



Formas del género en *Dios existe, su nombre es Petrunya* (Teona Strugar Mitevaska, 2019)

Modes of genre and gender in the film *God exists, her name is Petrunya* (Teona Strugar Mitevaska, 2019)

Pablo Piedras¹

Ana Silvia Andreu da Fonseca²

Resumen

Este artículo busca examinar las paradojas que directa o indirectamente impregnan el largometraje macedonio *Dios existe, su nombre es Petrunya*: un film con marcas nacionales y, al mismo tiempo, inscrito en un circuito internacional, en un ecosistema de producción audiovisual globalizado; la penetración de las narrativas de Europa del Este en América Latina; la violencia de los conflictos en la ex Yugoslavia como marca política y cultural de los nuevos- viejos Estados tras el Gobierno del mariscal Tito y la posible mediación entre presente y pasado. También aborda problemáticas como el machismo y el abuso, por un lado; y el protagonismo de la mujer, por el otro. Al trabajar con los conceptos de género cinematográfico (*genre*) y género sexual (*gender*), el artículo destaca que, en el cine, el melodrama, el *thriller* y el *woman's film* se articulan, como géneros, en la construcción de una narrativa en la que la figuración de la mujer juega un papel tanto perturbador como mediador.

Palabras clave: Género cinematográfico. Género sexual. *Woman's film*. Macedonia. Teona Strugar Mitevaska.

Resumo

Este artigo busca evidenciar os paradoxos que direta ou indiretamente perpassam o longa-metragem macedônio *Deus é mulher e seu nome é Petúnia* ou são por ele destacados: um cinema com marcas nacionais e, ao mesmo tempo, inscrito em circuito internacional, num mundo de produção audiovisual globalizada; a penetração de narrativas da Europa do Leste na América Latina; a violência dos conflitos na ex-lugoslávia como marca política e cultural dos novos-velhos estados pós-Marechal Tito e a mediação possível entre presente e passado; o machismo e o abuso, de um lado, e o

¹ Pablo Piedras. Es Investigador adjunto del CONICET y Profesor de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de las Artes. E-mail: pablo.piedras77@gmail.com.

² Ana Silvia Andreu da Fonseca. Professora do Ciclo Comum e de Mediação Cultural da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), em colaboração técnica na Universidade Federal do ABC (UFABC). E-mail: anasilvi@hotmail.com.

protagonismo de mujeres, de outro. Ao trabalhar com os conceitos de gênero cinematográfico (*genre*) e gênero sexual (*gender*), o artigo destaca que, no filme, o melodrama, o *thriller* e o *woman's film* se articulam, enquanto gêneros, na construção de uma narrativa em que a mulher, enquanto gênero, desempenha um papel ao mesmo tempo perturbador e mediador.

Palavras-chave: Gênero cinematográfico. Gênero sexual. *Woman's film*. Macedônia; Teona Strugar Mitevska.

Abstract

This essay examines the paradoxes that directly or indirectly permeate the Macedonian feature *God Exists, His Name is Petrunya*: a film with national brands and, at the same time, registered in an international circuit, in a globalized audiovisual production ecosystem; the penetration of Eastern European narratives in Latin America; the violence of the conflicts in the former Yugoslavia as a political and cultural mark of the new-old States after the Government of Marshal Tito and the possible mediation between present and past. It also addresses problems such as machismo and abuse, on the one hand; and the leading role of women, on the other. By working with the concepts of genre and gender, the article highlights that, in cinema, melodrama, thriller and Woman's film are articulated, as genres, in the construction of a narrative in which that the figuration of women plays both a disturbing and a mediating role.

Keywords: Genre. Gender. Woman's film. Macedonia. Teona Strugar Mitevska.

La indómita luz
se hizo carne en mí.
Y lo dejé todo por esta soledad.
Y leo revistas,
en la tempestad.
Hice el sacrificio,
abracé la cruz al amanecer.

“Rezo por vos” (Luis Alberto Spinetta, 1986)

Macedonia, Yugoslavia y América Latina

La nacionalidad, aun en una época caracterizada por la existencia de un ecosistema audiovisual fuertemente globalizado y transnacional (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), sigue siendo un marcador de fuste para comprender la circulación, exhibición y consumo de las obras cinematográficas. Este artículo examinará el modo en que se articulan las problemáticas de género, en su doble acepción de *gender* y *genre*, en la película de Macedonia del Norte *Dios existe, su nombre es Petrunya* (*Gospod postoji, imeto i' e Petrunija*, 2019), dirigida por Teona Strugar Mitevska. Seleccionada para la Competencia Oficial del Festival de Cine de Berlín de 2019, la circulación de este film por diversos países de América Latina estuvo signada por la mención de su nacionalidad y por la excepcionalidad que esta constituye en el panorama de la exhibición cinematográfica. De hecho, la mayor parte de las críticas y reseñas señalan como hecho singular que históricamente esta

es la segunda película de Macedonia³ mostrada de este lado del Atlántico, después de *Antes de la lluvia* (*Pred Dozdot*, Milcho Manchevski, 1994). Resulta entonces pertinente recuperar, así sea sucintamente, un conjunto de circunstancias asociadas a la circulación del cine de la ex Yugoslavia⁴ y de Europa del Este, en nuestros territorios.

