

## Book Review

Laura M. Martins\*  
Louisiana State University

**Traci Roberts-Camps. 2017. *Latin American Women Filmmakers: Social and Cultural Perspectives*. Albuquerque: University of New Mexico Press.**

Siempre es motivo de celebración que aparezcan estudios sobre cineastas de América Latina en lengua inglesa. Más aún si esos estudios se dedican a directoras mujeres, dado que vienen a sumarse a los todavía escasos trabajos que reúnen, en dicha lengua y en un único volumen, las producciones de cineastas de cuatro países (Argentina, Brasil, Chile y México). No es menor, por lo tanto, este mérito de Traci Roberts-Camps: su exploración de lo que ocho realizadoras de esos países han sido capaces de filmar en condiciones generalmente desfavorables.

Partiendo de la noción englobante de “transgression”, Roberts-Camps establece un recorrido que va desde la pionera María Luisa Bemberg hasta las más jóvenes, como Lucía Puenzo y Alicia Scherson pasando por las de mayor trayectoria como María Novaro y Dana Rotberg, entre otras. Aunque por momentos con un sesgo más descriptivo que interpretativo, el texto de Roberts-Camps no deja de abordar las constantes por las que atraviesan las experiencias de las mujeres protagonistas: el machismo, la violencia de género, la dominancia patriarcal, la marginación. En casi todos los casos, aparecen la sostenida subalternidad y las consecuentes “tretas del débil” a las que la mujer apela para escamotear o decididamente infringir ese lugar de desplazamiento y postergación.

El capítulo I (parte I: directoras argentinas) se ocupa de María Luisa Bemberg (1922-1995) en su carácter de precursora de un cine hecho por mujeres y en el que da cuenta de los efectos de ser tuteladas (*guiadas y habladas*, es decir: *invisibilizadas*) por el Estado, la Iglesia y la familia, esos aparatos de reproducción ideológica. *Camila* (1984) y *Yo, la peor de todas* (1990) exhiben mujeres transgresoras, en disidencia respecto de los mandatos que emanan de la intersección entre lo público y lo privado. Una desobediencia que termina acarreando muerte u ostracismo: un estado sacrificial.

---

\* Laura M. Martins es Profesora en el departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de LSU en Baton Rouge, Louisiana. Sus investigaciones abarcan la literatura, el cine, estudios transatlánticos, de género y de artes visuales, arte y derechos humanos. Es editora de *New Readings in Latin American and Spanish Literary and Cultural Studies* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2014). Email: [martins@lsu.edu](mailto:martins@lsu.edu).

En el capítulo II Roberts-Camps se aboca a *XXY* (2007) y *El niño pez* (2009), realizaciones de la escritora y cineasta argentina Lucía Puenzo (1976). En la primera, se presenta la problemática adolescente de una sexualidad alternativa ubicada en un *entre*: Alex, la protagonista, es una persona *intersex*. La sociedad y sus instituciones buscan su asimilación a través del encuadramiento en uno u otro componente del orden binario, pero el cuerpo de Alex desafía todo formateo en la dualidad. Igualmente, el precio a pagar por ese enfrentamiento continúa siendo la discriminación y el aislamiento. En la segunda, se trata del vínculo amoroso entre una joven y su empleada doméstica paraguaya visto a través de una serie de *flashbacks*. Entre asesinatos, encarcelamientos, desplazamientos y fugas, este híbrido genérico (*road movie*, *thriller*, una historia de amor, una leyenda) que va de Buenos Aires a Asunción, Paraguay, consigue exponer que es el deseo el que puntúa el pulso de la historia.

El tercer capítulo (parte II: directoras mexicanas) explora la idea de solidaridad entre mujeres en varios de los films de la mexicana María Novaro (1951): *Lola* (1989), *Danzón* (1991), *El jardín del Edén* (1994) y *Sin dejar huella* (2000). Lo que unifica a todos estos films es la ausencia de apoyo y reconocimiento hacia las mujeres por parte de las figuras masculinas, sean representantes de la policía, de los oficiales de frontera o de los *drug dealers*. Las instituciones religiosas y políticas las dejan solas, por lo cual ellas establecen su propia red de continencia y amparo. Lo que Roberts-Camps observa detenidamente es el trabajo con el encuadre (*character placement*): la solidaridad se subraya (se exhibe) al ir mostrando a *las* personajes en campo sin la interrupción (o fragmentación) propiciada por el campo/contracampo.

