

EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

FEMINISMOS

MARCELA VISCONTI APUNTES DESORDENADOS PARA UNA CRÍTICA FEMINISTA/MARINA CAVALCANTI TEDESCO Y LIVIA CABRERA CARMEN SANTOS EM AUDIOVISUAIS SOBRE AS MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: PERSPECTIVAS DE DIRETORAS MULHERES/CLAUDIO GUERRERO URQUIZA Y ALEJANDRO DE LA FUENTE FEMINISMO Y AUDIOVISUAL: SOBRE ALGUNOS USOS DEL VIDEO EN EL MOVIMIENTO DE MUJERES DE BOLIVIA Y CHILE/LISANDRA LEYVA MEMORIAS Y POSMEMORIAS DE LA HISTORIA DE CUBA PRESENTES EN AFECTOS FAMILIARES. SUS REPRESENTACIONES Y DOCUMENTACIÓN EN LOS FILMES DIRIGIDOS POR MARINA OCHOA/KAREN GLAVIC LA AUSENTE MIRADA DE LA LOCA. SOBRE PLACER VISUAL, DESEO Y TRAVESTISMO EN *TENGO MIEDO TORERO*/MARINA GAMBA POÉTICAS DE LA INCLINACIÓN: UN ESTUDIO DE LOS REGÍMENES DE LA MIRADA EN *ALANIS* (2017)/ALFONSO ORTEGA MANTECÓN LA REVOLUCIÓN DE LAS MARIPOSAS EN EL TRÓPICO DE SANGRE, UNA VISIÓN CINEMATOGRAFICA/LUCIANA ESPINOSA RESEÑA DE CINE Y EXPERIENCIA DE MIRIAM BRATU HANSEN/AGOSTINA INVERNIZZI RESEÑA DE *EL ASOMBRO Y LA AUDACIA*. EL CINE DE MARÍA LUISA BEMBERG DE JULIA KRATJE Y MARCELA VISCONTI/FRANCISCA PÉREZ LENCE CRÍTICA DE *COMO HERMANAS* (CAMILA ADARO LILOFF, 2019)/ANABELLA MACRI MARKOV CRÍTICA DE *LAS MIL Y UNA* (CLARISA NAVAS, 2020)/MARÍA AIMARETTI ENTREVISTA A RAQUEL ROMERO Y LILIANA DE LA QUINTANA/MARIELA STAUDE ENTREVISTA A A BLANCA MARÍA MONZÓN



DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

COMITÉ EDITORIAL

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-UNSAM/CONICET)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

COMITÉ CIENTÍFICO

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

PABLO CORRO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

DANUSA DEPEŠ PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

ÉRIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

XIMENA TRIQUELL (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO (IAE-UBA)

ÍNDICE

DOSSIER

APUNTES DESORDENADOS PARA UNA CRÍTICA FEMINISTA.....	5
MARCELA VISCONTI	
CARMEN SANTOS EM AUDIOVISUAIS SOBRE AS MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: PERSPECTIVAS DE DIRETORAS MULHERES.....	20
MARINA CAVALCANTI TEDESCO Y LIVIA CABRERA	
FEMINISMO Y AUDIOVISUAL: SOBRE ALGUNOS USOS DEL VIDEO EN EL MOVIMIENTO DE MUJERES DE BOLIVIA Y CHILE.....	40
CLAUDIO GUERRERO URQUIZA Y ALEJANDRO DE LA FUENTE	
MEMORIAS Y POSMEMORIAS DE LA HISTORIA DE CUBA PRESENTES EN AFECTOS FAMILIARES. SUS REPRESENTACIONES Y DOCUMENTACIÓN EN LOS FILMES DIRIGIDOS POR MARINA OCHOA.....	60
LISANDRA LEYVA	
LA AUSENTE MIRADA DE LA LOCA. SOBRE PLACER VISUAL, DESEO Y TRAVESTISMO EN TENGO MIEDO TORERO.....	79
KAREN GLAVIC	
POÉTICAS DE LA INCLINACIÓN: UN ESTUDIO DE LOS RÉGIMENES DE LA MIRADA EN ALANIS (2017) DE ANAHÍ BERNERI.....	88
MARINA GAMBA	
LA REVOLUCIÓN DE LAS MARIPOSAS EN EL TRÓPICO DE SANGRE, UNA VISIÓN CINEMATOGRÁFICA.....	100
ALFONSO ORTEGA MANTECÓN	

RESEÑAS

CINE Y EXPERIENCIA. SIEGFRIED KRACAUER, WALTER BENJAMIN Y THEODOR W. ADORNO DE MIRIAM BRATU HANSEN.....	119
--	-----

LUCIANA ESPINOSA

EL ASOMBRO Y LA AUDACIA. EL CINE DE MARÍA LUISA BEMBERG DE JULIA KRATJE Y MARCELA VISCONTI.....	124
--	-----

AGOSTINA INVERNIZZI

CRÍTICAS

COMO HERMANAS (CAMILA ADARO LILOFF, 2019).....	130
--	-----

FRANCISCA PÉREZ LENCE

LAS MIL Y UNA (CLARISA NAVAS, 2020).....	136
--	-----

ANABELLA MACRI MARKOV

ENTREVISTAS

A RAQUEL ROMERO Y LILIANA DE LA QUINTANA.....	140
---	-----

MARÍA AIMARETTI

A BLANCA MARÍA MONZÓN.....	158
----------------------------	-----

MARIELA STAUDE

APUNTES DESORDENADOS PARA UNA CRÍTICA FEMINISTA

MARCELA VISCONTI

EN LA
OTRA ISLA

Messy Notes for a Feminist Criticism

NÚMERO
4

Resumen

MAYO DE
2021

Este artículo explora desde una perspectiva feminista las relaciones entre cine, mujeres y crítica en la Argentina. Como un aporte a la desarticulación del canon, se aborda el quehacer cinematográfico y de la crítica considerando enfoques y políticas –de género, de escritura– entre mujeres que hacen cine o escriben sobre él desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

Palabras clave: cine de mujeres - cine argentino - crítica fílmica feminista - mujeres críticas de cine - genealogías feministas

Abstract

This article explores, from a feminist perspective, the relationships between cinema, women and critics in Argentina. In order to contribute to the disarticulation of the canon, the cinematographic and critical work is addressed considering approaches and policies –of gender, of writing– among women who make films or write about them from the middle of the 20th century to the present.

Key words: women's cinema - Argentine cinema - feminist film critique - female film critics - feminist genealogies

1. Fundaciones

En *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Leonor Calvera relata cómo surgió “la ola feminista de la década del 70” (1990: 31) a partir de un episodio que recorta a María Luisa Bemberg como una figura clave para la historización del movimiento de mujeres en nuestro país. A raíz de su primer trabajo como guionista en *Crónica de una señora* (la película de Raúl de la Torre), en 1970 Bemberg es entrevistada en un reportaje en el que se declara feminista, lo cual genera gran repercusión y motiva el acercamiento de algunas mujeres (Gabriela Christeller, Sara Torres, Alicia D’Amico, Hila Rais, Marta Miguelez y la propia Calvera, entre otras), con quienes comienza a reunirse y finalmente fundan la Unión Feminista Argentina. El episodio marca, entonces, un punto concreto de articulación entre cine y feminismo que va más allá de lo anecdótico: como ella misma declaró en varias oportunidades, las reuniones de concienciación y de discusión entre compañeras, la militancia feminista, el aliento y el apoyo mutuo fueron un entorno de sostén decisivo para poder avanzar por la senda del cine que, años después, la llevaría a convertirse en la primera mujer en filmar con regularidad dentro del cine profesional en Argentina.¹

Interesa poner de relieve la impronta del feminismo como sello de origen en aquel contexto de principios de los setenta, desde donde comenzaría a trazarse un camino pionero para la labor de las mujeres en puestos de decisión dentro del campo del cine, porque de esa ligazón con la acción feminista toma aliento un modo de hacer, transitado en la militancia, que no se reconoce en la lógica individualista de la competencia entre pares y valoriza, en cambio, las dinámicas colaborativas, las redes de afecto, las tramas de ayuda, la empatía. Pasados los años aciagos de la dictadura que obligó a una dispersión de las reuniones y a la suspensión de todo activismo público, el retorno de la democracia hizo posible un nuevo tramo que, en parte, continúa el recorrido iniciado por aquellas precursoras en el pasaje de los sesenta a los setenta, sumando el impulso de las mujeres que regresaban al país desde el exilio, para abrir espacios de reflexión y de acción cultural mediante iniciativas colectivas que promueven el encuentro, el intercambio festivo, formas de lo común, la cooperación recíproca, dinámicas de hospitalidad. En 1983 se funda Lugar de mujer, un espacio decisivo como punto de encuentro para mujeres y

¹ Las primeras reuniones de la UFA fueron el ámbito “donde el incipiente coraje de María Luisa se transforma en ropaje de león. El feminismo le da tema, impulso, valentía –apunta Leila Guerriero en una crónica sobre su vida y obra–. Si los hombres no filmaban sus guiones como ella quería, por qué no filmarlos ella misma. Empezó un camino sin retorno. Empezó a pensar seriamente en dirigir” (2020: 26). En un reportaje realizado por Moira Soto para el suplemento La Opinión de la mujer, en ocasión de la presentación del cortometraje *Juguetes* en 1978, Bemberg explicaba:

el feminismo es una manera de ser que, además, ayuda a vivir. Cuando se comprende que muchas de las cosas que pensamos y sentimos son el producto de una determinada cultura y no una neurosis personal, una se siente mucho mejor. (...) Por eso, cuando veo una mujer desorientada me dan ganas de decirle que no es la única. Que a miles y miles de mujeres les pasa lo mismo. Como me pasó a mí. Y me reúno con mujeres, escribo guiones, realizo films (1978: 2).

feministas, que funcionará hasta fines de esa década como un ámbito cultural abierto y plural.² Entre sus fundadoras están Hilda Rais, Marta Miguelez, María Luisa Bemberg, Alicia D'Amico, Narcisa Hirsch, María Luisa Lerer, Sara Torres, Elizabeth Jelin, Graciela Sikos, Lidia Marticorena y Ana Amado, quien se ocupó de armar proyecciones de películas con debates y cursos vinculados al cine y las imágenes. Ese espacio de visionado y de discusión en torno al cine desde el feminismo, o también, por caso, el ciclo La mujer y el cine que el Instituto Goethe realizó en 1983 con proyecciones de películas alemanas dirigidas por mujeres, donde Amado junto a la cineasta Jutta Bruckner organizaron el seminario "Participación de la mujer en la creación cinematográfica en las experiencias argentina y alemana", fueron algunos antecedentes, aislados, en la creación de una zona de circulación y visibilidad para el cine hecho por mujeres.

Con esta idea, inspirado en el Festival International de Films de Femmes de Créteil nacido en 1979, surgió el Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres que, desde 1988, lleva adelante la Asociación Cultural La Mujer y el Cine, conformada entonces por un grupo de figuras vinculadas al cine y a la cultura como María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Sara Facio, Beatriz Villalba Welsh, Susana López Merino, Gabriela Massuh, Marta Bianchi, Graciela Maglie, Alicia D'Amico, Clara Zappettini, Annamaría Muchnik, entre otras. Un año antes, en la ciudad de México se había celebrado la Primera Muestra de Cine y Video realizado por Mujeres de Latinoamérica y el Caribe "Cocina de imágenes", otra experiencia pionera en la región impulsada por Ángeles Necochea. Aunque no estaban en contacto con este colectivo, las acciones emprendidas por unas y otro compartían el mismo espíritu de lucha en defensa del derecho de las mujeres a hacer cine.³ Así, contra los mecanismos tradicionales de consagración que excluyen a las mujeres (de las premiaciones, de la presencia en festivales, de las posiciones de reconocimiento den-

² En "¡Casa Tomada! Un lugar para cada una y cada una en su lugar", un texto publicado en la sección Mujer del diario *Tiempo argentino* el día de la inauguración de este espacio, sus creadoras explicaban las razones de la convocatoria, enfatizando la solidaridad y el respeto, frente a la rivalidad y la competitividad:

Porque vamos a reunirnos para hablar de nosotras, desarrollando el respeto y la solidaridad, revisando los modelos convencionales de vinculación social. Porque somos conscientes de la necesidad de un lugar permanente de encuentro. Porque queremos revisar los prejuicios y tabúes que nos desprestigian y nos desvalorizan. Porque queremos rever los modelos dentro de los cuales fuimos educadas. Porque pensamos que el autoritarismo, la rivalidad y la competitividad atentan contra un modo de vida creativo y auténtico (en Rosa 2020: online).

Mónica Tarducci (2019) recupera la historia de Lugar de mujer y analiza algunos documentos (entre ellos, el acta de fundación) de esta Asociación Civil.

³ Elena Oroz lleva a cabo una valiosa labor para construir una memoria del evento mexicano y recuperar su historia a partir de documentos y fuentes de primera mano. En su exposición "Pasado y futuro de los colectivos cinematográficos feministas en América Latina. Los debates en *Cocina de imágenes*, Primera Muestra de Cine y Video Realizado por Mujeres Latinas y Caribeñas (1987)", la investigadora mencionó el antecedente del Seminario La mujer en los Medios Audiovisuales, alojado en el VIII Festival Internacional del Nuevo Cine latinoamericano, realizado en La Habana en 1986, donde Ángeles Necochea concluía su presentación con un llamado: "Lo que nos toca hacer, ahora sí, a todas, es luchar por el derecho al empleo dentro de nuestra profesión, por el derecho a podernos expresar libremente dentro del cine y por el derecho a crear un cine de calidad que esté verdaderamente a la altura de nuestros sueños y el de nuestros pueblos". Esta lucha es la que emprenden a su vez las mujeres que crean la asociación La Mujer y el cine y su festival. La exposición de Oroz tuvo lugar el 19 de abril de 2021 en la International Online Conference Cozinhando imagens, tejiendo feminismos. Latin American Feminist Film and Visual Art Collective, organizada por Lorena Cervera, Sonia Kerfa, Phoebe Martin y Ana Lúcia Nunes de Sousa.

tro de “el canon”), el Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres conformó un espacio colectivo fundamental que reunió a directoras, fotógrafas, guionistas, actrices, productoras, críticas, para alentar los roles de liderazgo femenino dentro del campo cinematográfico, promover la carrera de directoras noveles (Gabriela David, Julia Solomonoff, Ana Poliak, Lucrecia Martel, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Ana Katz, Anahí Berneri y muchas otras) y dar a conocer la obra de realizadoras de otras partes del mundo que, en muchos casos, también estuvieron presentes como invitadas (es el caso de Věra Chytilová, Pilar Miró, Margot Benacerraf, Lucía Murat, Valeria Sarmiento, Margarethe von Trotta, Dominique Sanda, Jeanine Meerapfel y varias más).

2. Visibilidades

“A mí me dijeron: ‘El cine no es para mujeres’”, recuerda Lita Stantic recalcando la frase lapidaria de un jefe de producción en los primeros sesentas cuando ella buscaba acercarse al mundo del cine.⁴ Era el momento en que por primera vez en toda la historia del cine sonoro argentino, una mujer firmaba como directora: Vlasta Lah, quien fue la excepción que confirma la regla, al pasar de asistente de dirección a filmar dos largometrajes, *Las furias* y *Las modelos*, estrenados en 1960 y en 1963 respectivamente (no casualmente esto sucedió en el contexto de modernización del cine que produjo una reformulación de la noción de autoría, entre otras cuestiones). No obstante lo cual, y aun cuando en la etapa silente algunas mujeres habían dirigido, escrito y producido películas,⁵ el sistema jerárquico, organizado según una división sexual del trabajo, que rigió al cine industrial durante el período clásico, marcó la historia del quehacer cinematográfico tanto en nuestro país como en el mundo.⁶ “Actrices, script girls, asistentes, vestuaristas o chicas de los mandados”, a las mujeres “durante mucho tiempo, se les prohibió pararse detrás de la cámara”, apuntaba María Moreno en el primer catálogo del festival de La mujer y el cine (1988: 35). En efecto, en nuestro país hasta fines de la década de 1990, en los equipos de realización y entre los técnicos predominaban –casi exclusivamente, según los rubros– los nombres masculinos.⁷ Si desde entonces hasta hoy, el reparto de áreas y la limitación de los oficios para las mujeres ha ido cediendo a favor de una mayor equidad de género (aunque

⁴ En 1962 Stantic estudiaba en la escuela de periodismo del Sindicato de Prensa, adonde Román Viñoly Barreto concurrió a dar una charla. El director estaba por comenzar la filmación de *Barcos de papel* y accedió a su pedido de asistir al set, si la autorizaban de producción. El jefe de producción Carlos M. Stevani aceptó, aunque no dejó de advertirle: “Pierde el tiempo. El cine no es para mujeres”. Ver la entrevista de Julia Montesoro en *GPS audiovisual radio* el 1 de abril de 2020 (disponible en: <http://radiotrendtopic.com.ar/web/gps-audiovisual/>).

⁵ El período silente ha sido objeto de investigación en algunos trabajos recientes que abordan la labor de las mujeres en el cine argentino de aquella etapa. Lucio Mafud (2017) estudió cómo en la segunda mitad de la década del diez del siglo pasado mujeres de clase alta empiezan a hacer cine dentro de sociedades filantrópicas como una vía de recaudar fondos para acciones de beneficencia. También las figuras de Antonieta Capurro de Renauld y Emilia Saleny como las primeras directoras argentinas de cine infantil (2021). Moira Fradinger (2014) ha reconstruido la trayectoria pionera y multifacética de Emilia Saleny.