Los cines de Europa del Este han sido un marco fundamental para la formación de la cinefilia latinoamericana.⁵ Durante las décadas de los cincuenta y sesenta – período en el que se diversifica la exhibición cinematográfica (PARANAGUÁ, 2003) a partir de la aparición de salas de cine-arte, cineclubes, salas universitarias y otros espacios alternativos - una nueva camada de espectadores tiene la posibilidad de acceder a las obras del Neorrealismo italiano (tardíamente en reposiciones),⁶ de films de realizadores como Ingmar Bergman, Federico Fellini, Jean Renoir, y también de ser testigos, en tiempo presente, de las primeras obras de la Nouvelle Vague francesa.⁷ Dentro de este espacio de renovación de las estéticas y los estilos fílmicos que irrumpieron en la exhibición cinematográfica en las grandes urbes latinoamericanas (Buenos Aires, Montevideo, San Pablo, Río de Janeiro, Quito, Santiago de Chile, etcétera), los cines de Europa del Este adquirieron un lugar de relevancia. Aunque, como señala Ángel Quintana (1995, p. 190), “los nuevos cines no fueron un fenómeno generalizado en toda la Europa comunista”, en algunos países se registraron nuevas olas que fueron ciertamente influyentes en otras latitudes del mundo. Nos referimos a la Nueva Ola Checa y al Nuevo Cine Húngaro, como así también a la llamada Tercera Generación de Cineastas Polacos. En términos muy generales podríamos indicar que estas nuevas expresiones cinematográficas, además del componente fuertemente autoral y moderno, tenían en común la necesidad de combatir contra un “arte sometido a los imperativos ideológicos del realismo socialista

³ De aquí en adelante nos referiremos a Macedonia del Norte como Macedonia, en aras de simplificar la escritura y de respetar, a su vez, la denominación del país en el momento en el que se produjo la película que nos convoca. Desde su independencia de la ex Yugoslavia, Macedonia mantuvo un conflicto con Grecia vinculado con su nombre, su bandera y ciertos pasajes de su Constitución. Según los helénicos, la confusión con la antigua región griega de Macedonia podía no solo producir confusiones simbólicas, sino también propender a futuras pretensiones territoriales por parte de la actual Macedonia del Norte. Después de un conflicto que se extendió por más de veinte años, el cambio de nombre por República de Macedonia del Norte entró en vigor el 12 de febrero de 2019.

⁴ Macedonia formó parte de la llamada Yugoslavia entre los años 1918 y 1991 junto con Bosnia y Herzegovina, Croacia, Eslovenia, Montenegro y Serbia.

⁵ Para un estudio sobre las relaciones entre el cine del bloque soviético y América Latina tras la desaparición de Stalin, véase Rupprecht (2015).

⁶ Esto sucedió con películas como *Paisà* (1946) y *Germania, anno zero* (1948) de Roberto Rossellini, entre tantas otras de Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis y Luigi Comencini.

⁷ Sobre la construcción de la cinefilia en América Latina y la circulación del cine de autor europeo durante las décadas de los cincuenta y sesenta, véanse, entre otros: Silveira (2019), Paranaguá (2003), Broitman (2021).

oficial” (QUINTANA, 1995, p. 192). Debemos recordar que, en tiempos de la Guerra Fría, la Unión Soviética dispuso de un aparato propagandístico de diplomacia cultural para difundir alrededor del mundo sus propias producciones, así como aquellas pertenecientes a los países del Este que adherían al comunismo. En la Argentina, uno de los países de la región con un partido comunista fuerte, una de las empresas locales encargadas de recibir estas películas fue Artkino Pictures, a cargo de Isaac Argentino Vainikoff.⁸

En este marco, ciertos nombres antaño desconocidos, comenzaron a integrar el horizonte de los cinéfilos latinoamericanos y a promover, asimismo, el conocimiento por la cultura y la historia de países tan lejanos como Polonia (Andrzej Wajda, Roman Polanski), Hungría (Miklós Jancsó) y República Checa (Vera Chytilová, Milos Forman, Jirí Menzel). En las seis repúblicas que conformaban Yugoslavia, la producción fue más moderada y menos significativa para nuestra región, con la excepción de ciertas figuras como el director Dušan Makavejev. Puesto que Josip Broz Tito, presidente de Yugoslavia, había roto relaciones con la URSS, esta situación derivó en que las películas de dicha región tuviesen menos proyección internacional hasta la década de los ochenta, cuando empezaron a circular algunas películas que Makavejev realizaba en países extranjeros, como por ejemplo *Montenegro* (1981) y *The Coca-Cola kid* (1985). Probablemente haya sido Emir Kusturica (de origen serbio) quien haya puesto a la ex Yugoslavia nuevamente en el panorama de las carteleras latinoamericanas, con películas que circularon en cines y cadenas de televisión por cable durante la década de los noventa como *Underground* (1995), *Tiempo de gitanos* (*Dom za Vesanje*, 1988) y *Papá salió de viaje de negocios* (*Otac na sluzbenom putu*, 1985).

