cine. Por un lado, no vamos a adentrarnos en las diferencias entre un cine feminista, cine de mujeres o cine femenino. Dado que el objetivo del trabajo no va a tomar los contenidos audiovisuales que producen las realizadoras. Por el contrario, apelaremos a un cine hecho por mujeres, en tanto están atravesadas por prácticas e instituciones que imponen la *división sexual* en la sociedad, por la construcción del *género*.

Realizadas estas aclaraciones, mencionaremos tres líneas de abordaje de las producciones teóricas sobre las mujeres y el cine que se inician en la década del 70 en Estados Unidos y Europa, ocupándose del:

-  **Detrás de escena**, visibilizando los nombres de las trabajadoras dentro del cine y sus lugares en la industria.
-  **Dentro de la pantalla**, las actrices, las representaciones sobre la feminidad y su papel social.
-  **La recepción** de las mismas espectadoras. Cómo afectan las narrativas audiovisuales en el comportamiento y la construcción de subjetividades de las mujeres.

Estas producciones fueron los primeros pasos para pensar qué hacían las mujeres en las artes y las limitaciones sociales que se ponían a sus capacidades. Asimismo, estos interrogantes han llevado a elaborar algunos estudios cuantitativos sobre el trabajo de mujeres, como el Test de Bechdel, uno de los primeros métodos para evaluar si el contenido de una obra cumple con los estándares mínimos de equidad de *género*.

Un rasgo destacable de la relación entre cine y mujeres es su carácter alternativo. Históricamente, la *desigualdad de género* las ha ubicado en los sectores de contenidos independientes de bajo coste y su exhibición en espacios reducidos.

(...) la labor cinematográfica feminista comparte muchos de los problemas a los que se enfrenta el cine independiente en general: en especial la marginalidad cultural, que se manifiesta en problemas de financiación y de realización de películas accesibles a las audiencias a través de la distribución y de la exhibición. (Kuhn, 1991, p.193)

En lo pertinente a nuestro trabajo, destacaremos algunas de los obstáculos que a lo largo del tiempo se han asentado como las “reglas no escritas” del labor cinematográfico. Estas son algunas que hemos logrado recuperar y construir:⁸

♀ **Dirigir películas es cosa de hombres**

La piedra angular de discriminación laboral para las mujeres es la exigencia de demostrar estar a la altura de los puestos de poder, para ello deben emular los comportamientos masculinos y evidenciar la carencia de los femeninos, como “sensibilidad”, “ser emocional”, “fragilidad”.

Esta puesta a prueba constante son los *techos de cristal* a los que hemos hecho mención anteriormente. Se plasma en Argentina, por ejemplo, con el porcentaje de mujeres que han dirigido largometrajes, entre 2000 y 2012, siendo sólo de un 17,69%.⁹

♀ **Tener un cuerpo femenino**

Desde los inicios del cine, se asoció con la vulnerabilidad del cuerpo femenino a razón de que los equipos de antaño eran rudimentarios y pesados. Por otro lado, raramente las mujeres podían tener el conocimiento técnico de cámara, fotografía, sonido o iluminación. En los inicios del cine esto fue reservado a los hombres y posteriormente revertido con la creación de las escuelas de cine. En Argentina estas escuelas emergen recién a mediados de los años 90.

Finalmente, lo corpóreo estuvo sujeto al deseo de la mirada masculina y los patrones de belleza. Federicci (2018) lo analiza diciendo que:

Además, una mujer que trabaje a tiempo completo en casa o fuera de ella, tanto si está casada como si está soltera, tiene que dedicar horas de trabajo para reproducir su propia fuerza de trabajo, y las mujeres conocen de sobra la tiranía de esta tarea, ya que un vestido bonito o un buen corte de pelo son condiciones indispensables, ya sea en el mercado matrimonial o en el mercado del trabajo asalariado, para obtener ese empleo. (p.27)

⁸Los siguientes puntos han sido elaborados tomando como guía el texto de Barbara Zecchi “Gynocine” (2013) Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza; Amherst: University of Massachusetts.

⁹Clara Kriger ¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonido? (2014). Revista Cinémas d'Amérique latine N° 22.

♀ **Se tiene que empezar por musa o por secretaria**

No se refiere estrictamente a una cuestión meritocrática por la cual tanto hombres y mujeres deben empezar “de abajo”. Las mujeres tienen un largo proceso de aceptación dentro del medio para poder llegar a su proyecto final. Dentro de los escalafones cinematográficos, ser asistentes de un director o productor reconocido es fundamental, a diferencia de muchos hombres que pueden realizar su ópera prima sin antes ser la mano derecha de ningún director.

Un dato no menor es la estigmatización del ascenso a puestos de poder en relación a “favores sexuales”.

♀ **La mujer es madre**

El mandato de maternidad, de pareja heterosexual, sigue siendo troncal para las sociedades occidentales; tarde o temprano, las mujeres van a asumir estas responsabilidades que se tornan incompatibles con la vida acelerada del cine.

♀ **Géneros fílmicos**

Las mujeres aún se ven encasilladas en determinados modelos narrativos para hacer una película taquillera, también es usual que se concentren en determinados géneros como el documental, drama o histórico. A su vez, el financiamiento que reciben lleva a que se produzcan más cortometrajes que largometrajes.

A su vez se destaca la falta de películas con protagonistas femeninos. Inés París, directora de cine español, afirma que “No es fácil vender películas que tengan protagonistas femeninas, con tres excepciones: a) Que estas sean prostitutas; b) Que garantices que la película será interpretada por una estrella de Hollywood; c) Que su director sea Almodóvar” (En Zecchi, 2013, p.114).

♀ **La discriminación de trabajos**

El trabajo fílmico recorre un largo camino por los eslabones de producción. La directora debe conseguir productores que financien el proyecto, un equipo de trabajo que responda al emprendimiento, la distribución y exhibición del mismo. Finalmente, se da un circuito de críticas sobre la obra que son determinantes para el prestigio y futuro de la realizadora.

De los pasos mencionados, cada uno está concentrado por la presencia de hombres que en su mayoría apelan a algunas de las discriminaciones ya mencionadas.

♀ **Desigualdad salarial**

El ya conocido problema de la discriminación salarial por la realización de la misma tarea entre hombres y mujeres. En la dirección cinematográfica se evidencia con financiamientos significativamente más bajos de los proyectos femeninos en comparación al recibido por proyectos masculinos.

♀ **La competencia**

La división del trabajo verticalista naturaliza la rivalidad entre compañeros. En este caso ha sido una construcción asidua la competencia entre las mujeres. Un éxito del patriarcado es que las mujeres no constituyan una fraternidad como la masculina. En oposición a este esquema de trabajo, Annette Kuhn (1991) menciona un antecedente *contrahegemónico* con el London Women's Film Group en 1972: "Los miembros de este grupo compartían las técnicas y trabajaban colectivamente en todos los estadios de la producción, no sólo para aprender unas de otras, sino también por el principio feminista del trabajo colectivo" (p.197).

♀ **El reconocimiento**

Dentro de los grandes festivales, el reconocimiento a obras de mujeres es significativamente menor al de los hombres. Por ejemplo, la Universidad de San Diego mostró que en el año 2016, en Estados Unidos, sólo un 7 % de los 250 estrenos más taquilleros fueron dirigidos por mujeres.¹⁰¹¹

Asimismo, el ojo crítico sigue siendo un lente patriarcal para apreciar nuevas *estructuras del sentimiento*. La crítica agrupa a las realizaciones hechas por mujeres a un género nuevo, como un "cine de mujeres":

Esta consideración de nuestras películas como todo un género implica:

a) Que es un cine menor que hay que adjetivar para que tenga algún interés (el interés de la excepción). Por el contrario, nunca se habla de "cine masculino" (...) b) Que se nos juzga como un colectivo, con lo que se evita tener que considerarnos individualmente como creadoras. c) Da por hecho que los espectadores a los que se dirigen las películas realizadas por mujeres son también y exclusivamente mujeres, limitando de esta manera

¹⁰"The celluloid ceiling: behind the scenes employment of women on the top 100, 250 and 500 films of 2016".
By Martha Lauzen.

¹¹A modo de hacer una descripción más profunda, se adjuntan algunos resultados de este estudio en Anexos.

nuestra audiencia. d) Que no sabemos tratar a los personajes masculinos.
e) Que son películas “ideológicas” marcadas por las buenas intenciones pero no tienen esa capacidad de transgresión e innovación en lo formal y en los contenidos que tienen las películas de “ellos”. (En Zecchi, 2013, p.116)

♀ **Altos cupos de alumnado femenino y bajos porcentajes en el mercado laboral**

Tomando los datos recogidos por la investigadora Clara Kriger (2014)¹², se advierte que en Argentina, entre los años 2002 y 2012 egresaron un 49,2% de la Universidad del Cine (privada), mientras que del ENERC (estatal) un 46%, de mujeres. Sin embargo, tomando los datos del SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina), entre 2003 y 2012, las mujeres cubrieron un 31,25% de los puestos de trabajo pero dentro de ramas feminizadas.

♀ **Un compañero que abra puertas**

Históricamente muchas de las primeras realizadoras pudieron avanzar en sus proyectos personales porque fueron pareja de algún referente artístico y/o pareja creativa de directores consagrados.

♀ **Qué cine se hace**

Tomando la observación de Kuhn (1991):

(...) la labor cinematográfica feminista comparte muchos de los problemas a los que se enfrenta el cine independiente en general: en especial la marginalidad cultural, que se manifiesta en problemas de financiación y de realización de películas accesibles a las audiencias a través de la distribución y exhibición. (p.193)

♀ **Historia del cine androcéntrica**

La historia del cine mundial y del argentino en particular es la de un gran silenciamiento sobre las realizadoras que han trabajado a la par de los grandes maestros del cine. La falta de referentes ha reproducido esos *techos de cemento*, por el cual las mujeres no aspiran a lugares en que no hayan triunfado otras.

¹²Clara Kriger, ¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonido? 2014. Revista Cinémas d'Amérique latine N° 22

Al tratar de describir estos procesos de *incorporación* que hacen a lo largo de su vida las mujeres, se manifiesta la reproducción de las inequidades en el circuito artístico. Para finalizar este capítulo, la investigadora Andrea Giunta (2018) se refiere a la problemática de las artistas latinoamericanas y define dos conceptos que nos parecen ilustrativos de lo expuesto anteriormente. Por un lado, "*Luz de gas (gaslighting)*"

Forma de abuso psicológico mediante la cual el maltratador hace creer a la víctima que está imaginando cosas con la intención de manipular la situación y lograr el control. En el mundo del arte, se registra en las reacciones patriarcales frente al reclamo de representación igualitaria: cuestionar las estadísticas, aducir criterios curatoriales, disminuir la escasa representación sosteniendo que las artistas mujeres son menos pero más importantes, presuponer que la obra de las mujeres no tiene la misma calidad que la de los varones, entre otras. (Giunta, 2018, p.266)

Por otro lado, los *micromachismos* son prácticas recurrentes que se han naturalizado y reproducido como la única forma posible de trabajar dentro del ambiente artístico. Giunta (2018) lo define como:

Término que describe las acciones machistas cotidianas, que resultan sutiles y que pueden incluso ser inconscientes, pero que están socialmente normalizadas. En el mundo del arte (sobre todo en la investigación académica), es frecuente que la voz masculina, con su autoridad, "tape" la voz de la mujer; también es habitual deslegitimar el reconocimiento de la obra de una mujer con supuestos favores sexuales o presuponer que la selección de una artista para una exposición la deja en situación de disponibilidad sexual del curador (friendzone). (p.268)

1.5.2. Políticas de las desigualdades

Como se ha mencionado, los *Derechos Culturales* son una problemática relativamente nueva, que se distingue de los derechos humanos y tiene su propia especificidad. A colación la UNESCO ha producido protocolos para la salvaguarda y promoción del *patrimonio material e inmaterial*. La segregación de género y la *desigualdad del patrimonio fílmico* ha sido tema de preocupación por parte de algunos Estados. Estos han tomado medidas en el marco de las políticas de *discriminación positiva*, como por ejemplo las cuotas de pantalla. Estos cambios tienen la presión de las nuevas agrupaciones de mujeres audiovisuales a nivel mundial que plantean no sólo la igualdad laboral sino la especificidad de su propia realidad.

→ Basado en un informe “Where are the women directors?” sobre la *desigualdad de género* en la industria europea entre el 2006-2013.¹³

Del trabajo se resolvieron algunas medidas para poder lograr mayor equidad. Entre ellas podemos mencionar: a) incentivar a las niñas desde el sistema escolar para que sepan que pueden ejercer ese tipo de profesiones; b) igualar el acceso a los fondos públicos; c) promover el apoyo de los productores a las directoras. En Inglaterra, por ejemplo, la financiación alcanza sólo a un 11% de las mujeres mientras que los hombres reciben el 89% y d) apoyar la distribución y propaganda de los trabajos.

→ Caso España: con el I Encuentro Internacional de Mujeres del Audiovisual organizado por CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) en 2008, se planificaron diferentes medidas de *género*. Entre ellas, cabe destacar la incorporación paritaria de las mujeres en los juramentos y comisiones del Ministerio de Cultura en el área de cine y la introducción de medidas de acción positiva en la Ley de Cine.

→ Estados Unidos: en el 2017, a partir de numerosas denuncias sobre el acoso de un reconocido productor de Hollywood, varias trabajadoras de la industria comenzaron a organizarse a través del conocido movimiento *#MeToo*, lo que generó diferentes intervenciones públicas en festivales como los Oscars, Cannes y los Premios Goya.

¹³Los países relevados fueron Austria, Croacia, Francia, Alemania, Italia, Suecia e Inglaterra.

El reclamo se extendió y logró visibilizar la *desigualdad de género* en todos los eslabones del cine; a su vez, propició la elaboración de protocolos para la prevención de abusos dentro de la industria.

→ En Argentina, a partir del 2015, con el la consigna de *Ni una Menos*, las mujeres comenzaron a movilizarse para denunciar el aumento de los femicidios y violencias que sufren cotidianamente.

La fuerza de la denuncia desde los feminismos en Argentina llevó al acoplamiento e interpelación de otros países, no sólo latinoamericanos sino a nivel mundial.

A partir de aquí ha tomado fuerza la organización de las mujeres en diferentes espacios políticos contrahegemónicos para enfrentar la opresión patriarcal.

En el ámbito artístico, se conformó en 2017 la Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte “Nosotras Proponemos”, espacio donde detallan la lógica del sistema del arte y proponen un plan de acción para erradicar las violencias patriarcales¹⁴.

Por otro lado, en el ámbito cinematográfico, se celebró el primer encuentro de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, con la creación de MUA (Mujeres Audiovisuales) en el 2017 en Buenos Aires, pero formando comisiones en el resto del país, como es el caso de *Audiovisualas Mendocinas*. Los ejes principales sobre los que trabajan son: sustentabilidad, creación de cupos, festivales, visibilización, financiamiento y maternidad.

Finalizamos este capítulo, donde se ha expuesto que la *desigualdad de género* es una construcción cultural histórica y dinámica, atravesada por las relaciones de dominación hegemónica, las cuales tienen consecuencias prácticas en la realidad laboral, subjetiva y patrimonial de las mujeres.

¹⁴ Pueden verse algunos de los puntos más relevantes en Anexos.

Capítulo II

Las Mujeres y el Cine

Como primer abordaje a la desigualdad de género en la industria cinematográfica nacional, es menester hacer una caracterización de la misma atisbando la relevancia en la sociedad argentina desde sus inicios en 1896 hasta su situación actual en 2018. Se centrará la atención en los cambios cinematográficos en consonancia con las ambivalencias políticas de cada momento y la paulatina visibilización del trabajo femenino.

2.1. La industria cinematográfica argentina

2.1.1. Raíces del cine silence

Entre 1880 y 1930 el país estuvo gobernado por lo que se denominó la “Generación del 80”, conformada por una élite que se consolidó en el poder con el modelo económico agroexportador, a través de la importación de carnes y cereales al Imperio Británico. Mientras el capital británico tomaba el control de industrias estratégicas (ferrocarriles, frigoríficos y entidades financieras), se llevaron a cabo medidas para poblar al país, comenzando con las primeras inmigraciones de población italiana y española. Como menciona Mario Rapoport (2012), para algunos autores esta generación se definió como “liberal en lo económico, reaccionario en lo político y progresista en lo cultural” (p. 32).

En este contexto se dan los primeros pasos del cine: el 28 de julio de 1896 se exhibe la película de los hermanos Lumiere “La llegada de un tren” en el Teatro Odeón. El nuevo negocio, a partir de pequeñas proyecciones en cafés y teatros, estuvo monopolizado en Buenos Aires, cuna principal de los grandes eventos culturales.

Los pioneros del negocio cinematográfico fueron los europeos Enrique Lepage, Max Glucksman y Eugenio Py, quienes se encargaron de la importación de los productos

cinematográficos. A un año de la primera exhibición de los hermanos Lumiere, Eugenio Py realiza “La bandera argentina”; un año más tarde, en 1908, lo hará Max Glucksman al incursionar en la realización de un noticiero semanal.

En los inicios de 1900 se gestionaron las primeras inversiones, entre las cuales cabe destacar la primera sala cinematográfica en el Salón Nacional; la fundación de los primeros laboratorios y la Sociedad General Cinematográfica fundada por Julián Ajuria, quien a su vez impulsó el sistema de alquiler de películas en reemplazo de la venta para su exhibición.

Hacia 1915 se realizaron algunos films significativos como los de Mario Gallo con “El fusilamiento de Dorrego” o “Juan Moreira”. Pero el éxito del cine mudo llegó ese año con “Nobleza Gaucha”, película basada en el poema “Martín Fierro” (1872-1879) de José Hernández y dirigida por Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera.

En medio de los incipientes pasos cinematográficos, estalló la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la cual trajo aparejado el declive de los capitales extranjeros, de las manufacturas y la inmigración. En consecuencia, el país se vio obligado a impulsar las industrias locales que hasta ese momento producían de forma artesanal.

Una de las debilidades recurrentes del cine nacional ha sido su desigual rivalidad frente a los filmes extranjeros, en especial las producciones de Hollywood. Desde el mundo de los negocios, el cine nacional es rentable y seguro en tanto tenga garantizada la exhibición de películas extranjeras. Esta rivalidad se hizo visible luego de la Primera Guerra Mundial, en la década de 1920, cuando los estrenos argentinos sólo tenían espacio en la peor sección, los días lunes, cuando menos gente frecuentaba el cine y se pagaba un porcentaje menor en comparación a lo recibido por films extranjeros. Como se puede apreciar, las exhibidoras ya eran un peso fuerte en el manejo de la industria nacional. Federico Valle, reconocido director de la época, declaró al respecto: “Hasta ahora no hemos contado los productores nacionales con la ayuda de los poderes públicos. La película virgen paga el mismo derecho aduanero que la película impresa” (Getino, 2016, p.23).

A pesar de ello, en este periodo el país generó una amplia gama de personal capacitado como: técnicos, actores, montajistas, realizadores, entre otros oficios. A su vez, las producciones nacionales tuvieron una notable recepción en latinoamérica.

Algunos de los films destacados de este primer ciclo son: “Tierra baja” (1913) de Pablo Podestá, “Juan Moreira” (1913) de Mario Gallo, “Juan sin ropa” (1919) de Georges Benoît, “Los hijos de naidés” (1921) de Edmo Cominetti, “La costurerita que dio el mal paso” (1926) de José Agustín Ferreyra.

2.1.2. Llegada del cine sonoro

Con el sistema Vitaphone aparece en 1927 la primera película sonora en Estados Unidos, "El cantor de Jazz". En este contexto histórico hay dos hechos relevantes, por un lado, la quiebra de Wall Street en 1929 y con ella el inicio de la "Gran Depresión", replegando las economías mundiales; por otro lado, en Argentina se inicia la "década infame" con el golpe militar a Hipólito Yrigoyen en 1930. Este proceso llevó a una serie de acuerdos desfavorables para el país en pos de los intereses de la oligarquía y sectores de la burguesía agroexportadora, como fueron el pacto Roca-Runciman con el Reino Unido, en el cual se concedieron frigoríficos, transportes públicos nacionales y la quita de impuestos a la manufactura británica. A pesar de estos dos hechos, en lo que va de 1930 a 1943 el Estado tuvo que tomar medidas proteccionistas e impulsar un forzado proceso de industrialización. En consecuencia, el país vive importantes migraciones del campo a la ciudad y la formación del proletariado.