⁶ En su tesis doctoral *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955*, María Inés Conde estudia el reparto de roles femeninos, asociados a la actuación y a cuadros técnicos considerados “menores”, en el cine argentino del período clásico.

⁷ Un buen panorama general sobre la participación de las mujeres en el cine argentino se encuentra el estudio de Alcilene Cavalcante y Natalia Christofolletti Barrenha (2019).

todavía queda mucho terreno por ganar),⁸ a principios de los años sesenta, por el contrario, el panorama se ajustaba a la sentencia lapidaria del jefe de producción. Stantic cuenta que, en aquel momento, el *ver* que no había mujeres haciendo películas la llevó a pensar que, para poder estar cerca del cine, que era lo que quería, se dedicaría a la crítica (por eso se puso a estudiar periodismo y, a la par, Letras).⁹ Así, siguiendo un gusto cultivado en la adolescencia cuando escribía en un cuaderno reseñas de las películas que iba a ver al cine, empezará a publicar algunas críticas en revistas especializadas de escasa circulación.¹⁰

Con un sentido opuesto a la experiencia de Stantic, Lucrecia Martel contó muchas veces que la película *Camila* sembró en ella el malentendido de que el cine era algo de mujeres:

Yo tenía quince años cuando se estrenó *Camila* (1984) (...) en cualquier programa de televisión que ponías –porque *Camila* fue un éxito que duró unos cuantos meses en el cine– veías a Lita Stantic y a María Luisa Bemberg hablando. (...) en el mundo del cine argentino las personas más exitosas eran María Luisa Bemberg y Lita, y me pareció una cosa sumamente natural que las mujeres lideraran. Después, a mí me costó comprender la fuerte impronta masculina. Me costó porque de entrada lo que vi fue otra cosa. Y yo creo que esa experiencia errada, esa percepción errada de cómo era la industria del cine, o no, sumamente precisa, hizo que nunca me pareciera una actividad que desafiara mi condición de mujer. Creo que yo y toda una generación hicimos un mal entendido de esa situación, malinterpretamos eso y la historia cambió (en Bettendorff y Pérez Rial 2014: 195).

Se trata también, entonces, de una cuestión de *ver*. La visibilidad de la labor de las mujeres en las distintas áreas vinculadas al universo cinematográfico impacta a nivel de los imaginarios, de las percepciones sociales acerca del mundo laboral, de las motivaciones, los deseos y las agencias.

En marzo de 2020, antes de que la pandemia paralizara el pulso de la vida cotidiana, en la sede de Directores Argentinos Cinematográficos se inauguró “Mujeres Cine”, una muestra de fotografías de Valeria Fiorini que reunía material propio producido a lo largo de los últimos doce años, en su trabajo a cargo de la fotografía fija de varias películas. La exposición presentaba imágenes de mujeres en plena acción, mientras trabajaban haciendo cine en los diversos oficios que abarca la realización de una película, con el fin de “visibiliza[r] el rol activo y poderoso

⁸ En “¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonidos?”, Clara Kriger presenta un estado de situación de las profesiones desempeñadas por mujeres dentro de la cinematografía argentina más actual y señala como problemas persistentes la amplia brecha de género en algunos rubros (dirección, fotografía) y el hecho de que las mujeres que consiguen trabajar “son porcentualmente mucho menos que las que egresan de las carreras afines” (2014: 71).

⁹ Aunque las mujeres que entonces ejercían la crítica de cine ligada al periodismo profesional eran contadas (me referiré a ellas más adelante), la escritura comportaba un ámbito más admisible para una labor femenina. Bemberg lo graficó muy bien en alusión a su paso de guionista a directora: “Escribir un guion es una cosa aceptada. Porque se imaginan que la mujer lo hace en su casa, mientras se toma una tacita de té. Pero salir a dar órdenes en un mundo tan técnico como el del cine es romper muchos esquemas” (en Guerriero 2020: 25).

¹⁰ En el libro que dedican a la productora, Máximo Eseverri y Fernando Martín Peña reproducen el texto de una de estas críticas, aparecida originalmente en la revista *Enfoque* en diciembre de 1965 con el título “Cine inglés. Forma y testimonio” (ver Eseverri y Peña 2013: 89-91).

de las mujeres” –en palabras de Fiorini–, afirmando de este modo la importancia de hacer ver y de poder ver.¹¹ La operación curatorial consignaba junto a cada imagen, un pequeño cartel con el nombre de pila, el oficio y el año en que había sido tomada la imagen. Técnica HD, microfonista, video assist, directora, ayudante de vestuario, actriz, asistente de dirección, maquilladora, jefa de producción, locaciones, asistente de arte, prop master, vestuarista, directora de arte, camarógrafa, asistente de steady cam, directora de fotografía, ambientadora, foquista, asistente de cámara, gaffer, directora de casting... la repetición de la fórmula, con la sucesiva variación de nombres y rubros, componía, en conjunto, una cartografía como relevamiento del panorama no siempre conocido, acaso auspicioso, de un campo de trabajo que en los últimos veinticinco años viene ampliando espacios y posibilidades para las mujeres. En el texto que acompañaba la muestra, Selva Almada se pregunta:

¿En qué momento el nombre de una mujer sale de la cartelera para colarse entre los créditos siempre masculinos, del equipo técnico de las películas? ¿Cuándo las mujeres dejan de ser solamente quienes les dan cuerpo y voz a los personajes, bajo las luces del set, y empiezan a ser también quienes dirigen a esos personajes, operan la cámara, toman decisiones, tiran cables y se mueven en ese otro escenario que es el detrás de escena? Como todo en la historia de las mujeres habrá sido a fuerza de insistir y no dar el brazo a torcer. Esta serie de imágenes de Valeria Fiorini registra algunos de esos momentos: concentradas, enérgicas, en pausa, riendo. Pequeñas y potentes escenas del trabajo desempeñado por mujeres, en el cine argentino. Una parte de realidad que no aparece en la ficción.

Más de tres décadas atrás, María Moreno sintetizaba ese pasaje al que refieren los interrogantes de Almada, en un título: “Salir de la cámara, tomar la cámara”. La frase encabeza el texto que la crítica, escritora y periodista había escrito para la publicación del Primer Festival

¹¹ Además de la ausencia femenina en los puestos de decisión, como cabezas de equipos o en determinados rubros, en el cine industrial se dio a su vez un movimiento complementario de invisibilización que dejó en el anonimato el trabajo minucioso, artesanal, de precisión y delicadeza que muchas mujeres hicieron en “en las sombras”. Siguiendo esta pista, se puede pensar en el cine de los primeros tiempos donde, por ejemplo, la tarea de colorear los fotogramas por plantillas en el sistema conocido como Pathécolor fue una tarea que tuvo la particularidad de haber sido realizada exclusivamente por mujeres, porque eran mano de obra más barata, pero además, como observa Joshua Yumibe, porque “eran pensadas como innatamente adecuadas con su supuesta sensibilidad, los dedos ágiles y el sentido femenino del color para realizar el detallado trabajo de colorear películas” (en Cappa 2019: 68). “Mientras miren estos fotogramas –sugiere Tom Gunning– o cuando vean proyecciones de películas de los primeros tiempos coloreadas, traten de imaginar el trabajo y la habilidad que estas mujeres anónimas pusieron sobre ellas” (en Cappa 2019: 68). El testimonio de Margarita Bróndolo sobre su experiencia como cortadora de negativos en la industria cinematográfica argentina en los años 40, que Clara Kriger recupera en el artículo ya mencionado, lo ilustra a la perfección:

Las mujeres eran muy bienvenidas para manipular el material fílmico porque se decía que sus manos pequeñas y delicadas lo protegían “naturalmente”, pero el deseo de Bróndolo de tomar decisiones en el armado y la significación de un filme se encontró con un obstáculo infranqueable. Los varones de las secciones técnicas, acompañados por el sindicato que los amparaba, consideraron que el ascenso de una mujer al área de compaginación los perjudicaba (Kriger 2014: 69).

Así, lo que se presentaba como una virtud asociada a “lo femenino” (la precisión manual, la sensibilidad, la delicadeza, la agilidad de los dedos pequeños), en realidad, servía para justificar la imposición de un “techo de cristal”.

de Cine realizado por Mujeres, celebrado en Mar del Plata en abril de 1988. El título grafica muy bien, con la sustitución del verbo entre el primer tramo y el segundo, el cambio (de la acción) que las mujeres habían empezado a asumir en relación con la cámara, cuando de estar delante de la lente pasan a estar detrás del visor, tomando las decisiones de qué mostrar y cómo hacerlo. No es casual, por caso, que el slogan incluido en el afiche de promoción de *Momentos*, la opera prima de Bemberg que representa ese pasaje dentro de la historia del cine argentino, fuera “El adulterio de una mujer visto por otra mujer”, una frase que enuncia, justamente, el cambio que la película representa, a través de una perspectiva que abría el cine hacia otras miradas y formas de experiencia.

3. Genealogías

Ese momento de pasaje, de cambio, que Moreno describe con ojo de cronista, refiere a una transformación que ya había empezado a suceder, y que ella observa y alienta, aunque no sin reparos. Al ingresar a este nuevo espacio, nota la autora,

las mujeres pasaron de preguntarse por su origen y su identidad (...), para dedicarse a la apropiación, la reinención, el robo de algo que inevitablemente se transformará en otra cosa. Quizá esto genera la necesidad de la existencia de críticas feministas que establezcan sus parámetros y eviten que las artistas escuden su falta de rigor, irracionalismo o ignorancia en la injusticia de la tasa patriarcal (1988: 36).

Filosa y certera, esta última observación invita a pensar en la importancia del feminismo como una posición de lectura. Nora Domínguez, Laura Arnés y María José Punte afirman: “el feminismo es un modo de leer que reorganiza saberes históricos, políticos, identitarios y literarios” (2020: 12). De modo análogo, podemos decir: cinematográficos, visuales, sonoros.

Hace no tanto tiempo que Moira Soto –quien siempre ejerció la crítica de cine con un enfoque feminista– llamaba la atención sobre la existencia de muy pocas mujeres críticas, comprometidas con problemáticas de género y, sobre todo, que se autodefinan como feministas:

Curiosamente, en un país como el nuestro donde –aunque sigan siendo minoría en el ámbito independiente– se han multiplicado las mujeres directoras (así como las guionistas, las productoras, las directoras de arte...), han sido y son contadas las mujeres que escriben crítica de cine en diarios y revistas de cierta circulación. Y menos todavía las críticas que se atreven a asumirse como feministas, a escribir desde su condición y sus intereses de mujer, a señalar el sexismo y la misoginia o a advertir en los films firmados por mujeres hasta dónde es posible discernir miradas, temas, procedimientos que aporten algo nuevo, diferente, al hecho filmico (2014: 9-10).

En los pasajes citados, una y otra autora conectan la realización de películas con la

reflexión acerca de ellas. La crítica es una actividad que interviene y es parte del campo cinematográfico. A través de ella las películas continúan existiendo mediante otro lenguaje, además de que, al hacer crítica, se está “afirmando” que el cine es una experiencia significativa. Aún más: la crítica puede amplificar las miradas a favor de un pluralismo estético y, en este sentido, interesa al feminismo que pueda producir una sensibilidad y condiciones de recepción para nuevas figuras, temas, obras. Porque si se trata de poder hacer películas que reconozcan múltiples formas de percibirse, de construirse, de desear, es necesario a la par forjar otras formas de pensamiento sobre las películas, que puedan dar entidad y producir sentidos sobre esa diversidad. Hacer posibles otros imaginarios y otros mundos desde las representaciones y las figuraciones, desde el pensamiento y la reflexión.

Una historia de la crítica de cine en la Argentina es un proyecto todavía por hacerse, en el que el lugar de las mujeres ha de ser revisado y recuperado. Bajo la premisa de “inventar genealogías” –en el sentido, como propone Moreno, del reconocimiento de un legado, pero no impuesto como una autoridad (una atribución de legitimidad que implica jerarquías) sino como una elección–, es necesario nombrar a quienes fueron precursoras, conocer y dar a conocer su trabajo, atendiendo a cada contexto singular en diferentes espacios periodísticos y épocas. Importan tanto los textos que escribieron como las condiciones materiales de esa escritura, las limitaciones y los condicionamientos vinculados al género, las negociaciones, los subterfugios, las “tretas del débil”, los tráficos, las tensiones que marcaron los modos en que se abrieron camino para ejercer el oficio. En esa historia de la crítica cinematográfica hay nombres insoslayables: Clara Fontana, Moira Soto, Mabel Itzcovich, Nelly Kaplan, Ana Amado. Ellas fueron las primeras mujeres en ejercer la crítica de cine en Argentina en ámbitos profesionales diversos, desde la radio y la televisión a los diarios y las revistas especializadas, como jurado en festivales, además de que, en algunos casos, también fueron realizadoras (de corto y largometrajes, de documentales y ficciones).¹²

Clara Kuschnir se transformó en Clara Fontana a los diecinueve años cuando entró a trabajar en la radio Belgrano, donde inició su carrera como conductora, junto a Israel Chas de Cruz y Domingo Di Núbila, del célebre programa *Diario del cine*, promediando el siglo pasado. Integró el staff periodístico de las radios Excelsior y Rivadavia. Fue colaboradora en publicaciones especializadas como *Heraldo del cinematografista* o *Gente de cine*, en revistas de actualidad, y también en *Sur*. Escribió en el número especial que la revista *Lyra* dedicó al cine argentino en 1962. Participó en los programas de televisión *Café con Canela*, *De igual a igual* y *Libro abierto*, y realizó reportajes para el ciclo *Historias con aplausos*, que dirigió y produjo Clara Zappettini en los años 80. Se desempeñó como jurado en la primera época del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Reafirmando su posición feminista, escribió un libro pionero para los estudios sobre el cine de mujeres en nuestro país, acerca de la figura y la obra de María Luisa Bemberg, publicado en la colección del Centro Editor de América Latina en 1993, cuando las revistas de

¹² Como parte de esa historia habrá que rastrear formas heterogéneas del ejercicio de la crítica cinematográfica de mujeres en trayectorias intermitentes, intervenciones ocasionales, o emparentadas con otros campos (la literatura, la historia, la crónica de espectáculos, etc.).

cine del momento la dejaban deliberadamente afuera de sus páginas, en el mejor de los casos.¹³

“Si sos mujer y querés hacer algo: obstinación, obstinación, obstinación. Y llegarás”, enfatiza en una entrevista Nelly Kaplan con palabras que bien pueden ser la descripción de su propio itinerario desde que, siendo apenas una joven de poco más de veinte años, casi sin dinero y con una carta de acreditación como representante de la Cinemateca Argentina, en 1953 se subió a un barco rumbo a París.¹⁴ Allí trabajó junto a Abel Gance, aprendió el oficio y comenzó a filmar. Fue cineasta, guionista, publicó varias novelas. Pero antes de esto, la carta que presentó al director de la Cinémathèque française, Henri Langlois, le abrió un camino como corresponsal de la revista *Gente de cine*, que editaba el cineclub del mismo nombre en Buenos Aires. El fundador de ese espacio, y de la Cinemateca Argentina, Rolando “Roland” Fustiñana, “le encargó la cobertura de festivales como Cannes, Venecia, Locarno y Berlín. Kaplan realizó crónicas, notas y entrevistas, logrando de ese modo ser la única mujer que figuró en el staff de la revista y una de las primeras críticas de cine en el país”, cuenta Ana Broitman en la nota que recupera su figura y su trayectoria, cuando se conoció la noticia de su muerte a fines de 2020. Su obra había comenzado a ser reconocida fuera de Francia, una tarea que continúa pendiente en nuestro país.¹⁵ “La muerte de Nelly Kaplan se lleva también parte importante de una memoria de la cinefilia del siglo XX –afirma Broitman–. Sus textos periodísticos y literarios, junto con sus películas, nos brindan un camino para reconstruir esa historia y darle el lugar que merece, también en la Argentina” (2020: online).

Entre las feministas que “fueron un motor importantísimo en la movilización de las mujeres” en la década de 1980, Mónica Tarducci rescata la tarea de quienes armaron los primeros agrupamientos de mujeres sindicalistas, las que integraron partidos políticos o secretarías de la mujer en las provincias, aquellas mujeres feministas en asociaciones que no lo eran,

¹³ Basta recordar la desafortunada declaración con la que un crítico de *El Amante* arrancaba la única nota que esta revista le dedicó a la cineasta, antes de tener que salir a disculparse por esa frase (un “chiste poco feliz”, dijeron) y por “una omisión notoria” a su obra, haciendo de la ocasión de su fallecimiento, un improvisado homenaje. Me refiero a la crítica de *De eso no se habla*, firmada por Alejandro Ricagno, que comienza así:

Debo confesar: lo que más me interesa de la producción de María Luisa Bemberg es la cerveza, antes que su cine. Vagos recuerdos psicodufaudianos de *Momentos*, un buen trabajo de Julio Chávez en *Señora de nadie*, la escena de un baile en *Miss Mary-Christie*, una estética helada para la pasión de Sor Juana y la imitación perfecta de Susú Pecoraro en *Camila* (de la que vi solo secuencias aisladas) que hacía mi amiga Bárbara, se me aparecen cuando me siento a escribir sobre su último film. Resumiendo, su cine, nunca me interesó y, si alguna vez me provocó algo (bueno), una segunda visión lo borraba (caso *Miss Mary*) (1993: 12).