La película dirigida por Teona Strugar Mitevska, a primera vista, parece alejarse drásticamente de la impronta alegórica y referencial respecto de los conflictos inherentes a la compleja y violenta historia nacional de Macedonia, elemento que, sin embargo, sí era fundante de la narrativa de *Antes de la lluvia* y *Underground*. El conflicto de *Dios existe...* se instala en las tensiones actuales entre la vida religiosa, la vida política, la crisis económica⁹ y las problemáticas de género (la situación de las

⁸ Véase el artículo de Valeria Galván y Michal Zourek (2016) en el cual se estudia específicamente el caso de Artkino Pictures en Argentina. Es notable cómo, a pesar de la menor relevancia que los films yugoslavos tuvieron tanto para las audiencias latinoamericanas como para nuevas generaciones de cineastas que se formaron en el marco de los cineclubes y cine-arte, durante el período 1954-1970, se estrenaron en Argentina por medio de otras distribuidoras, 23 películas de Yugoslavia (GALVÁN; ZOUREK, 2016, p. 44).

⁹ Katerina Kolozava (2020, p. 185) explica el modo en que las políticas neoliberales dinamitaron el tejido económico y social de Macedonia durante las últimas décadas. De acuerdo con esta autora, el país está gobernado por un régimen post-totalitario que puede considerarse híbrido, puesto que consiste en una unidad “antinatural” entre el modelo político de la democracia liberal, la economía de libre mercado y los aspectos totalitarios del Estado de control.

mujeres) en la Macedonia contemporánea, apartándose así de ese empuje hacia la representación de lo nacional, que de acuerdo a la clásica y cuestionada teoría de Fredric Jameson (2011), se corresponde con cierto deber de la literatura y el cine del otrora denominado Tercer Mundo.

El tinglado europeo y la historia de Petrunya

Dios existe, su nombre es Petrunya es el quinto largometraje de Teona Strugar Mitevska, cineasta macedonia en cuyos films anteriores ya se percibían con claridad dos elementos que se repiten en este: el protagonismo de mujeres que deben imponerse en un medio dominado por los hombres y la cultura patriarcal, y las estructuras de producción internacionales, que permiten a las películas una amplia distribución. En esta línea se encuentra, por ejemplo, *La mujer que se limpió las lágrimas* (*The woman who brushed off her tears*, 2012), protagonizada por Victoria Abril y Labina Mitevska - hermana de la directora, productora y también actriz de *Dios existe...* - realizada con capitales de Macedonia, Alemania, Bélgica y Eslovenia. *Dios existe...* se trata de una película que, a pesar de su origen macedonio, se inscribe en un espacio de producción internacional marcadamente europeo, y esto se confirma, no solo por el presupuesto y las dimensiones industriales del film, sino por la participación de los franceses Olivier Samouillan (música) y Virginie Saint-Martin (dirección de fotografía) y de la belga Marie-Hélène Dozo (montaje), de dilatada trayectoria en la industria del cine europeo. Su alineamiento con las premisas ideológicas y culturales de la Unión Europea¹⁰ queda confirmada además con la obtención del Premio Lux 2019, concedido por el Parlamento Europeo (la cineasta al recibir el premio declaró “soy una mujer, soy cineasta, soy europea”).¹¹ Tras considerar estos antecedentes, resulta evidente que la exhibición de esta película en América Latina debe ser comprendida dentro de un régimen absolutamente diverso al que describíamos al inicio de este artículo. Nos encontramos frente a una obra que en términos de producción, distribución y exhibición se sustenta en su carácter industrial europeo, pero, al mismo tiempo, adquiere su distinción e identidad en el mercado global gracias a que Macedonia es su país de origen.

Basado en un caso real ocurrido en 2014, el film narra un día en la vida de Petrunya, joven de 32 años desocupada, que es despreciada tanto en el entorno de su familia – tiene una madre déspota y sádica – como de su comunidad – conseguir trabajo es una proeza que parece no estar a

¹⁰ Vale recordar que Macedonia es candidata a la adhesión a la Unión Europea desde 2005.