En este proceso de transformación y de crecimiento interno, la industria cinematográfica realizó una nueva estrategia con el empresario de la Argentina Sono Film Angel Mentasti. Para enfrentar a las exhibidoras dispone de una cantidad de películas necesarias para compensar el fracaso de taquilla de alguna de ellas. Es un período en que el cine argentino se consolida como industria y ganó liderazgo en el mercado de habla hispana. Fue en este momento donde se produjeron las principales inversiones en el capital fijo, como la creación de la productora Lumiton en 1933 que instaló un poderoso estudio al estilo Hollywood. Por otro lado, se crearon los estudios San Miguel y la fundación de los Laboratorios Alex, los cuales se convirtieron en los más importantes de Sudamérica.

El auge de la industria fue consecuencia, por un lado, del capital humano especializado y, por otro, de las temáticas abordadas afines a las representaciones de la sociedad argentina de ese tiempo, en especial las producciones que interpelan a la creciente clase obrera. A su vez, esta etapa de esplendor se llevó a cabo por el emprendimiento privado, dado que el Estado nacional no otorgó ninguna protección o fomento a la actividad.

Llegado 1933, con la ley 11.723 (Régimen Legal de la Propiedad Intelectual) se crea el Instituto Cinematográfico Argentino. Getino (2016) menciona que para 1942 existían:

(...) treinta estudios y galerías de filmación proporcionaban trabajo estable a unas cuatro mil personas en distintas ciudades del país. La producción de los 56

largometrajes realizados en ese año constituía el volumen más alto alcanzado por la industria y que nunca sería superado. (p.33)

Para 1939 la Municipalidad de Buenos Aires decide reconocer y fomentar el cine a partir del otorgamiento de premios. Al año siguiente se multiplicaron las producciones fílmicas, en su mayoría rodadas en interiores y orientadas al éxito comercial; los géneros más utilizados fueron los melodramas, comedias y algunos policiales. La mayoría de los proyectos siguieron el modelo Hollywoodense del *star system*, es decir que el éxito de la película estaría garantizado por la presencia de alguna figura del momento. En esta época estaban en boga estrellas como Libertad Lamarque, Luis Sandrini, Tita Merello y Nini Marshall.

Pero los beneficiados de la época de oro continuaron siendo las empresas distribuidoras y exhibidoras, dado que los productores nacionales al carecer de capitales propios ofrecían sus películas a un precio fijo, por lo cual se garantizaban un dinero rápido para el próximo rodaje, pero la diferencia monetaria era significativa y la ganancia de los éxitos de taquilla quedaba en manos de sus intermediarios (exhibidores y distribuidores).

Luego de la "Gran depresión" y del inicio de la Segunda Gran Guerra, para 1933 el país se ve obligado a la industrialización y comienza a experimentar un crecimiento interno y sostenido a través del proceso de sustitución de importaciones. Este modelo económico, concentrado primariamente en bienes de consumo finales, aumenta el empleo de mano de obra y controla las fluctuaciones del mercado exterior.

Sin embargo, la industria cinematográfica tiene un revés con la Segunda Guerra Mundial, dado que Argentina declara en 1939 la neutralidad frente al conflicto bélico y en 1941 con el ataque a Pearl Harbour la relación con Estados Unidos empeora, por lo cual la potencia mundial decide en 1943 quitar cualquier tipo de ayuda económica y en lo que refiere al cine en particular, restringir la venta de celuloide a Argentina, esto impacta notablemente en la producción para lo cual en 1945 se rodaron sólo 23 películas, en comparación a 1942 donde se produjeron 56 films.

La aguda crisis del país incita a los trabajadores de la industria a reclamar el respaldo del Estado. La respuesta llega recién en 1944 mediante un decreto que instauró la obligatoriedad de pasar películas argentinas en todos los cines del país. La política resulta beneficiosa para garantizar la exhibición y promoción en salas, pero no se supo aprovechar la coyuntura para hacer las inversiones fuertes. Este accionar afectará en los años venideros en la dependencia más aguda a los intermediarios económicos.

Hasta aquí se observa que el cine ha sido una herramienta importante en la escena nacional, en primera instancia como empresa generadora de trabajo, como así también instrumento de difusión, productora de discursos y carta de presentación a otros países. Por otro lado, es importante mencionar que en la década de los 40 se crea la Secretaría de Información y Prensa como ente controlador del cine. Estela Dos Santos (1971) especifica los objetivos perseguidos por dicha secretaría:

Las pautas de su acción -repetidas a lo largo de los años- ponen énfasis en la misión del cine como medio para exaltar la historia y la tradición nacionales y como exponente y defensor de los valores morales y culturales que constituyen nuestro modo de vida. Otra de las pautas confiaba también al cine el sostenimiento de una imagen prestigiosa de la Argentina frente al mundo y la necesidad de evitar todas aquellas expresiones que pudiesen amenguarla. (p.88)

Es necesario destacar que hasta esta década las mujeres sólo lograron insertarse en puestos considerados femeninos, pensados entorno a una supuesta naturaleza femenina sensible, ordenada, detallista. Por consiguiente, en su mayoría ocuparon puestos como asistentes, maquilladoras, vestuaristas o cortadoras de negativos.

Algunas de las realizaciones relevantes de este período fueron: “Muñequitas Porteñas” (1931) de Agustín Ferreyra, “Vuelta al nido” (1938) de Leopoldo Torres Ríos, “Prisioneros de la tierra” (1939) de Mario Soffici, “La guerra gaucha” (1942) de Lucas Demare, “Ceniza al viento” (1942) de Luis Saslavsky, “Claro de luna” (1942) de Luis César Amadori y “Cándida, la mujer del año” (1943) de Enrique Santos Discépolo.

2.1.3. Nuevo cine argentino

Se produce en 1955 el golpe de estado con la “revolución libertadora” a la presidencia de Juan Domingo Perón y se inicia un proceso de inestabilidad social seguido de la opresión política y proscripción del peronismo. Este nuevo proceso económico, político y social estuvo encabezado por tres presidentes: Arturo Frondizi, José María Guido y Arturo Umberto Illia, quienes implementaron el modelo económico desarrollista. Fue importante la injerencia de los organismos financieros internacionales que propusieron planes de acción económica y política ante el terror de expansión del comunismo por latinoamérica, victorioso en la isla de Cuba en 1959.

En materia cinematográfica, con la Ley de Cine 17.741 de 1957 se crea el Instituto Nacional de Cinematografía (en adelante INC), el cual se consolida como ente autárquico. Este organismo asume las tareas de fomentar y financiar la industria, así como también de regular los eslabones de producción, exhibición y distribución. Pero, como indica Gustavo Aprea (2008), el INC tenía un perfil aún indefinido sobre qué tipo de cine hacer y qué industria desarrollar:

El régimen legal le otorgaba al gobierno un rol central en la determinación del tipo de cine que debía producirse en Argentina. Según la concepción que dio origen a esta ley, el cine era una actividad independiente que no se relacionaba directamente con otros medios de comunicación ni con otras ramas del arte, pese a que la principal justificación para el fomento de esta actividad fuera su naturaleza artística. Así generó desde sus orígenes una situación ambigua con respecto a la caracterización de la cinematografía. (p.14)

Sin embargo, en íntima relación con la realidad del país, se dispuso la quita de la protección nacional a los films en la exhibición y distribución, por lo cual decayeron las producciones y resultó favorecido el material extranjero. Con la pérdida de las salas comerciales, comenzó a tomar fuerza la cultura cinéfila subalterna desde el cineclubismo y las revistas especializadas. En este contexto surgieron espacios como “La Asociación de Cine Experimental”, “Asociación de Realizadores de Cortometraje” y “La Escuela de Cine de Santa Fe”.

Se gestó lo que se denominó “Generación del 60”, personas con militancia política que vieron en el cine un instrumento de denuncia social, como declaró el cineasta Fernando Birri (2007): “El cine que se haga cómplice de ese desarrollo, es subcine”. Asimismo, los realizadores del “Nuevo Cine Argentino” estaban en busca de un retrato más real y fiel de los procesos que sucedían en el país. Para ejecutar este cine sólo bastaba con buscar los recursos y capitales básicos para comenzar el rodaje, ya no se apelaba a las grandes salas ni a los gustos y exigencias de las empresas. Es destacable la mención de esta generación, dado que planteó nuevos usos del cine como arte e instrumento de expresión y planteó nuevas modalidades de trabajo en los que las mujeres, en el fervor de la militancia política, comenzaron a tener más voz y a salir de los viejos estereotipos de género.

En 1963 comienza la censura y muchas producciones fueron silenciadas. Las salidas de los realizadores para subsistir fueron realizar cine publicitario, refugiarse en la televisión o exiliarse. Se trató de los primeros pasos de una opresión ideológica sofocante,

que buscó achicar y adoctrinar los espacios de expresión artísticos y ponerlos en dirección a los usos y buenas costumbres dominantes.

La década de los años 60 fue un momento de muchos frentes de ataque al cine nacional. A la rivalidad con el cine extranjero y las empresas intermediarias, se suma la competencia con las cadenas televisivas. La solución fue la fusión (que actualmente se mantiene) del cine y la Tv, mediante la utilización del *star system* con actores y actrices cuya aparición era frecuente en la pantalla chica. Asimismo, cabe destacar que si bien se desarrollaron importantes emprendimientos en el interior del país, como el caso de Mendoza con la productora y sus estudios "Film Andes" o el caso de Santa Fe con el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral -de donde surge la "Escuela Documental de Santa Fe"- la vida creativa y productiva del cine continuó siendo Buenos Aires. Como expresa Estela Dos Santos (1971): "Sólo en Buenos Aires en las salas de grabación porteñas, con la gente que se maneja aquí, se puede filmar a nivel europeo. O sea, Buenos Aires es Europa, el interior es América Latina" (p. 105).

En relación al INC y los realizadores argentinos la relación era tensa. El INC no reconocía los trabajos que en festivales internacionales premiaban a las obras argentinas. Por ejemplo el director Fernando Birri (2007) comenta:

La distribución fue muy difícil. A pesar de que había una ley de protección del cine argentino que obligaba a pasar al menos una película argentina por cada diez películas de Hollywood, esa ley no se cumplía, porque a la industria hollywoodeana le parecía excesiva esa cuota. Así, el cine nacional veía negado su acceso a la pantalla. Inclusive hubo un momento en que Hollywood mandó a su representante a la Argentina, con la misión de decidir que no se siguiera aplicando esa ley.

Los inundados se estrenó en Santa Fe y después en Buenos Aires. Luego se siguió estrenando en otros lugares, pero muy esporádicamente. Y paradójica, latinoamericana, se vio mucho más fuera de su país que en el país. La película ganó el premio Ópera Prima del Festival de Venecia, el galardón mas importante que había ganado el cine argentino hasta el momento. Pero la prensa argentina daba noticias de que había sido un fracaso total, de que la gente la silbaba de pie. (p.50)

Por otro lado, los procesos sociales como la Segunda Ola del feminismo, la revolución sexual, el desarrollo de la Guerra Fría, la Revolución Cubana y el Mayo Francés, influyen fuertemente sobre la cultura nacional. Tras ser derrocado el gobierno de Arturo Illia en 1966 por Onganía, el cine crítico subsiste a través de grupos como "Cine Liberación", el

“Cine de Base” (organización cinematográfica del PRT) con Raymundo Gleyzer y en consonancia al fervor de las teorías críticas Latinoamericanas, se gestó lo que se denominó “Nuevo Cine Latinoamericano”.

Al interior de estos procesos, las mujeres comenzaron a hacerse espacio dentro de puestos de trabajo dominados hasta el momento por hombres, como en la dirección cinematográfica, la realizadora Vlasta Lah con “Las furias” (1960) y “Las modelos” (1963). De igual manera, comenzaron a circular en el ámbito del underground los trabajos de Narcisa Hirsch, quien incursionó en el cine con los cortometrajes “Manzanas” (1966) y “Marabunta” (1967).

En los comienzos del cine las mujeres ocuparon los puestos de trabajo correspondiente a los estereotipos de género. Sin embargo, paulatinamente se dieron excepciones en las ocupaciones de montajista, productora, guionista, fotógrafa y directora.

A mediados de la década del 70, fue decisivo la irrupción de minorías sociales en el espacio político, como el FLH (Frente de Liberación Homosexual), la UFA (Unión Feminista Argentina), el MLF (Movimiento de Liberación Feminista), la SAFO (grupo de lesbianas) y ALMA (Movimiento Feminista Popular y la Asociación para la Liberación de la Mujer Argentina). Estos grupos fueron contestatarios de la hegemonía patriarcal y heterosexual que sostenían los gobiernos de facto, la iglesia y sectores conservadores, a los que se sumaban los medios masivos de comunicación que fomentaban la ubicación de las mujeres en el espacio privado del hogar y como objetos de belleza. En consonancia, se advertía sobre el riesgo de la píldora, los controles de natalidad y se demonizaban las disidencias sexuales al categorizarlas como enfermedad o perversión.

Es aquí, en estos grupos militantes, donde el arte, y el cine específicamente, fue un medio de expresión. Por ejemplo, en el marco de la feria que se realiza en la Rural de Palermo en Buenos Aires, la directora María Luisa Bemberg realizó con UFA dos cortometrajes: El mundo de la mujer (1972) y Juguetes (1978). En la primera película, la realizadora expone los estereotipos de consumo y belleza que son ideados para la mujer. En la segunda, Bemberg trabaja la división de *género* que se reproduce a través de los juguetes entre niños y niñas.

Con la transición de tres gobiernos de facto y la inestabilidad político-social que reclamaba el retorno de la democracia y el fin de la proscripción política, en 1973 llega a la presidencia Héctor Cámpora. En este nuevo plano político, se renuevan las autoridades del INC con Hugo del Carril y Mario Soffici, como así también del Ente de Calificación con Octavio Getino.

Estos cambios fueron un revés importante al posicionamiento práctico e ideológico de la industria audiovisual. Las medidas de la nueva gestión promueven la sindicalización de todos los sectores de la industria (técnicos, directores, productores). Por otro lado, se redactó una nueva Ley de Cine en tensión con los intereses de las empresas exhibidoras y distribuidoras, ya que apuntaba a una mayor intervención sobre ellas. También se procede al levantamiento de la censura y se exhibieron películas como “La naranja Mecánica” (1971) de Stanley Kubrik, el “Último Tango en París” (1972) de Bernardo Bertolucci y “Los Traidores” (1973) de Raymundo Gleyzer. En correspondencia fue notorio el aumento de producciones nacionales: para 1973 se llegó a 40 películas producidas y exhibidas en salas argentinas.

Ese mismo año el Sindicato de Luz y Fuerza de Buenos Aires declara que “El cine es un patrimonio de la Nación y sólo pertenece al pueblo, que eligió el cambio y no el continuismo, la liberación y no la dependencia” (Getino, 2016, p.67). Lo citamos como un antecedente significativo, dado que la defensa del cine nacional, entendido como *patrimonio* nacional, tomará fuerza nuevamente en 2016 cuando el gobierno de Mauricio Macri intente quitarle su autonomía al INCAA.

El proceso negro que comienza con el corto gobierno de Isabel Perón, el trabajo subrepticio de las triple A y la injerencia de las juntas militares el 24 de marzo de 1976 para tomar el poder fueron la antesala de una de las dictaduras más sangrientas que se desataron en América Latina. Se procedió al disciplinamiento social de la mano del desmantelamiento del Estado. Con la persecución, tortura y desaparición forzada de personas, los exilios y el recrudescimiento de la censura, el auge de los “valores patrios”, la desarticulación de los sindicatos, el vaciamiento de pensamiento crítico en las universidades, los medios de comunicación y las artes. En consecuencia la represión hacia las mujeres en el mercado laboral implicó la rigidez de la *división sexual del trabajo* y el repliegue de las mujeres a sus hogares y una nueva quietud. Por otro lado, los avances realizados por los cineastas de los 60 fueron borrados, se congelaron los proyectos de la reformulación de la Ley de Cine de 1973-1974 y bajó el número y la calidad de las producciones fílmicas con comedias ligeras.

Los hechos también afectaron a las empresas, como “la Sono Film” que dejó de trabajar como estudio de producción, también la productora Aries fundada en 1956 por Fernando Ayala y Héctor Olivera, tiene un giro de contenidos realizando las películas que caracterizaron al país por mucho tiempo de Olmedo y Porcel.

Finalmente, la parálisis que tuvo la industria cinematográfica a partir de 1976 será determinante para los 18 años subsiguientes, en tanto que el desempleo masivo en el cine,

los exilios artísticos, el desmantelamiento de las salas barriales, la destrucción de films, la hegemonía televisiva y la entrada de los tanques de Hollywood al país harán que hasta la actualidad la industria esté entrelazada con la dependencia.

2.1.4. Retorno a la democracia y la reconstrucción del cine nacional

A modo de síntesis, podemos decir que con el golpe de Estado de 1976 se toman las medidas iniciales del modelo económico neoliberal que se mantuvo aún con el retorno de la democracia en las presidencias de Raúl Alfonsín y Carlos Menem, para volver a ser retomado, pero con otras facciones con el gobierno de Mauricio Macri en el 2016.

Las medidas económicas consisten en la acumulación rentística financiera, el endeudamiento externo entrelazado a la injerencia de Organismos Financieros Internacionales (como el FMI y el Banco Mundial), el Plan de Convertibilidad de los años noventa siguiendo el recetario del consenso de Washington. La profundización del cambio cuanti y cualitativo del Estado, con las leyes de emergencia económica y de reforma modificando la promoción industrial.

Como resultado del proyecto económico se llegó a la pérdida de valor de la moneda nacional, la flexibilización laboral, el aumento de la pobreza e indigencia, la pauperización, el desempleo y el subempleo. Todo ello afectó a las condiciones básicas de la población argentina, particularmente cayeron los consumos de actividades recreativas, en este caso la asistencia a salas de cine. En la cúspide de la crisis económica y social se desataron actos de fuerte crisis social, fue el prelude de lo que culminó con la frase icónica de esa fecha: “que se vayan todos”.

En materia de cine, con la asunción de Alfonsín (1983) y el retorno de la democracia, aún endeble, asume Manuel Antín la presidencia del INC. El Estado le devuelve el poder de clasificación de los films al instituto de cine y la censura llega a su fin. Se reimpulsan las producciones nacionales, la inserción de nuevos realizadores y la presentación de películas en festivales internacionales. Asimismo la búsqueda de financiación fue compartida con la coproducción de otros países.

En esta etapa, las producciones fílmicas abordaron los flagelos que se transitaron en la década anterior como “La historia oficial” (1985) de Manuel Antín, “Cazadores de utopías” (1996) de David Blaustein, “Montoneros, una historia” (1998) de Andrés Di Tella,

“El caso María Soledad” (1993) de Héctor Olivera, “Que vivan los crotos” (1990) de Ana Poliak.

Por otro lado, la filmografía de María Luisa Bemberg iniciada en 1981 con su película “Momentos” hasta “De eso no se habla” (1991), debido a su militancia en UFA, marcaba dos factores importantes: la visibilización de las mujeres en el detrás de cámara y la convergencia de cine y feminismo.

El cine de la dependencia, como advertían los exponentes del “Nuevo Cine Latinoamericano”, se afianza en la década de los noventa. El cine nacional es cooptado por los complejos multisalas, los cambios de consumo de la población a través del VHS y posterior DVD inauguran los comercios de renta de películas y en paralelo la piratería. Los perjudicados de siempre fueron las pequeñas productoras que dependían del mercado interno. Como menciona Octavio Getino (2016), un 60% de las producciones estuvieron a cargo de los directores que tuvieron que convertirse en sus propios productores. Esta será otra constante en nuestra historia cinematográfica.