Sorprende que para escribir que por primera vez una película de Bemberg le agrada, el redactor despliegue una estrategia discursiva que cancela –francamente: “destruye”– toda su obra previa (o más precisamente, lo que él conoce de esta).

¹⁴ La entrevista realizada en 2016 por la revista de cine feminista *Another gaze*, se puede ver en el sitio web de la publicación: <https://www.anothergaze.com/in-conversation-with-nelly-kaplan/>.

¹⁵ En 2019 se organizó una retrospectiva de sus filmes en Nueva York. Un año antes, *Film Quarterly* había publicado una extensa entrevista de Joan Dupont (2018) que traza un panorama de su trayectoria cinematográfica. Cabe mencionar que, en nuestro país, el festival de La mujer y el cine le había dedicado un espacio en la sección Homenajes de la publicación que acompañó la segunda edición del evento, en 1989.

las que volvieron del exilio, y agrega: “Ni que hablar de periodistas como Moira Soto, siempre presente en proyectos culturales feministas, fundamentalmente periodísticos, pero como en bambalinas” (2019: 156). Ciertamente, Moira Soto es un nombre fundamental como periodista especializada en crítica de cine, teatro, cultura, vida cotidiana, feminismos y problemáticas de las mujeres. En los años sesenta inició una trayectoria profesional comprometida con los intereses de las mujeres y las posiciones feministas que se sostiene hasta hoy. Fue redactora en las revistas *Heraldo del Cinematografista*, *Vosotras*, *Antena*, *Nocturno*, *Claudia* y *Filmar y Ver*. Junto con María Moreno, Hebe Huart, Olga Pinasco, Ana María Llamazares, Inés Cano y Ana Cutuli compartió la labor crítica en el suplemento femenino *La Opinión de la mujer*.¹⁶ También escribió en los diarios *Tiempo argentino*, *La Prensa*, *Clarín*, *La Razón* y *Página 12*. El periódico para mujeres *alfonsina*, lanzado con el retorno de la democracia bajo la dirección de María Moreno, la tuvo entre sus colaboradoras habituales. Sus críticas de cine, notas y entrevistas se publicaron también en *Mujer*, *Fin de siglo*, *Humor*, *Leer cine*. A fines de los ochenta condujo *Eva y sus hermanas* junto a Laura Ufbal y Graciela Dufau en Radio Nacional. Participó en los ciclos radiales *Hoy por hoy* junto a Néstor Ibarra en Radio Mitre y en *Jaque mate* en la Rock & Pop. Fue columnista en programas televisivos. Publicó los libros *Lola Mora* (1993), *Tribulaciones de un ama de casa* (1994) y *Hollywood, escándalos y placeres* (1995). *Damiselas en apuros* es el proyecto propio al que se aventuró hace casi una década, “un blog con pretensiones de revista, hecho por damiselas profesionales con humor, con seriedad, con ligereza, con profundidad”. Presentado en noviembre de 2012, desde entonces hasta hoy, cuenta con casi ochenta números publicados.¹⁷

En los años cincuenta Mabel Itzcovich estudió cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques en París, junto a Simón Feldman. Al regresar al país, crearon el Seminario de Cine de Buenos Aires, un grupo pionero en la enseñanza cinematográfica, y la revista *Cuadernos de cine*, que codirigieron. “Hasta entonces, las revistas del género se dedicaban a informar sobre la vida de las estrellas del celuloide o se orientaban al negocio de la exhibición” –señala Silvina Frieria–. Pero Itzcovich “percibió o intuyó que era necesario acceder al fenómeno fílmico como realización cultural desde los saberes del crítico como sujeto especializado, aspecto que recién se consolidaría a partir de los años setenta” (2014: online). Fue, en ese sentido, una figura destacada en el contexto de profesionalización de la crítica. A principios de los sesenta, integra el equipo de la revista *Tiempo de cine* desde su primer número, escribe en *Cinecrítica*. *Revista cultural de cinematografía* y en el número especial de *Lyra* ya mencionado. También por esos años realiza cuatro cortometrajes: *De los abandonados* (1962), *Soy de aquí* (1963), *Los sin tierra* (1964) y *Los caras sucias* (1965). Fue colaboradora en varias revistas y trabajó en las redaccio-

¹⁶ La Opinión de la mujer se publicó durante casi dos años, entre 1977 y 1979, en plena dictadura, acompañando las ediciones de los martes del diario La Opinión. En un estudio sobre este suplemento, Karin Gramático establece un primer período que abarca el primer año (de diciembre de 1977 a diciembre de 1978), caracterizado por la variedad de temas y la calidad de las notas, que es la etapa en la que Soto participó. En ese primer momento “profeminista” hay un interés por revisar y desarticular la construcción de estereotipos femeninos, en relación con lo cual “el cine y la crítica cinematográfica fueron otros de los ámbitos en los que se reflexionó sobre las distintas ‘imágenes’ de mujer y se hicieron visibles sus ‘propios’ problemas” (2014: 900), como surge de los títulos de algunas notas consignados por la investigadora, entre ellos: “La problemática femenina empieza a ser revalorizada por el cine”, “La imagen femenina según el cine”, “La mujer busca su imagen a través del cine” (2014: 900).

¹⁷ Se puede acceder al blog en: <http://www.damiselasenapuros.com.ar/>

nes de *La Opinión*, *El cronista comercial*, *Sur*, *Página 12* y *Clarín*. Acaso siguiendo el impulso de su admiración por Virginia Woolf, a partir de *Orlando* de Sally Potter, escribió:

nuevas claves y nuevos modelos han comenzado ya a declarar obsoletos los principios sobre los que se basó el eterno femenino, como también a cuestionar la sobrevivencia de un eterno masculino.

¿Hombre o mujer? Cabellos largos o cortísimos, cuerpos de efebo, uniforme unisex. El aspecto exterior confunde la realidad. Hasta hace poco, la imagen hubiera provocado la reacción airada de los machos y la perturbada indignación de las mujeres, porque el sexo femenino ya no es un dispositivo malévolo, objeto del deseo, ni justiciero sin futuro. Y siguiendo esta idea, los films sobre la ambigüedad sexual se han convertido en objeto de culto (1994: 7).

En este texto la deconstrucción del binarismo organiza su lectura sobre cine y sexualidades en sintonía con una sensibilidad *queer* que, años más tarde, marcará toda una zona de los estudios sobre cine y género en producciones académicas.¹⁸

Ana Amado fue pionera en llevar el feminismo a los estudios de cine en la universidad, donde se desempeñó como profesora de análisis y crítica de cine desde mediados de la década del ochenta. A su regreso al país, tras los años de exilio en México, tuvo una participación muy activa en proyectos culturales feministas, como Lugar de mujer, donde organizó ciclos de cine y cursos, según ya fue mencionado. Escribió para el Suplemento *Cultura y Mujer* del diario *Tiempo Argentino*, para *alfonsina*, donde también colaboraban Diana Raznovich, Néstor Perlongher, Márgara Averbach, Alicia Genovese y Moira Soto. Fue redactora de las revistas *La Semana* y *Vivir* y corresponsal en Argentina de la Red Alternativa de Prensa Feminista para América latina Fempress, con sede en Santiago de Chile, para la cual publicó artículos y editoriales mensuales entre 1983 y 2001. Dirigió la colección de cine “A oscuras” de la editorial Colihue y, junto con Nora Domínguez, la colección Género y Cultura de la editorial Paidós. Su libro *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* (2009), así como *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (2004), que coeditó, son trabajos de referencia. Fue parte del núcleo editor de las revistas *Pensamiento de los confines* y *Mora*, una publicación precursora dentro de las producciones académicas feministas de Latinoamérica. A fines de los ochenta, dirigió *Biografías*, un radioteatro semanal de carácter biográfico sobre personajes de la política y la cultura de Occidente, en Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, donde también realizó una columna diaria de crítica cinematográfica para el programa *El día menos pensado*. Junto a Nicolás Casullo, realizó *Montoneros, crónica de una guerra de liberación*, una película documental que, a menos de un año del golpe militar de 1976, proporciona un testimonio vivo de la época.¹⁹ En 2014, cerró su presentación en el congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual

¹⁸ La obra de Mabel Itzcovich está siendo estudiada por Daniela Kozak, quien en 2019 ganó una Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes con el proyecto “Mabel Itzcovich, pionera de la crítica cinematográfica argentina”, para dar a conocer su trabajo y su trayectoria.

¹⁹ La película casi no tuvo difusión en Argentina. Fue realizada a fines de 1976 en México, adonde Amado y Casullo estaban exiliados.

con estas palabras:

suelo detenerme y dejarme encantar por algún fragmento, o una luz, un contracampo, una forma de inscribir el tiempo, o marcar el espacio. Por ejemplo, reconstruyendo todo eso a partir de un rostro. Por todos estos argumentos, por qué no esperar que el cine ofrezca más a menudo las facciones de algunas jóvenes actrices de extraordinario talento mostradas por otra mujer capaz de captar, de traducir sus vacilaciones, delirios o momentos críticos.

“Imágenes de sensatez y sentimientos (el *nuevo cine* desde una lectura de género)” fue el título de esa exposición en la cual, con una argumentación elegante e implacable, defendió el cine hecho por mujeres como objeto de la crítica.

4. Intervenciones

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
4
MAYO DE
2021

“¿Cuál es, puede ser, o debería ser, la relación entre el feminismo y el cine?”, se preguntaba hace ya muchos años Annette Kuhn en *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, un texto clásico de la teoría filmica feminista en el que abría un abanico de cuestiones fundamentales para pensar esa relación. ¿Qué es una película feminista? El feminismo de una obra ¿puede estar en el modo en que “se lee”? ¿En qué consiste la intervención feminista en el mundo cultural? ¿Cuál es la relación entre las intervenciones culturales realizadas por mujeres y las intervenciones culturales feministas? En estos interrogantes se inspira el recorrido de estas páginas para hilvanar algunos apuntes que permiten aproximarse y leer, desde distintos momentos, los sentidos de un cambio, de una transformación, de la relación entre cine, crítica y mujeres en la Argentina. Y también para afirmar la necesidad de una crítica feminista que establezca otros parámetros, nuevas lecturas, interpretaciones desafiantes, “contra la letra”. Una crítica que pueda expandir la historia del cine, provocar otras resonancias, abrir trayectorias inesperadas. Trabajar *a partir del* género más que *en* el género –como quería Sylvia Molloy–, buscar “articular no sólo la reflexión acerca del género sino (...), la *re-flexión*, es decir, una nueva *flexión* (...) que permita leer de otra manera, de diversas otras maneras” (2000: 818). La cuestión para la crítica sería, como plantea Florencia Angilletta:

exceder la lógica o imaginación del cupo, desestabilizar el reduccionismo del género como temática o contenido (...). No se trata de dar por sentado un orden sexogenerizado cuyas representaciones se leen en los textos sino de formular preguntas que horadan, tensionan, negocian, irritan, demuelen, reinventan.

(...) Feminismo como operaciones y negociaciones de lectura. No cronología sino espacios. No temas sino problemas. No historia sino genealogía. No buscar lo que ya se sabía que se iba a encontrar (2020: 330-331).

Entonces, practicar la crítica como una toma de posición, situada y plural, sin perder de

vista las genealogías, desacomodando los saberes. Cambiar los modos de situar las películas y de leerlas: producir desplazamientos, torsiones, desvíos, trazar puentes y conexiones inauditas. Desarticular el canon, pero no desde un “contracanon” que reproduzca las mismas lógicas y protocolos de legitimación, sino desmontando esos protocolos para inventar otros mecanismos y maneras de dar valor. Al pensar formas de autorías más allá de la firma, que recuperen como valiosas ciertas tramas de afinidades, alianzas, colaboraciones. Al imaginar otros corpus posibles, que abran nuevas series y circulaciones (de películas y de autorxs, de imágenes y de escenas, de épocas y territorialidades, de relaciones con otros textos y objetos culturales, sociales, históricos). Asumir en la crítica, un deseo. Hacer de la crítica, una intervención. Esto sería parte del desafío y de la potencia de una crítica feminista.

Bibliografía

Amado Ana (2014) “Imágenes de sensatez y sentimientos (el *nuevo cine* desde una lectura de género)”, panel de apertura del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual *Documental/Ficción. Cruces interdisciplinarios e imaginación política*, Universidad Nacional de Rosario, 13 de marzo.

Angilletta Florencia (2020) “Habitar, cuestionar y reinventar la ‘ciudad letrada’: las críticas literarias feministas”, en Arnés Laura, De Leone Lucía y María José Punte (coordinadoras) *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, tomo V de *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim.

Arnés Laura, Domínguez Nora y María José Punte (2020) “*Historia feminista de la literatura*, un proyecto”, en Arnés Laura, De Leone Lucía y María José Punte (coordinadoras) *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, tomo V de *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim.

Bettendorff Paulina y Agustina Pérez Rial (eds.) (2014) “Artifugios de pensamiento. Entrevista a Lucrecia Martel”, en *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Libraria.

Broitman Ana (2020) “Adiós a Nelly Kaplan, alma cinéfila”, *Cultura y Espectáculos*, *Página 12* [online], 15 de noviembre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/305847-adios-a-nelly-kaplan-alma-cinefila>

Calvera Leonor (1990) *Mujeres y feminismo en la Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Cappa Carolina (2019) “Experimentación cromática”, en Cappa Carolina (ed.) *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del cine “Pablo Ducrós Hicken”.

Cavalcante Alcilene y Natalia Christofolletti Barrenha (2019) “¿El rey ha muerto? Breve panorama sobre as cineastas argentinas e seus filmes”, en Holanda Karla (org) *Mulheres de cinema*. Río de Janeiro: Numa.

- Conde Mariana Inés (2009) *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955*, tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/tesis7.pdf>
- Dupont Joan (2018) "Searching for Nelly Kaplan", *Film Quarterly*, vol. 71, nro. 4, pp. 22-32.
- Eseverri Máximo y Fernando Martín Peña (2013) *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fontana Clara (1993) *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Fradinger Moira (2014) "Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1894-1978)", *Cinémas d'Amérique latine* [En línea], Nro. 22. Disponible en: <http://journals.openedition.org/cinelatino/731>
- Friera Silvina (2004) "Una mente lúcida e intensa", *Página 12*, 31 de mayo. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-36054-2004-05-31.html>
- Grammático Karin (2014) "'La Opinión de la Mujer': Una aproximación a un suplemento femenino en tiempos de dictadura". En Rinke, Stefan (ed.) *Entre espacios: la historia latinoamericana en el contexto global*. Actas del XVII Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores latinoamericanos y europeos (AHILA), 9-13 de septiembre de 2014. Berlín, Freie Universität Berlín, pp. 893-910.
- Guerriero Leila (2020) "María Luisa Bemberg", en Kratje Julia y Marcela Visconti (comps.) *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata/INCAA.
- Itzcovich Mabel (1994) "La tiranía del sexo (del Ángel azul a Orlando)", Publicación del VI Festival de cine realizado por mujeres de Latinoamérica y el Caribe y VI Concurso de cortometrajes y videos "La Mujer y el cine", pp. 6-7.
- Kruger Clara (2014) "¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonido?", *Cinémas d'Amérique latine*, 22, pp. 68-79.
- Kuhn Annette (1991) [1982] *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Mafud Lucio (2021) "Mujeres cineastas en el período mudo: los orígenes del cine infantil en Argentina", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Nro. 23, pp. 140-168.
- Mafud Lucio (2017) "Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Nro. 16, pp. 51-76.
- Molloy Sylvia (2000) "La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Nro. 193, octubre-diciembre, pp. 815-819.
- Moreno María (1988) "Salir de la cámara, tomar la cámara", en Publicación Oficial del Primer Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres La mujer y el cine, 1 al 8 de abril.

Ricagno Alejandro (1993) "Y si hablamos un poco de eso?", *El amante. Cine*, Nro. 15, año II, mayo, p. 12.

Rosa, María Laura (2020) "Autorretrato de Graciela Sikos y Alicia D'Amico. *Proyecto para la concienciación feminista*", *Moléculas Malucas*, septiembre. Disponible en: <https://www.moleculasmalucas.com/post/proyecto-para-la-concienciación-feminista>

Soto Moira (2014) "Palabras preliminares", en Bettendorff Paulina y Agustina Pérez Rial (eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Soto Moira (1978) "El cine de María Luisa Bemberg", entrevista publicada en "La Opinión de la mujer", *La Opinión*, 28 de marzo.

Tarducci Mónica (2019) "Los ochenta", en Tarducci Mónica, Trebisacce Catalina y Karin Gramático, *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño*. Buenos Aires, Espacio Editorial.

EN LA
OTRA ISLA

Bio:

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Marcela Visconti es doctora en Teoría e Historia de las Artes y magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como profesora de Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Integra el Comité Editorial de Mora, revista del Instituto de Investigaciones en Estudios de Género (IIEGE) de la misma institución, donde ha participado en diversos proyectos sobre género, narrativas contemporáneas y cultura argentina. Es autora de *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)* (2017), libro ganador del II Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino organizado por el INCAA (ENERC), y coeditora de *Relatos sobre Malvinas: guerra, memoria y archivo* (2019) y de *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (2020). En el período 2016-2018 fue vicepresidenta de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA).