¹¹ La información sobre esta declaración y la premiación puede consultarse en el portal de noticia de EuroEFE. Disponible en: <https://euroefe.euractiv.es/section/creacion-y-propiedad-intelectual/news/la-pelicula-macedonia-god-exists-her-name-is-petrunya-gana-el-lux-frente-a-el-reino/>. Acceso: 11/11/2022.

su alcance. En la ciudad de Štip, predominan la desocupación y la crisis económica. La formación de Petrunya (historiadora), su aspecto físico (se hacen referencias a su obesidad) y el hecho de ser mujer, la colocan en un sitio de extrema vulnerabilidad. Así las cosas, después de sufrir abuso y maltrato de parte de un hombre en una frustrada entrevista laboral, la protagonista se topa con un conjunto de varones jóvenes, que con el torso desnudo y en traje de baño, se dirige a participar de la ceremonia religiosa anual de la cruz.¹² El líder religioso de la ciudad lanza al río Bregalnica, una cruz de madera. Quien la encuentra es recompensado con un año de buena suerte. Petrunya, desesperada ante los sinsabores de la vida, no duda en saltar al agua y es ella quien se hace con la consabida cruz. Este acontecimiento desata un conflicto social, religioso y de género, puesto que la tradición indica que solo los hombres pueden participar de la ceremonia, pero desde el punto de vista legal no hay elementos para acusar a Petrunya de robo. La película muestra el derrotero de la protagonista para retener la cruz frente al acoso masculino (religioso y policial), con el interesado apoyo de una periodista de televisión y de uno de los guardias, que entabla con ella una relación afectiva.

La intersección de los géneros

En términos estructurales, la película no inscribe su narración plenamente en un género cinematográfico y navega las aguas de cierto realismo social, que estiliza, sobre todo a través de recursos fotográficos, los espacios urbanos y naturales en los que se desenvuelve el relato. La primera imagen del film es un manifiesto respecto de esta propuesta estética: un plano general retrata a Petrunya, sola, paralizada y empequeñecida, erguida en el centro de una pileta de natación abandonada. Su silueta, estoica, se despega del fondo azul y negro, descascarado, del antiguo natatorio. En la serie sonora, una canción extradiegética de *trash*, cuya letra repite insistentemente “*fuck, fuck, fuck*”, transporta al espectador al universo violento y árido en el que se desarrollará la narración. Sin embargo, este trabajo con planos amplios, que figuran tanto los paisajes balcánicos desolados como las estructuras edilicias raleadas de la ciudad de Štip, prontamente da lugar a planos más cerrados, concentrados en interiores y en el cuerpo de Petrunya. Este desplazamiento estético, intensificado a partir del momento en que la protagonista rescata la cruz del río, trae consigo el progresivo diálogo del film con tres géneros cinematográficos: el melodrama, el *thriller* y el *woman’s*

¹² Se trata seguramente de la fiesta de la Epifanía, que suele celebrarse el 19 de enero en el mundo cristiano ortodoxo.

film (“film de mujeres”). Intentaremos examinar de qué modo el diálogo con estos tres géneros cinematográficos brinda tensión dramática y densidad subjetiva al personaje protagónico, a la vez que define la exploración sobre el género (entendido en su faceta de *gender*) que la película sostiene.

De acuerdo con Christine Gledhill (2012, p. 2), los abordajes feministas a las cuestiones de género interseccionan, desde el primer momento, las problemáticas de *genre* y *gender*. Por un lado, la crítica feminista se ocupó de desmontar los estereotipos de Hollywood a la hora de representar a las mujeres, puesto que estos estereotipos fueron el cimiento de la construcción hegemónica de algunos géneros cinematográficos como el melodrama y el *film noir*. Por otro lado, la progresiva aparición de mujeres directoras intervino sobre estas representaciones cristalizadas de lo femenino, asumiendo un lugar de autoría en la escritura fílmica y desplegando dispositivos estéticos alternativos.¹³ La propia Gledhill (2000, p. 223) señala que uno de los gestos del cine contemporáneo es tomar y mezclar géneros cinematográficos, más allá de la pertenencia industrial o no de los directores y las directoras.

En *Dios existe...* Teona Strugar Mitevska recupera algunos elementos prototípicos del género melodrama, pero los reelabora, a través del accionar subversivo de su protagonista. El personaje de Petrunya, desde el inicio, se construye como una (anti)heroína, víctima de una sociedad desigual, profundamente patriarcal, y en estado endémico de crisis económica. Como señala Román Gubern (1983, p. 259-260), en el melodrama, los personajes: a) son víctimas del destino y atraviesan situaciones de coincidencia abusiva (el encuentro de Petrunya con el ritual de la cruz), b) transgreden la norma porque ingresan en un espacio que no les es propio (nuestra heroína participa en una ceremonia que es estrictamente masculina), c) demuestran hacia el final su virtud (Petrunya, después de haber resistido todos los embates, entrega la cruz al líder religioso). No obstante, aquí, la perspectiva feminista de la cineasta produce ciertos desplazamientos respecto de la normatividad del género melodramático (GUBERN, 1983, p. 259-262), porque el conflicto no está organizado de modo maniqueo entre el bien y el mal (el film explora las tensiones entre dos legalidades y la subjetividad de una mujer), no hay un castigo ejemplificador y normalizador sobre la heroína en el desenlace y, sobre todo, el conflicto interno de la protagonista no se debate entre la pasión y la

¹³ En América Latina, son ejemplos contemporáneos algunas realizadoras con películas recientemente exhibidas en el Cineclube Cinelatino (Foz de Iguazú) como Maya Da-Rin (*La fiebre*, 2019), Sofía Quirós Ubeda (*Ceniza negra*, 2019), Susanna Lira (*Torre das donzelas*, 2018), Coraci Ruiz (*Limiar*, 2020) y sobre todo Paz Encina (*Eami*, 2022). Véase la web de esta iniciativa en: <https://cineclubecinelatino.wixsite.com/unila>.

razón como en el melodrama tradicional. Petrunya, desde el instante mismo en que emerge con la cruz de las aguas, mantiene una convicción impertérrita y estoica, porque justamente ese gesto es su reivindicación como mujer macedonia sobre todas aquellas inequidades que ha sufrido a lo largo de los años.