El fin de la dictadura con el vacío de una generación, la transición de una economía endeudada con inflación y desempleo, el regreso de los exiliados, todo converge en buscar medios de expresión en los canales artísticos. La nueva generación volcó su interés en el cine, aumentaron las ofertas y cupos educativos en los institutos, el consumo de revistas y literatura especializada, la asistencia a los festivales de cine, como el afloramiento del Festival de Mar del Plata o el BAFICI tuvieron cada vez más recepción del público aficionado. Como resultado se forma una nueva generación de cineastas, como algunos teóricos han denominado “Segundo Nuevo Cine Argentino”.

En la cúspide del modelo neoliberal que lleva adelante Menem en sus dos presidencias (1989-1999), sucede un hecho decisivo: se implementa la Ley 24.337 (1994), que dispone el reemplazo del INC por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (de ahora en más INCAA). Con esta ley el INCAA mediante el Fondo de Fomento Cinematográfico obtiene un 10% de las taquillas, 10% cobrado de alquiler de VHS y DVD y un 25% recaudado del Comité Federal de Radiodifusión por las exhibiciones televisivas. Asimismo, en tanto que ente autárquico, el INCAA se encarga de la gestión de becas, financiaciones, festivales y premios.

La renovación del INCAA implica la visibilización y afirmación del cine como una rama del arte e industria nacional importante para la cultura del país y la íntima relación del cine con el resto de las artes visuales, hecho que la anterior ley concebía como rama independiente. Sin embargo, con el desarrollo tecnológico y la globalización, la forma de consumo de la población fue transformándose, como afirma Getino (2016):

(...) el Departamento de Estudios e Investigaciones del SICA (DEISICA) para 1994 el consumo de películas argentinas en salas fueron solo un 3,5%, mientras que en video hogareño un 5,7%, en TV y cable 6,3%, y finalmente un 9% en TV abierta. Mientras que la producción norteamericana fue dominante con un 65,4% en salas, 82,9% en videos, 80,4% en TV por cable y 80,2% en TV abierta. (p.129)

El poderío de las empresas de Tv se afianza con la creación de una Sociedad Anónima de tv SATV que reúne a Video Cable Comunicación, Multimedios América, Telefé, Artear y Productores Asociados. Finalmente, fiel a las ambivalencias económicas, el cine avanzaba a nivel político y cultural, pero las crisis del capitalismo le ponen límites.

En 1997 las películas “Pizza, birra y faso” de Adrián Caetano y Bruno Stangnaro y “Mundo Grúa” (1998) de Pablo Trapero, ambas Ópera Prima, reciben el reconocimiento de festivales de cine como: “Festival de Venecia”, “Premios Cóndor de Plata” y el “Festival de cine de Gramado”.

2.1.5. Segundo Nuevo Cine Argentino

Podemos tomar el año 2000 como una delimitación para hablar de un “Segundo Nuevo Cine Argentino”¹⁵ (en adelante SNCA) que si bien no está unificado bajo ciertos criterios artísticos o ideológicos como lo fueron otros movimientos fílmicos (por ejemplo, el “expresionismo alemán”, el “neorrealismo italiano” o el “realismo socialista”), consta de un grupo de realizadores que vivenció el proceso de facto argentino, la censura, el retorno de la democracia, el auge y caída del proyecto neoliberal menemista, la lucha y conquistas feministas a nivel mundial y nacional, el boom de las cadenas televisivas, la globalización y con ella las transformaciones en el consumo, la hegemonía de la imagen y el uso de las TICs.

El producto de este nuevo cine se caracteriza por el cine de autor, óperas primas y cine documental. Estas propuestas abren un abanico de temas, entre los que se destacan las consecuencias económicas del modelo neoliberal, las drogas, la urbanización, la diversidad sexual y las realidades del interior del país. En lo atinente al estilo fílmico, se

¹⁵Decidimos denominar como “Segundo Nuevo Cine Argentino” a esta nueva generación de directores que emergen a partir del 2000, para diferenciarlo del Nuevo Cine Argentino de la generación de los 60 antes mencionado.

caracterizan por narraciones largas y lentas, de finales inconclusos, con protagonismos de personajes marginales que rompen con los estereotipos fijos, se plantean nuevos roles y formas de personificación. No obstante, lo redituable continúa siendo el *star system*, los sketches, los desnudos femeninos y los estereotipos en las narraciones.

Una de las características importantes del SNCA es la notable participación de las mujeres que año a año van ocupando más puestos estratégicos dentro de cine. Podemos nombrar tres factores relevantes: 1) la formación del INCAA en 1994 y las políticas de fomento a la industria nacional, de la mano de un aumento de la educación audiovisual en distintas partes del país. 2) la emergencia de las TICs que abaratan los costos de producción. Para ello el INCAA incursiona en la creación de salas para este formato. 3) los pasos hechos por trabajadoras en el área de producción como Sabina Siegler, Rosa Zamborain o Lita Stantic, en montaje como Silvia Ripoll o en dirección como María Herminia Avellaneda, Eva Landeck, María Luisa Bemberg, permitieron ir sentando precedentes y rompiendo estereotipos de la industria androcéntrica.

La investigadora Clara Kriger en su trabajo “¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonido?” (2014) indica que el cupo femenino en las Universidades de cine fue aumentando desde el 2002 al 2013 notablemente, llegando a tener una presencia estimada de un 50% de asistencia femenina. Es significativo cómo la política educativa generó la democratización de esta rama laboral que era monopolizada por el oficio masculino.

El pilar del cine se apoya sobre la autarquía del INCAA, que a través de su Fondo de Fomento (subsidios, concursos y festivales) permite la ejecución de proyectos de nuevos realizadores y la continuidad de los ya consagrados. Uno de los casos que podemos mencionar es “Historias Breves” de 1995, el proyecto fue realizado por el grupo proveniente del ENERC (Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica). Consta de un conjunto de cortometrajes entre los cuales se encontraban “Noches Áticas” por Sandra Gugliotta, “Kilómetro 22” de Paula Hernández y “Rey Tuerto” de Lucrecia Martel. Este proyecto fue de gran importancia para la carrera de las realizadoras mencionadas.

Asimismo, podemos mencionar otros films como: “La ciénaga” (2001), “La niña santa” (2004), “La mujer sin cabeza” (2008), “Zama” (2017) de la realizadora Lucrecia Martel. “XXY” (2007), “El niño pez” (2009), “Wakolda” (2013) de Lucía Puenzo. “Los rubios” (2003), “Los cuatreros” (2016) de Albertina Carri, “El último verano del Boyita” (2009) y “Nadie nos mira” (2017) de Julia Solomonoff.

Todas estas producciones recibieron premios por parte de diversos festivales internacionales como: Festival de Tribeca, de Gijón, de Cannes, Valladolid - Seminc, Atenas, Premios Goya, Sur y Fénix. Este es otro de los puntos nodales del séptimo arte

argentino, el reconocimiento resulta infalible para los/as realizadores/as que desean continuar en el medio, la devolución a través de la premiación y difusión facilitan el “hacerse un nombre”, generar contactos en el medio y facilitar un próximo proyecto. Por otra parte, dado que el INCAA no dispone de un capital excepcional, las películas nacionales requieren de más de una fuente de financiamiento. Como menciona Octavio Getino (2016) “los subsidios previstos en la Ley premian particularmente a las películas que más éxito tienen en salas y no a las que fracasan, que sólo pueden obtener el beneficio de los subsidios de medios electrónicos” (p. 314).

El proceso de extranjerización de los eslabones de la cinematografía nacional (producción, exhibición y distribución) como se mencionó antes, viene desde los albores de la industria. A fin de explicarlas de manera sintética diremos:

 **Distribuidoras:** son aquellas que alquilan o compran los derechos de las películas por un tiempo determinado. En el caso de las productoras independientes, se ven en clara desventaja dado que la aprobación del proyecto depende del reconocimiento de trabajos previos y su actuación en festivales. Parte de la desventaja radica en que las grandes productoras están afiliadas con distribuidoras extranjeras, lo cual afecta directamente a las empresas productoras y distribuidoras nacionales.

Perelman y Seivach (2003) mencionan: “A diferencia de las películas nacionales, donde los resultados afectan a los productores, en el caso de las películas extranjeras el riesgo lo asume exclusivamente el distribuidor (...) Los filmes que no tienen una cantidad mínima de espectadores, son levantados.” (p. 77).

 **Financiamiento:** muchos de los films realizados en el contexto del SNCA se llevan a cabo por el financiamiento de premios, concursos y coproducciones con otros países como España, Francia, Brasil, México.

En relación con los requisitos de financiamiento, las productoras pueden ser de carácter estable. Esto significa que cuentan con una estructura de trabajo fijo de capital, personal y equipos que las obliga a producir una determinada cantidad de películas para cubrir los costos fijos. Estos tipos de empresa son más pequeñas de lo que fueron en los años 30 los grandes estudios. Asimismo, las productoras hegemónicas estables forman monopolios, conjunto de canales de televisión, asegurándose la promoción y derechos de exhibición. Del otro lado, se encuentran las productoras independientes, las cuales se forman coyunturalmente para la realización de un proyecto de costo medio o bajo.

Otro dato relevante, como indica José Borello e ilustra con el propio título “El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la Argentina” (2014), es que los productos norteamericanos tienen el potencial de llegar a un público masivo gracias a la disposición de una estructura multiplataforma como la tv o internet.

 **La exhibición:** también está expuesta a la dependencia y desigual competencia. De la década de los 70 al 2000 se pasaron de 2000 salas a 1280. La eliminación de las salas de barrio se reemplazó por la concentración de complejos multisalas en centros urbanos de provincias como Buenos Aires, Mendoza, Santa Fe, San Luis y Córdoba.

Inclusive las modalidades de las salas cambiaron y comenzaron a ofrecer servicios de 3D, dolby digital surround, butacas reclinables, merchandising y promociones. Todo ello de la mano de empresas transnacionales, en íntima relación con las grandes distribuidoras y productoras.

En definitiva, esta situación afecta a la elección de lo que se consume, ya que las exhibidoras independientes no llegan a estos espacios, y los dueños de los cines Multiplex siguen exhibiendo el esquema Hollywood y muchas de las veces no cumplen con la cuota de pantalla de films nacionales. En consecuencia, han sido significativos para la difusión y rentabilidad nacional los espacios INCAA creados en 2006, donde se venden las entradas a precios significativamente menores.

Podemos mencionar tres importantes avances a nivel de reconocimiento y regulación cinematográfica:

 en 2003, la sanción de la Ley 25.847, la cual reconoce al director de cine como autor de la obra cinematográfica.

 en 2004, la implementación de la cuota de pantalla y la medida de continuidad, que es la cantidad mínima de espectadores que una película nacional debe tener para permanecer en exhibición una semana más en salas.

 en 2013, la declaración de la Ley del cine como industria.

Otra de las iniciativas destacables llevada a cabo por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires es la creación de BAFICI (1999), un importante

festival para la difusión de cine independiente. Como advierten Bettendorff y Pérez Rial (2014):

(...) el festival no sólo favoreció la proyección de films que tenían escasa o nula circulación en las salas comerciales, dando cuenta y contribuyendo a la visibilidad de producciones nacional y extranjeras, sino que también impulsó, a través de secciones como Work in Progress (en la que exhiben fragmentos de películas en producción), la culminación de obras como La ciénaga (...) y No quiero volver a casa (...) ambas óperas primas que luego consiguieron respaldo para ser finalizadas. (p.34)

Paralelamente a estos incentivos a la actividad cinematográfica, se gestaron nuevas propuestas para la visibilización y concientización de los derechos de las mujeres, así como para el reconocimiento y premiación de su trabajo. Ejemplos de estos avances son la sección “La Mujer y el Cine” que se crea en 1988 dentro del Festival de Mar del Plata y el proyecto Mujeres en Foco (2009).

A partir del 2003 comenzó un modelo de cine más activo del INCAA con proyectos como “Las escuelas van al cine”, “Cinemóvil”, “Cine en las cárceles”, “Cine con vecinos” o la Plataforma digital Odeón que permitió acceder a Films y series de manera gratuita. Actualmente la plataforma se llama CineAr, en ella se continúa accediendo en forma gratuita a la mayoría de series, películas y materiales exclusivos web, pero también dispone de estrenos que el usuario puede alquilar por la duración de 48 horas.

Sin embargo, con el mandato presidencial de Mauricio Macri se produce un revés para el cine nacional en abril del 2017, puesto que el ministro de cultura Pablo Avelluto y el titular del INCAA Alejandro Cacetta intentaron realizar ajustes en el instituto cinematográfico. Para ello se valieron de la resolución 942, cuyo objetivo era cambiar el perfil del INCAA a un ente puramente financiero, por el cual perdería su importancia como ente cultural y su autarquía. La medida afectaría no sólo a las pequeñas y medianas productoras nacionales, sino a la generación de contenidos plurales y a la calidad y cantidad de películas que se podrían producir anualmente. Frente a esta tentativa de intervención, al recorte de presupuesto y futuros despidos de trabajadores del medio, se crea para la protección de la industria la “Asamblea Permanente en Defensa del Cine Argentino”.

Así para septiembre del 2017 la “Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Audiovisual Nacional”, denunciaba la resolución 942/2017 del INCAA. El Fondo de Fomento Cinematográfico quedó paralizado, no se respetaba la cuota de pantalla establecida por la

Ley de Cine y eso se visibilizó con un 85% de espectadores de películas extranjeras por falta de alternativas. En consonancia, la DAC (Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales) advirtió la intención del cambio de modelo de cine, la devaluación de su importancia cultural y económica en cuanto a la generación de empleos, a la par denunció el viraje tecnocrático con respecto al financiamiento de la institución como agente bancario y no como una institución de fomento cultural.

Estas disputas de hegemonía pusieron en debate la autarquía del Instituto de cine, la democratización de las miradas, su acceso a producir y consumir cine.

En correlación con todo el proceso histórico del cine, las mujeres se inscriben en una doble crisis, aun con todas las complejidades que implica la inserción en la industria cinematográfica nacional a nivel de producción, distribución, exhibición y financiamiento, la *desigualdad de género* supone un obstáculo no reconocido. La *división sexual del trabajo* como transversal al espacio laboral sesga el acceso a los espacios de poder, reproduce la inequidad salarial e imposibilita la complementariedad de la maternidad en los tiempos de rodaje. Se ha creado una gran invisibilización que anula la discusión dentro de la estructura cinematográfica y la gestión de una paridad de *género* y/o cupos en la pantalla¹⁶.

Según el informe realizado por EDA (Asociación Argentina de Editores Audiovisuales) en 2012-2017, mide la desigualdad de *género* dentro del ámbito laboral, tomando las variables entorno al salario, estabilidad laboral, los sectores en los que se concentran las mujeres, públicos o privados, las condiciones contractuales, las discriminación y denuncias realizadas, su inserción laboral y finalmente los *techos de cristal* en las premiaciones. Entre algunas de las conclusiones arribadas podemos citar:

- ♀ “Durante 2017, los salarios más altos de la encuesta fueron sólo alcanzados por varones. Y en todos los años precedentes siempre los varones encuestados percibían un promedio salarial mayor al de las mujeres.”
- ♀ “En la industria del cine se destacan dos premiaciones anuales: los Premios Sur y los Premios Cóndor de Plata. Entre ambas ternas, las mujeres montajistas nominadas no superan el 22 y 16% respectivamente”.

¹⁶ Ver en Anexos los datos recogidos por Griselda Soriano y Luciana Calcagno “La cifra impar: sobre mujeres directoras en el cine argentino”. Otros Cines. Recuperado de: <http://www.otroscines.com/nota-12591-la-cifra-impar-sobre-mujeres-directoras-en-el-cine-arge>

Otra investigación relevante es “Representaciones de género en el cine argentino” (2016) de las investigadoras Bárbara Duhau y Taluana Wenceslau, quienes trabajaron las representaciones de las mujeres tomando las 10 películas más taquilleras entre los años 2010 y 2013. Como puede verse en los siguientes gráficos, se llegó a un dato relevante sobre quienes manejan la cámara en la industria argentina:

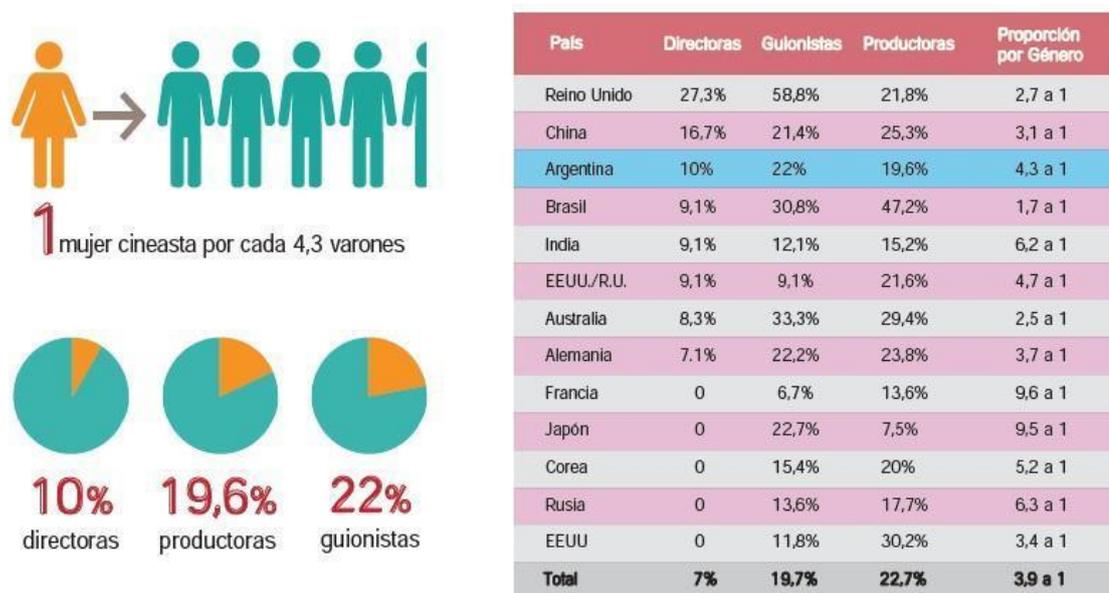


Figura 1. Representación femenina detrás de cámara por país. Recuperado de: Un Pastiche (2016): <https://unpastiche.wordpress.com/cine-argentino-y-genero/>

El estudio realizado por Duhau y Wenceslau (2016), evidencia que por cada cuatro hombres hay una mujer que accede a dirigir una filmación. Comparativamente a otros países, Argentina tiene un porcentaje aceptable de mujeres trabajando en esos puestos de poder, pero se observa que la desigualdad es reproducida a nivel mundial por los grandes mercados cinematográficos.