Marcela Visconti (IIEGE, UBA)
marcevisconti@gmail.com

CARMEN SANTOS EM AUDIOVISUAIS SOBRE AS MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: PERSPECTIVAS DE DIRETORAS MULHERES

MARINA CAVALCANTI TEDESCO Y LIVIA CABRERA

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Carmen Santos in audiovisual productions about women in Brazilian cinema: the perspectives of female directors

Resumen:

Na década de 1970, as mulheres do cinema brasileiro começaram a debater, coletiva e publicamente, as desigualdades que vivenciavam, chegando a criar a Associação Brasileira das Mulheres de Cinema. Ao mesmo tempo, voltaram-se para o passado a fim de valorizar as figuras fundamentais para a compreensão d'“A mulher no cinema brasileiro: Da personagem à cineasta”, nome de evento realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1975. É neste contexto que se insere o primeiro filme dedicado a contar essa história: *Mulheres de Cinema* (1976), de Ana Maria Magalhães. Depois de *Mulheres de Cinema*, é possível encontrar principalmente séries sobre o tema, como *Mulheres no Cinema*, exibida em 1993 pela extinta Rede Manchete, *As mulheres no cinema brasileiro*, veiculada pelo Canal Brasil em 2001, e *As Protagonistas*, com estreia prevista para 2021. No presente artigo, nos propomos a analisar como a atriz, produtora e diretora Carmen Santos, uma das mulheres mais importantes e controversas da história do cinema brasileiro, é construída em *Mulheres de Cinema*, *Mulheres no Cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas*. Nossa análise se dará em diálogo com os debates historiográficos e feministas que têm repensado a cinematografia nacional.

Palavras-chave: Carmen Santos, mulheres no cinema brasileiro, diretoras mulheres, audiovisuais, debates historiográficos e feministas

Abstract:

In the 1970's, women of the Brazilian cinema began to debate, collectively and publicly, the inequalities that they experienced, creating the Brazilian Association of Women in Cinema. At the same time, they turned to the past in order to value the fundamental figures for understanding of “The woman in Brazilian cinema: from the character to the filmmaker”, the name of a event held at the Modern Art Museum of Rio de Janeiro, in 1975. It is in this context that the first film dedicated to telling this story is shot: *Mulheres de cinema* (1976), by Ana Maria Magalhães. After *Mulheres de Cinema*, it is possible to find Other series on this theme, such as *Mulheres no Cinema*, show in 1993 by the extinct Rede Manchete, *As mulheres no Cinema Brasileiro*, broacast by Canal Brasil in 2001, and *As Protagonistas*, scheduled to premiere in 2021. In this article we propose to analyze how the actress, producer and diretor Carmen Santos, one of the most importante and controversial women in the history of Brazilian cinema, is built on *Mulheres de Cinema*, *Mulheres no Cinema*, *As mulheres no Cinema Brasileiro* and *As Protagonistas*. Our analyses dialogue with the historiographic and feminist debates that are rethinking nacional cinematography.

Keywords: Carmen Santos, women in Brazilian cinema, female directors, audiovisual, historio-

1975: Ano Internacional da Mulher e início da Década da Mulher da Organização das Nações Unidas (ONU). Os movimentos brasileiros de mulheres encontram a “chancela” necessária para virem à luz e intensificarem sua ação política, fenômeno que se acentua quando muitas militantes de esquerda começam a retornar do exílio (Sarti, 1998; Pedro 2006; Pedro e Wolff, 2007).

Portanto, não é um acaso que tenha sido em 1975 que ocorreu o primeiro evento organizado pelas mulheres do cinema brasileiro que se tem registro: a semana de exposições e debates no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, intitulada “A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta”. Com diversos apoios, entre eles do Instituto Nacional de Cinema, da Empresa Brasileira de Filmes, do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo e da Fundação Cinemateca,

De 29 de agosto e 5 de setembro daquele ano, foram exibidos 55 filmes feitos por homens e mulheres, entre longas (inteiros e, em alguns casos, apenas fragmentos), médias e curtas-metragens. As pioneiras Carmen Santos e Gilda de Abreu estiveram presentes através da projeção de *Pinguinho de gente* (Gilda de Abreu, Brasil, 1949) e *Carmen Santos* (Jurandyr Noronha, 1969). Pertencente a uma geração intermediária entre Abreu e Silva e as idealizadoras do evento, a ainda hoje bastante desconhecida Carla Civelli e seu *Um caso de polícia* (Brasil, 1959) também foram referenciados (Sarmet e Tedesco, 2017: 119).

Apenas um ano depois, em 1976, a atriz e montadora Ana Maria Magalhães estreia na direção, com o filme *Mulheres de cinema*. Contemplada pelo edital Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura (Melo, 2017), Magalhães resolve transformar o projeto de um curta em um média-metragem a fim de contar a história das mulheres no cinema brasileiro. O resumo de sua perspectiva ao contar essa história se aproxima bastante do nome do evento do MAM, inclusive por ela mesma ter sua origem na atuação.

Mulheres de cinema nasceu de um questionamento pessoal meu, sobre as atrizes de cinema. Porque a gente estava numa época, 1974, em que havia muita pornochanchada. Eu já não me sentia muito à vontade. Cheguei a fazer um [filme] com o Ody Fraga. Poderia ser uma transição, uma fase, mas não era o que eu queria. E fiquei pensando muito em: “Como as atrizes viviam de cinema no Brasil?” (Magalhães apud Melo, 2017: 102).

Desde essa produção pioneira, outras mulheres de cinema se propuseram a contar a história das mulheres no cinema brasileiro. Para isso, valeram-se principalmente do formato série. Como uma espécie de “fechamento” da movimentação das mulheres do cinema iniciada em 1975, e que tem entre seus últimos episódios a dissolução do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro e publicação de *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)* (Hollanda, 1989), encontramos *Mulheres no cinema*.

Dirigida e apresentada por Lúcia Murat, *Mulheres no cinema* é uma série de 10 episódios, os quais tinham duração aproximada de 16 minutos, foi exibida pela extinta TV Manchete, em 1993. De acordo com seus créditos, entre as fontes consultadas para a constituição do roteiro estava o próprio *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*.

Em 2001, o audiovisual no país não contava com significativas discussões e mobilizações por parte das mulheres. Tal conjuntura, no entanto, não impediu a veiculação de *As mulheres no cinema brasileiro* pelo Canal Brasil nesse mesmo ano. Idealizada por Norma Bengell, que também é sua narradora, e tendo à frente a realizadora Sonia Nercessian, parceira de Bengell de muitas décadas, a série, viabilizada através de recursos da Lei Rouanet e co-produzida pelo Canal Brasil e pela TV Brasil, contou com 4 episódios de pouco mais de 40 minutos.

Cabe destacar que, nesse momento, o movimento de mulheres no Brasil tinha pouca repercussão no meio cinematográfico, mas estava prestes a conquistar algo muito importante na esfera institucional: a criação, em pleno governo neoliberal de Fernando Henrique Cardoso, da Secretaria de Estado de Direitos da Mulher (SEDIM), vinculada ao Ministério da Justiça. Ademais, Norma Bengell, em *Mulheres de cinema*, já afirmava que pretendia fazer filmes que contassem histórias de mulheres, o que de fato concretizou em sua carreira atrás das câmeras, com filmes como *Maria Gladys, uma atriz brasileira* (1979), *Eternamente Pagu* (1987), *Infinitivamente Guiomar Novaes* (2003) e *Antionietta Rudge, o êxtase em movimento* (2003), produções que Bengell dirigiu. Registre-se, ainda, que Norma realizou outros trabalhos artísticos na música e no teatro, além do ativismo político, para resgatar a trajetória de algumas mulheres.

As protagonistas, série dirigida e apresentada por Tata Amaral, conta com 13 episódios de aproximadamente 26 minutos. Tanto pela presença da realizadora em cena quanto pelo foco específico nas cineastas mulheres, tem mais proximidade com *Mulheres no cinema*. Sua estreia, prevista para 2020, foi adiada para 2021 em decorrência da pandemia. No entanto, uma versão de *As protagonistas* em formato de longa-metragem foi exibida na 43ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Esta última produção se insere em um contexto de reemergência das questões feministas no Brasil e de nova movimentação das mulheres no audiovisual nacional.

O audiovisual foi uma das áreas que acompanhou esta ascensão recente do feminismo, o que se materializou através de uma série de iniciativas focadas em reivindicar direitos e discutir o machismo no mercado de trabalho (e como ele muitas vezes aparece combinado com discriminações decorrentes de raça, orientação sexual e identidade de gênero). Assim, iniciativas e ações independentes surgiram com grande força por todo o Brasil, levando à criação de coletivos, grupos, plataformas, seminários, cineclubes, mostras e festivais dedicados ao protagonismo das mulheres (Sarmet e Tedesco, 2017: 2).

Ao realizarem audiovisuais sobre as mulheres no cinema brasileiro, estas cineastas expressam, cada uma inserida em seu contexto, insatisfações com a história do cinema brasileiro tal fora contada até então, e se propõem a construir, com imagens e sons, uma outra história não só para as mulheres que levam às telas, e sim para nossa cinematografia de maneira mais geral.

No presente artigo, propomo-nos a analisar como a personagem da atriz, produtora

e diretora Carmen Santos, uma das mulheres mais importantes e controversas da história do cinema brasileiro (e mobilizada pelas mulheres do cinema brasileiro desde o evento pioneiro “A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta”), foi construída em *Mulheres de cinema*, *Mulheres no cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas*. Para cumprirmos este objetivo, dividimos o texto em três seções: na primeira, apresentaremos as proposições mais comumente encontradas sobre Carmen nas obras dedicadas à história do cinema brasileiro; na segunda, trataremos de resultados de nosso estudo sobre o filme e as séries supracitados no que diz respeito às fontes utilizadas e à personagem Carmen Santos que cada um constituiu; e, na terceira, faremos uma síntese do percurso investigativo e tecemos algumas considerações finais.

Nossa análise se dará em diálogo com os recentes debates historiográficos e feministas, que têm repensado a cinematografia nacional e resultam em importantes publicações no país. Uma das grandes obras de referência da historiografia brasileira é *História do Cinema Brasileiro* (1987). Organizado por Fernão Pessoa Ramos, o livro se encontra entre a chamada Historiografia Clássica e Historiografia Universitária, esta segunda com trabalhos oriundos das primeiras décadas de pesquisas acadêmicas sobre o cinema brasileiro. Esse importante livro foi reorganizado em 2018 por Ramos e Sheila Schvarzman que, provocados pelo movimento revisionista, incorporaram, juntamente com seus colaboradores, novos objetos, métodos, documentação, outras artes e mídias, revisitando, complementando e alargando os enfoques convencionais, além de contar com maior diversidade nas escolhas de autoras/es.

Ressalte-se, também, o diálogo com recentes publicações que organizaram textos os quais trouxeram à luz as atividades de diversas mulheres no cinema brasileiro, tais como *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (Holanda e Tedesco, 2017), *Mulheres atrás das câmeras* (Lusvargui e Silva, 2019) e *Mulheres de Cinema* (Holanda, 2019), tendo sido os dois primeiros finalistas do Prêmio Jabuti, o mais tradicional prêmio literário do Brasil, concedido pela Câmara Brasileira do Livro. Sublinhe-se, ainda, relevantes pesquisas acadêmicas realizadas em Programas de Pós-graduação brasileiros, dos quais podemos citar as empreendidas por Marcella Grecco de Araujo sobre Cleo de Verberena,¹ na Universidade de São Paulo, e de Ana Claudia de França (2021), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, sobre as mulheres no circuito de cinema em Curitiba nos anos 1970 e 80.

Carmen Santos sob o ponto de vista das histórias

A historiografia do cinema brasileiro, assim como seu próprio objeto, tem vivenciado, desde a metade do século XX, um processo de grandes transformações, desdobrando movimentações do campo da História. O cinema, então, passou a ser visto como um objeto de estudo no âmbito acadêmico, fonte histórica imbricada de questões e processos de seu tempo histórico (Schvarzman, 2008). No Brasil, a mudança se refletiu numa produção que se denominou Nova Historiografia Universitária (Autran, 2007), cujos trabalhos criticaram e repensaram os mitos e

¹ A tese Cleo de Verberena: cineasta brasileira vem sendo desenvolvida desde 2017 na Universidade de São Paulo.

periodizações construídos pela chamada Historiografia Clássica, apontando falhas e ausências, propondo pesquisas que questionavam verdades tidas como absolutas e procurando construir abordagens mais diversas.

Ao realizarmos um levantamento sobre a carreira de Carmen Santos nas obras que se propõem a contar a história do cinema brasileiro no período clássico da historiografia, encontramos uma personagem histórica de relevância, cuja presença e importância é reconhecida pelos autores, tais como Alex Viany (1959), Paulo Emílio Salles Gomes (1974), Adhemar Gonzaga e Salles Gomes (1996), Francisco Silva Nobre (1955), Jurandyr Noronha (2009), dentre outros. Tais livros, em seus contextos de produção, empenharam-se em consolidar uma historiografia linear, evolutiva, que destacou os avanços tecnológicos e narrativos do cinema brasileiro, comemorou as primeiras conquistas, evidenciou momentos marcantes, sinalizou as dificuldades superadas e exaltou alguns pioneiros, como Afonso Segreto e o mérito de ter sido o primeiro a filmar em solo brasileiro, ou Adhemar Gonzaga, idealizador do primeiro estúdio cinematográfico padrão Hollywood no país.

Num olhar mais minucioso e crítico sobre a imagem de Carmen Santos nessa historiografia, percebe-se que há uma trajetória extensa, que começa em 1919, quando ela participa de seu primeiro filme, aos 15 anos, e se encerra com seu precoce falecimento, em 1952, porém disponibilizando poucos dados sobre seu trabalho. Ao longo de seus 48 anos de vida, Carmen é descrita primeiramente como uma talentosa e, sobretudo, bonita atriz, muito presente nos periódicos do período. Por vezes, suas iniciativas empresariais são lembradas, seguidas pela imagem de incansável batalhadora na constituição da indústria de cinema no Brasil. A maioria desses autores clássicos a reconhecem como a figura feminina mais importante das primeiras décadas da nossa cinematografia (Nobre, 1955), mas quase não desenvolvem sua trajetória para além de atriz e estrela de longas-metragens, como é o caso de *Pequena História do Cinema Brasileiro* (1955), de Silva Nobre. Muitas vezes, ela é a única mulher em meio a outras esquecidas pela história, com um trabalho dito inconsistente, falho, ou associado a algum diretor brasileiro de destaque. Alex Viany, em seu famoso *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), aborda as duas produções musicais da Brasil Vita Filme, *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936), tratando apenas da parceria do diretor Humberto Mauro e do argumentista Henrique Pongetti. A produtora Carmen Santos, sendo também protagonista desses filmes, é lembrada pela sua atuação nas películas.

Importante frisar que Carmen Santos nunca deixou de trabalhar no cinema e, conseqüentemente, passou por diversos contextos históricos e grandes mudanças ao longo de sua vida. Assim, é difícil acreditar que tenha se limitado ao que está descrito em grande parte dessas enciclopédias que reúnem a história do cinema brasileiro, já que as mesmas obras dão indícios da sua personalidade empreendedora e da intensidade de sua luta pelo cinema brasileiro. Segundo Jean Claude Bernardet (1995), torna-se necessário colocar em suspeição as formas como se vinha pensando a história do cinema no Brasil, procurando questionar essa estrutura evolutiva, a definição de marcos, e investigar as inconsistências, como é o caso dessas pistas deixadas sobre a trajetória de Carmen Santos.

Foi essa a proposta de Ana Pessoa (2002) em *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*, uma densa biografia da cineasta publicada 50 anos após seu falecimento, que destaca a complexidade de sua personalidade e a diversidade de suas atividades, especialmente no período do cinema silencioso. Pessoa mostra como Carmen Santos soube manejar muito bem a política do star system a favor dos seus projetos, encontrando uma via de se colocar num mercado que ainda se iniciava –composto quase que exclusivamente por homens–, abrindo espaço para emitir opiniões, buscar parcerias para seus filmes, divulgar suas intenções para o público e produzir diferentes formatos e gêneros narrativos. Esse trabalho de fôlego conseguiu ir muito além do que se sabia sobre Carmen Santos. Ao buscar diversificar as fontes e com um olhar atento às questões de gênero, demonstrou as intenções empresariais de Carmen e de que maneira ela conseguiu comandar sua própria carreira com um grau de independência jamais visto para uma mulher naquele momento (e bastante tempo depois), com direito a uma intensa participação política de liderança na indústria cinematográfica brasileira.

Com os instrumentos de pesquisa que temos acesso nos dias de hoje, ao menos antes da pandemia, é possível nos debruçarmos mais facilmente sobre os textos que acompanharam e retrataram Carmen Santos ao longo de sua trajetória, acessando diversos periódicos em plataformas como a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, procurando cruzar esse material com os que estão disponibilizados em arquivos públicos (ainda que raros e espalhados), relacionando com os pequenos sobre seus trabalhos trechos publicados em livros... É fundamental a revisão de alguns conceitos aceitos na Historiografia Clássica, e as novas investigações devem seguir trazendo à tona novos dados para confrontar com o material existente, sem deixar de relacioná-lo ao contexto do período. Um bom exemplo disso é a compreensão da importância que os curtas-metragens e os filmes documentais tiveram para a cinematografia brasileira, pois possibilitaram o desenvolvimento técnico e a movimentação econômica de muitos realizadores e foram negligenciados pela história. No caso de Carmen Santos, acreditamos que a revisão passa necessariamente por compreender os papéis sociais, os estereótipos, os imaginários e as possibilidades para os diferentes grupos de mulheres ao longo do século XX em nosso país, demonstrando como alguns consensos construídos no passado devem ser criticados no presente.