Es primordial también comprender desde qué perspectiva se formula la relación con el *thriller*. En primer lugar, podemos señalar que existe una (falsa) trama criminal en la cual Petrunya se ve envuelta y por esta razón transcurre buena parte del metraje del film en una comisaría. Este aspecto, sin embargo, es ambiguo: Petrunya, inicialmente citada en la comisaría para declarar, debe mantenerse dentro de sus confines,¹⁴ no por haber cometido un delito (vulnerar una tradición religiosa no es un crimen según el derecho penal vigente en Macedonia, de acuerdo con el argumento del relato), sino para protegerse del linchamiento de los hombres que quieren recuperar la cruz y agredir a su posesora.¹⁵ En segundo lugar, buena parte del interés dramático del relato se formula en torno de la adhesión que en los espectadores produce la situación de la protagonista, a todas luces un personaje en desventaja y en condición de víctima. Jerry Palmer (1983), en su estudio sobre el *thriller*, señala que en el género es habitual la existencia de una conspiración contra el héroe, lo que promueve la identificación en los espectadores, que resultan recompensados al final cuando Petrunya logra sostener su posición. En tercer lugar, en línea con José Luis López Sangüesa (2019), es central entender en el marco del *thriller* la violencia como un elemento latente o explícito que puede estallar a lo largo del relato. En *Dios existe...* la violencia es patrimonio de los hombres y expresa la falta de integridad moral de estos, tanto en el caso de la patota varonil que agrede verbal y físicamente a Petrunya, como en el caso de la policía, que fustiga psicológicamente a la protagonista, y apenas actúa contra la manada violenta cuando esto es requerido.

La teórica E. Ann Kaplan (2012) indica que actualmente el *woman's film* puede considerarse un género cinematográfico que ha sido inventado, de alguna manera, por el trabajo cultural de la crítica feminista. Asimismo, postula que el género (*gender*) es un constructo cultural, así como el

¹⁴ Parafraseando la letra de una canción de rock argentino, podemos sostener que paradójicamente Petrunya se encuentra "atrapada en libertad" durante la segunda mitad del relato. Una vez que ha declarado y formalmente se halla en condiciones de irse, debe recular y refugiarse en la seccional policial porque la salida está bloqueada por la enardecida turba masculina. Si bien excede los objetivos de nuestro artículo, este escenario de encierro y resistencia tiene ciertos paralelos con el modelo del *western*, en el que un héroe solitario debe resistir las embestidas del enemigo, en las fronteras de un único espacio. *El álamo* (*The Alamo*, John Wayne, 1960) es un buen ejemplo de lo anterior.

¹⁵ No es exagerado aseverar que la delegación policial, antes que un lugar de reclusión funciona como un espacio seguro para la protagonista. No solo frente al asedio de los despechados competidores por la cruz, sino de su propia madre, quien sintetiza y ensalza la versión más cruda del discurso machista y patriarcal.

género (*genre*) cinematográfico también lo es, y que el segundo ha contribuido notablemente a reforzar al primero (KAPLAN, 2012, p. 71-72). Creemos que *Dios existe...* debe leerse en esta clave, para comprender con precisión el tipo de intervención genérica y política que reclama, así como para dilucidar el tratamiento flexible y funcional que efectúa de los otros géneros cinematográficos que hemos mencionado. Kaplan, tras remitir al pensamiento de otras autoras relevantes en el campo de los estudios filmicos feministas como Annette Kuhn y Mary Ann Doanne, que también han reflexionado sobre las características del *woman's film*, explica que este tipo de género no se define sólo por su temática, sino por su reticencia a construir personajes femeninos normativos, que funciona como un rechazo a que estos personajes “se reconcilien con pautas patriarcales” (KAPLAN, 2012, p. 73). Además, siempre en línea con la misma autora, estas películas tienen la capacidad de articular los géneros tradicionales de Hollywood para enriquecer y darle más capas de sentido a sus narrativas. Al hacerlo, “desestabilizan los estereotipos de género (*gender*) y las categorías de género (*genre*), creando un cine híbrido y nuevas configuraciones de lo femenino” (Ibidem).¹⁶

Aunque no sea el tema de este artículo, se debe señalar que este fenómeno puede observarse también en el cine *queer*, negro, indígena y en aquel cine que enfoca problemáticas como las de las personas con capacidades diferentes, la no neuronormatividad, y el cine de inmigrantes y de desplazados climáticos. La operación que se realiza tiene que ver entonces con el establecimiento de una nueva correlación de fuerzas entre el género cinematográfico y las marcas sociales de la diferencia.