A fin de actualizar la información sobre la brecha de género en la producción nacional, a partir de los anuarios del INCAA del año 2018, se llegó a la siguiente información: de un total de 238 estrenos nacionales, sólo 40 de ellos llegaron a los más taquilleros. A su vez, dentro de estos 40 estrenos, seis de ellos fueron dirigidos por mujeres, como se advierte en el gráfico con sus respectivos porcentajes:

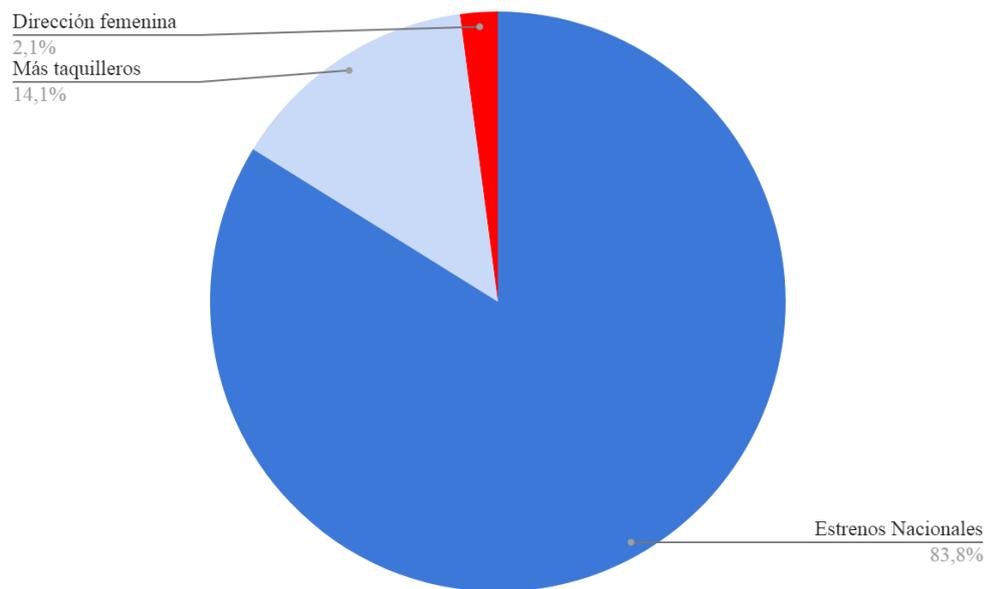


Figura 2. Estrenos Nacionales más taquilleros del 2018. Elaboración propia en base al anuario del INCAA.

En mayo del 2017 se realiza el “1er Encuentro de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales en Rosario” donde las trabajadoras utilizaron el lema “Si nosotras miramos, el mundo se transforma”. La propuesta se fue masificando por el resto del país, y conformó comisiones como es el caso de *Audiovisualas Mendocinas* en Mendoza. Los objetivos generales de estas organizaciones son agrupar a las trabajadoras de medios audiovisuales con el fin de exponer las problemáticas de la situación laboral de cada área, elaborar redes y espacios para insertarse en la industria, lograr continuidad laboral y hacer capacitaciones hechas por mujeres. Asimismo, se busca poder prevenir y denunciar las violencias que han sufrido en un medio dominado por hombres.

Síntesis de la

Industria Cinematográfica Argentina

- ✎ Industria concentrada en Buenos Aires.
- ✎ Dependencia de la financiación de productoras privadas, televisivas y de coproducciones con otros países.
- ✎ Cambios en los modelos de cine que se quiere fomentar en consonancia con los gobiernos de turno.
- ✎ Conformación de monopolios y oligopolios de los medios de exhibición y distribución.
- ✎ Las Majors absorben las ganancias en los centros comerciales como Hoyts, Cine Village, Cinemacenter, Cinemark.
- ✎ Productoras de cine divididas en independientes y estables, primando en argentina los de primer tipo.
- ✎ No se respeta la cuota de pantalla de producciones nacionales. Desventajosa rivalidad de las películas nacionales frente a las extranjeras.
- ✎ Continúan primando los géneros comerciales.
- ✎ La mayoría de la población consume productos extranjeros.
- ✎ No existe acceso y buena difusión de los trabajos nacionales al público local, en particular del interior del país.
- ✎ Las producciones nacionales obtienen mayores incentivos por los festivales extranjeros.
- ✎ Uso del *star system*, fundamentalmente por los monopolios televisivos.
- ✎ Se carece de políticas de paridad de *género* que estimulen la inserción laboral de las mujeres.
- ✎ Escasa participación de las mujeres en puestos de poder.
- ✎ No hay una visibilidad histórica de la labor femenina dentro del cine.

Capítulo III

Caracterización de la Industria Mendocina

Como aproximación a nuestros supuestos, es pertinente hacer un breve repaso de la industria cinematográfica mendocina para finalmente arribar a la actualidad desde la propia voz de las realizadoras.

3.1. Los comienzos

Uno de los rasgos principales de la provincia de Mendoza, desde la década del 30 hasta la actualidad es ser una sociedad espectadora de los contenidos audiovisuales nacionales y extranjeros. En consecuencia, desde el arribo de los primeros contenidos cinematográficos se fueron construyendo numerosas salas de cine en distintas partes de la provincia. El crecimiento vino en conjunto con la calidad y servicios de las salas de cine. Aumentaron las salas barriales, el cine móvil y autocines. Esto produjo un aumento en la circulación y exhibición del material cinematográfico.

Para la década del 30, con la modernización del país y la implementación de su incipiente industrialización, el gobierno mendocino advirtió la versatilidad del instrumento cinematográfico para generar propaganda y difusión turística de la provincia, como comenta Ozollo (2011):

Ese Estado sólo había intervenido en la producción de algunos documentales que intentaban publicitar el paisaje provincial con fines turísticos, como es el caso del noticiero especial panamericano “Mendoza tierra de tradición y trabajo” que se estrenó en el “Gran Rex” y en el “Avenida”. (p.29)

La producción cinematográfica fuerte vino de la mano de un conjunto de capitales locales que formó la productora Film Andes en 1944. Los empresarios vieron la posibilidad de traer a Cuyo el negocio que se desarrollaba con éxito en la metrópolis porteña. Es de

destacar que gracias a sus condiciones geográficas y climáticas Mendoza se volvió propicia para la inversión en la industria audiovisual, por lo cual se rodaron proyectos provinciales y provenientes de Buenos Aires.

Asimismo, es destacable la vinculación de la UNCuyo (Universidad Nacional de Cuyo) en materia de cine con la fundación de su sala de cine en 1947. A pesar de varias mudanzas y gestiones, se encuentra hasta la actualidad en vigencia y es un espacio importante para la proyección de películas nacionales y provinciales. En el cine universidad se realizan festivales como el GRABA Mendoza o el BAFICI. A su vez, se brindan cursos sobre cine abiertos al público en general. Finalmente, destacamos que el espacio universitario actualmente es utilizado para las asambleas realizadas por las trabajadoras *Audiovisualas Mendocinas*.

Volviendo a los inicios de cine mendocino, destacamos dos datos interesantes de la provincia con la productora Film Andes. Por un lado, la inversión en capital fijo con la construcción de un estudio cinematográfico ubicado en el departamento de Godoy Cruz. Y por otro, a nivel estratégico, la productora en sus primeros años llegó a un acuerdo de exclusividad con el Cine Cóndor para garantizar la exhibición de sus películas. Este último dato es relevante, ya que demuestra la estrategia comercial para garantizar la exhibición continua del producto local, frente a la competencia nacional y extranjera.

Mendoza ya se encuentra, a mediados de los cincuenta, entre las plazas cinematográficas más importantes del país, con un movimiento artístico vinculado a la cinematografía de cierta importancia (con una tendencia al incremento), con sus casi 50 salas sólo en la zona del gran Mendoza. (Ozollo, 2011, p.32)

Si bien la productora Film Andes fue pionera en las medidas tomadas en la década del 40 y 50, resultó difícil la permanencia en el tiempo, ya que estuvo doblemente condicionada por un lado con crisis político-económica del país y por otro con la competencia desigual de los eslabones de producción, circulación y exhibición entre interior del país y el centro porteño. Por estos motivos la productora mendocina tuvo que cerrar hacia 1960.

No obstante, la provincia continuó reforzando su posición como espectadora y formadora de técnicos audiovisuales, provenientes principalmente de la carrera de Comunicación Social y de la Facultad de Arte y Diseño de la UNCuyo, como así también de la ERCCV (Escuela Regional Cuyo de Cine y Video) que se fundó en 1990.

Un antecedente importante para Mendoza en 1994 y 1995 fue el rodaje de la serie televisiva “El Jardín de los infiernos”, en la cual participaron alumnos de la ERCCV junto a técnicos de Capital Federal. Es en este proyecto donde se inicia la carrera de la realizadora mendocina Carina Sama, quien continuará el grueso de su carrera en CABA.

Como se describiera en profundidad en el Capítulo II, el modelo neoliberal que se implementa desde la última dictadura militar del 76 produjo el achicamiento del Estado. Esto provocó, tanto para la cinematografía nacional como provincial, el cierre de muchas salas de cine, incluidas las salas barriales. En consecuencia, esta situación principalmente perjudicó el acceso al cine a los públicos más alejados de los centros urbanos.

En Mendoza no hubo otra productora al nivel de Film Andes; los nuevos proyectos fílmicos estuvieron llevados a cabo por emprendimientos privados o por la misma ERCCV.

Se puede destacar el comienzo del concurso de cortometrajes del INCAA, “Historias Breves 0” en 1993. En este concurso ganan 6 mujeres entre las que se encontraba la realizadora, radicada en Mendoza, Cristina Raschia con “El Tajo”. Con una buena gestión del Instituto de Cine, en ese momento, el cortometraje tuvo gran circulación por festivales internacionales, recibió múltiples reconocimientos y un workshop para la realizadora en Estados Unidos.

Como se ha expuesto sobre los cambios cuanti y cualitativos del consumo cinematográfico, la provincia es receptora de las grandes exhibidoras como Cinemark, ubicada en Palmares Open Mall (Godoy Cruz) y Arenas de Maipú, por otro lado, se encuentra Village Cinemas ubicado en Mendoza Plaza Shopping y Cinemacenter en La Barraca Mall. A partir de un relevamiento realizado en el 2008 sobre el consumo cultural en la provincia, con el objetivo de “conocer los hábitos, motivaciones y tendencias de consumo cultural y uso del tiempo libre de la población mendocina”¹⁷, se obtuvo que de la muestra total, en relación al consumo cinematográfico, la mitad de las personas no asiste al cine. A su vez, la preferencia del público que asiste semanal o mensualmente, un 50% de ellos consume películas norteamericanas, mientras que un 28% opta por argentinas. Dentro de este contexto social se observó que para la población relevada es más accesible y frecuente el consumo del cine a través del alquiler de las películas en DVD y que además se privilegia el contenido norteamericano.

¹⁷ Estudio de Mercado Sobre la Oferta y Canales de Distribución de las Industrias Culturales de Mendoza. Instituto de Desarrollo Industrial Tecnológico y de Servicios. Recuperado de: http://www.idits.org.ar/Nuevo/Servicios/Publicaciones/SectorCultural/Informe_Industrias_Culturales-Tomo_II.pdf

Otro trabajo que permite caracterizar la industria mendocina es la investigación “Exhibición y consumo del cine en la Argentina” (1980-2013) de Leandro González. El autor menciona que estas empresas exhibidoras están reunidas en la CAEM (Cámara Argentina de Exhibidores Multipantallas) la cual dispone de 25 complejos distribuidos por Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Neuquén y Salta. Es decir que las principales salas y pantallas de cine se han instalado en las grandes ciudades, provocando una brecha en el consumo cultural, entre las periferias y dentro de los mismos centros. Esta realidad puede observarse en el siguiente gráfico:

Nacionales y Extranjeras

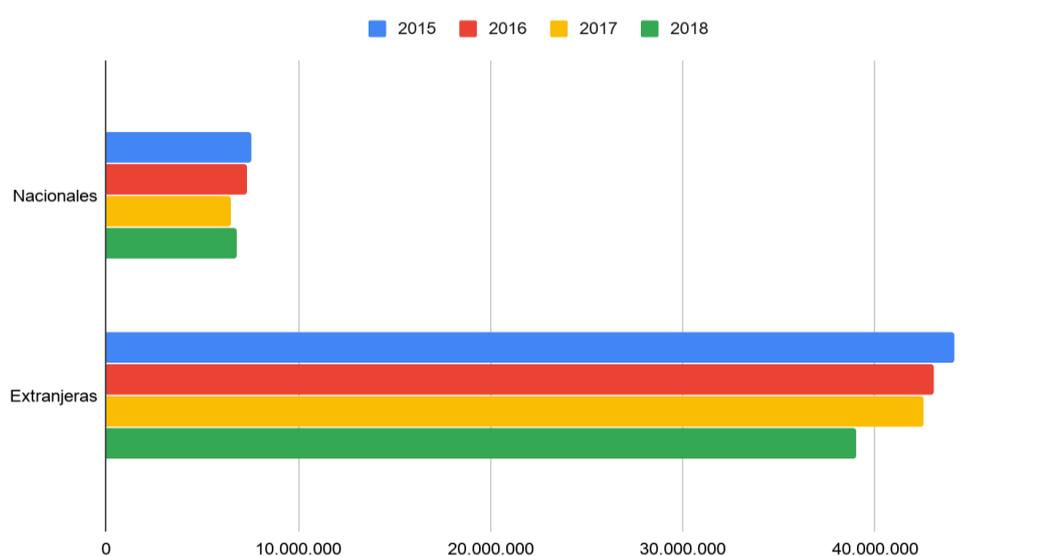


Figura 3. Películas nacionales y extranjeras. Elaboración propia en base a los anuarios del INCAA 2015 a 2018.

Es notoria la brecha entre los espectadores de contenidos extranjeros en detrimento de las nacionales. Si bien en Mendoza se encuentran otros canales de exhibición como el Cine Universidad o el Cine de la Municipalidad, el grueso del consumo está concentrando en los comerciales antes mencionados. Han existido intentos de promulgar una Ley de cine en la provincia, como lo comenta Leandro González (2013):

Otro caso es el de Mendoza, que hace unos años comenzó a trabajar en dos proyectos de ley: la creación de una Film Commission y el fomento a la actividad. El primero apunta a la promoción nacional e internacional de las locaciones y a facilitar la realización de producciones en la provincia. El segundo está destinado principalmente a productores y realizadores locales. A diferencia de San Luis, en

Mendoza se está pensando en que el estado participe por medio de créditos y sin construir estudios y otro tipo de infraestructura. Es decir, no como co-productor, sino como facilitador. (...) Estas políticas se articularían, por un lado, con los nuevos canales de TDA: “Acequia TV”, canal público, y “Señal U”, de la UNCuyo. Por el otro, con las actividades que actualmente está llevando a cabo la Dirección de Industrias Creativas (dependiente del Ministerio de Cultura), como el MENDOC, Festival de Cine Documental que se viene desarrollando desde 2009. (p.12)

La calidad de las producciones mendocinas volvió a tener visibilidad a partir de realizaciones como “Road July” (2010) del director Gaspar Gómez, “La pasión de Verónica Videla” (2012) de Cristian Pellegrini, “Algunos días sin música” (2013) de Matías Rojo o “La educación del rey” (2017) del director Santiago Estevez.

En 2018, en el marco del segundo festival del GRABA Mendoza, la vicegobernadora de la provincia, Laura Montero, anunció la Ley de Producción y Fomento de las Actividades Audiovisuales, con el fin de generar estímulos al sector económico y un fideicomiso. Como fuera en la década de oro del cine mendocino, el gobierno pone énfasis en el uso del cine como herramienta para el incremento del turismo, las inversiones y coproducciones en la región, y también como un medio para generar puestos de trabajos a través de la formación de recursos humanos.

El BID (Banco Interamericano de Desarrollo) es el actor estratégico para conformar este polo creativo, de la mano del Proyecto Distrito Creativo Film Andes, que será la unidad ejecutora del programa durante los próximos tres años para la consolidación del sector audiovisual en la provincia. El acuerdo se dio a través del Fomin (Fondo Multilateral de Inversiones), el cual también tiene por objetivo la creación de un observatorio en conjunto con todas las Universidades.

3.2. La otra mirada: las trabajadoras audiovisuales

Como mencionamos en el Capítulo II en 2017 se produjo en Rosario el primer encuentro de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, con la asistencia de al menos 400 trabajadoras de diferentes ocupaciones, (guionistas, montajistas, directoras, vestuaristas, productoras). A partir de aquí se dividieron en siete comisiones al interior del país. El punto de inicio fue la necesidad de crear espacios de discusión, reconocimiento y estrategias a fin de visibilizar sus trabajos, como también de erradicar las violencias normalizadas en el

campo laboral. Entre las estrategias planteadas estuvieron la paridad de cupo en los consejos directivos de las instituciones culturales como el INCAA, la creación de festivales de cine y proyectos fílmicos, la implementación de un cupo laboral trans, el descanso por lactancia, un cupo femenino en equipo técnicos, la creación de un fondo de maternidad, la conformación de redes de difusión y de espacios en festivales para difundir sus trabajos. Asimismo, se planteó la necesidad de disponer de cifras oficiales sobre las trabajadoras, cuántas eran, dónde estaban trabajando, cuál es su situación y qué cine podían generar. Finalmente, un punto nodal es el desafío y posibilidades de plantear otra forma de hacer cine.

Las trabajadoras elevaron una carta de medidas a tomar a través de políticas culturales por el INCAA y el Estado para avanzar en el reconocimiento con políticas de discriminación positiva, para generar los cupos en las instituciones y en los equipos de trabajos¹⁸. El cambio cualitativo se dio a partir del aumento de casos de femicidios en el país que según la Casa del Encuentro, llegaron a 286 en 2015. El Movimiento *Ni Una Menos* fue el propulsor del incremento de la participación femenina en espacios políticos y formativos, puesto que llevó a plantear nuevas formas de trabajo y representaciones de la cultura en general y en el espacio artístico en particular.

¹⁸ Carta adjunta en Anexos.

Capítulo IV

Estudio de caso: Mendoza

A continuación describimos el diseño metodológico de nuestra investigación. Por un lado, el nivel de alcance del estudio es de *tipo descriptivo*, por lo cual, buscamos indagar sobre cómo se manifiesta la desigualdad de género en el puesto de dirección cinematográfica en la industria argentina. Por otra parte, adoptamos un *diseño metodológico flexible* que nos permite en el transcurso de la investigación advertir nuevas situaciones que puedan enriquecer al problema de estudio. Finalmente, para la contrastación teórica se recurre a herramientas cualitativas como es el *estudio de caso* y las técnicas de *entrevistas semiestructuradas* para la recolección de la información.

4.1. Estudio de caso

Dado que nuestra población en estudio son las realizadoras argentinas, se selecciona a través de una muestra intencional a sólo aquellas directoras ubicadas en la provincia de Mendoza que hayan realizado al menos un largometraje dentro del período 2001 al 2018.

Los estudios de caso único suelen utilizarse, fundamentalmente, para abordar una situación o problema particular poco conocido que resulta relevante en sí mismo o para probar una determinada teoría a través de un caso que resulta crítico. Este último tipo reproduce la lógica del experimento y pone a prueba a partir de un caso que por sus condiciones resulta apropiado para evaluar la adecuación de una teoría establecida. Estos diseños, si bien recurren a instancias inductivas de recolección, están dominados -en última instancia- por razonamientos hipotéticos deductivos. (Lee, 1989). Citado por (Neiman; Quaranta, 2006, en Vasilachis, p.224)

Este método nos permite el particularismo del fenómeno, por sobre la generalización, como así también la descripción del caso para evidenciar su complejidad en un tiempo y espacio determinado. “La versatilidad del estudio de caso permite construir

la evidencia empírica asociada a una variedad de enfoques teóricos y temas” (Sautu, 2005, p.42).

4.1.1. Entrevistas semiestructuradas

Para el estudio de caso se opta por realizar entrevistas semiestructuradas a las realizadoras mendocinas. Esta modalidad de entrevista si bien parte de un conjunto de preguntas predeterminadas, permite la flexibilidad en la conversación entre la entrevistada y la entrevistadora, permitiendo profundizar sobre temas planteados o emergentes.

Partimos de la siguiente guía de contenido:

-  Concepción del cine
-  Inicios de su carrera en el cine
-  Financiación y circulación de sus trabajos
-  Cupos de mujeres en el cine
-  Estereotipos del trabajo de la mujer en la industria del cine
-  Situación del cine nacional
-  Caracterización de la industria cinematográfica mendocina
-  La maternidad y el cine
-  Audiovisualas Mendocinas

4.1.2. El análisis de las entrevistas

El procesamiento de la información esta asistido por el programa informático Atlas.Ti, el cual nos permite la comparación y operacionalización de las entrevistas a través de los códigos conformados por la guía de contenido. Paralelamente se elabora un banco de citas para el análisis de los ejes propuestos.

Todo el proceso de análisis esta acompañado por el cuerpo teórico elaborado en el Capítulo I en donde se han esbozado las “reglas no escritas” del cine. A su vez nuestro

marco teórico parte del marxismo cultural de Raymond Williams articulándose con los aportes del feminismo cinematográfico de Teresa de Lauretis y Annette Kuhn.