Muitos historiadores clássicos e os oriundos dos primeiros trabalhos acadêmicos no campo utilizaram como fonte para seus trabalhos a história oral, com depoimentos de técnicos e jornalistas que vivenciaram o período, bem como os periódicos da época. São fontes que carregam as características de seu tempo e que foram consideradas por esta história de maneira panorâmica e pouco crítica, multiplicando visões preconceituosas, machistas e limitadas. Quanto à figura de Carmen, as histórias não se eximem de a descrever por suas características físicas, a beleza, a performance diante da câmera, certamente inspiradas pelos textos publicados em revistas de fãs, tal como *Cinearte*,² que se utilizavam de uma linguagem guiada pela política do estrelismo e pelo desejo masculino. Heloísa Buarque de Hollanda (1991) explica que as mulheres do cinema brasileiro, ainda que acumulassem funções técnicas durante as filmagens, tinham

² *Cinearte* (1926-1942), revista brasileira da Editora O Malho, foi oriunda do grande sucesso da coluna sobre cinema da revista *Paratodos*, e se tornou lócus privilegiado do debate sobre a constituição do cinema brasileiro e pela força com que entrou no amplo debate acerca da industrialização do cinema no Brasil.

sua imagem vinculada à atuação e à performance corporal, com a imprensa priorizando comentários sobre seus atributos físicos em detrimento do seu trabalho.

Ao utilizar a imprensa como estratégia necessária para, sendo mulher, divulgar seus projetos e ser aceita no meio artístico, Carmen Santos também abriu espaço para ser rotulada e ter seu trabalho distorcido. Na pesquisa realizada por Ana Pessoa (2002), percebemos que os periódicos da época a retrataram como uma figura sempre exagerada, caricata, luxuriosa, que valorizava a aparência mais que tudo: “para mim, Carmen Santos era como uma deusa da mythologia grega, de gestos vaporosos e languídos, enternecida e vibratil, diante de um horizonte de arte. Sentia o meu amor desbragado pelo Cinema Brasileiro” (Marinho, 1932:30). Essa reputação construída pela imprensa foi muitas vezes utilizada na história, como ocorre no verbete de Carmen Santos na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (Ramos e Miranda, 2000: 634), que a descreve como “a estrela mais conhecida da incipiente produção brasileira de então, pois se promovia através de fotos –muitas com caráter sensual– publicadas nas principais revistas cinematográficas”. A forma como conduziu sua carreira, pelo viés da fama, acabou sendo relacionada com os fracassos de seus projetos, sem considerar inúmeras dificuldades que ela, mesmo sendo a produtora, enfrentava para ser respeitada e obedecida; as interferências em sua carreira por parte de seu companheiro, Antônio Seabra, o detentor do capital; que os projetos eram muitas vezes divulgados em uma fase ainda embrionária, numa clara tentativa de se manter em evidência, angariar apoios para viabilizá-los, garantir expectativa e um bom lançamento, etc.

Seus insucessos eram automaticamente ligados à excessiva preocupação com a fama e o estrelato, e completamente desassociados do difícil contexto econômico, político e social que colocava diversas barreiras na produção cinematográfica brasileira. Um bom exemplo é Viany (1959), que em seu livro chama Carmen Santos e Adhemar Gonzaga de “crianças deslumbradas” e não os considera industriais do cinema, não ponderando todo o contexto que cercava essas iniciativas. Os fracassos de Carmen pesavam muito mais do que os de outros empresários da época, pois somavam-se às adversidades mencionadas a mentalidade da época que via a mulher como instável, vulnerável, demasiada, alvo ideal para piadas da imprensa. As chacotas são encontradas recorrentemente, em especial ao longo dos 12 anos de produção de *Inconfidência Mineira* (1948), filme que foi chamado de “crochet de Carmen Santos” em *A Cena Muda* (1940: 10).

Paradoxalmente, apesar de ter a imagem de alguém egocêntrica e autocentrada, Carmen também era descrita como uma mulher batalhadora, inteligente, uma “animadora” do cinema nacional. A história do cinema brasileiro muitas vezes reconheceu sua personalidade empreendedora, seu ativismo em defesa do cinema feito no país e seus esforços em constituir suas empresas: a F.A.B., Film Artísticos do Brasil e a Brasil Vita Filmes S/A. A primeira, talvez por não ter apresentado nenhum filme no circuito à época, não é citada nas obras mais antigas, mas a Brasil Vita está em Silva Nobre (1955) e Viany (1959), ainda que de maneira bastante breve. A história da F.A.B. só aparecerá em livros mais recentes, após a realização da pesquisa de Ana Pessoa (2002), que detalhou melhor esse percurso.

Tendo realizado esse levantamento com um olhar atento e crítico, notamos por que os

textos históricos a entendem como mais uma apaixonada e deslumbrada do que uma empresária ou uma produtora (Viany, 1959). Arthur Autran (2007) explica que havia na Historiografia Clássica um certo pessimismo em relação às produções cinematográficas brasileiras, e muitas vezes os pioneiros foram entendidos como deslumbrados e fracassados. Mas, ao focarmos no que se escreveu sobre Carmen Santos, percebemos que ela aparece como uma espécie de mecenass, uma mulher rica sustentada pelo companheiro, que financiava filmes para ela ser a protagonista. Carmen foi, na verdade, muito mais que isso.

Em sua dissertação de mestrado, Livia Cabrera (2020) acompanhou todos os anos de produção do longa-metragem *Inconfidência Mineira* (1936-1948), produzido, protagonizado e dirigido por Carmen Santos, e constatou que ela trabalhou muito, pesquisou as melhores maneiras de realizar seus projetos, estabeleceu parcerias com técnicos e intelectuais, se envolveu em discussões políticas e ajudou a formar entidades de classe em defesa dos interesses dos produtores. Em depoimento concedido pelo jornalista Pedro Lima,³ ele conta como Carmen tinha força e determinação para impor as suas decisões, afirmando: “Não, eu nunca vi a Carmen dirigindo. A Carmen não dirigia. Ela dirigia era o diretor”. E continua explicando o tamanho dos seus esforços, mas com um tom de julgamento: “Diretora de produção, diretora do diretor, diretora do fotógrafo, diretora dos artistas. Ela fazia tudo, tomava conta de tudo”. Carmen tinha uma função técnica muito importante e bem definida na organização de um estúdio e dos sets de filmagem, mas seu trabalho era visto como uma “intromissão” no trabalho dos outros técnicos (homens), a despeito dela ser a produtora e dona do capital. Estas “intromissões” lhe renderam a fama de “difícil”, “obsessiva”, “que brigava com todos os colaboradores”, abandonando os projetos sem conclusão, como o famoso rompimento entre Carmen e Mário Peixoto durante a aguardada produção *Onde a terra acaba* (1931). São situações que não surpreendem, já que muitas mulheres em postos de comando até hoje são descritas de maneira similar.

Com relação à sua atividade, a própria Carmen se defendia e se afirmava, mais uma vez, via imprensa: “Eu ficaria profundamente magoada se me dessem o título de ‘estrela’ – eu sou um cérebro que trabalha desabaladamente das oito às 24 horas, que luta pela organização da indústria cinematográfica em nosso país com a máxima sinceridade” (Pessoa, 2006). Esta famosa declaração de defesa e afirmação seria mobilizada por diretoras brasileiras de cinema várias décadas depois, o que fornece indícios sobre a necessidade de se combater permanências equivocadas na representação hegemônica de Carmen, mas também sobre certas continuidades, a despeito de mudanças importantes, das dificuldades que as mulheres seguem enfrentando ao fazer cinema no país.

O trabalho técnico realizado por Carmen Santos, coordenando diversas frentes nas filmagens, acabou quase sempre vinculado e diminuído pela presença de algum técnico expoente do cinema brasileiro. Tendo encomendado um argumento a Mário Peixoto logo após *Limite* (1931), a cobertura jornalística aguardou com expectativa o filme estrelado pela atriz e realizado pelo talentoso diretor, pouco se importando em abordar a estrutura de filmagem que

³ Entrevista concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira em 6/8/1984. O acesso à entrevista foi possível graças a uma transcrição da mesma no Acervo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira. Pedro era amigo próximo de Carmen Santos e como jornalista acompanhou toda a sua carreira.

Carmen organizou na deserta Marambaia para a produção. Sem dúvida, um bom exemplo do não reconhecimento das reais funções de Carmen para além da atuação. Em 1982, Munerato e Oliveira comentam em seu livro como o trabalho das mulheres no cinema esteve subjugado ao homem, como um apêndice que acabou omitido pelos discursos históricos.

Analisando toda a trajetória de Carmen Santos em seu período como realizadora, Cabrera (2020) demonstrou o incansável labor da cineasta/produtora/atriz/defensora do cinema nacional e sua atuação em diversas frentes pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. Ao produzir filmes em diferentes formatos e gêneros, estabelecer parcerias com profissionais renomados, pesquisar e investir em novas soluções técnicas, ela ia se inserindo nos nichos daquele mercado possível, tal como muitos outros pioneiros do cinema nacional sempre presentes nos cânones da História, entre os quais podemos citar Adhemar Gonzaga, fundador da Cinédia, o estúdio que equiparava em estrutura com a Brasil Vita Filme e que ficou na história como o grande exemplo de conjunto cinematográfico que o Brasil tivera, dentro do padrão hollywoodiano (Viany, 1959).

Conforme foi amadurecendo, Carmen Santos construiu o que entendemos como um segundo momento na sua trajetória, a de empresária e produtora. Em 1934, ano que fundou a Brasil Vita Filme, ela completava 30 anos e distanciava-se do desejo juvenil moldado pela cultura de Hollywood, do estrelato e da interpretação de mocinhas e *flappers*.⁴ Apesar de ainda jovem já ter demonstrado desejos empresariais (Pessoa, 2002), esse passo profissional se concretizou a partir da fundação da Brasil Vita Filme e da construção do seu estúdio, considerado um dos melhores do Rio de Janeiro por muitas décadas (Ramos e Miranda, 2000). Ao lado de outras empresas importantes, como a Cinédia e a Sonofilmes, seu trabalho resultou na consolidação de um estúdio nos moldes hollywoodianos, que oferecia condições da empresa se tornar uma referência na industrialização da atividade cinematográfica (Vieira, 2018).

Esse segundo momento da carreira de Carmen Santos é um recorte de sua trajetória pouco explorado na historiografia. O pioneiro trabalho de Ana Pessoa se dedicou a traçar e analisar o período do cinema silencioso, o impacto da política de estrelismo e a perspicácia de Carmen ao se utilizar dela para promover sua carreira e seus projetos. Ainda que Pessoa cite a fundação da Brasil Vita Filme e seus trabalhos nos anos 1930 e 1940, há ainda muito a ser explorado e trabalhado pela chamada Nova Historiografia Universitária do cinema brasileiro. Existe material espalhado pelos arquivos brasileiros que necessita ser reunido, estudado e divulgado. E há uma produção da história que precisa ser questionada e revisitada a partir de um viés fundamental quando se trata da trajetória de uma mulher em uma sociedade patriarcal e machista e em um ambiente profissional dominado por homens: o de gênero.

Ao proporem histórias audiovisuais das mulheres no cinema brasileiro –e, por conseguinte, do próprio cinema brasileiro, posto que a história das mulheres é ao mesmo tempo complemento e suplemento–,⁵ diretoras levaram às telas um descontentamento com a imagem

⁴ Mocinhas modernas, mais ousadas, que seguiam a moda e eram opostas às personagens ingênuas e puras, a clássica mocinha indefesa.

⁵ Em seu texto *História das Mulheres* (1992), Joan Scott identificou que a maioria dos estudos desenvolvidos nesta área ainda operava sob a lógica do complemento, uma constatação que até hoje permanece atual. Ao fazer tal apon-

de Carmen construída pela História Clássica, e tantas vezes reproduzida na bibliografia que a sucedeu, apresentando ampliações, ambiguidades, complexificações e outras perspectivas.

Outras Carmens despontam nos audiovisuais feministas

Conforme mencionamos anteriormente, o filme e as séries aqui analisados foram realizados ao longo de mais de 40 anos, e, portanto, em contextos bastante diferentes entre si. Não obstante, e para nossa surpresa, encontramos muitas convergências na personagem Carmen Santos construída por cada um deles, questão a qual trataremos a partir de agora.

Em *Mulheres de Cinema*, Ana Maria Magalhães dedica uma boa parcela do média-metragem, aproximadamente 6 minutos dos seus quase 38, a Carmen Santos. Utiliza-se de fotos, trechos de filmes, depoimentos de personalidades que conviveram com Carmen, além de frases da atriz publicadas na imprensa e lidas em *off* pela própria Ana Maria, construindo uma narrativa não-linear, mas que passa por algumas fases da carreira da pioneira, com destaque para os primeiros anos da atriz no cinema silencioso. Não chega a abordar os trabalhos da Brasil Vita Filme, com exceção de algumas imagens de *Inconfidência Mineira* (1948), o qual não é colocado em seu contexto. É interessante notar a limitação das informações, já que a produção é de 1976, período anterior à pesquisa de Ana Pessoa, iniciada no final dos anos 1980, e sua enorme contribuição em iluminar a carreira de Carmen.

Magalhães também opta por uma voz sobreposta masculina (Hugo Carvana), que lê os textos da imprensa que descrevem Carmen Santos a partir do olhar dos homens de sua época. A narrativa se vale de depoimentos de Humberto Mauro, em trechos colhidos do material empregado pelo produtor e jornalista Alex Viany em *Humberto Mauro: coração do bom* (1979), filme realizado no momento em que Viany se dedicou à organização de uma história do cinema brasileiro. As fotografias que vemos estão hoje disponibilizadas no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro e foram reunidas por outro pesquisador da história do cinema brasileiro, Jurandyr Noronha, e posteriormente entregues ao MIS/RJ.

Lúcia Murat, em *Mulheres no Cinema*, dedica o primeiro episódio de um total de dez a contar a história de “As precursoras” do cinema brasileiro (título dado a essa parte da série). Carmen Santos toma conta de quase todo o episódio, ainda que nos primeiros minutos a diretora sinalize o trabalho de Cleo de Verberena. Explora-se a diversidade de atuações da produtora, dos filmes realizados aos projetos coordenados e as atuações políticas. Conta a história de Carmen de uma maneira mais linear, mobilizando fragmentos de filmes, fotografias, imagens em movimento e fotos de cunho mais íntimo e familiar, além da narração da cineasta e cartelas

tamento, Scott destacou que “de alguma forma [buscava-se] incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história” (Scott, 1992: 77), e que por trás disso estava o pressuposto de que as mulheres poderiam caber no sujeito universal – homem, branco, heterossexual e pertencente às classes mais altas – que foi a base (oculta) das construções historiográficas no Ocidente. Contudo, no mesmo texto, a autora afirmou que a história das mulheres sempre será mais que um complemento; intencionalmente ou não, ela também será um suplemento. É assim que “podemos analisar a ambiguidade da história das mulheres e sua força política potencialmente crítica, uma força que desafia e desestabiliza as premissas disciplinares estabelecidas, mas sem oferecer uma síntese ou uma resolução fácil” (Scott, 1992, p. 77), como atribuir um sentido homogêneo e estável à categoria mulheres ou tentar integrá-las ao suposto ser humano universal.

com declarações dadas por Carmen Santos à imprensa ao longo da sua vida. Murat opta por entrelaçar as atividades de Carmen em longas-metragens, dados mais conhecidos da sua trajetória, com seu trabalho de produtora, a fundação da Brasil Vita Filmes, seu percurso político e o engajamento de Carmen em meio a homens de cinema e outros intelectuais.

A produção é a que apresenta materiais mais diversificados, empregando imagens de Carmen, fotos e filmes, e raros registros íntimos da família e do cotidiano da pioneira em ambiente de lazer, oferecendo um lado mais humano da estrela. A narrativa é ainda enriquecida com imagens da versão do não concluído *Onde a terra acaba* (1931), dirigido por Mário Peixoto, e com Carmen Santos interpretando uma personagem sem o glamour que lhe era corriqueiro. Destaque-se, por fim, o depoimento de uma mulher sobre outra mulher, através da participação da atriz Luiza Barreto Leite.

A série realizada por Sonia Nercessian e Norma Bengell, *As mulheres no cinema brasileiro*, elenca em seu primeiro episódio vários nomes femininos do cinema, sendo dos quatro capítulos o que mais quantidade de mulheres fez emergir. Destaca a diversidade das mulheres nos trabalhos realizados além da atuação, chamando a atenção para a invisibilidade de muitas dessas trabalhadoras. Quase 10 minutos são dedicados ao percurso de Carmen Santos na história do cinema no Brasil, conseguindo trazer um bom panorama de todas as atividades de Carmen, seus projetos, as parcerias com nomes importantes da época, a proximidade com intelectuais e políticos, a fundação da F.A.B. e da Brasil Vita Filme, destacando a importância do estúdio construído por ela em 1934 para a história do cinema e da TV brasileiras. “Carmen dominava o entendimento do processo global do cinema, da produção à distribuição. Ela se juntou àqueles que pensavam no cinema na sua totalidade”, afirma o episódio. A obra também recorre à aproximação de Carmen com Cléo de Verberena, a mulher que entrou para a história como a primeira diretora de cinema do Brasil, demonstrando a consciência que ambas tinham do trabalho que faziam e do pioneirismo dele diante da sociedade.