Por todo esto resulta fundamental analizar el rol (intra y extradiegético) de Labina Mitevska. La misma es productora de la película e interpreta el personaje de la periodista (PÉCORA, 2019) y es justamente este personaje, en tanto comunicadora/mediadora, el que desvía la mirada de los televidentes de la polarización (hombre-mujeres), humanizando a Petrunya, y desplazando parcialmente la narrativa de su coqueteo con los géneros del melodrama y el *thriller*. Este movimiento abre el paso al metalenguaje periodístico. En las apariciones de la reportera, son los hechos narrados y sus consecuencias los que parecen dictar el ritmo de la película, no el guión cinematográfico. No es, sin embargo, cine directo, aunque la cobertura periodística y los

¹⁶ Las traducciones son de los autores.

documentales del cine directo mantienen similitudes intrínsecas.¹⁷

Tal como ocurría en *Antes de la lluvia*,¹⁸ en la cual Labina Mitevaska interpreta a una joven albanesa, lo peor de la guerra, el conservadurismo, el machismo, en ambos largometrajes, parece estar en manos de los hombres. El rol masculino en estas narrativas es interrumpido por la presencia femenina: Petrunya en una, la editora de fotografía en la otra. Más que eso: en ambos relatos una figura femenina acaba convirtiéndose en la máxima representación de lo que es el “mundo masculino” en las películas, adentrándose en ese terreno de guerra, conservadurismo y machismo para llevarlo al paroxismo y así desnudarlo. Petrunya salta al río en un ritual permitido solo a los hombres, desencadenando consecuencias inimaginables; y el personaje de la primera parte de *Antes de la lluvia*, al asesinar a un hombre de otra etnia y esconderse en un monasterio (espacio masculino), expone la violencia y la crueldad de la tríada de guerra, conservadurismo y machismo. Los personajes femeninos de ambas películas superan la dicotomía femenino/masculino al asumir un rol habitualmente asignado a los hombres y, además, un lugar discursivo destinado únicamente a los varones.

Por una cabeza

Luego de la frustrada entrevista laboral y antes de producirse el encuentro con la cruz, irrumpe una imagen que consideramos emblemática a la hora de analizar la puesta en escena de la película y el modo en que esta articula las relaciones entre melodrama, *thriller* y *woman's film*. Cuando sale de la fábrica textil en la que ha sido entrevistada, Petrunya rescata de la basura la parte superior de un maniquí.¹⁹ Posteriormente realiza su propia procesión de regreso a casa con la compañía de ese busto, desecho de lo que alguna vez fue una figura completa. Ese objeto permanecerá entre sus

¹⁷ En este sentido, hay algunas lejanas convergencias con películas del español Pedro Almodóvar en las que el periodismo, al menos como alegoría, colabora en la trama como *Kika* (1993) y *Tacones lejanos* (1991).

¹⁸ La conexión con esta película es referencialmente relevante porque también participó como actriz Labina Mitevaska. Se trata de una coproducción de Francia, Reino Unido y Macedonia, que tematiza los conflictos étnicos y bélicos en el antiguo país yugoslavo y, como dijimos en la primera parte de este ensayo, se convirtió en el film de Macedonia con más premios y cobertura mediática. Recibió el León de Oro en el Festival de Venecia y prácticamente todos los premios de crítica y público en el Festival de São Paulo.

¹⁹ El objeto no es aleatorio: además de constituir los desperdicios del modelo de un cuerpo hegemónico, el maniquí remite a la posición estática de las mujeres en la sociedad de Macedonia, confinadas en sus casas o en la fábrica, en donde sentadas, frente a sus máquinas de coser, observan el previsible abuso del patrón sobre Petrunya (probablemente el mismo abuso que ellas han sufrido en el pasado). También el maniquí se conecta con la única amiga de Petrunya, quien atiende una boutique llamada “Baby Doll” y asume su lugar de amante del dueño del local. Fragmentos de maniqués rodean tanto la escena de la boutique como el encuentro en la casa de la amiga, quien por cierto vive rodeada de siluetas incompletas.

brazos hasta que salte desesperadamente al río para obtener la cruz, y dejar allí, flotando a la deriva (la cámara se detiene a retratar ese momento), el cuerpo mutilado de plástico, calvo, huérfano de ropajes. Es factible sostener como hipótesis que ese desecho de maniquí funciona como “objeto transicional” (WINNICOTT, 1982) de Petrunya, en el sentido estricto en que la psicología lo ha entendido en tanto suplente de la madre.