4.2. Las voces de las realizadoras

Carina Sama

Es Licenciada en Diseño Industrial y egresada de la ERCCV. Trabajo en diversos roles como asistente de dirección, dirección, producción, ayudante de dirección, script, 1er ayudante de dirección, guionista y dirección de arte. Su trilogía fílmica esta conformada por "Madam Baterflai" (2013), "Con nombre de Flor" (2019) y "La Paloma" (en desarrollo).

Cristina Raschia

Es Licenciada en Ciencias Sociales y Humanidades, guionista y directora audiovisual. Fue docente de la ERCCV (1998-2001). Trabaja actualmente en el proyecto documental "Feministas, lo personal es político". Su filmografía esta compuesta por: "Desde mis manos" (1987), "El Tajo" (1993), "Primera Sangre" (1998), "El teorema de Martín" (2003), "Una aventura del pensamiento" (2005), "Mensajeros del Espacio" (2005), "Voces del Universo" (2010), "Memoria de un escrito perdido" (2010), "San Martín entre líneas" (2017).

Carina Piazza

Egresada de la ERCCV. Es realizadora, guionista y asistente de dirección. Desde 2006 es docente de guión en la ERCCV. Algunos de sus trabajos en dirección son: "La Noche Adentro" (2016) (guión y codirección) y "Ella también" (2018).

Dámaris Rendón

Egresada de la ERCCV. Es productora audiovisual independiente. Produce series de televisión, cortometrajes, documentales y largometrajes. Dirigió el documental "Techo, Pan y Vino" (2012) y la película colectiva "Ella también" (2018).

A todas las entrevistadas se les aplicó la misma guía de contenido para poder encontrar similitudes sobre los temas planteados. Por otro lado, destacamos que las cineastas han pasado por la experiencia de la dirección cinematográfica en corto, medio y largometraje.

4.2.1. Inicios en el cine

Todas las entrevistadas han pasado por la ERCCV como alumnas y/o docentes. La formación que provee esta institución pública es integral, dado que los/as estudiantes pasan por todas las tareas del quehacer cinematográfico para finalmente en la tesis rendir sobre alguna especialidad como dirección, guión, producción.

La inserción en la industria cinematográfica de estas realizadoras se ha caracterizado por ocupar distintos roles como asistente de locaciones, ayudante de filmación de segunda, producción o arte.

Es destacable que la continuidad laboral en la industria está dada por la modalidad del boca a boca, contactos y referencias.

En cuanto al deseo de comenzar con la dirección cinematográfica, las realizadoras indicaron que tuvieron la necesidad de contar sus propias historias, con otras representaciones y protagonistas de la realidad social, “me pareció interesante que desde el cine se podía llegar a la reflexión o movilizar” (Dámaris Rendón). De esta manera el cine se vuelve instrumento de un grupo social que tiene visibilidad detrás de la cámara a partir del año 2000 con la nueva generación de cineastas del SNCA.

A diferencia de la construcción hegemónica del “genio individual en la dirección cinematográfica” sostenida en la historia del séptimo arte, las entrevistadas hicieron referencia a una idea en común:

(...) más que creatividad es el don de hacer que las cabezas de todo el equipo confluyan para hacer lo que vos imaginaste. (...) Yo lo que opino es que en todos los estamentos o todos los rubros del cine hay una tarea muy creativa, porque cada una de las películas tiene una visión, está contando un cuento diferente. (Carina Sama).

El énfasis, de las cineastas, está en la idea del trabajo colaborativo para lograr un resultado satisfactorio “la decisión real de dirección es dónde pongo la cámara, eso le corresponde sólo a dirección. Ahora, que hay delante de la cámara es una decisión 50 y 50. Desde la actriz, el presupuesto, los recursos” (Dámaris Rendón).

A su vez, el lugar de dirección es una tarea que demanda tiempo desde la concepción de la idea, pasando por una debida investigación, la elaboración del guion hasta el momento del rodaje y la posproducción. Es notorio como el largo proceso de planificación

de un nuevo trabajo puede verse afectado por otras responsabilidades y mandatos sociales que pesan sobre las mujeres.

(...) un proyecto tarda entre tres y cuatro años si es que la financiación esta posible, sino es mucho más, eso es cuando hay un proyecto en sí. En general lo que les pasa a muchas compañeras es que no tienen el tiempo suficiente. En realidad, es casi la mayoría, que son madres o tienen gente a cargo, les come el tiempo necesario para ponerle el cuerpo. (Carina Sama)

Por otro lado, los primeros trabajos en dirección estuvieron hechos en su mayoría por cortometrajes. Por ejemplo, la realizadora Cristina Raschia, filma el cortometraje “El Tajo” (1993) ganador de Historias Breves 0 del INCAA. Gracias a este premio recibe un workshop en Nueva York y puede realizar otro cortometraje como tesis final “Primera Sangre” (1998) sobre la primera menstruación de una niña en la década de los 60.

4.2.2. La financiación de los proyectos

La mayoría de los trabajos estuvieron impulsados por la ayuda del INCAA, por ejemplo el caso de la guionista y realizadora Carina Piazza que se encuentra en codirección de la película “La noche adentro” (2016). En cuanto a la realizadora Carina Sama, se encuentra en el proceso de finalizar su trilogía sobre la comunidad travesti. El desafío de este proyecto atravesó por altos y bajos debido a las coyunturas económicas que repercutieron en el INCAA.

Para Madame, empezaban a abrirse el tema de Documental Digital, que fue una de las aperturas más grandes que tuvo el cine nacional y en el cual nos pudo hacer acceder a mucha gente (...) también presentamos para mecenazgo cultural, que es una apertura de financiación en CABA. Es un lugar donde las empresas desvían el pago de algunos impuestos a proyectos culturales. Ahí financió todo el Banco Itaú. Fue muy loco para mí que un banco financiara un documental sobre travestis.

La mayor parte de las películas argentinas requieren del apoyo del INCAA para su financiación y distribución, como también de la coproducción con otros países o la articulación con otros fondos de instituciones culturales. Raramente los directores tienen

acceso directo a las grandes empresas para lograr la financiación de sus proyectos fílmicos. Para su segunda película Carina Sama comenta las vicisitudes de la financiación:

La búsqueda de financiación “Con nombre de Flor” fue mucho más difícil porque se extendió muchísimo (...) Es lo que está pasando con el tema del instituto de cine, el instituto está diciendo que se hacen más películas y en realidad se están entregando y desfinanciando. Se está entregando la plata de hace mucho más tiempo atrás. Y la financiación es tremenda porque uno cuando ya se compromete a hacer un determinado trabajo o hay gente que está haciendo determinado trabajo y uno no le puede terminar de pagar. Uno es quien corre con esas deudas y muchos de nosotros no tenemos la guita suficiente como para financiar el proyecto. Es bastante difícil de explicar si no lo has vivido en carne propia.

Por otro lado, la realizadora Cristina Raschia gana en 2010 el concurso DOCTV con “Memorias de un escrito perdido”. El DOCTV consiste en la colaboración de 14 países latinoamericanos que reúnen un fondo para proyectos documentales de 52 minutos por país. Estos se concursan cada dos años y se estrenan en simultáneo en 14 televisoras públicas.

Una excepción a la regla es la viabilidad del cine independiente. Las entrevistadas Dámaris Rendón y Carina Piazza junto con otras cuatro compañeras realizaron la película colaborativa “Ella También” (2018). El objetivo era hacer una película donde las mujeres ocuparan los roles de producción, guion y dirección. La financiación y distribución del proyecto fue asumido por el mismo equipo de trabajo.

4.2.3. Concepción del cine

Fue importante que las realizadoras nos brindaran la percepción que tienen del cine como espacio laboral para caracterizar las desigualdades vividas y los desafíos que se plantean modificar.

Las entrevistadas aseveran que la industria cinematográfica es verticalista, asimismo la industria se presenta como meritocrática. Ambas ideas conforman una estructura que hace referencia a la posibilidad de acceder a futuros trabajos y mejores puestos a través de la capacidad y mérito de cada uno. Sin embargo las experiencias de las realizadoras refutan esta idea:

(...) a la hora de armar un equipo te encontrás un productor que te dice “bueno igual ponemos a un hombre”. ¡Pero podemos armar un equipo completamente de mujeres! no pasa nada. En otros equipos directamente te ves obligada a llamar a hombres. (Carina Piazza)

Por otro lado, a partir de la democratización de la educación, las mujeres son un cupo fuerte de las escuelas de cine. Pero la inserción y crecimiento laboral resulta más tardía en comparación de los hombres. Una posible explicación es que requieren de ser validadas por un equipo de trabajo para tomar puestos de poder como la dirección de fotografía. En definitiva tienen dificultades para adquirir experiencia, “se forman todos igual pero después en la práctica necesitas un grupo que te acompañe, que lo valide. Eso lamentablemente no pasa” (Carina Piazza).

Complementariamente la obstaculización a las mujeres tiene relación con la persistencia de mandatos sociales sobre el lugar que éstas deben ocupar en la estructura social.

El cine es bastante desequilibrado, desigual. Plantea una desigualdad de género primero y principal porque las mujeres teníamos ciertos mandatos (...) hacía mucho tiempo que yo era asistente de dirección con un cine patriarcal y verticalista o subís o te quedas ahí porque sigue siendo aún, en esta época, así. Estamos laburando nuevas formas, pero todavía no están tan puestas en prácticas. (Carina Sama)

Otro rasgo distintivo dentro de la dinámica laboral que podemos definir como verticalista y patriarcal es que las mujeres para ocupar los puestos jerárquicos deben emular formas de trabajo masculinas en los puestos de poder. “cuando el que dirige es un varón, es muy difícil encontrar esa cuestión de lo colaborativo. Se les ha permitido todo tipo de maltrato, una cuestión de imponerse, que se haga su voluntad”. (Carina Piazza)

En cuanto a los contenidos que produce el cine, siguiendo a la teórica Annette Kuhn (1991), el cine clásico ha construido no sólo un tipo de narración lineal, con representaciones rígidas sobre las mujeres sino también estereotipos del lugar que estas ocupan en la industria. En contraposición, la posibilidad de crear otros cines está dada por la inclusión de otras miradas en la dirección. En este sentido Carina Piazza nos dice:

(...) ahora de pronto nos gustan otros cines, pero no es que de pronto nos gusta, no se nos dio la posibilidad de ver otras cosas. No las teníamos, porque veíamos cine

hecho por hombres. Yo veo en una película los personajes femeninos e inmediatamente puedo saber si es una directora o director. Siempre hay algo que te incomoda de la representación.

Respecto a la inserción de las mujeres en la industria, históricamente ha sido a través de un compañero que “abra las puertas”.

En mi experiencia personal, me doy cuenta ahora, que es muy importante que yo tuviera a alguien que era mi socio con el que ya trabajaba y que fuera un hombre y que fuera un hombre que estuviera de mi lado. Eso también llevó a un momento en el cual cuando yo crecí me explotó la pareja. (Cristina Raschia)

De esta manera es importante como las entrevistadas se animan a pasar los *techos de cristal* constituidos por obstáculos y resistencias que se imponen al momento de aspirar a puestos de mayor jerarquía, como así también, los *techos de cemento* que calan en la subjetividad de las mujeres e impiden que se animen a tomar esos lugares.

Había concursado antes con un proyecto en el INCAA que se llamaba “Los ocultos senderos de la patria” (...) Yo gano con ese proyecto y nunca me lo pagaron, o sea que nunca hice la película. Después de eso aparece esto de los cortometrajes y yo me acuerdo que digo: “¡ah! me voy a presentar para que no se olviden de mí en el Instituto de Cine, que suene por lo menos mi nombre”. Y mi pareja en ese momento me dice: “¡ah! ¡No! esta todo arreglado en Buenos Aires”. “No me importa” le dije. Para que mi nombre siga sonando. Me presente con el cortometraje “El Tajo”. El INCAA se portó, puso la plata, eso fue en el 93. Después de eso, gané en Cartagena, gane por varios lugares y finalmente viaje. (Cristina Raschia)

Un rasgo sobresaliente de la cinematografía, no sólo nacional sino mundial, es el silenciamiento histórico de las trabajadoras audiovisuales y sus aportes al séptimo arte. Esta falta de referentes en las escuelas de cine reproduce las inequidades de las trabajadoras.

Por otro lado, es indispensable pensar el territorio para evaluar las posibilidades de continuidad laboral, dado que el cine argentino continúa acaparado en Buenos Aires, “el tema del centralismo es una expresión política más del patriarcado” (Cristina Raschia).

Finalmente es destacable que antes del 2015 las trabajadoras audiovisuales no pueden darle un nombre a las desigualdades que las afectan. Las prácticas cotidianas de subordinación se invisibilizan:

(...) te pasan las cosas y después encontrás como ponerle nombre. Con el feminismo a mí me paso eso. Vos sentís algo toda la vida, pero hay una incomodidad. Viste la película del guisante que esta el porotito y te incomoda y no sabes qué carajo es y un día se le pone nombre. Nombrar las cosas le da entidad y no casualmente el tema de silenciarnos a nosotras. (Cristina Raschia)

4.2.4. Las mujeres frente al cine

Como se advierte, todos los temas se ven entrelazado en un complejo proceso de *incorporación* que viven las mujeres desde la socialización que inculca los mandatos sociales separando a la sociedad en *géneros* binarios.

La instrumentalidad del cine es útil para producir contenidos alternativos en manos de sectores subalternos como las mujeres, las cuales proponen nuevas formas de hacer cine. “Es la experiencia que me ha tocado vivir a mí, en el momento que la que dirige es mujer, todo se vuelve colaborativo, colectivo” (Carina Piazza).

En consonancia cuando los espacios son ocupados por mujeres, éstas incluyen en sus equipos de trabajos a otras para darle la oportunidad de formarse, tener antecedentes e ir construyendo redes. “Cuando hay productoras armando equipos, vemos si podemos sumar una mujer acá, otra acá, sobre todo con mujeres que van arrancando”. (Carina Piazza)

Un error teórico ha sido hablar de las mujeres en singular, “la mujer”, como un grupo homogéneo y universal. Esto ha provocado la negación de las complejas relaciones que se entretajan en su interior. Pensarse como mujeres de cine implica tener en cuenta la clase, el territorio, la maternidad y la formación.

(...) creo que en este momento, casi todos los grupos feministas que están trabajando en cine, están trabajando en cómo pensar esta inclusión, como pensarnos. Las mujeres como un cuerpo mucho más amplio, como pensarnos como trabajadoras cinematográficas. (Carina Sama)

En la película colectiva “Ella también” (2018) las realizadoras conciben el proyecto como un acto de militancia para tomar los espacios que no les son cedidos.

(...) todos los siglos que pesan sobre nosotras de que “no podemos”. ¡Dale créetela! Animar a las mujeres también a decir: “no tengo que esperar hacer esto o que me llamen”. Podes generar vos tu espacio. Hay un montón de chabones que van y hacen. Tienen ya un chip instalado. Es una cuestión de creerla, de creérsela, de que ahora es nuestro tiempo. De decir: puedo ser yo la que dirija, ¡si!”. (Dámaris Rendón)

4.2.4. Los estereotipos

Dentro de la cinematografía la *división sexual de trabajo* se establece en la separación de las mujeres en los puestos de trabajos feminizados, asociados a la fragilidad o al trabajo de los cuidados. Por el contrario, los hombres se ubican en los trabajos de fuerza, decisión y creatividad.

(...) cuando empecé a estudiar (te lo analizo hoy) entré en ese paquete de pensamiento que claramente hay cosas que las mujeres pueden hacer mejor. Y los hombres pueden hacer mejor otras cosas. Yo creí eso, lo pensaba. Yo creí que una eléctrica mujer es más difícil: “cómo va a cargar todas esas cosas”. Y después me di cuenta que no. (Dámaris Rendón)

El rol de productora es de algún modo, un rol que nos está permitido. Hay lugares donde vos sí podés acceder y hay otros que no. No casualmente son los que hacen realmente al cine. Lo que es control de imagen, que es la fotografía o lo que es control de sonido, no tenemos acceso. (Carina Piazza)

¿Qué es lo que genera la *división sexual del trabajo*? Una de las entrevistadas advierte que no es algo que esté escrito. “No es que hay alguien que diga “bueno no”. Vos fijate que nosotras presentamos un proyecto y salió. Entonces tiene que ver algo con la estructura social”. (Dámaris Rendón)

Otra de las cineastas aporta una visión interesante sobre como grandes directoras del cine argentino lograron reconocimiento al romper con la hegemonía heteropatriarcal.

A mí no me parece casual que esas mujeres hayan sido lesbianas. Rompieron antes con un montón de mandatos, antes de dirigir o al mismo tiempo. María Luisa Bemberg, por ejemplo, como “la directora argentina”. Lucrecia Martel o Albertina Carri. (Carina Piazza)

La meritocracia constituye otro elemento hegemónico que resulta desigual en términos reales para hombres y mujeres. “Sos Asistente 2 o 3 años y después podes hacer tu película, ¡perfecto! pero eso no ocurre” (Carina Piazza). En definitiva “Yo todavía estaba en la tesitura de que uno se tiene que imponer por igual capacidad. Que yo no digo que no sea así, pero partimos de una línea diferente”. (Cristina Raschia)

4.2.5. “Pensando en formas de como verse madres y trabajadoras cinematográficas”. Carina Sama

Uno de los grandes desafíos para las trabajadoras audiovisuales es la decisión de ser madres. En cuanto la dinámica laboral del cine es freelance con largas jornadas de trabajo y en algunas ocasiones en locaciones alejadas.

Y como es un trabajo freelance, si vos no tenías trabajo en cine, no cobrabas. Entonces en general muchas mujeres abandonaban por eso. O el tema de ya tener hijos y no poder cuidarlos. Porque trabajar en cine es trabajar 12 horas diarias. (Carina Sama)

Por otro lado, socialmente la maternidad es una responsabilidad que recae sobre las mujeres siendo un trabajo no reconocido ni remunerado. “El fondo de maternidad me parece un gran avance, pero la maternidad justamente como cuestión de las mujeres, todos esos hombres que trabajan como si no tuvieran hijos, eso nadie lo piensa”. (Carina Piazza).

Sin embargo el éxito del fondo de maternidad, obtenido por las técnicas de Buenos Aires, no tiene su misma aplicación para Mendoza dado que las técnicas de cine no tienen la misma continuidad respecto de Buenos Aires. A su vez, de las entrevistas surgió la necesidad de contemplar otros derechos como la licencia por enfermedad de los/as hijos/as. En cuanto a la idea de guarderías en los sets de filmación resulta un proyecto complejo de incorporar no sólo por la modalidad del trabajo en exteriores sino por el costo que implica para la producción de la película.

Yo me lo he cuestionado hasta el punto de no querer ser madre (...) si no tenes un grupo de contención, una abuela, un padre, alguien que te ayude con las tareas es muy difícil. Por ejemplo nosotros en “la Calma” fueron 16 días en el medio del campo de Lavalle, sin baño, sin ducha, sin nada y ¿cómo haces? es re-difícil. (Dámaris Rendón)

4.2.6. Cupo de mujeres

Una de las formas de visibilizar la subordinación de los grupos minoritarios ha sido a través de las políticas de *discriminación positiva*. En el caso cinematográfico algunos países como Francia, Inglaterra o Italia, han incorporado políticas para incluir a las mujeres en jurados de festivales, instituciones culturales y la accesibilidad a financiamientos. En el caso de las entrevistadas todas coincidieron en su rechazo a la idea de ingresar a un espacio laboral por un cupo y no por el reconocimiento de sus capacidades como trabajadoras. Sin embargo, las realizadoras destacan que estos cupos deben constituir un piso para no ser un techo a sus derechos.