O capítulo traz à tona os esforços de Carmen na condução do projeto de *Inconfidência Mineira*, o cuidado com a pesquisa, as construções de cenários, figurinos e indumentárias, equiparando o esforço com o que viria a ocorrer nos estúdios da Vera Cruz nos anos seguintes. Nercessian e Bengell optaram por mobilizar as imagens mais conhecidas de Carmen em fotos e filmes, utilizando também algumas das imagens recuperadas da primeira versão de *Onde a terra acaba*, reforçando a versatilidade da atriz interpretando diferentes papéis. A voz sobreposta é, sabidamente, de Norma Benguell, nome importante para a história do cinema no Brasil e que está inclusa nesse *hall* de trabalhadoras da indústria do cinema. Sua voz se mescla a depoimentos do diretor de cinema e TV Daniel Filho e de Jurandyr Noronha. Este tem muita importância no resgate da memória do cinema brasileiro, especialmente de Carmen Santos, por ter reunido boa parte do material de arquivo que temos disponível hoje em dia.

A última obra selecionada, *As protagonistas*, de Tata Amaral, aborda as mulheres pioneiras no cinema e a ausência delas na história no primeiro de 13 episódios, estruturando-o em cima da tríade de diretoras pioneiras no Brasil: Cleo de Verberena, Carmen Santos e Gilda de Abreu. Amaral dedica cerca de 12 minutos, quase metade da duração, para falar de Carmen,

contando o início da carreira como atriz, o desejo de ser empresária, a constituição da F.A.B. e da Brasil Vita Filme, o trabalho como produtora, o importante papel na defesa do cinema brasileiro e a inserção política. Como as demais cineastas, Tata Amaral usa na montagem fotografias de Carmen, imagens em filmes e entrevistas dadas à imprensa, lidas pela própria realizadora, que apresenta aos espectadores as personagens e a pesquisa se colocando na imagem, como o fizeram Norma Benguell e Lúcia Murat (a exceção é Ana Maria Magalhães, de quem só ouvimos a voz). Sobressai em trazer muitas imagens de jornais e revistas, importantes fontes para a recuperação dessas personalidades, e também em mostrar investigadoras brasileiras importantes no movimento revisionista da história do cinema no Brasil: as já citadas Marcella Grecco de Araujo, atualmente desenvolvendo tese de doutorado sobre Cleo de Verberena, e Ana Pessoa, autoridade em Carmen Santos.

Sem dúvida alguma, um dos aspectos mais destacados nas quatro produções é a devoção de Carmen ao cinema brasileiro. No média-metragem de 1976, a narradora conta ao público que Carmen “declararia mais tarde ter aprendido com o cinema ser a vida não apenas trabalho e sofrimento, mas também amor”. Na série de 1993, aparece escrita na imagem uma citação de Carmen Santos: “Sigo o meu destino, que nasci para o cinema e nada mais quero saber”. Como conclusão da parte dedicada a Carmen Santos na série de 2001, a narradora afirma: “como atriz, Carmen jamais se aprisionou a um tipo, pois as amarras não caberiam em sua complexa personalidade de mulher que respirou e viveu para o cinema”. E para abrir o “bloco Carmen Santos” de *As protagonistas*, a diretora optou pela seguinte frase de Carmen: “Minha única paixão é o cinema. Cinema, e nada mais que o cinema. Deus me livre de outra paixão”.

É preciso destacar a transgressão de gênero de Carmen Santos ao se posicionar de tal maneira. Carmen era uma mulher “casada” (ainda que tenha formalizado seu vínculo com Antônio Seabra apenas pouco antes de falecer) e mãe de dois filhos. Se até hoje são mal vistas mulheres mães que assumem que a profissão é a coisa mais importante de suas vidas, assim como as mulheres que explicitam que não querem filhos porque preferem se dedicar à profissão ou a outras atividades, é possível imaginar o furor que estas declarações causavam na primeira metade do século passado. Por conseguinte, também temos que demarcar a transgressão de gênero de Ana Maria Magalhães, Lúcia Murat, Sonia Nercessian, Norma Bengell e Tata Amaral ao escolherem dar tanta ênfase a tal ponto, entre as diversas facetas de Carmen Santos que poderiam ressaltar em suas obras. Ao agirem assim, elas alinharam filme e séries a importantes pautas de movimentos feministas de seus tempos e de momentos pregressos.

Evidentemente que, tanto no caso de Carmen Santos quanto no das realizadoras, trata-se de uma opção que vai ao encontro de seus projetos político-cinematográficos. Para Carmen, uma mulher em busca de legitimação e afirmação em esferas dominadas pelos homens, apresentar-se como apaixonada e devota ao cinema era uma das muitas estratégias que ela mobilizava para ter êxito. Já para as diretoras, tal entrega reforça o argumento do quanto as mulheres se dedicaram ao cinema brasileiro e que, também por isso, devem estar mais presentes em sua história.

A sinalização da existência destes projetos político-cinematográficos não deslegitima

ou põe sob suspeição nem a pioneira nem os audiovisuais que estamos analisando. Pelo contrário, visibilizamos algo que está sempre presente, mas que várias vezes não é considerado ou trazido à discussão. Afinal, que processos de realização fílmica ou de escrita da História não se orientam, de forma mais ou menos consciente, por projetos político-cinematográficos e/ou historiográficos?

Ao considerarmos o que acabamos de expor, compreendemos uma segunda grande convergência entre *Mulheres de cinema*, *Mulheres no Cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas* na construção da personagem Carmen Santos: o papel fundamental da sua atuação para o cinema brasileiro daquele período e dos que o sucederam. Ana Maria Magalhães se vale de Humberto Mauro, figura conhecidíssima e consagrada tanto no meio cinematográfico quanto nos estudos sobre o audiovisual em nosso país, para defender que “a Dona Carmen integrou-se de tal maneira no cinema, digamos, cinema brasileiro, que veio a ser um dos elementos mais importantes da história do nosso cinema”. Murat traz essa importância ao afirmar que Carmen, ao se aliar a Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, formou “um grupo que se tornaria, na prática, a linha de frente do cinema brasileiro” (uma afirmação bastante sudestecentrada, crítica que não poderemos desenvolver aqui). E recorda sua atuação na Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB), entidade que promoveu pressões as quais resultaram na obrigatoriedade de exibição do complemento nacional, em 1934. Tata Amaral, por sua vez, recita trecho de uma fala de Carmen Santos na Primeira Convenção Cinematográfica Nacional:

O Brasil pode produzir bons filmes, como qualquer país. Tem artistas, tem técnicos, material ótimo e muito esforço e boa vontade. Há filmes brasileiros que rendem, só no Brasil, de 1000 a 2000 contos de réis. O Brasil precisa de cinema como de agricultura e fábrica de alfinetes. Cinema brasileiro é uma questão moral, não material. [...] Cinema brasileiro é pobre, livre e independente. Há de ser rico e poderoso, mas pelo seu trabalho, pelo próprio esforço. Cinema brasileiro quer ter a honra de trabalhar pelo Brasil desinteressadamente. Com um bom brasileiro.

Muito já se escreveu e se homenageou Carmen Santos pelo seu pioneirismo e importância no cinema brasileiro. Não obstante, são poucas as obras que aprofundam sua argumentação – em especial sobre a importância, posto que o pioneirismo é indiscutível – como o fazem Ana Pessoa (2002) e Livia Cabrera (2020), na academia, e Ana Maria Magalhães, Sonia Nercesian e, principalmente, Tata Amaral e Lúcia Murat, no cinema.

Isso não significa afirmar que, em dado momento, tais produções não tenham, sem que fosse a intenção, reverberado alguns estereótipos que acompanharam a trajetória de Carmen Santos e marcaram boa parte da bibliografia sobre ela. É esse o caso, por exemplo, quando ouvimos em *Mulheres de Cinema* que “pelas obsessões de Carmen como diretora, o filme [*Inconfidência Mineira*] iniciado em 1941 será concluído sete anos depois”.⁶

Sem entrarmos no mérito se houve ou não um comportamento excessivamente perfeccionista de Carmen em sua primeira e única obra como diretora, é indiscutível que os

⁶ O processo de produção de *Inconfidência Mineira* foi muito longo e complexo, e durou 12 anos – e não sete ou dez, como informado no filme e nas séries –. Para um estudo aprofundado sobre o tema, consultar Cabrera (2020).

atrasos e problemas de *Inconfidência Mineira* tiveram (também) como causa um grande incêndio na Brasil Vita Film, seu estúdio, e a impossibilidade financeira da dedicação exclusiva ao projeto. Em *Mulheres no Cinema*, Luiza Barreto Leite, atriz na produção, relata que o ideal dela era o *Inconfidência*, mas não era sempre que ela tava filmando. Ela filmava no intervalo de outros filmes” pois, ao contrário do que se propagava, Carmen procurava uma pluralidade nas suas produções, explorando um mercado ainda desconhecido, como fizeram outros empresários. Um desdobramento evidente da descontinuidade das filmagens, e que costuma ser atribuído a suposta personalidade difícil de Carmen, ponto ao qual retornaremos adiante, foi a mudança de muitos técnicos.

Em *As protagonistas*, a entrevistada Ana Pessoa pondera, sobre a associação de Carmen Santos e Humberto Mauro, que ele precisava trabalhar para sustentar a família, posto que não tinha nem família nem marido rico. E, em *Mulheres no Cinema*, a narradora postula: “filho de uma família muito rica, Antônio financiaria todos os projetos e fantasias de Carmen”. A inserção dessas falas na montagem sem um aprofundamento das reflexões vai ao encontro de ideias difundidas –e problemáticas– sobre Carmen, em particular, e sobre as mulheres (em geral brancas) pertencentes ou que conseguiam ascender às classes mais altas à época: a de que trabalhar, tendo um cônjuge rico ou família rica, era um capricho –como se trabalhar não envolvesse bem mais questões que a subsistência, em especial para mulheres–; e, como desdobramento desta primeira, que as atividades profissionais de Carmen Santos eram “fáceis”, já que mesmo que não gerassem lucro Antônio Seabra garantiria a continuidade.

Indiscutivelmente ter uma relação que cobria prejuízos nos negócios é um privilégio. Não obstante, isso não significa nem que Carmen Santos não trabalhasse muito para tentar tornar sua companhia produtora autossuficiente, nem que o capital dos Seabra não tivesse um custo. Esse custo, abordado por Ana Pessoa em suas pesquisas, é sinalizado, de forma bem tímida, apenas em *As mulheres no cinema brasileiro*: “consta que o diretor de *Urutau* teria sumido, levando consigo a cópia e o negativo do filme. Os outros dois [*A Carne* e *Mademoiselle Cinema*] teriam se perdido num incêndio, mas antes disso cópias e negativos teriam sido recolhidos pelo marido”. O recolhimento estaria diretamente relacionado ao tipo de personagem interpretado por Carmen e à exposição do corpo da atriz, que não seriam condizentes com a companheira (ainda que não esposa) de um Seabra.

Por fim, o episódio dedicado a Carmen Santos em *Mulheres no Cinema* inicia com a afirmação de que “foram muito poucas as mulheres atrás da câmera no início do cinema brasileiro. A precursora foi uma atriz bonita, vaidosa, moderna e intelectualizada. Chamava-se Carmen Santos”. E, apenas vários minutos depois, a narradora diz:

Mais uma vez Carmen mostra-se à frente do seu tempo. Era uma artista que sabia usar como ninguém o marketing, de uma forma que até hoje espanta. Suas fotos são enviadas com frequência às revistas, assim como todos os seus projetos existentes ou por existir são noticiados em ínfimos detalhes.

A questão que levantamos é se o público comum, acostumado a pensar a dinâmica atri-

zes-imprensa pela chave da vaidade, e não como estratégia de sobrevivência em uma sociedade na qual as mulheres vivem uma desvantagem estrutural (que se agrava na medida em que outras opressões se interseccionam com a de gênero), articula os dois momentos na direção do que Ana Pessoa pontua em *As protagonistas*:

Ela não está iludida com o papel da “starlete”, da *star*. Ela quer ser a protagonista, ela quer ser a star, ela quer ser a pessoa da mídia, ter a persona dela identificada com o projeto, mas não é um projeto egóico, de personalidade. É um projeto que tem a percepção da construção dessa atividade.

Entretanto, é fundamental destacar que a análise de *Mulheres de cinema*, *Mulheres no Cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas* em geral nos levou a afastamentos e contraposições a estereótipos e olhares contra-hegemônicos, e a aspectos da trajetória de Carmen Santos que a historiografia do cinema brasileiro ainda precisam dar conta.

Um bom exemplo é a reiterada afirmação da parceria entre Humberto Mauro e Carmen Santos ter sido importante para a trajetória de ambos. Em praticamente toda a bibliografia sobre Carmen há um grande destaque para Mauro, mas quantos estudos existem sobre a importância dela para o cineasta? Se é exagerada a declaração de Daniel Filho, em *As mulheres no cinema brasileiro*, de que “foi ela que foi a Cataguazes salvar o que podia morrer, o famoso cinema de Humberto Mauro”, corroboramos o pensamento de Ana Pessoa que “o Humberto Mauro vem pro Rio de Janeiro pela Cinédia, então o Humberto Mauro, atraído pela ideia do projeto do Adhemar, vem pra Cinédia, onde ele trabalha com o Adhemar [...] até ter o rompimento com o *Ganga Bruta*. Onde a alternativa de emprego naquele momento era ela [Carmen]”. E isso não é qualquer coisa.

O próprio aprofundamento da relação entre Carmen e a imprensa, a qual, conforme indicamos acima, está presente em algumas das obras, é outro caso de afastamento de estereótipos. Contudo, é importante pensar que tal relação, que aparece como estratégica e inteligente (que sem dúvidas era), teve efeitos prejudiciais para a imagem de Carmen Santos em seu tempo e até hoje. Por precisar estar sempre na mídia para que fosse ouvida e respeitada, posto que era uma mulher, acabou tornando públicos projetos que não tinham nenhuma perspectiva de serem feitos. Sem este elemento, que não é o único, é impossível compreender a fama de “amadora” de Carmen Santos. A fama de alguém que, a despeito de seu indiscutível amor pelo cinema, era “imediatista”, não tinha planos e estratégias para a sua empresa e precisou interromper muitas das suas atividades.

Repensar a interrupção de tantos projetos de Carmen Santos é fundamental, e as obras apontam um dos caminhos possíveis, embora não adentrem nele: os impactos das questões de gênero no que foi a trajetória de Carmen. Uma das justificativas mais comuns é esse suposto amadorismo da empresária, tese que não se sustenta quando analisamos a produção diversificada da Brasil Vita Filme (Cabrera, 2020) e consideramos que sua empresa foi responsável pelo grande êxito *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) –em especial porque, sabemos, o sucesso de um filme não está ligado apenas à direção, mas também a quem o estrela, produz, distribui, etc–.

Por inúmeros fatores estruturais (falta de políticas públicas, concorrência desleal do cinema estrangeiro, e principalmente estadunidense, *trusts*, etc.), a interrupção de projetos está mais próxima da regra que da exceção para os produtores brasileiros, fenômeno ainda mais intenso na primeira metade do século passado. Mas quantos profissionais homens foram julgados com o mesmo rigor e receberam a mesma fama que Carmen Santos? Ademais, tal tese subestima as capacidades cognitivas da mulher. Depois de décadas trabalhando integralmente com cinema, é bastante provável que uma profissional com trânsito em diferentes áreas dominasse “o entendimento do processo global do cinema: da produção à distribuição”, como defende a narradora de *As mulheres no cinema brasileiro*.

A “personalidade difícil” de Carmen Santos também é apresentada como motivo para as muitas interrupções de seus projetos. Carmen era a detentora do capital, da empresa, do estúdio e, como produtora, tinha não apenas a autoridade, mas a obrigação profissional de supervisionar todo o processo, interferindo sempre que necessário. Quase todas as mulheres que atuam audiovisual contemporâneo, procedentes de distintas regiões e com diferentes pertencimentos étnico-raciais, de classe e geracionais, têm relatado em entrevistas que pelo menos uma vez em suas carreiras foram contestadas, desrespeitadas e deslegitimadas por homens que estavam abaixo delas na hierarquia das funções dentro de um filme. Considerando a atualidade desta discussão em 2021, não é difícil imaginar a postura que Carmen Santos precisava adotar para poder fazer o seu trabalho entre as décadas de 1920 e início dos anos 1950.

Em *Mulheres no Cinema*, lemos uma citação de Mário Peixoto sobre episódio ocorrido em *Onde a terra acaba* (1931), projeto interrompido de Mário e Carmen: “Lembro de uma cena em que ela [Carmen] era esbofeteada. No auge da cena, o rapaz se descontrolava e tome tapa ... Ela era das tais que aguentava firme. E eu ia rodando... Ficou inchado e foi para a cama naquela noite com febre.”

Certamente a citação é aterradora hoje, mas seus elementos eram naturalizados à época, talvez pela própria Carmen Santos. A diferença de percepção de contexto precisa ser trazida à luz, sob o risco de anacronismo. Ao mesmo tempo, não impede que essas informações fortaleçam nossa compreensão do que significava ser uma atriz, e em especial uma atriz, produtora e diretora, no período em que Carmen Santos viveu. Da mesma forma, traz elementos que tornam imperativo suspeitar das fontes orais ou escritas que construíram Carmen Santos como “geniosa”, “teimosa”, “difícil”, “amadora”, “incompetente”, “instável” e apresentar rupturas nas relações e projetos como o fazem o filme e as séries aqui analisados, a exemplo de *As mulheres no cinema brasileiro*:

Carmen pede para Mário escrever um roteiro que a consagre como uma grande atriz. Assim nasceu *Onde a terra acaba*, cujas filmagens foram iniciadas em agosto de 1931. O filme, porém, não foi concluído. Carmen e Mário se desentenderam e as filmagens foram suspensas no final desse mesmo ano.