En la segunda secuencia del film, la madre de la protagonista la molesta por debajo de las sábanas para que esta se levante. Un plano cerrado muestra a Petrunya parapetada bajo las cobijas y a su madre invadiéndola. Será la madre también quien le dé la misión de realizar la entrevista laboral, y la que se refiera al fracaso existencial de la heroína: le cuestiona que solo pueda trabajar de camarera, le señala que ya no es joven y, elípticamente, le da a entender que las dimensiones de su cuerpo son otro impedimento para su integración social. El film parece proponer que la ruptura de Petrunya con los mandatos maternos (el padre es una figura débil) empieza precisamente al ser rechazada en la entrevista y cuando toma entre sus brazos ese otro cuerpo desmembrado, antaño modelo físico hegemónico, en cuya compañía podrá comprender lo que ya no podrá ser. La cruz vendrá en reemplazo de la cabeza, y cargar con ella significará no solamente la aceptación de su ser y de su destino, sino también, en un sentido bíblico, expresará el modo en que la protagonista se hace cargo de (al mismo tiempo que destapa) todas las miserias humanas del entorno que la rodea. Al finalizar la película la heroína dejará ese objeto que tanto defendió porque ya no lo necesita: las autoridades religiosas y del Estado han demostrado su verdadero rostro, los hombres del pueblo han manifestado su barbarie, pero ella ha consolidado su identidad fuera del hogar materno.

En términos estructurales, el primer tercio del film está dominado por los maniqués, el hogar materno y la gravitación del género melodramático. El segundo tercio del relato, una vez que la cruz ha reemplazado a la silueta, se desarrolla en la comisaría bajo la órbita del *thriller* y el apego de la protagonista con el nuevo objeto. El último tercio inicia cuando, todavía en la delegación policial, uno de los jefes separa a Petrunya del crucifijo para colocarlo en una caja fuerte. La protagonista acepta mansamente esta decisión y aquí se inicia el proceso definitivo de reconocimiento de su virtud. Esta última parte es la que profundiza en el territorio del *woman's film*, dado que existe un privilegio de las relaciones interpersonales: las conversaciones de Petrunya con las autoridades policiales y religiosas se tornan cada vez más profundas, el reencuentro de la protagonista y su madre en la delegación culmina con la asunción de las miserias maternas y el perdón de la hija, la turba

masculina es dispersada, y la periodista rompe el lazo que la ata a su camarógrafo. Antes del desenlace, esta instancia del relato tiene un cierre provisional tras una alocución a la cámara (operada por ella misma) de la reportera: “¿Y si Dios fuera mujer? (...) En Macedonia es el año 2018 pero todavía se siente como si fuera la Edad Media”. Luego, una serie de planos medios y fijos frontales muestra, silenciosamente, a mujeres mirando a cámara (Petrunya, la madre, la amiga, nuevamente la periodista, una anciana que fuma). Se trata de un intervalo que se escapa del registro realista y carece de justificación diegética inmediata. La película se instala, definitivamente, en el *woman's film*.

Es de nuestro interés subrayar el modo en que la puesta en escena de Teona Strugar Mitevaska provee registros diversos para cada una de estas tres etapas del relato. La primera, más luminosa a nivel fotográfico (es de mañana en la diégesis), se caracteriza por el uso de la cámara en mano y de los planos cortos para cercenar el torso o el rostro de las protagonistas. Los cuerpos aparecen en estos planos de una forma similar a la cabeza y busto del maniquí. Se complementa este procedimiento de los planos cerrados y en movimiento, con algunas tomas en plano de conjunto o general, de las que ya hemos hablado anteriormente. En el segundo tercio, el privilegio absoluto es el de los planos fijos, en los que el cuerpo y el rostro de Petrunya suele ocupar un espacio central. En el interior de la comisaría se sucede el atardecer y de a poco la luz se va tornando más lúgubre. El último tercio arriba junto con la noche y los planos resultan cada vez más cercanos y oscuros. La cámara solo volverá a desplazarse con soltura en un breve *travelling* hacia adelante durante la secuencia final de la película. Ese movimiento acompaña la salida de la protagonista de la comisaría y el breve diálogo que mantiene con el líder religioso (no hay contraplano de este).²⁰ Mediante un corte directo el montaje muestra a Petrunya atravesando la nieve, en un plano abierto sobre el que se imprime el título de la película. El cuerpo de un ciervo observando hacia el fuera de campo ocupa, perturbadoramente, el plano de cierre.

Conclusión

El presente artículo ha explorado las articulaciones de los géneros (*gender* y *genre*) en *Dios existe, su nombre es Petrunya*. Se ha sostenido que el melodrama, el *thriller* y el *woman's film* orbitan

²⁰ La autoridad eclesiástica le desea suerte a Petrunya y esta, con el rostro sonriente y apaciguado, le reintegra la cruz. El hombre le responde que ella atrapó la cruz y que le pertenece, pero ella le dice que ya no la necesita: “Usted la necesita y ellos la necesitan” son sus últimas palabras. Si bien excede los límites de este ensayo profundizar en los diferentes significados bíblicos y religiosos de la cruz para la mayoría ortodoxa de Macedonia, es posible suponer que Petrunya reconoce y denuncia con su gesto la falta de cohesión comunitaria y las ausencias del Estado como ordenador social.

de forma diferenciada en tres momentos del relato, para develar un camino de toma de conciencia de la protagonista, así como una explícita crítica social, política y de género respecto del estado actual de Macedonia. Las estrategias de puesta en escena de Teona Strugar Mitevka han demostrado ser solidarias con esta triple articulación genérica, con el objetivo de formular una representación de la protagonista que se desplaza de los estereotipos propios de los géneros cinematográficos en su versión clásica, pero manteniéndose en el marco de una película industrial concebida para circular en los grandes festivales y ventanas de exhibición europeos y globales.