A mí me parece horroroso que tengamos que entrar en un equipo por cupo. Ahora, si nos acordamos que hay una Ley de cupo para que haya mujeres en la política. Hace poco tuvimos una presidenta mujer. Pero tuvo que haber una ley. Entonces es terrible aceptar que tenga que haber una Ley de cupo. (Carina Piazza)

Es importante el tema de la discriminación positiva en alguna medida, el tema del cupo, el tema de pelear por esos espacios. Yo si vos me preguntas a mí, conceptualmente, estoy en contra de los cupos. Cuando fue lo del cupo político me acuerdo de discutir en contra, después me di cuenta que hacía falta. Ahora también es cierto que no es suficiente, porque la siguen manipulando los tipos en la mesa chica. (Cristina Raschia)

Es importante el énfasis que la realizadora pone en esta última cita sobre el control de los hombres en la “mesa chica”, es decir, que el poder de decisión aún recae en la fratria masculina que ocupa los espacios del poder de la esfera pública. “(...) ¿Cuándo se produce la mesa chica? con el café de las 10 de la mañana, cuando nosotras estamos trabajando,

atendiendo a los pibes, haciendo la comida o bien a la noche, en la cena con los amigos” (Cristina Raschia).

4.2.7. El cine que se hace: “Si no lo nombras no existe, es invisible, el trabajo nuestro es invisible. Nosotras somos las eternas invisibles”.
Cristina Raschia

Como se ha caracterizado hasta el momento, el cine nacional no sólo está marcado por la dominación masculina y el verticalismo sino también por el centralismo de Buenos Aires. Uno de los rasgos de la cinematografía argentina es la rivalidad con los contenidos extranjeros y las Majors. Para amenguar la competencia el cine tiene una Ley de cuota de pantalla, por la cual las salas de cine están obligadas a poner en cartel al menos una película nacional. Sin embargo, esta ley nunca ha sido respetada por los tanques de Hollywood.

El tema de la industria ha sido siempre bastante difícil y azarosa, a partir del 2010 se empezó a abrir un poco más. El cine ha sido muy competitivo, porque hay mucha gente que estudia cine y pocas las películas que se hacen. A partir de esta apertura que se hace del 2007- 2008 en adelante, se empezó a abrir el Documental Digital y empezaron a entrar mucha gente. (Carina Sama)

En el marco de la crisis de la industria del cine, desde el 2017, las realizadoras del interior del país se vieron perjudicadas por una nueva reglamentación.

Apareció este tema del puntaje, no puedes acceder a un crédito si no tenes un mínimo de puntaje. Tenes que tener un largometraje o serie de televisión estrenada. Meritocracia pura. Antes lo bueno es que entraban todos, entonces teníamos más posibilidades, ahora no. (Carina Piazza)

4.2.8. Industria en Mendoza

En consonancia con el cine que se hace en Argentina, la provincia de Mendoza depende no sólo del INCAA sino de capitales privados. Es destacable que la provincia ha generado muchos films de tipo independiente, pero la falta de continuidad laboral genera el desplazamiento de los profesionales de la provincia a Buenos Aires. “Mendoza hace la gran diferencia con otras provincias en la producción independiente. Se ha mantenido. ¡Qué genial que se haga! pero lo ideal es que todos queremos vivir de esto y de forma independiente no podes” (Carina Piazza).

El tema de la industria mendocina responde mucho a nivel nacional, obviamente Dios atiende en Buenos Aires como ya sabemos. Papá INCAA está en Buenos Aires y a pesar de que hay algunas cosas que parecen ser que se abren, no se abren. Porque es todo centralizado. ¡Ganaron los unitarios finalmente! (...) Así que es muy difícil por la distancia, porque hay que estar casi todo el tiempo pendiente del tema del cobro de las cuotas para poder avanzar en la industria. El cine acá se ha hecho siempre a pulmón a costa de los trabajadores cinematográficos que ponen mucho el cuerpo para hacerlo. Realmente hay muy buenos profesionales que trabajan en cine desde todas las ramas y muchos trabajan en la industria porteña porque terminan eligiendo trasladarse para sobrevivir en esta industria que es freelance. (Carina Sama)

Yo pasé de hacer super 8 en la provincia a estar en igualdad de condiciones con la gente en Buenos Aires (...) tuve siempre eso de mantenerme vinculada con Buenos Aires. Yo viajaba, iba y venía. Siempre tuve claro que los productos que uno genera acá tienen que ser validados afuera. La validación de la provincia no te sirve de nada. (Cristina Raschia)

La realizadora Cristina Raschia ha fomentado el cine-club en Mendoza con espacios de exhibición como la sala David Eisenchlas, sin embargo, destaca que la distribución en el cine nacional es un tema no resuelto. Asimismo complejiza la mirada al hablar de los productos que se generan y a los espectadores que se quiere convocar.

Es un mercado complejo, porque aparte el cine es industria. La verdad que no es un tema reciente el de la distribución. Si hay algo que yo aprendí con 25 de exhibición en sala, es que vos no podes obligar a la gente a ir al cine a punta de

pistola. Y nosotros tenemos como realizadores -y me incluyo totalmente- serias dificultades para entrar en empatía con el espectador. Creo que hay una actitud, en algunos, snob. Hemos tenido muchos años de “me cago en el público”. De filmar para mí. Es más cuando un director hace una película que es popular, es mal vista. Preguntémonos ¡qué es el cine! ¿Para quién filmas? Acá presentabas un proyecto al INCAA, te daban el dinero y vos te desentendes de si esa película recupera o no el dinero. Ahora se está poniendo más difícil. Ahora está cada vez más la insistencia de que hay otro tipo de cine. En todo eso nosotras las minas estamos en desigualdad de condición. (Cristina Raschia)

Uno de los desafíos que se plantea desde las provincias es la coparticipación de los recursos del INCAA como forma de descentralizar los recursos. Un rasgo favorable de la industria mendocina es la menor competitividad que hay entre trabajadores para presentarse en concursos.

Para mí, nosotros tenemos una gran ventaja frente a CABA. Como realizadores, productores y directores. Porque el nivel de competitividad que hay en CABA es enorme. Hoy ya hay muchos productores que vienen produciendo varios proyectos. Hay equipos técnicos que tienen 5 largometrajes ya encima. Ahora ya se puede formar un equipo técnico profesional en Mendoza sin ningún problema. (Dámaris Rendón)

Por último, hasta el momento la provincia no dispone de una Ley de cine:

Se empezó a trabajar sobre una Ley de cine que salió, pero no se reglamentó nunca, entonces eso ahora no tiene inversión. La triste historia de nuestra vida porque eso ya había pasado. Film Andes está mucho más activo porque tiene una inversión del BID, esa inversión que los sustenta hace que estén más activo. (Dámaris Rendón)

4.2.9. Nació el nombre “Audiovisualas” ¡que es un acierto! Cristina Raschia

Como base del movimiento *Ni una Menos* y el crecimiento de los Encuentros Nacionales de Mujeres, las trabajadoras audiovisuales conformaron comisiones en diversos puntos del país. En Mendoza nació *Audiovisualas Mendocinas*. Estas trabajadoras pusieron en primer

plano demandas que separan la “realidad nacional” enfocada en CABA de las realidad(es) que se manifiestan en el resto del país.

Las MUA son las originarias. Eran las MUAA (Mujeres Audiovisuales Argentinas) la segunda A la sacaron porque nosotras le hicimos sacar. Nosotras como Audiovisualas empezamos a dar la discusión de que no siendo de CABA no podían arrogarse la representación nacional. ¡El tema del centralismo es una expresión política más del patriarcado! Y como dicen las rosarinas a nosotras nos atraviesa el territorio. Nuestra realidad no tiene nada que ver con las de ellas. Una cosa en que las Audiovisualas nos hemos puesto de acuerdo es que la coyuntura no nos marque la agenda. Porque necesitas una discusión interna, no puedes sentar una posición. Nosotras somos assemblearias, las decisiones se toman por consensos y en asambleas. Lo que pasa en muchas asambleas de Audiovisualas -como se sabe que las cosas que se hablan en asambleas no salen de la asamblea- muchas compañeras hablan y cuentan cosas que no cuentan en ninguna otra parte, porque se sienten contenidas y ese es un espacio que nos parece muy valioso para mantener. De lo que se trata siempre es de correrse del lugar de una pauta establecida por una sociedad autoritaria, machista. (Cristina Raschia)

La acción de *Audiovisualas* responde al contexto particular de la provincia, con la modalidad assemblearia y de construcción horizontal. “Las Audiovisualas nos pasamos en asamblea 3 a 5 horas y ¿de qué hablan tanto tiempo? hacemos lo que hacen los tipos en el café. Es un poco tejer redes” (Cristina Raschia).

Conclusiones

Como cierre de nuestro proceso de investigación, daremos paso a las conclusiones obtenidas partiendo de nuestro interrogante principal, los objetivos propuestos y los resultados del análisis teórico contrastado con el estudio de caso en Mendoza.

El interrogante que motivó nuestro trabajo de estudio fue: *¿cómo la desigualdad de género se presenta en el puesto de dirección cinematográfica en la industria argentina?* Alrededor de esta pregunta surgieron otros interrogantes específicos, por ejemplo: ¿por qué hay pocas mujeres ejerciendo la dirección? ¿dónde se concentra el trabajo femenino? ¿en qué condiciones producen sus películas? ¿sus proyectos tienen más presencia en salas comerciales o alternativas? ¿la feminización de las tareas sigue teniendo peso en la actualidad?

Nos resultó necesario partir del puesto de dirección cinematográfica dado que constituye uno de los roles más importantes en la industria. El/la director/a tiene el poder creativo en sus manos, su labor comienza desde la pre-producción con la elección o adaptación del guión, la selección de los actores, la formación del equipo técnico, las locaciones y el vestuario y finaliza con la postproducción en la que se realiza el montaje, la selección de escenas, hasta llegar al producto final.

El reconocimiento dentro del cine está hecho por sus autores individuales en contraposición a los equipos de trabajo que hacen posible la película. Respectivamente, los inicios del cine desde los años 20 hasta mediados de los 90, está marcado por una fuerte *división sexual del trabajo*. Por consiguiente, dentro del verticalismo cinematográfico es notoria la ausencia de mujeres en el puesto de dirección, como así también la calidad del cine que logran hacer.

Para abordar nuestro problema de investigación nos planteamos como objetivo principal aportar al conocimiento sobre la *desigualdad de género* en el puesto de dirección cinematográfica en la industria argentina, tomando el período que va del 2001 al 2018 dentro del cual con el fomento del INCAA, las escuelas de cine y el formato digital se produce el aumento de las producciones nacionales y la participación de las realizadoras. Complementariamente, elaboramos objetivos específicos como: 1) describir los conceptos nodales de Sociedad, Cultura, Estado y Patriarcado; 2) indicar los estereotipos en torno al trabajo de las mujeres en la industria cinematográfica; 3) hacer una reseña de la historia cinematográfica nacional y la presencia de las mujeres realizadoras en ella. 4) finalmente

caracterizar a la industria cinematográfica mendocina y 5) contrastar nuestros supuestos teóricos utilizando como caso testigo a las realizadoras de la provincia.

Para dar cuenta de la *desigualdad de género* partimos de lo abstracto a lo concreto. El proceso de análisis se inició con los aportes de los estudios culturales del sociólogo Raymond Williams (1921-1988) y las revisiones que este autor realiza al marxismo economicista. Hombres y mujeres al producir su mundo material inevitablemente producen con él su mundo cultural. En este sentido, Williams (1988) advierte que si la sociedad está compuesta por una base (constituida de fuerzas productivas y relaciones de producción) sobre la que se erige una superestructura (jurídico, político e ideológica), los componentes de esta superestructura no deben ser entendidos como reflejos de su base sino, al contrario, como elementos procesuales e históricos. En definitiva, los productos culturales, junto a la imaginación y creatividad que los envuelven, están marcados por las configuraciones sociales que incluyen a la economía, lo político e histórico.

Tomamos un concepto reformulado por Williams (1988) del teórico Antonio Gramsci (1891-1937) que es nodal para nuestro problema de estudio. Se trata de la *hegemonía* definida como un “vívido sistema de significados y valores - fundamentales y constitutivos - que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen afirmarse recíprocamente” (p.131). En consecuencia, nuestra vida está saturada por relaciones de dominación y subordinación donde hombres y mujeres van a construir determinada vida material y cultural en relación con su clase, raza o género.

Finalmente, un rasgo fundamental es que *lo hegemónico* debe ser reformulado continuamente dado que ninguna cultura acaba toda práctica y dosis humana en su totalidad, por lo tanto, siempre hay tensión entre las clases subalternas que imponen nuevas *formas de sentir* y buscan constituir una *hegemonía alternativa* o *contrahegemonía*.

Así, partiendo de una definición sobre las fuerzas configurativas de una sociedad desde un análisis cultural, fue necesario hacer una revisión del concepto de *cultura*. “La cultura” como concepto unidimensional y universal resulta inhábil en la realidad social. Por el contrario, “lo cultural” desde una perspectiva integral es una construcción histórica y pluridimensional. *Lo cultural* está constituido por un conjunto de prácticas dinámicas, inscriptas en una formación social, llevadas a cabo por sectores sociales antagónicos, es decir que las representaciones del mundo y la producción de la vida material-cultural no se da de manera armónica.

Nuestra mirada sobre *lo cultural* nos llevó a pensar no sólo en los productos finales de las prácticas culturales como las artesanías, las danzas o las películas, sino también en las condiciones de producción, circulación y consumo. Asimismo, advertimos sobre la

emergencia de lo que se conoce como *derechos culturales*, a partir de organizaciones internacionales como la UNESCO que enfatizan sobre la importancia de garantizar la diversidad cultural y preservación de los *patrimonios materiales e inmateriales* a nivel mundial. Pero en realidad el carácter jurídico de estos derechos nos habla de la inequidad que sufren los sectores subalternos frente a los grupos *hegemónicos* que no sólo lo son en términos económicos sino como productores de conciencias y representaciones en una formación social.

La realidad de *lo cultural* nos llevó a abordar la formación de las llamadas *Industrias Culturales*, las cuales se caracterizan por su transnacionalización y la generación de la *pobreza cultural*. Con esto queremos decir que hombres y mujeres se ven imposibilitados de poder producir y colocar sus bienes culturales en espacios de difusión en la sociedad de la que son parte. En consecuencia, estos *pobres culturales* consumen contenidos monolíticos de las *Industrias Culturales*.

Hasta aquí el proceso de conformación de *lo cultural* está marcado por desigualdades entre las que consideramos al *género* como transversal al conjunto de conflictos sociales. A saber, los lugares ocupados por las mujeres como productoras, gestoras y reproductoras culturales se ven anquilosados por la feminización de sus tareas. Como advierte una exponente del feminismo temprano, Flora Tristán (1803-1844), a las mujeres se les deben reconocer sus derechos para que la sociedad se rehabilite. La infelicidad que le provoca el capitalismo al obrero resulta asfixiante para las mujeres que son visibles sólo bajo la tutela de los hombres.

A todo esto, el Estado cumple un rol estratégico en su posición frente a la preservación del *patrimonio material e inmaterial* de una sociedad. Las *políticas culturales* son un tipo de política social que entrelaza no sólo a las variables económicas sino también a la territorialidad e identidad nacional. El perfil que tengan estas *políticas culturales* está determinado por las relaciones de fuerza entre los capitales privados, instituciones civiles, movimientos y otros sectores sociales. En el caso de los Estados latinoamericanos, la injerencia de instituciones financieras como el BID (Banco Interamericano de Desarrollo) o el BM (Banco Mundial) juegan en detrimento de la autonomía y la diversidad cultural.

Así como para *lo cultural* se constituyen los *derechos culturales*, los Estados deben gestionar las políticas de *discriminación positiva* como concesiones y reconocimiento de la exclusión a las minorías sociales de los centros de poder y lograr su incorporación a través de cupos.

Como resultado, advertimos que es insuficiente un análisis de la *desigualdad de género* sin el entendimiento integral de las fuerzas sociales configurativas. El sistema

capitalista no puede sostenerse sino a condición de la explotación sobre las mujeres, quienes ejercen jornadas interminables entre el hogar y el trabajo fuera de él. Como señala Flora Tristán (2019), a las mujeres se les ha dado el deber de ser educadoras de las próximas generaciones, reproduciendo la misma tradición que las oprime. Todo esto responde a un proceso hegemónico mayor que es el *Patriarcado*. La pensadora Carole Pateman (1995) afirma que los Estados Modernos se conforman a partir de un *contrato sexual* realizado entre hombres burgueses, heterosexuales y blancos bajo el lema “igualdad, libertad y fraternidad”. Es decir que las mujeres no fueron reconocidas como sujeto de derecho, en consonancia, la sociedad se concibió desde dos esferas separadas: la esfera pública de los hombres y la esfera privada del hogar. Sin embargo, los hombres tienen la potestad de gobernar ambas.

Así como “la cultura” es una construcción teórica, el concepto de “la mujer” fue una forma de negar las heterogeneidades entre ellas por su clase, raza o religión. Con el desarrollo del sistema capitalista las bases de su opresión tuvieron que tener una nueva forma. Como resultado se implementó la *división sexual del trabajo*, que somete a las mujeres a la función reproductiva y como mano de obra barata.

Fue necesario para nuestro análisis tomar el concepto de *género*, el cual ha desatado múltiples debates dentro del feminismo. En nuestro caso tomamos al *género* como una división biológica entre hombres y mujeres, en tanto el sistema/género es resultado de una construcción cultural-histórica que nos llevó a pensar cómo este sistema subsiste en la actualidad subordinando a una parte de la población a otra. En este sentido, la teórica Teresa De Lauretis (2000) menciona que este sistema de sexo/género asocia al sexo con determinados valores, jerarquías y contenidos culturales.

Si bien el feminismo y el marxismo (cada uno con sus variantes) han tenido una relación tensa, creemos enriquecedor articular los aportes del marxismo cultural de Williams (1988) con conceptos de la teoría feminista. Así tomamos la idea de *tradición selectiva* referida a un pasado que está configurado pero asimismo configura el presente definiendo la realidad social y cultural de las mujeres. En consecuencia, dentro de la *tradición selectiva* aparece el concepto de *lo residual* como aquellos elementos del pasado que se manifiestan en las subjetividades y estereotipos. En este sentido, los estudios de género elaboraron dos conceptos: por un lado, los *techos de cristal* entendidos como los obstáculos con los que se encuentran las mujeres al momento de querer crecer dentro de un espacio laboral. Por otro, los *techos de cemento* que calan más profundo en sus subjetividades porque son ellas mismas las que se impiden tomar los puestos de poder. De este proceso resulta la

conformación de una *hegemonía patriarcal* que se hace efectiva a partir de la autoidentificación con estas opresiones.

Otro concepto necesario es el elemento *emergente* compuesto por los nuevos valores que se están construyendo desde la acción de las mujeres como grupos subalternos. En consonancia Williams (1988) formula su hipótesis cultural sobre las *estructuras del sentimiento* para comprender los actos creativos de un período histórico determinado, los cuales tienen significados y valores que los hacen identificables. Es así que relacionamos estas *estructuras del sentir* con la fuerza de nuevos actos creativos por parte de las realizadoras argentinas.

Como resultado de identificar las relaciones existentes entre *la sociedad, lo cultural, el estado y el patriarcado* profundizamos sobre la instrumentalidad del arte cinematográfico a partir de la conceptualización del cine como un "Aparato cinematográfico: Producto de las interacciones de las condiciones económicas e ideológicas de existencia del cine en cada momento de la historia" (Annette Kuhn, 1991, p.211). La forma y el movimiento son elementos que sirven para acceder a todo tipo de público, superador de analfabetismos y de fronteras idiomáticas a través del doblaje y subtítulos.

La historia cinematográfica viene a demostrar las inequidades que hemos expuesto hasta el momento, dado que desde los años 20 hasta la actualidad esta industria estuvo controlada por el monopolio cultural de Hollywood a nivel mundial. A tales fines damos cuenta de las características centrales de la industria en nuestro país: el Estado argentino ha permitido la injerencia de los productos extranjeros y el control de las Majors (grandes productoras) sobre la producción, circulación y consumo. Por lo tanto, las ganancias son absorbidas por las Majors ubicadas en centros comerciales como Hoyts, Cine Village, Cinemacenter y Cinemark. A su vez, la industria está concentrada en Buenos Aires, con un esquema verticalista de trabajo. En cuanto a sus contenidos, trabajan con el *happy ending*, el uso de estereotipos binarios (lo bueno y lo malo, la belleza y fealdad) y del *star system*. Asimismo, no se respeta la cuota de pantalla de las producciones nacionales, lo que provoca una desventajosa rivalidad con los films extranjeros.