Um rompimento fruto de divergências mútuas entre profissionais: um cineasta genial, ainda que de um longa-metragem só, e uma atriz, produtora e realizadora que em diferentes

momentos da sua trajetória provou que sabia o que estava fazendo.

Considerações finais

Propusemos-nos, neste texto, a investigar como a atriz, produtora e diretora Carmen Santos foi construída no filme *Mulheres de cinema* e nas séries televisivas *Mulheres no cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas*. O foco em Carmen se deu devido à sua importância para o cinema brasileiro e ao fato de ela sempre ser mobilizada quando se trata do tema, ao mesmo tempo em que apenas muito recentemente se verifica o surgimento de trabalhos acadêmicos que ampliam as pesquisas de Ana Pessoa.⁷

Nesse sentido, interessava-nos analisar como diferentes diretoras, que realizaram suas obras em distintos momentos históricos, criaram a personagem Carmen Santos. Ademais, questionamos quais teriam sido suas fontes, que convergências haveria entre tais discursos e se filme e séries se afastariam de alguma forma do que fora escrito pela maioria da história do cinema brasileiro sobre a pioneira.

Constatamos uma ampliação das facetas, ambiguidades e complexidades de Carmen Santos nessas versões audiovisuais da história das mulheres no cinema brasileiro antes que este movimento ocorresse na historiografia. Por outro lado, é perceptível nas séries a influência de vieses e fontes trazidas por Pessoa (que é citada nos créditos de *As mulheres no cinema brasileiro* e entrevistada em *As protagonistas*).

Entre os principais pontos de encontro de *Mulheres de cinema*, *Mulheres no cinema*, *As mulheres no cinema brasileiro* e *As protagonistas*, destacamos a produção de uma imagem mais condizente com a trajetória de Carmen Santos, e não focada apenas na atuação e na beleza –perspectiva comum em obras de referências sobre o cinema brasileiro–; a ênfase nas suas múltiplas formas de dedicação ao cinema nacional; a relevância da associação de Carmen para carreiras e filmes importantes de nossa história; e a apresentação da sua personalidade determinada como, via de regra, positiva. Não obstante, foram/são partes de uma sociedade estruturalmente machista, e eventualmente também reproduziram estereótipos.

Ao fim da investigação, podemos afirmar que Ana Maria Magalhães, Lúcia Murat, Sonia Nercessian, Norma Bengell e Tata Amaral nos deixaram, através do cinema e da televisão, pistas importantes para a chamada Nova Historiografia Universitária: a necessidade de revisitar as parcerias que Carmen Santos estabeleceu dentro do cinema, a impossibilidade de se pensar qualquer aspecto da vida profissional da pioneira sem considerar as questões de gênero envolvidas, etc.

Fica a certeza de que Carmen Santos é uma figura que ainda precisa ser muito mais estudada –o que se pode afirmar sobre a maioria das mulheres do cinema brasileiro–. Pretendemos continuar em tal direção e fortalecer os debates historiográficos e feministas que

⁷ Para além dos já citados, consideramos pertinente destacar a dissertação de mestrado Carmen Santos: Autorrepresentações e representações no cinema e nas revistas ilustradas (Castro, 2021) e as teses de doutorado em desenvolvimento Carmen Santos na cinematografia brasileira: do dizível ao invisível, de Tatiana de Carvalho Castro, e A constituição da Brasil Vita Filme: A formação de um empresariado nacional entre o modelo studio system, o projeto governamental para o cinema e o diferencial brasileiro, de Lúvia Maria Gonçalves Cabrera.

têm repensado a cinematografia nacional.

Bibliografia

Bernardet, Jean Claude (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume.

Cabrera, Livia Maria Gonçalves (2020). *“O maior drama nacionalista do Brasil”: produção, recepção e circulação de Inconfidência Mineira (Carmen Santos, 1936-1948)*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual. Niterói.

Castro, Tatiana de Carvalho (2021). *Carmen Santos: Autorrepresentações e representações no cinema e nas revistas ilustradas*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-graduação em História. Niterói.

França, Ana Claudia Camila Veiga de (2021). *Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989*. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. Curitiba.

Gomes, Paulo Emílio Salles (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva

Holanda (organizadora) (2019). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa.

Holanda e Tedesco (organizadoras) (2017). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.

Hollanda, Heloísa Buarque de (organizadora) (1989). *Quase catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: Ciec/UFRJ; MIS; Funarj.

Lusvargui e Silva (organizadoras) (2019). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade.

Marinho, L. S. (1932). “Carmen Santos, a estrela de Onde a terra acaba”. *A Cena Muda*, 22 de março (30).

Melo, Luís Alberto Rocha (2017). “O discurso historiográfico em *Mulheres de cinema*”. Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (organizadoras). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.

Muda, A Cena (1940). “Close Up”. *A Cena Muda*, 29 de outubro (10).

Nobre, Francisco Silva (1955). *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A.B.B.

Noronha, Jurandyr (2009). *Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro: de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro*. São Paulo: EMC.

Pedro, Joana Maria (2006). “Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, nº 52, dezembro. Disponível em: <http://>

Pedro, Joana Maria e Cristina Scheibe Woff (2007). “Nosotras e o Círculo de Mulheres Brasileiras: feminismo tropical em Paris”. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 14, janeiro-junho. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40109>.

Pessoa, Ana (2002). *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

_____. (2006). “Argila, ou falta uma estrela... és tu!” *Fênix*, Uberlândia, v. 3, a. III, n. 1, janeiro-março.

Ramos, Fernão Pessoa e Luiz Felipe Miranda (organizadores) (2000). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac.

Ramos, Fernão Pessoa e Sheila Schvarzman (organizadores) (2018). *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições SESC, 2018. Dois volumes.

Sarmet, Érica e Marina Cavalcanti Tedesco (2017). “Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980”. Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (organizadoras). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.

_____. (2017). “Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo”. *Revista Estudos Feministas*, nº 25(3): 530, setembro-dezembro. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/48260>.

Sarti, Cynthia (1998). A. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. In: XXI Congresso Internacional da LASA (Latin American Studies Association), XXI. Chicago: The Palmer House Hilton Hotel.

Schvarzman, Sheila (2008). “Cinema Brasileiro, História e Historiografia”. *Mnemocine*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/historia-e-cinema/120-cinema-brasileiro-historia-e-historiografia>.

Scott, Joan (1992). “História das mulheres”. Peter Burke (organizador). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.

Viany, Alex (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

Vieira, João Luiz (2018). “A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)”. Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman (organizadores). *Nova História do cinema brasileiro* (vol. 1). São Paulo: Edições SESC.

Bio:

Marina Cavalcanti Tedesco é doutora em Comunicação e docente do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Tem experiência como roteirista, diretora e, principalmente, diretora de fotografia. Entre suas principais publicações estão a co-organização dos livros “Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano” (2013), “Feminino e plural: mulheres

no cinema brasileiro” (2017 - finalista do Prêmio Jabuti 2018) e “Cinematografia, Expressão e Pensamento” (2019), e o capítulo “Palavra forte - no cinema”, no livro “Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade” (2018), de Heloisa Buarque de Hollanda. Faz parte do comitê coordenador 2020-2022 da Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina (RAMA).

Livia Cabrera é bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutoranda no Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, realizando pesquisas na área de história e política do audiovisual brasileiro, com trabalhos sobre o pioneirismo de Carmen Santos e a importância da companhia produtora, Brasil Vita Filme. É servidora pública com atuação na UFSCar, ANCINE e UFF, sendo atualmente gerente do Cine Arte UFF.

Marina Cavalcanti Tedesco (Universidade Federal Fluminense)

ninafabico@yahoo.com.br

Livia Cabrera (Universidade Federal Fluminense)

livia_cabrera@id.uff.br

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

FEMINISMO Y AUDIOVISUAL: SOBRE ALGUNOS USOS DEL VIDEO EN EL MOVIMIENTO DE MUJERES DE BOLIVIA Y CHILE

CLAUDIO GUERRERO URQUIZA Y ALEJANDRO DE LA FUENTE

EN LA
OTRA ISLA

Feminism and audiovisual: on some uses of video in the Bolivian and Chilean women's movement

NÚMERO
4
MAYO DE
2021

Resumen

Durante los años 70 y 80, en Latinoamérica el video constituyó un espacio de resistencia y lucha que permitió levantar circuitos de comunicación popular como una alternativa a los medios hegemónicos. En este contexto, surgieron una serie de productoras y colectivos que a finales de los 80 se articularon en el Movimiento Latinoamericano de Video. Muchas de estas iniciativas tuvieron al feminismo y al movimiento de mujeres como algunas de sus preocupaciones centrales y con esta premisa utilizaron el video de diversos modos: como una herramienta para visibilizar la coordinación y organización de mujeres en la región, para contar las historias de las mujeres, como un instrumento de educación para mujeres, entre otras. En este artículo realizamos un panorama general sobre las intersecciones del video con el movimiento de mujeres, enumerando y ejemplificando algunos usos del video en este campo, centrándonos en los territorios de Bolivia y Chile y, particularmente, en dos productoras de video: Nicobis y Grupo Proceso.

Palabras clave: Movimiento Latinoamericano de Video, comunicación popular, feminismo, movimiento de mujeres

Abstract

During the 1970s and 1980s, in Latin America the use of videotapes constituted a space of resilience and struggle against the mainstream media that made it possible to create popular communication circuits as an alternative. In this context, a series of producers and collectives emerged which by the late 1980s were articulated in the Latin American Video Movement. Many of these initiatives had feminism and the women's movement as one of their central concerns and with this premise they used video in different ways: as a tool to make visible the different ways of coordination and organization of women in the region, as the storytelling of women's history, and as an educational tool for women, among other strategies. In this article we perform an overview of the intersections of video with the women's movement, listing and exemplifying some uses of the videotape in this field, focusing on the territories of Bolivia and

Chile and, particularly, on two production companies: Nicobis and Grupo Proceso.

Key words: Latin American Video Movement, popular communication, feminism, women's movement

Introducción

La irrupción y expansión de la tecnología del video en el espacio audiovisual latinoamericano entre los 70 y los 80, implicó transformaciones “mucho más importantes que los que habían vivido el cine y la televisión por sí solos en varios decenios” (Getino, 1990: 14). No sólo transformó el modo en que se producía, distribuía y recepcionaba el audiovisual, sino que permitió incorporar a sujetos, miradas, territorios, temporalidades, relatos y experiencias que antes apenas habían participado de él.

En este artículo abordaremos algunas experiencias en las que el feminismo y el movimiento de mujeres participaron del espacio audiovisual gracias a las transformaciones que propició el video. En particular, nos interesa relevar experiencias sucedidas en el marco de una progresiva coordinación latinoamericana de videastas que comenzó a gestarse a mediados de los 80 y que se consolidó con la organización del Primer Encuentro Latinoamericano de Video en Santiago de Chile en 1988 (De la Fuente y Guerrero, 2018), con la publicación del “Manifiesto de Santiago” y la decisión de fundar el Movimiento Latinoamericano de Video (en adelante MLV).

Esta iniciativa de coordinación regional respondía a una verdadera proliferación de medios de comunicación populares o alternativos en diversos soportes (audiovisual, radio, prensa escrita, etc.) gracias a una serie de condiciones contextuales relativamente compartidas: la transición de dictadura (o periodos formalmente democráticos pero particularmente autoritarios) a posdictadura y la emergencia de importantes movimientos sociales de diversa índole; la formación y divulgación de un amplio campo de estudios en torno a una teoría de la comunicación de orientación emancipatoria; un considerable aumento de la cooperación financiera internacional por parte de gobiernos, organismos multilaterales, agrupaciones eclesiásticas, sindicatos y ONG; y la implantación de reformas económicas neoliberales que implicaron violentos ajustes económicos, reforzaron políticas extractivistas, redujeron el rol del Estado y a la vez facilitaron la circulación de bienes tecnológicos, como los televisores y las cada vez más accesibles cámaras y reproductores de video, tras la difusión de los formatos Betacam y VHS en los 70.

En estas condiciones apareció una gran cantidad de productoras y colectivos audiovisuales que trabajaban principal o exclusivamente en formato video en toda América Latina. Tras conocerse en diversos festivales, encuentros y seminarios, descubrieron que poseían experiencias, desafíos y objetivos análogos, los cuales de manera articulada podían fortalecerse. Por cierto, una de las líneas principales que muchas de ellas trabajaron era su articulación con el feminismo y el movimiento de mujeres en sus diversos contextos. La difusión de la tecnología del video y la formación del MLV se cruzará con el desarrollo de las luchas feministas entre los 70 y los 90, tanto en el contenido como en los diferentes usos del audiovisual.

De todos los territorios en que se produjeron estos cruces, en el presente estudio nos enfocaremos en los contextos de Chile y Bolivia. Es en estos países donde primero hemos podido vislumbrar con claridad las productivas y complejas relaciones entre el video, el feminismo y el movimiento de mujeres, aunque diversos antecedentes nos indican que podremos encontrar un panorama similar en otros territorios de la región¹.

En Chile y Bolivia, además, hemos encontrado historias muy particulares, pero también importantes analogías y sincronías en las relaciones del movimiento de mujeres y el feminismo con el video y la comunicación popular. Los casos en que nos detendremos, correspondientes a la productora Nicobis y al Grupo Proceso, nos muestran que en ambos contextos existen genealogías similares en las articulaciones colectivas de mujeres y un repertorio análogo de herramientas con las que el video otorgó un correlato audiovisual al posicionamiento y las demandas feministas de cada contexto. Como fue característico en el MLV, esto no sucedió solo a través de los contenidos audiovisuales, sino que nos encontraremos con un uso estratégico del video por parte de las productoras y colectivos locales (con diferentes niveles de organización territorial), al entenderlo como una herramienta de transmisión de conocimiento y de invitación al diálogo, la discusión y la organización colectiva, tanto en la producción como en la distribución y recepción.

El movimiento de mujeres y el feminismo en Bolivia y Chile

No se ha establecido una definición única y total de lo que es feminismo, más bien se han desarrollado diversas nociones que han enfatizado aspectos diferentes según la postura y contexto de quienes las han enunciado. En fuentes de la época y en entrevistas actuales a agentes del periodo que estamos estudiando (Ximena Arrieta y Liliana De la Quintana), se refleja una distinción en el uso de los significantes feminismo y mujer a la hora de definir su identidad y sus prácticas.

Una distinción que realizó entonces la socióloga feminista Teresa Valdés puede entregarnos algunas pistas sobre el uso de estos términos. El movimiento de mujeres estaría constituido por “la red de grupos y organizaciones de mujeres que, aun sin tener un ideario feminista explícito, intuitivamente y en su práctica resisten y niegan la opresión y subordinación de género” (Valdés, 1993: 29). El feminismo, por su parte, sería un “polo” del movimiento de mujeres caracterizado por desplazar “los límites de lo posible establecidos por la cultura hegemónica” por medio de su “resistencia, rebeldía y acción trasgresora frente a la normativa social patriarcal” (Valdés, 1993: 28). Sin duda se trata de una definición construida desde el polo feminista hacia el movimiento de mujeres, con la idea explícita de ser una suerte de “vanguardia” del mismo (Valdés, 1993: 28), pero ella nos permite vislumbrar distintas

¹ Este texto forma parte de una investigación en desarrollo sobre el Movimiento Latinoamericano de Video auspiciada por el Fondo de Fomento Audiovisual del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Chile). Esperamos ir dilucidando y desarrollando estos antecedentes en otros territorios junto con el avance de nuestra investigación. Sin embargo, sabemos de varias conexiones entre el video y el movimiento de mujeres en lugares como Uruguay y Brasil (Torello, 2016; Kintto, 1992).

identidades y programas que convergen en el amplio movimiento de mujeres.

En el periodo que trabajamos, el feminismo suele aparecer como una marca de identidad de mujeres urbanas no racializadas y con educación formal (casi siempre universitaria), mientras que el resto de las organizaciones, especialmente las más marginales respecto a los lugares de privilegio, se aglutinan en torno al significativo mujer. Por lo mismo, mientras más grande o transversal es la base social de las organizaciones del periodo, más probable es que definan sus prácticas en torno al significativo mujer, más que al feminismo. No se trata de compartimentos aislados, sino de posiciones que tuvieron múltiples articulaciones entre ellas, pero que sí definen, dentro de un rango de posibilidades, dos tipos de organizaciones, marcas de identidad, demandas, discursos y prácticas relativamente diferentes, lo que también se verá reflejado en algunos de los usos audiovisuales del periodo.

Encontraremos, por cierto, múltiples zonas de encuentro entre estas definiciones. Uno de ellos fue el campo del video, cuyo crecimiento de la mano de fuertes movimientos sociales y organizaciones de base lo convirtió en un privilegiado lugar de intercambio y articulación de mujeres que provenían de distintos orígenes. Es por ello que en este estudio hemos apuntado al amplio campo de posibilidades que existen entre ambas definiciones.