En el capítulo IV se ocupa de Dana Rotberg (1960) con *Ángel del fuego* (1992) y *La mujer del pueblo: Otilia Rauda* (2002). A través de Alma y Otilia respectivamente se ficcionaliza lo que los cuerpos femeninos deben transitar en situaciones de marginación, ya sea en suburbios de la capital o en pueblos. La condición sacrificial se revela entre lo distópico, un cierto nivel de agencia conquistada por parte de esas mujeres y lo que Roberts-Camps analiza como transgresión de las normas a través de la “espectacularización” del cuerpo femenino.

El quinto capítulo (parte III: directoras chilenas) se centra en *Estadio Nacional* (2002), un documental de Carmen Luz Parot (1967). Aquí Roberts-Camps no elige un film dedicado a las luchas específicas por la obtención de derechos de las mujeres sino al horror de los campos de concentración y tortura bajo la dictadura pinochetista, tal y como había hecho en su anterior film, *El derecho de vivir en paz* (1999), documental sobre Víctor Jara, el cantante y compositor asesinado inmediatamente después del golpe de estado en septiembre de 1973. Parot es presentada como la continuadora del documental de estilo interrogativo desarrollado en Chile en los 60 y 70.

El capítulo VI aborda el film *Play* (2005) dirigido por Alicia Scherson (1974), en el que Cristina, una joven de ascendencia mapuche, va a cuidar a un enfermo terminal en Santiago. Instalada en la ciudad capital, se encuentra con un maletín perteneciente a un acaudalado arquitecto a quien empieza a seguir al igual que a su exnovia. La combinación de imágenes de corte onírico o fantasioso y la experiencia de *flâneuse* de Cristina, más el sonido distintivo de la música que escucha o los *video games* que juega, ofrece una cartografía urbana en la que la mirada desde la otredad se va apropiando de lo que observa. En este capítulo Roberts-Camps equipara imágenes provenientes del acervo surrealista a

la ideología literaria del realismo mágico con la que suele leerse fácilmente, sin más, toda producción cultural latinoamericana. Es decir que emite una afirmación sin establecer la distinción entre las formas que tomó la vanguardia de 1924 en adelante y el posterior realismo mágico. Un punto significativo para revisar.

En el capítulo VII (parte IV y última: directoras brasileñas) se ocupa de Suzana Amaral (1932) y sus films *A hora da estrela* (1985), *Uma vida em segredo* (2001) y *Hotel Atlântico* (2005). Con protagonistas marginales y errantes que tratan de desenvolverse en espacios urbanos, estos films presentan un interesante juego/contrapunto entre el campo y el fuera de campo en el que los estigmatizados personajes vagan en un *tempo* ralentizado y se escabullen (fuera de campo) ante la carencia de objetivos (lo cual los conduce a ese constante error).

El capítulo VIII se dedica a *Gaijin: Caminhos da Liberdade* (*Gaijin I*, 1980) y *Gaijin: Ama-me como sou* (*Gaijin II*, 2005) de Tizuka Yamasaki (1949). Ambos films presentan los vaivenes de una identidad en el curso de su hacerse, tanto en el pasaje de Japón hacia Brasil como en el del regreso desde Brasil a Japón. Historias de mujeres sobre la experiencia inmigratoria y repatriadora en un país que alberga la mayor comunidad japonesa fuera de la isla. Historias de mujeres que logran agencia en su lucha por sobrepasar la bisagra histórico-cultural y étnico-identitaria.

En cada capítulo Roberts-Camps revisa la bibliografía crítica más destacada y echa mano de importantes estudios sobre técnicas fílmicas. Con una prosa clara, amena y discreta, sin recurrir a una terminología especializada de/para expertos, Roberts-Camps nos permite acceder al trabajo de cineastas mujeres latinoamericanas durante las cuatro últimas décadas: voces, miradas, agencias femeninas que disputan el lugar del decir y, por eso, nos interpelan y desafían.