En cuanto a las productoras de cine en el país, están divididas en independientes y estables, primando en argentina las de primer tipo. Un rasgo sobresaliente de los films nacionales es la dificultad en el acceso y buena difusión de los contenidos, en especial en el interior del país. Por otro lado, las producciones nacionales obtienen mayores incentivos y reconocimiento por festivales extranjeros. Finalmente, se carece de políticas de paridad de *género* que estimulen la inserción laboral de las mujeres.

Para profundizar nuestro análisis sobre la instrumentalidad del cine tomamos los aportes de Teresa De Lauretis (2000), quien reformula las propuestas de Louis Althusser (1918-1990) y Michel Foucault (1926-1984). En cuanto al aporte althusseriano, la pensadora dice que “el género tiene la función (que lo define) de constituir a los individuos concretos en hombre y mujeres” (p.39). Además, recurre al concepto de *interpelación*, necesario para que los hombres y mujeres se sientan representados por imágenes, gustos y construyan así su autorepresentación de la vida. Por consiguiente, advierte que no existe un AIE (Aparato Ideológico de Estado) de *género* específico, dado que no se debe caer en el simplismo de equiparar el *género* y la ideología, sino que el *género* es transversal a todos los AIE. La originalidad de Althusser está dada en indicar que la ideología no se daba de forma automática por la esfera económica sino que estaba mediada por la subjetividad. La eficacia de la ideología es lograr la conversión de (todos) los individuos en sujetos y esta sujeción logra que ellos/as marchen solos, no cuestionando sus representaciones o posiciones en la estructura social.

En cuanto a la reformulación foucaultiana, De Lauretis (2000) dice que el *género* puede ser pensado como producto de una *tecnología social*, por ejemplo, a través del cine. Foucault no advierte en su teoría del poder al *género*, por lo cual no indica cómo afecta el biopoder en los diferentes cuerpos. En contraposición, De Lauretis (2000) sostiene que el *género* atraviesa a todas las corporalidades (a través de la ideología como tecnología) para servirse de ellas a fin de constituir una diferencia concreta de poder entre hombres y mujeres.

De esta manera planteamos un conjunto de “reglas no escritas” que conforman una *tradición selectiva* en el séptimo arte, a saber:

- ♀ **Dirigir películas es cosa de hombres:** los puestos de poder demandan reproducir comportamientos masculinos. Aquí se evidencian los *micromachismos*, por ejemplo: tapar la voz o la deslegitimación de una mujer.
- ♀ **Tener un cuerpo femenino:** asociado a la vulnerabilidad de sus cuerpos a razón de que los primeros equipos eran rudimentarios. En consecuencia, las mujeres no podían tener el conocimiento técnico de cámara, fotografía, sonido o iluminación. En la actualidad esta brecha fue revertida con la creación de las escuelas de cine. Finalmente, lo corpóreo estuvo sujeto al deseo de la mirada masculina y los patrones de belleza.

- ♀ **Se tiene que empezar por musa o por secretaria:** la meritocracia sobre las mujeres tiene un largo proceso de aceptación dentro de los escalafones cinematográficos. Ser asistentes de un director o productor reconocido es fundamental, a diferencia de muchos hombres que pueden realizar su ópera prima sin antes ser la mano derecha de ningún director. Un dato no menor es la estigmatización del ascenso a puestos de poder en relación a “favores sexuales”.
- ♀ **La mujer es madre:** el mandato de maternidad, de pareja heterosexual, sigue siendo troncal para las sociedades occidentales.
- ♀ **Géneros fílmicos:** las mujeres aún se ven encasilladas en determinados modelos narrativos para hacer una película taquillera, también es usual que se concentren en determinados géneros como el documental, drama o histórico. A su vez, el financiamiento que reciben lleva a que se produzcan más cortometrajes que largometrajes.
- ♀ **La discriminación de trabajos:** la directora debe conseguir productores que financien el proyecto, un equipo de trabajo que responda al emprendimiento, la distribución y exhibición del mismo. Finalmente, se da un circuito de críticas sobre la obra que son determinantes para el prestigio y futuro de la realizadora. De los pasos mencionados, cada uno está concentrado por la presencia de hombres que en su mayoría apelan a algunas de las discriminaciones ya mencionadas.
- ♀ **Desigualdad salarial:** en la dirección cinematográfica se evidencia con financiamientos significativamente más bajos de los proyectos femeninos en comparación al recibido por proyectos masculinos.
- ♀ **La competencia:** ha sido una construcción asidua la rivalidad entre las mujeres. Un éxito del *patriarcado* es que las mujeres no constituyan una fraternidad como la masculina.
- ♀ **El reconocimiento:** dentro de los grandes festivales, el reconocimiento a obras de mujeres es significativamente menor al de los hombres. Asimismo, el ojo crítico sigue siendo un lente *patriarcal* para apreciar las nuevas *estructuras del sentimiento*. La crítica agrupa a las realizaciones hechas por mujeres en un género nuevo como “cine de mujeres”.
- ♀ **Altos cupos de alumnado femenino: y bajos porcentajes en el mercado laboral**

- ♀ **Un compañero que abra puertas:** históricamente muchas de las primeras realizadoras pudieron avanzar en sus proyectos personales porque fueron pareja de algún referente artístico y/o pareja creativa de directores consagrados.
- ♀ **Qué cine se hace:** un rasgo distintivo del cine hecho por mujeres es su carácter alternativo. Así comparte mucho de los problemas del cine independiente como la financiación, distribución y exhibición.
- ♀ **Historia del cine androcéntrica:** la historia del cine mundial y del argentino en particular es la de un gran silenciamiento sobre las realizadoras que han trabajado a la par de los grandes maestros del cine. La falta de referentes ha reproducido esos *techos de cemento*, por los cuales las mujeres no aspiran a lugares en que no hayan triunfado otras.

En el marco de estas configuraciones analizadas, retomamos el caso nacional y destacamos la invisibilización del trabajo de las realizadoras que datan desde 1917, esto trae aparejado la pérdida de su *patrimonio cultural*. Creemos que los sustratos para la actual activación de nuevas *estructuras del sentimiento* y de sus *elementos emergentes* están dados por:

- La militancia en la década de los 60 y 70 de organizaciones subalternas como el FLH (Frente de Liberación Homosexual), UFA (Unión Feminista Argentina), el MLF (Movimiento de Liberación Feminista), la SAFO (grupo de lesbianas) y ALMA (Asociación para la Liberación de la Mujer Argentina). En este contexto se destacan los primeros trabajos de la realizadora María Luisa Bemberg.
- El Encuentro Nacional de Mujeres de 1986, el cual se sigue celebrando anualmente.
- La creación del INCAA en 1994 con la Ley 24.337 y su Fondo de Fomento.
- El aumento de las escuelas de cine y cupos femeninos fuertes.
- El desarrollo de las TICs que abaratan los costos de filmación.
- Los proyectos de visibilización como “La Mujer y el Cine” (1988) y “Mujeres en Foco” (2009).

En el 2015 con el incremento de los femicidios y la violencia sistemática sobre las mujeres se produce el movimiento *Ni Una Menos*. En consonancia, en el ámbito cinematográfico se celebró el primer encuentro de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, con la creación de MUA (Mujeres Audiovisuales) en el 2017 en Buenos Aires

y la posterior conformación de comisiones en el resto del país como es el caso de *Audiovisualas Mendocinas*.

El cuestionamiento de las trabajadoras audiovisuales está dirigido a los *elementos residuales* del *patriarcado* como así también al verticalismo que le es propio a la industria. Sin embargo, como se expuso en este recorrido teórico, las mujeres indican una diversidad en la que deben identificarse las distintas formas de opresión que las atraviesan. Así, nuestro trabajo toma como caso testigo para la contrastación teórica a las realizadoras mendocinas, las cuales no sólo argumentaron nuestros supuestos teóricos, sino que abrieron nuevos interrogantes y problemáticas dado que en primera instancia la crisis de la cinematografía nacional es doble para el interior del país, en tanto el centralismo del INCAA en Buenos Aires no logra hacer efectivo el federalismo. De esta manera, la industria mendocina es de tipo independiente, sostenida por el fomento del INCAA y los capitales privados. En segunda instancia, las trabajadoras mendocinas advierten que el territorio es una forma de opresión transversal no sólo a la industria sino entre las mujeres. Es por ello que a partir del debate entre las diferentes organizaciones de mujeres de cine se marcó la diferencia entre el interior y la capital.

Para las directoras mendocinas el cine es un medio de expresión que les fue negado durante décadas a razón de la estereotipación de las tareas, por lo cual los lugares asignados no eran los que verdaderamente “hacen al cine” como la dirección de fotografía, el sonido o el control de imagen. La posibilidad de acceder a hacer cine, entendido como *derecho cultural*, implica poder producir patrimonio, contar historias y construir otras representaciones de la realidad social, dado que hasta el momento se privilegiaron las narrativas masculinas.

Un hallazgo destacable de nuestro *estudio de caso* fue que las realizadoras argumentan que cuando las mujeres participan en un equipo de trabajo la dinámica laboral se vuelve colaborativa, en contraposición a cuando se sigue el esquema *patriarcal* donde las jerarquías de poder continúan reproduciendo modalidades masculinas negativas, como la imposición, el maltrato o desmerecimiento. De esta manera, las cineastas resaltan que todos los roles dentro del trabajo cinematográfico están cargados de creatividad y son igual de importantes en su conjunto. Como resultado del trabajo en equipo, las mujeres desmitifican la construcción idealizada del “genio creativo” para reconstruir otra mirada sobre el cine.

Los interrogantes latentes de las mujeres de cine son qué cine se hace y qué posibilidades hay de hacer otros cines. La dirección cinematográfica resulta ser un puesto codiciado pero inaccesible, esto ocurre en tanto desde el inicio del proyecto hasta su

finalización se exige la dedicación de varios años. Es por ello que la mayor parte de las mujeres ven interrumpidos sus proyectos o el deseo de reincidir en otro, a razón de que los mandatos sociales como el trabajo de los cuidados, la maternidad o el hogar pesan sobre ellas. En este sentido, el formato de cortometraje y cine independiente son los más usuales para las cineastas por su bajo coste y flexibilidad.

Un caso destacable del cine mendocino es la película colectiva “Ella también” (2018), la misma está conformada por un equipo de trabajo de seis mujeres que se ubicaron en los puestos estratégicos de producción, guion y dirección. La película constituye una respuesta política a los espacios que no les han sido cedidos y al Nuevo Régimen General de Fomento del INCAA por el cual los/as aspirantes tienen que tener un determinado puntaje para clasificar a los fondos (por ejemplo, haber al menos dirigido un largometraje exhibido en sala). En consecuencia, para los/as trabajadores/as del interior del país se achican significativamente sus posibilidades.

Como se afirmó, las mujeres parten de una base diferente dentro de la meritocracia cinematográfica, sus capacidades deben ser validadas por el equipo de trabajo y tardan más tiempo en ocupar otros puestos. Como acción *contrahegemónica* las cineastas están tejiendo redes para generar experiencia en el medio, principalmente las recién egresadas de las escuelas de cine. El conjunto de acciones que se están llevando a cabo producen grietas a los *techos de cristal y de cemento* que las mujeres han incorporado.

Asimismo, es relevante que antes del 2015 las mujeres no podían ponerle un nombre a los *micromachismos* que las afectan. El poder de nominación les ha dotado de la capacidad de pensar y plantear propuestas alternativas para revertirlos.

La maternidad es un tema controvertido para esta profesión. La organización de las Técnicas de Cine de Buenos Aires logró un antecedente importante con el Fondo de Maternidad gestionado por el SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina). Sin embargo para la realidad mendocina el avance de la capital resulta complejo de aplicar dado que las Técnicas de Cine mendocinas no tienen la misma continuidad respecto a Buenos Aires. Por otro lado, la maternidad lleva a contemplar otras necesidades como la licencia por enfermedad de los/as hijos/as o un proyecto de guarderías en los sets de filmación, aunque esto último resulta complejo de ejecutar por la modalidad del trabajo en exteriores y su costo de producción.

En cuanto a la aplicación de políticas de *discriminación positiva*, el cupo de mujeres en jurados de festivales, instituciones culturales y equipos de trabajo, las entrevistadas coincidieron en su rechazo a la idea de ingresar a un espacio laboral por un cupo y no por el reconocimiento de sus capacidades como trabajadoras. Sin embargo, se destaca que

debe constituir un piso para garantizar la inclusión de las mujeres y no resultar posteriormente un techo a sus derechos.

En relación con la industria mendocina, es notorio cómo el caso del centralismo expulsa al personal formado en la provincia a la capital, debido a que los productos generados en la provincia deben ser validados afuera. Por otro lado, un tema pendiente es la elaboración de una Ley de Cine en la provincia que reclame la coparticipación de los fondos del INCAA.

Frente a este nuevo escenario las realizadoras de la provincia plantean el debate de la *sororidad* en contraposición a la fraternidad. Todos los espacios desde la financiación, distribución hasta la crítica cinematográfica continúan siendo espacios acaparados por hombres que, como emergió en una de las entrevistas, “manejan la mesa chica”. El caso de *Audiovisualas Mendocinas* es un ejemplo de activación política. Ellas han tomado un esquema de organización asamblearia en la que las decisiones se toman por consenso, por lo cual la coyuntura no marca la agenda de los temas a debatir en cada encuentro. Por otro lado, resulta ser un espacio de contención y de construcción de conocimientos y redes laborales dentro de Mendoza y con otras provincias del país. En definitiva, buscan descentrarse del autoritarismo machista.

Concluimos que las creaciones cinematográficas son evidencias de las relaciones de fuerza en la sociedad. Las fuerzas configurativas que posibilitaron tales *estructuras del sentimiento* a partir del 2015 están dando forma a nuevas generaciones de mujeres cineastas y con ello a otros cines.

Recomendaciones

A continuación planteamos algunas sugerencias sobre posibles líneas de investigación, como así también de gestión para la provincia de Mendoza:

- Relevar datos sobre egreso de alumnos/as de la ERCCV y también de la ubicación y continuidad de la fuerza laboral dividida por género.
- Resulta necesario incorporar una materia histórica que incluya a referentas del séptimo arte tanto mendocino como argentino y mundial.
- La creación de una plataforma de mujeres de Cuyo para estimular el reconocimiento de los productos provinciales.
- Profundizar sobre el cine que se hace y la relación con el público argentino.

- Estudiar el caso de *Audiovisualas Mendocinas* como un antecedente *contrahegemónico*.
- El concepto de *género* resulta estrecho para abarcar nuevas disidencias. Para próximos trabajos resulta necesario abrir la problemática a *derechos culturales* y *disidencias sexuales*, tanto en el acceso a la industria como a los contenidos llevados a la pantalla.

Bibliografía

- Althusser, L. (1970). *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Los Polvorines, UNGS. Recuperado de: <https://ediciones.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/9789876300568-completo.pdf>
- Barnes, C; Borello, J; González, L. (2014). El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la Argentina. *Revista H-industri@ Revista de historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina N°14*.
- Barnes, C; Borello, J; Pérez L, A. (2014). La producción cinematográfica en la Argentina: datos, formas de organización y tipos de empresas. *H-industri@: Revista de historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina N°14*.
- Barrancos, D. (2011). Género y ciudadanía en la Argentina. *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*. Vol. XLI: 1-2 2011, pp. 23-39. DOI: <http://doi.org/10.16993/ibero.45>
- Bettendorff P; Pérez Rial A. (2014). *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Binimelis, M. (2015). *Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica*. España: Universidad de Vic-Universidad de Cataluña Central. Recuperado de: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/6810/7138>
- Birri, F. (2007). *Soñar con los ojos abiertos: las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar.
- Canclini García, N. (1990). *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo
- Canclini García, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. España, Barcelona. Editorial Gedisa.
- Cevasco, M, E. (2003). *Para leer a Raymond Williams*. Wilde: Universidad Nacional de Quilmes.
- De Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género*. En De Lauretis Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction (pp. 1-30). Londres, Macmillan Press.

Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>

De Lauretis, T. (2000). *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, edición: horas y Horas, San Cristóbal.

Dos Santos E. (1971). *El cine nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Ecker, G. Compilación. (1986). *Estética feminista*. ICARIA editorial

European women`s audiovisual network 2006-2013. *Where are the women directors?*. Report on gender equality in the european film industry. Recuperado de: https://www.ewawomen.com/wp-content/uploads/2018/09/Complete-report_compressed.pdf

Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.

Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Florescano, E. (1993). *El patrimonio cultural y la política de la cultura*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Gautier Ochoa, A, M. (2002). *Políticas culturales, academia y sociedad*. En: Daniel Mato (coord.): Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. pp:213-224.

Getino, O. (2016). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. 3ª ed, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

González, L; Borello, J. (2013). *Innovación en las industrias culturales y creativas. ¿Cómo caracterizarla y medirla? El caso de la producción audiovisual en la Argentina y en los países semi-industrializados*. Área de Sistemas Económicos Urbanos, Instituto del Conurbano, Universidad Nacional de General Sarmiento. Recuperado de: <https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2012/03/IB-LG-Innovaci%C3%B3n-en-las-industrias-culturales-y-creativas.-C%C3%B3mo-caracterizarla-y-medirla.pdf>

González, L. (2014). Políticas sub-nacionales de fomento a la producción audiovisual. Experiencias en la Argentina. Revista Eptic Online Vol.16 n.3 p.150-166 set.-dez. Recuperado de: <https://seer.ufs.br/index.php/epic/article/view/150/pdf>

(2015). Exhibición y consumo en la Argentina (1980-2013). Pp. 76-88, en Versión.

Estudios de Comunicación y Política. Número 36. Recuperado de <http://version.xoc.uam.mx>

Gramsci, A. (2017). *Notas sobre Maquiavelo, la política y el Estado moderno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EDICOL-Editorial Cooperativa de Libreros.

Guarinos, V. (2008): *Mujer y cine*. En Núñez, T. y Loscertales, F. (Coords.) *Los Medios de Comunicación con mirada de género*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, pp. 103 – 120.

Harnecker, M. (1969). *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. 8ª ed. España: Siglo veintiuno editores, 1976.

Henault, M; Morton, P; Largaia, I. (1980). *Las mujeres dicen basta*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Mujer.