Una de las preguntas que surgen después del análisis realizado es respecto del posicionamiento político e ideológico al que conduce la propuesta estética del film. Mientras que en el aspecto vinculado a la perspectiva de género la película parece resultar exitosa en su deconstrucción de ciertos roles estereotipados asignados habitualmente a las mujeres en el contexto de los géneros cinematográficos, la representación de Macedonia, en términos políticos e ideológicos quizá plantee más inconvenientes. El punto de vista autoral parece poner como metro patrón deseable para un país como Macedonia el tipo de sociedad “democrática” e “igualitaria” que supuestamente tiene lugar en los países más desarrollados de la Unión Europea, que es, en algún sentido, ese “otro” que existe en los pliegues del discurso de la periodista –¿tal vez un personaje “embrague”? (PELLETTIERI, 2003, p. 265).²¹ Puesto que es medular en la progresión dramática la instancia en la cual la reportera le espeta frontalmente a la cámara el discurso en que Macedonia se asemeja al medioevo, es lícito pensar que el relato promueve una identificación directa entre los sucesos acaecidos en Štip y el país como totalidad. Si esto es así, entonces el trazo grueso a la hora de construir a los caracteres masculinos, particularmente el del líder religioso y la turba de hombres sedienta de venganza, podría interpretarse como la promoción de cierto “orientalismo” (SAID, 1990) estereotipado para figurar una Macedonia atrasada, autoritaria, patriarcal y premoderna.

Bibliografía

BROITMAN, Ana. **La cinefilia en la Argentina: cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960**. Tesis doctoral. Ciudad de Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales,

²¹ Osvaldo Pellettieri (2003) identifica la persistencia del personaje "embrague" en el sistema teatral realista argentino. Este personaje vehiculiza la línea ideológica principal de la obra. Es el personaje esclarecido, el que establece las condiciones ideológicas de lectura de la obra y que, en algunos casos, representa el pensamiento del autor del texto.

Universidad de Buenos Aires, 2021. Disponible en <http://repositorio.sociales.uba.ar/files/show/2123>.

GALVAN, Valeria; ZOUREK, Michal. "Artkino Pictures Argentina: a Window to the Communist Europe in Buenos Aires Screens (1954–1970)", en **Politické vedy**, v. 19, n. 4, 2016. Disponible en: <http://www.politickevedy.fpvmv.umb.sk/archiv-vydani/2016/4-2016/valeria-galvan-michalzourek.html>.

GLEDHILL, Christine. "Introduction", en **Gender meets genre in postwar cinemas**. Ed. Christine Gledhill. Illinois: University of Illinois Press, 2012.

GLEDHILL, Christine. "Rethinking Genre", en **Reinventing film studies**. Eds. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Arnold, 2000.

GUBERN, Román. **La imagen y la cultura de masas**. Madrid: Bruguera, 1983.

JAMESON, Frederic. "La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional", en **Revista de Humanidades**, n. 23, junio de 2011. Disponible en: http://www.wisley.net/images/pdf_files/jameson - La literatura del tercer mundo-libre.pdf.

KAPLAN, E. Ann. "Troubling Genre/Reconstructing Gender", en **Gender meets genre in postwar cinemas**. Ed. Christine Gledhill. Illinois: University of Illinois Press, 2012.

KOLAZOVA, Katerina. "The uses and abuses of neoliberalism and technocracy in the post-totalitarian regimes in Eastern Europe: the case of Macedonia", en **Macedonia & its questions. Origins, margins, ruptures & continuity**. Eds. Victor Friedman, Goran Janev, George Vlahov. Berlin: Peter Lang, 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna**. Barcelona: Anagrama, 2009.

LÓPEZ SANGÜESA, José Luis. **El thriller español: 1969-1983**. Madrid: Laerte, 2019.

PALMER, Jerry. **La novela de misterio: génesis y estructura de un género popular**. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PÉCORA, Luísa. "Teona Strugar Mitevska: 'O cinema não pode existir separado da política'", en **Mulher no Cinema**, 28 de diciembre de 2019. Disponible en: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/teona-strugar-mitevka-o-cinema-nao-pode-existir-separado-da-politica>.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen IV**. Buenos Aires: Galerna, 2003.

QUINTANA, Ángel. "Países de Europa del Este: nuevos cines contra la burocracia", en **Historia general del cine, Vol. XI**. Madrid: Cátedra, 1995.

RUPPRECHT, Tobias. **Soviet internationalism after Stalin. Interaction and Exchange between the URSS and Latin America during the Cold War**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. Madrid: Libertarias, 1990.

SILVEIRA, Germán. **Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya**. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 2019.

WINNICOTT, Donald Woods. **Realidad y juego**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1982.