Kruger, C. (2014). “¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonido?”. *Revista Cinémas d'Amérique latine* Nº 22. Recuperado de: <https://horalibreaudiovisuales.wordpress.com/2014/09/04/cuantas-somos-en-la-produccion-de-imagenes-y-sonidos/>

Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Ediciones Cátedra. Madrid

Lauzen, M. (2017). The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2016. Recuperado de: https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/01/2017_Celluloid_Ceiling_Report.pdf

Mantecón Rosas, A. (1998). Presentación. En Nº16. *El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos*. Recuperado de: <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/issue/view/35>

Martínez Tejedor M, C. (2008). Mujeres al otro lado de la cámara ¿Dónde están las directoras de cine?. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte, ISSN1130-4715* Nº 20-21. pp.315-340. Recuperado de: <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII2007-2008-1013&dsID=Documento.pdf>

Mell, N. (2012). *La mujer en el cine argentino: itinerarios y miradas*. Ponencia en III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Núñez, D. (2010) Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza. España. Universidad de Sevilla. Pixel-Bit. *Revista de Medios y Educación* Nº 37 Julio. Recuperado de: <https://ep00.epimg.net/descargables/2013/01/31/731add06ca557c86e593fb7aa97b>

43a0.pdf

- Ozollo, J. (2011). *Informe sobre la historia y la actualidad de la cinematografía mendocina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado de: <https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2012/03/JO-Informe-sobre-la-historia-y-actualidad-de-la-cinematograf%C3%ADa-mendocina.pdf>
- Padilla, M; Bagini, L. (2008). *Estudio de mercado sobre la oferta y canales de distribución de las industrias culturales de Mendoza*. Mendoza: Instituto de Desarrollo Industrial Tecnológico y de Servicios. Recuperado de: http://www.idits.org.ar/Nuevo/Servicios/Publicaciones/SectorCultural/Informe_Industrias_Culturales-Tomo_II.pdf
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. España, Barcelona. Editorial Anthropos.
- Perelman, P; Seivach, P. (2003). *La industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Buenos Aires: Centro de Estudios para el Desarrollo Metropolitano.
- Perez Rial, A; Gasparin, M. (2011). Más allá del concepto de representación: Una genealogía de las críticas a esta noción desde los estudios de cine y género. II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. La Plata, Argentina. Recuperado de: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4932/ev.4932.pdf
- Puente, S, M. (2007). *Industrias Culturales*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Quintar, A; Borello, J. (2014). Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires. H-Industri@: Revista De Historia De La Industria, Los Servicios Y Las Empresas En América Latina, (14), 81-120. Recuperado de: <http://ojs.econ.uba.ar/index.php/H-ind/article/view/657>
- Rangil, V. (2005). *Otro punto de vista: mujer y cine en la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rapoport, M. (2012). *Historia económica, política y social de la argentina, 1880-2003*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Repetur, L; Ozollo, J. (Compiladores). (2011). *Instrumentos de navegación en política y gestión cultural*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo-EDIUNC.
- Sautu, R. (2005). *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires: Lumiere.
- Stavenhagen, R. (1986). *La cultura popular y la creación intelectual (pp 1-18)*. México. Editor: Universidad Veracruzana.

- Tristán, F. (2019). *Flora Tristán: el martillo y la rosa: antología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones IPS.
- UNESCO (2015). *Igualdad de género, patrimonio y creatividad*. Publicado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Un Pastiche (2016). *Representaciones de género en el cine argentino: un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas*. Recuperado de: <https://unpastiche.wordpress.com/cine-argentino-y-genero/>
- Vasilachis de Gialdino, I. Coordinadora. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. España, Barcelona. Editorial Gedisa.
- Velleggia, S. (2010). *La máquina de la mirada*. Quito-Ecuador. Editorial: Quipus, CIESPAL.
- Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Williams, R. (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Williams, R. (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Williams, R. (2017). *La política del modernismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. España, Barcelona. Editorial Gedisa.
- Zecchi, B. (2013). *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza; Amherst: University of Massachusetts.

Recursos

- EDA (Asociación Argentina de Editores Audiovisuales) (2018). Informe 2012-2017. Recuperado de: <https://edaeditores.org/informe-eda-2012-2017/>
- INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Anuarios 2015-2018. <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>

Páginas

- Cine Nacional. <https://cinenacional.com/>
- UNESCO. <https://es.unesco.org/>
- Marxists Internet Archive. <https://www.marxists.org>

Redes Sociales

Mujeres Audiovisuales. 22 de junio de 2017. Conclusiones del II Encuentro CABA. *Estado de Facebook*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/notes/mujeres-audiovisuales/conclusiones-del-ii-encuentro-caba/1970158439872705/>

Audiovisualas Mendocinas. *Facebook*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/AudiovisualasMendocinas/>

Artículos

Anderson, J. (6 de octubre, 2015). Study shows how women directors get blocked in Hollywood. *Fortune*. Recuperado de: <https://fortune.com/2015/10/06/women-directors-hollywood/>

Arteaga, L. (18 de mayo de 2017). Mirar para transformar al mundo: Encuentro de mujeres cineastas y de medios audiovisuales Rosario. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/38337-mirar-para-transformar-al-mundo>

Arias Fuenzalida, D. (17 de febrero de 2018). Audiovisualas Mendocinas: colegas y hermanas. *Los Andes*. Recuperado de: <https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=audiovisualas-mendocinas-colegas-y-hermanas>

Arias Fuenzalida, D. (10 de marzo de 2018). Carina Sama "hay que trabajar desde los márgenes". *Los Andes*. Recuperado de: <https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=carina-sama-hay-que-trabajar-desde-los-margenes>

Batalla, J. (24 de enero de 2018). Directoras de cine argentinas, el prestigio y la vanguardia de la industria. *Infobae*. Recuperado de: <https://www.infobae.com/cultura/2018/01/24/directoras-de-cine-argentinas-el-prestigio-y-la-vanguardia-de-la-industria/>

Cinelli, J. (22 de septiembre de 2017). Las aguas bajan turbias en el Instituto Nacional de Cine. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/64522-las-aguas-bajan-turbias-en-el-instituto-nacional-de-cine>

Guzzante, M. (21 de marzo de 2018). El cine local, en camino a ser industria. *Los Andes*. Recuperado de: <https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=el-cine-local-en-camino-a-ser-industria>

Mullen, April. (15 de septiembre, 2016). *Movie Maker*. Recuperado de:

<https://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/below-her-mouth-benefits-of-all-female-crew/>

Soriano, G; Calcagno, L. (3 de octubre 2017). La cifra impar: sobre mujeres directoras en el cine argentino). *Otros Cines*. Recuperado de: <http://www.otroscines.com/nota-12591-la-cifra-impar-sobre-mujeres-directoras-en-el-cine-arge>

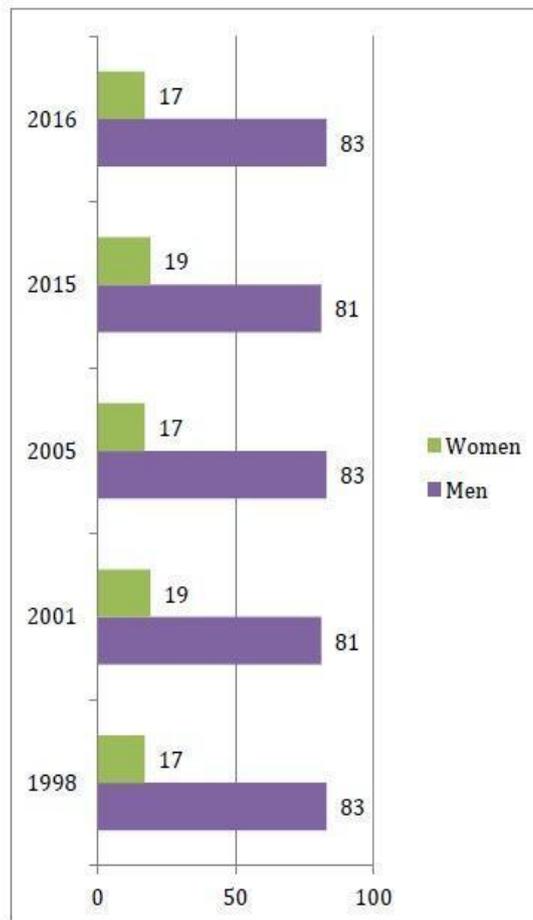
Filmografía

Menis M, V. (Directora, Guionista). (2017). *Mi histeria en el cine* [Película]. Argentina: Compañía de Cine.

Anexos

Anexo 1. Capítulo I. 1.5.1. Mujeres en el arte cinematográfico. *El reconocimiento.*

*Figure 1.
Historical Comparison of Percentages of
Behind-the-Scenes Women on Top 250
Films*



*Figure 2.
Historical Comparison of Percentages of
Women Employed Behind the Scenes on
Top 250 Films by Role*

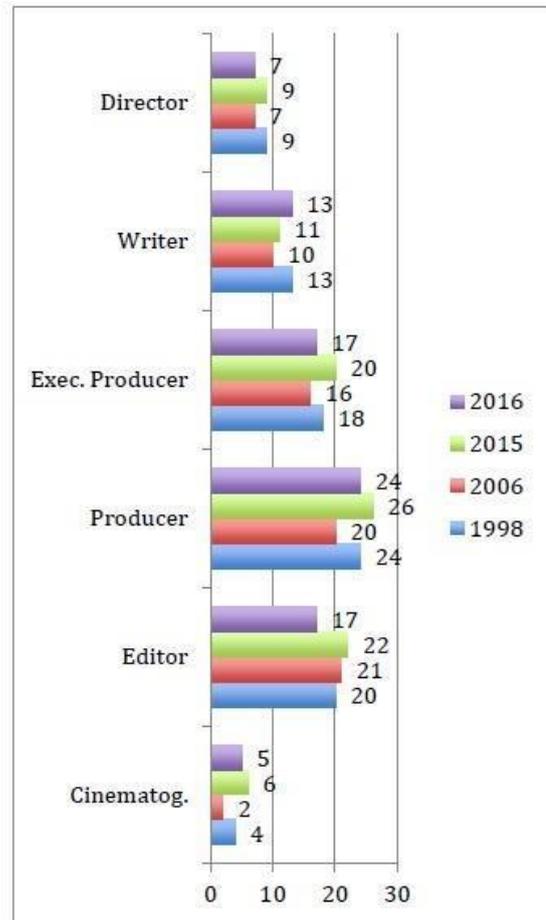


Figura 1. The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2016. by Martha M. Lauzen, Ph.D.

En el gráfico I puede compararse, dentro de los 18 años tomados, cuántas mujeres trabajan en el detrás de escena de las mejores 250 películas. Resulta notorio cómo la estructura laboral cinematográfica sigue mayoritariamente conformada por hombres.

En el gráfico II se desagregan los puestos profesionales que ocuparon las mujeres dentro de esas 250 películas. Podemos destacar que dentro de los roles menos ocupados se encuentra el trabajo de dirección. Por otro lado, en 18 años, en vez de irse revirtiendo la brecha de género y aumentando los espacios ocupados, se han mantenido igual o en su defecto reducido.

Anexo 2. Capítulo I. 1.5.2. Políticas de las desigualdades. Documento de la Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte “Nosotras proponemos”

En relación con la estructura del mundo del arte:

- ♀ Promovamos, exijamos y respetemos la representación igualitaria en el mundo del arte (estratégicamente el 50% en lugar del actual 20%), tanto en las colecciones de los museos y otras instituciones culturales, como en las colecciones privadas, en las exposiciones colectivas, en los premios (paridad en la selección, la premiación y los jurados), en las ferias de arte, en las representaciones internacionales tales como las bienales, en las reproducciones de obras en libros y catálogos colectivos, en las tapas de las revistas, en los porcentajes de artistas en las galerías de arte. Estas son formas de representación que deberían regir todas las artes (también los repertorios en los conciertos y en las artes escénicas, así como en la literatura). Hagamos visibles y desarticulemos las formas desiguales en las que se distribuyen los recursos de financiación y los ingresos (entre géneros, entre los “centros” y “periferias”, entre sectores sociales).
- ♀ Trabajemos por la equidad representativa en los cargos directivos de las instituciones artísticas, educativas y culturales que manejan, deciden y generan políticas en el sector de las artes visuales.
- ♀ Seamos conscientes de que las conductas patriarcales no son necesariamente administradas por varones heterosexuales: las mujeres podemos ser extremadamente patriarcales cuando ejercemos el autoritarismo y el maltrato.
- ♀ Analicemos la posición de las mujeres y otros cuerpos feminizados en relación con cuestiones de raza, clase social, edad, geografía, orientación sexual, identidad de género y otros vectores diferenciales, y participemos activamente para subvertir las estadísticas discriminatorias y excluyentes que dominan en el mundo del arte (blanco, de clase media o alta, joven, con contactos en el universo establecido del arte).

En relación con las conductas en el mundo del arte

- ♀ Evitemos caer en la trampa de la acusación personal del “mal carácter”: las instituciones y las figuras de poder siempre quieren convencernos de que pedir lo justo, poner límites, pelear por la dignidad de tu trabajo, te vuelve una desubicada, o directamente una “loca”, “histérica” o “problemática”.
- ♀ Cada vez que estemos por criticar, en voz alta o no, a otra mujer, detengámonos a analizar si no estamos ejerciendo un odio aprendido. La misoginia está en el inconsciente colectivo y tenemos que desarmarlo dentro de nosotrxs mismxs. Ante la duda, comparemos: ¿qué pasaría si esto lo estuviera haciendo un hombre?
- ♀ Evitemos desgastarnos en la promoción de la carrera de nuestros compañeros varones antes que en las de las compañeras mujeres. Cultivemos relaciones de trabajo respetuosas e igualitarias con los varones de nuestro medio sin dar lugar a los micromachismos.
- ♀ Evitemos que nos desautoricen desde conductas de superioridad paternalistas e invitemos a la revisión del lenguaje que utilizan nuestros colegas varones para neutralizar nuestros argumentos como equivocados e imponiendo los suyos como verdaderos. Evitemos que nuestros colegas varones nos expliquen o corrijan (*mansplaining*) asumiendo que nuestros conocimientos o saberes sobre cualquier materia son escasos.
- ♀ Escuchemos y compartamos experiencias, porque lo personal siempre es político. Fomentemos la amistad entre mujeres. Contra al corporativismo machista, la solidaridad entre mujeres (sororidad).

En relación con la carrera artística y la creatividad

- ♀ Permanezcamos atentas al saqueo de nuestras propias ideas y prácticas artísticas cuando pasan desapercibidas en nuestras manos y cobran notoriedad en las de artistas a los que las instituciones clasifican como varones. Hagamos público cuando esto sucede con la obra de nuestras colegas. Observemos y señalemos que las cualidades atribuidas al arte ‘femenino’ adquieren valor cuando las utilizan artistas varones pero son consideradas arte menor, kitsch, aficionado, infantil o ridículo cuando se aplican a la obra de artistas mujeres.
- ♀ Cuestionemos con claridad el concepto establecido de “carrera artística”, pautado por la dedicación excluyente a la realización de la obra con fines comerciales. Como mujeres sabemos que la continuidad de nuestra obra está condicionada por la

maternidad y las tareas de cuidado de los entornos familiares y afectivos que se nos imponen. Hagamos del suspenso y el retorno al hacer artístico un valor específico y relevante en nuestras prácticas. Luchemos por la socialización de las tareas domésticas y de cuidado (que incluyen la escucha, la confianza y la contención emocional) y cuestionemos la naturalidad con la que se nos asignan y con que las asumimos.

- ♀ Derogemos el concepto de genio, de maestro y el canon del “arte bueno” regulado desde parámetros patriarcales.
- ♀ Eliminemos la noción de “ojo experto” capaz de entender, casi por gracia divina, qué es la calidad artística.

Sobre el feminismo artístico y la historia del arte feminista

- ♀ Revisemos y cuestionemos las imágenes estereotipadas de “la mujer” construidas por los discursos patriarcales. Construyamos nuestras propias categorías.
- ♀ Investiguemos la obra de las artistas y de las investigadoras y teóricas mujeres, conectémonos con sus legados, revisemos el poder que en nosotrxs ejercen las genealogías patriarcales y valoricemos los saberes de las mujeres.
- ♀ En el ámbito educativo, exijamos la inclusión de bibliografía de autoras mujeres (tanto de historia como de teoría), generalmente ausentes de los programas académicos.
- ♀ Demos visibilidad a los sistemas de poder que menosprecian la obra de artistas mujeres y descartan su legitimidad cuando asocian a favores sexuales el reconocimiento de su trabajo.
- ♀ Propiciemos la gestión de espacios de creación, conocimiento y circulación del arte colaborativos, participativos y comunitarios, que excedan el ámbito tradicionalmente elitista del arte.
- ♀ Promovamos modos de percepción basados en un pensamiento inclusivo, en los afectos y la equidad, contrapuestos a la ética de la exclusión y el individualismo, valores patriarcales que dominan en la sociedad y en el mundo del arte.
- ♀ Denunciemos públicamente que la exclusión de la obra de las artistas mujeres produce una censura sistémica y sistemática de nuestras sensibilidades, nuestras poéticas y formas de conocimiento, que permanecen silenciadas para lxs receptorxs, quienes a su vez se ven limitadx a percibir y conocer formas masculinas de ver y estar en el mundo.

Anexo 3. Capítulo II. 2.1.5. Las Mujeres y el Cine.

Año	Estrenos	Dirigidos por mujeres	Codirigidos
2007	100	11	7
2008	83	19	1
2009	96	8	4
2010	131	19	6
2011	132	10	3
2012	146	13	7
2013	169	18	7
2014	174	32	7
2015	188	26	9
2016	200	24	9
2017*	144	31	3
TOTAL	1563	211	63

Figura 2. Mujeres que trabajan. Recuperado de: "La Cifra Impar" (sobre mujeres directoras en el cine argentino) por Griselda Soriano y Luciana Calcagno. <http://www.otroscines.com/nota-12591-la-cifra-impar-sobre-mujeres-directoras-en-el-cine-arge>

Como se observa sólo en 2014 y 2017 inclusive, el máximo de realizadoras dentro de los films comerciales fue entre 32 y 31 mujeres. Sobre un total de 1563 películas, sólo 211 fueron rodadas por mujeres.

Anexo 4. Capítulo III. 3.2. La otra mirada: las trabajadoras audiovisuales. Asamblea de Mujeres Audiovisuales Carta. QUÉ QUEREMOS.

Nos volvemos a encontrar porque la comunicación es un derecho, no una mercancía. Porque alzamos la voz, nos hacemos escuchar y somos nosotras las que hablamos. Porque queremos llenar las pantallas de lo que vemos, lo que sentimos, lo que vivimos y porque queremos trabajar de lo que nos gusta hacer.

Para lograrlo exigimos ampliar la representación y plena participación de las mujeres en todos los lugares de toma de decisiones. Eso implica mayores oportunidades y mejores condiciones de trabajo, paridad de cupo en los consejos directivos de todas las instituciones relacionadas a la industria de medios audiovisuales; sindicatos, asociaciones, consejos asesores, comités de selección y jurados. Exigimos la Implementación de políticas de género en todos los sectores, la implementación del cupo laboral trans, el descanso diario por lactancia, salas de cuidado y jardines en nuestros lugares de trabajo. Exigimos la regulación de los contenidos sexistas en el cine, la televisión y todos los medios audiovisuales y la plena implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que regula los contenidos, distribuye y amplía las voces de todas las personas a lo largo y a lo ancho del país. Exigimos igualdad en las condiciones y acceso a puestos de trabajo, festivales y premios, líneas de financiamiento exclusivas, festivales propios y espacios de discusión política y plena participación en el armado de la ley de cine y la nueva ley de convergencia.

II Encuentro de mujeres cineastas y medios audiovisuales CABA. Debates y objetivos.

Plataforma Colaborativa: Una plataforma virtual, dinámica, federal y con formato de red social no lineal que contenga a todas las profesionales de medios audiovisuales de Argentina.

Visibilización: Estrategias para fomentar, promocionar y visibilizar el trabajo de las mujeres en el campo audiovisual. Acompañamiento en la promoción de nuestros trabajos. Redes de distribuidores y festivales nacionales e internacionales.

Sustentabilidad: Mapeo de fuentes de financiamiento nacionales e internacionales para proyectos producidos y realizados por mujeres.

Festivales: Presencia de mujeres de los medios audiovisuales en festivales nacionales e internacionales.

Fundamentos: Formar un espacio de discusión permanente dedicado al tratamiento de nuestras problemáticas dentro de la industria del cine, la televisión, la comunicación comunitaria, la publicidad y otros medios para desarrollar una base conceptual que represente nuestros principios como mujeres trabajadoras.

Cupo: Comisión creada para para relevar Instrumentos para disputar cupos en producciones, los comités, jurados e instituciones para ampliar la representación de las mujeres en los medios audiovisuales. Se continuó trabajando sobre la importancia de participar de comités y jurados del INCAA, así como de los grupos de selección de proyectos en organismos públicos que financien contenidos audiovisuales para contar con el cupo y la representatividad de género, y con voz para incluir la perspectiva de género en los contenidos.

Maternidad: Visibilización y elaboración de los precedentes que existen en relación a la temática en Asociaciones y Sindicatos. Elaboración de protocolo por maternidad. Elaboración de proyecto de ley. Extensión licencia parental.