En América Latina, la primera ola de organizaciones de mujeres fue contemporánea a la primera globalización que caracteriza al último cuarto del siglo XIX. Fue en este periodo donde veremos aparecer con fuerza al menos dos tipos de organizaciones. Por una parte, un movimiento ligado a mujeres de la elite que fueron articulándose en el sufragismo, es decir, la conquista del derecho a voto y de otros derechos políticos. Por otro lado, aparecerá un movimiento formado por organizaciones que agrupaban a mujeres trabajadoras urbanas, estimuladas por las condiciones de explotación que la propia globalización capitalista estaba propiciando en las ciudades.

En Chile, algunas de las primeras organizaciones fueron mutualistas, sociedades de socorros mutuos y sindicatos de obreras de diversas industrias y oficios. Es lo que se conoce como feminismo obrero, en la medida que aunaba “solidaridades de género y clase”. Este alcanzará una importante expansión a inicios del siglo XX y tendería a decaer en las décadas siguientes: “la claridad que las caracterizó sobre *la dominación patriarcal* y *la dominación capitalista* se iría desdibujando al vaivén de federaciones y partidos obreros en los que se fueron integrando” (Largo, 2014: 50-52).

En Bolivia nos encontraremos con perfiles análogos en las primeras organizaciones. Por un lado, tenemos las organizaciones culturales, asistenciales o políticas fundadas desde fines del siglo XIX por mujeres urbanas que habían accedido a la educación formal y tenían lazos familiares con la oligarquía (Zabala, 1995: 25), las que tendieron a converger en el sufragismo. Por otro lado, tenemos las organizaciones de mujeres urbanas trabajadoras, surgidas bajo el “auge de corrientes anarquistas al interior del sindicalismo” (Zabala, 1995: 27), como la Federación Obrera Femenina (1927). Muchas de estas trabajadoras se reconocían como cholas, usaban polleras (vestidos tradicionales), eran aimarahablantes y correspondían a lo que el sistema colonial de castas clasificaba como mestizas. Es por ello que en estos grupos comienzan

a aparecer con fuerza demandas que articulan lo que hoy llamaríamos interseccionalidad, pues estas trabajadoras reconocieron que eran discriminadas y violentadas por su género, su adscripción racial y su clase.

La creciente industrialización y urbanización que caracterizará al periodo de entreguerras, así como las dictaduras y la represión a la clase obrera, implicarán importantes cambios en las condiciones de existencia de las mujeres en América Latina. Esto aumentó la presión para lograr una mayor o plena participación de las mujeres en la vida pública y diversificó las demandas, que se relacionaron con temas cada vez más variados, como el trabajo sexual, el aborto, la violencia doméstica, el divorcio y los derechos económicos.

En Bolivia y Chile, la diversidad de organizaciones y demandas se verá acompañada de importantes intentos de convergencia del movimiento de mujeres. En el caso de Bolivia, tenemos la Convención Femenina de 1929, fallida en tanto no lograron encontrarse las visiones sufragistas que venían de la elite con las del anarcosindicalismo de las obreras cholas. La participación de las mujeres en diversos roles durante la Guerra del Chaco (1932-1935) significó un nuevo impulso para sus reivindicaciones y organizaciones, entre las que destaca la Legión Femenina de Educación Popular América, que logró cierta convergencia de mujeres de diferentes grupos sociales y empujó con fuerza la lucha por el sufragio femenino, el que se alcanzó en 1946 en las elecciones municipales y recién para la elección de otros cargos con la proclamación del sufragio universal en el marco de la Revolución de 1952, que venía a consagrar una tendencia en la que “la liberación femenina termina subordinada a la liberación social” (Zabala, 1995: 33). Esto se evidenciaba en el rol protagónico que jugaron “las Barzolas”, como se conocía a las mujeres organizadas que lucharon por la toma del poder por parte del Movimiento Nacional Revolucionario (MNR), pero en roles que fueron concebidos, en su mayoría, como una asistencia a la luchas de los varones. El relato de algunos episodios de este recorrido lo podemos revisar en la serie documental *Rebeldías* (De la Quintana, 1994), a la que volveremos más adelante.



Imagen 1. Huelga de hambre del Comité de Amas de Casa Mineras en Rebeldías: Mujeres Mineras (Liliana De la Quintana, 1994).

En el caso de Chile, la década de 1930 incluye importantes hitos en este nuevo momento de progresiva convergencia, como las importantes manifestaciones públicas de mujeres en Santiago en el marco del movimiento social que derrocó al dictador Carlos Ibáñez en 1931, la participación en las elecciones municipales de 1935 (donde por primera vez pudieron votar) y la fundación, el mismo año, del Movimiento pro Emancipación de la Mujer (MEMCH). Este último tenía un programa amplio de emancipación “económica, biológica, jurídica y social” (Caffarena y Garafulic, 1935:2). Otra iniciativa de convergencia fue el Primer Congreso Nacional de Mujeres de 1944 y la creación de la Federación Chilena de Instituciones Femeninas (FECHIF), que fue determinante para lograr el derecho a voto de las mujeres en las elecciones parlamentarias y presidenciales a partir de 1949. Durante las siguientes décadas las organizaciones de mujeres tenderán a decaer y a ser absorbidas por las secciones femeninas de los partidos políticos, desdibujando las demandas relativas al género en el marco de reivindicaciones políticas transversales o considerándolos como un asunto de segundo orden ante la importancia de la unidad de la clase trabajadora.

En varios países de América Latina nos encontraremos con un nuevo impulso para las organizaciones de mujeres en la década de los 70, muchas surgidas a contrapelo de las políticas promovidas por gobiernos autoritarios. Ante el recrudecimiento del terrorismo de Estado, fueron mujeres las protagonistas de algunas de las más importantes organizaciones por la defensa de los derechos humanos, como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) en Chile, la Asociación de Familiares de Detenidos, Desaparecidos y Mártires por la liberación Nacional en Bolivia (ASOFAMD), la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) en Perú, Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos en Uruguay y las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, entre otras.

Tras el golpe de Estado de 1973, la dictadura militar chilena impulsó una agenda de construcción de subjetividad que delineaba con cierto rigor los límites del género femenino en un entorno doméstico y maternal, del cuidado, como una subjetividad inferiorizada (Largo, 2014: 42), sin autonomía ni soberanía. Todo esto en el marco de un brutal terrorismo de Estado con el que se imponían radicales reformas neoliberales que precarizaron más aún las condiciones de existencia de los sectores populares. A inicios de los 80 se agudizó la crisis económica, a la vez que surgieron y se reforzaron organizaciones en los sectores populares que buscaban articular economías alternativas o subterráneas para autosustentarse, en el cual las mujeres fueron protagonistas con la conformación de las “ollas comunes”, entre otras instancias. De este mundo de mujeres urbanas de clases populares surge una nueva camada de organizaciones que van a trascender la lucha por la sobrevivencia hacia demandas más radicales relativas al género, como el Movimiento de Mujeres Pobladoras (MOMUPO) en la zona norte de Santiago y el grupo Las Domitilas², en la zona sur.

² Este grupo tomó su nombre en homenaje a Domitila Barrios, una relevante figura política en la historia del movimiento de mujeres en Bolivia, quien en 1975 irrumpió en la Primera Conferencia Mundial sobre la Mujer organizada por la ONU para introducir una mirada interseccional que reivindicaba la importancia de las diferencias de clase dentro de la opresión sexual, un asunto invisibilizado por los feminismos hegemónicos de la época.

Durante los 80 asistiremos a una verdadera proliferación de organizaciones (urbanas, campesinas, académicas, estudiantiles, partidarias, etc.), algunas declaradamente feministas, junto con lo cual existirán importantes movimientos de convergencia, como MEMCH '83, que recuperaba la memoria del MEMCH histórico, y la coordinadora Mujeres por la Vida, recordada por sus importantes acciones públicas contra la dictadura. El movimiento de video chileno registró y divulgó varias acciones de estos grupos, como es el caso de los reportajes *Protesta de mujeres* y *Mujeres por la vida en Teatro Cariola*, ambos realizados por el noticiero en video Teleanálisis el año 1987, y del documental *No me olvides* (Tatiana Gaviola, 1988). Las videastas también se hicieron cargo de generar una memoria audiovisual para el movimiento de mujeres, lo que puede apreciarse en documentales como *Hacer historia* (Lotty Rosenfeld, 1989) y *La historia tiene nombre de mujer* (Ximena Arrieta, 1991).



Imagen 2. Mujeres en la protesta del 8 de marzo 1986, día de la mujer (material de cámara, Grupo Proceso, 1986). Archivo Grupo Proceso, Hermann Mondaca Raiteri. Colección Cineteca Nacional de Chile.

En Bolivia, tras décadas de relativo “silencio” en las que apenas aparecieron organizaciones de mujeres (Zabala, 1995: 36), en los 60 y 70 surgirán algunas agrupaciones al amparo de partidos políticos. Sin embargo, las más importantes organizaciones del periodo serán los Comités de Amas de Casa Mineras, conformados principalmente por esposas de mineros que se organizaron para exigir mejoras en las condiciones de trabajo de sus compañeros y de subsistencia de sus familias. A medida que la situación política se volvió más autoritaria por parte de sucesivos gobiernos militares, estos Comités jugaron un rol muy importante en la lucha contra la represión e incluso fueron determinantes en la huelga de hambre de 1977 que impulsó la caída de la dictadura de Hugo Bánzer. Aun cuando sus demandas no se centraban en reivindicaciones de género, desde muy temprano encontraremos demandas explícitas relativas a las condiciones materiales de existencia de las mujeres, las que adquirirán mayor peso y

relevancia en la década del 80 (Zabala, 1995: 83).

Otro fenómeno que caracterizará al periodo será una nueva emergencia política de las cholas o mujeres de pollera, que entrarán con fuerza en la macropolítica a través de partidos como Consciencia de la Patria (CONDEPA), el que llevará a Remedios Loza a convertirse en la primera mujer de pollera en ser electa diputada. Un documental de Nicobis titulado *La Chola Remedios* (Liliana De la Quintana, 1990) relata la historia y acción política de esta mujer que encarnaba tanto las reivindicaciones de género como la lucha contra la discriminación racial y de clase. Cabe destacar que CONDEPA se originó en las protestas por el cierre de Radio Televisión Popular (RTP), un conjunto de medios de comunicación que incluía un semanario, dos radios y un canal de televisión cuya principal audiencia eran mujeres de pollera aimarahablantes que presentaban en ellos sus denuncias, testimonios y puntos de vista, lo que nos entrega algunas pistas sobre el modo en que los medios de comunicación contemporáneos de carácter audiovisual estaban transformando los esquemas de participación política, también de las mujeres.

Ya en los 80, veremos una nueva proliferación de organizaciones de diversa índole, incluyendo centros de estudio y ONG que se definirán explícitamente como feministas, en un proceso que tendrá características similares y resultará relativamente sincrónico en muchos territorios de América Latina. En ese sentido, hemos revisado una genealogía de similitudes y contrastes del movimiento de mujeres en Bolivia y Chile, que en ambos casos comparten la necesidad por expandir los límites de sus prácticas militantes, ideológicas y político-partidistas. De hecho, el campo del video será un espacio de articulación, convergencia y tránsito entre muchas de las organizaciones de mujeres que entonces se crearon, como veremos a continuación.

Video, movimiento de mujeres y feminismo

Como señalamos en la introducción, la expansión de la tecnología del video y el desarrollo del MLV supuso importantes cruces con el feminismo y el movimiento de mujeres. Un primer uso importante y transversal del video que da cuenta de estas relaciones fue el registro. Con el auge de la organización de mujeres se realizaron innumerables asambleas, encuentros, congresos, manifestaciones y acciones que pudieron ser documentadas en video, lo que permitió una inédita disponibilidad y circulación de las mujeres y sus reivindicaciones como objetos y sujetos en el espacio audiovisual, del que históricamente —salvo casos excepcionales— habían sido excluidas.

Esto permitió la elaboración de numerosos noticieros, informativos y documentales que divulgaron y ayudaron a construir el discurso y la praxis del movimiento de mujeres, que en muchos casos tuvo una relación bastante orgánica con colectivos y productoras audiovisuales, con los que interactuaba en la producción, distribución y recepción de materiales. Esto era una característica general del MLV, tal como lo afirma el “Manifiesto de Santiago” de 1988: “las propias organizaciones populares son, al mismo tiempo, los canales de distribución, creándose fuertes vínculos entre realizadores, usuarios y demás componentes del mundo del video” (1993: 66).

En esta línea, la producción y distribución de documentales aportó nuevas lecturas a la historia desde la perspectiva del movimiento de mujeres, construyendo narrativas audiovisuales sobre personajes, acontecimientos o procesos que permanecían doblemente silenciados en la historia oficial y en el espacio audiovisual.



Imagen 3. Aída Moreno en el documental Gestación (Taller de Video de la Mujer Pobladora - Grupo Proceso, 1986). Archivo Grupo Proceso, Hermann Mondaca Raiteri. Colección Cineteca Nacional de Chile.

Otra línea de trabajo que tuvo múltiples y complejos resultados fue el uso del video dentro del paradigma de la educación popular, que entonces formaba por sí mismo un vital movimiento en América Latina con importantes lazos con el movimiento de mujeres y con el MLV. En este paradigma cabe destacar un uso específico: la transferencia de conocimientos en torno al manejo de los recursos y herramientas del audiovisual (cámara, sonido, montaje, lenguaje, etc.) dirigida a las mujeres. El abaratamiento de los equipos posibilitaba el viejo anhelo de que el espectador pudiera ser también un creador o comunicador, por ello nos encontraremos con talleres y diversas instancias que buscaban democratizar el uso del espacio audiovisual.

En muchas ocasiones se propició una creación y recepción colectiva del audiovisual, algo que fue una característica general del MLV. Como señaló Regina Festa respecto al trabajo de TV dos Trabalhadores (TVT) en Brasil, “si es un video sobre mujeres ellas discuten el guión y lo preparan” (Kintto, 1992: 13). La distribución y recepción del audiovisual también fueron pensadas como instancias de reflexión. A través del visionado en diferentes escalas y del uso del video-foro se propició la reflexión colectiva y el fortalecimiento de comunidades y organizaciones del movimiento de mujeres a través de la mediación audiovisual.

Por último, queremos destacar el modo en que el video sirvió como una herramienta de circulación y articulación regional. Por medio de encuentros, festivales y diversas redes de distribución, el video permitió que diversas experiencias del movimiento de mujeres pudieran

circular y repercutir en territorios mucho más amplios, a la vez que permitir articulaciones concretas de activistas y videastas de diversos territorios. Una de estas experiencias fue la muestra itinerante de video de mujeres bolivianas, *Mirada de Mujer*, a la cual volveremos más adelante.

Más allá de estos usos particulares, la tecnología del video impactó en algunas estrategias y políticas del movimiento de mujeres y el feminismo. Una de ellas fue la toma de la palabra y la disputa de las mujeres por la redistribución de la voz y la visibilidad al interior de un diagrama patriarcal que las mantenía y mantiene oprimidas. El video y los modos de producción, distribución y recepción colectiva que trajo asociados fueron una importante herramienta al servicio de la resonancia del mensaje feminista en diversos espacios.

La relación entre lo privado y lo público fue uno de los asuntos que el feminismo de la segunda mitad del siglo XX discutió con mucha fuerza con consignas como “lo personal también es político” o “democracia en el país y en la casa” (Kirkwood, 1986: 14, 64). Con esto se hacía referencia a la importancia de la emancipación de las mujeres tanto en los espacios públicos como domésticos y de la relación intrínseca entre los diferentes niveles e intersecciones de la opresión sexista³. La disponibilidad de equipos (propios o compartidos), conocimientos y redes de distribución ayudó a diluir las barreras que mantenían los asuntos de género en el ámbito privado, permitiendo su fuga hacia lo público por medio de prácticas audiovisuales que ponían en un mismo plano a ambos espacios (macro y micropolítico) o permitían diversos tránsitos de uno a otro.



Imagen 4.. Silvia Rivera Cusicanqui en *Rebeldías: Mujeres de clase media* (Liliana De la Quintana, 1994).

A su vez, el uso del video para el registro de entrevistas o testimonios en primera

³ Por esos años existió un importante interés por volver explícitamente públicos la violencia doméstica que afectaba a las mujeres en el hogar, como sucede en los videos *Estallidos de la noche* (Marco Jiménez, 1993) y *El sordo del alma* (creación colectiva dirigida por Raquel Romero, 1990), que contó con un equipo realizador compuesto casi exclusivamente por mujeres del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano.

persona se articuló con un movimiento que buscaba despatriarcalizar la historia a través de una reivindicación de la oralidad en desmedro del textocentrismo hegemónico. El privilegio de la escritura y el texto como soportes del conocimiento, la historia y la verdad ha sido tradicionalmente un dominio patriarcal y colonial, tanto por la preeminencia textual de las lenguas europeas como por la tradicional representación del autor en clave masculina. Para Silvia Rivera Cusicanqui, la escritura en la ciencia social convencional tendía “a obliterar las voces subalternas o a integrarlas en una narrativa monológica de progreso y modernización” (2015: 88). La imagen audiovisual, en cambio, permitiría reactualizar “las fuerzas que dan forma a la sociedad, a tiempo de organizar lo abigarrado y caótico en un conjunto de descripciones ‘densas’ e iluminadoras” y se acercaría a “la sensibilidad popular mejor que la palabra escrita” (2015: 88, 20). En Bolivia existieron dos importantes experiencias en este sentido: el Taller de Historia Oral Andina (THOA) y el Taller de Historia para las Mujeres (TAHIPAMU), que en ambos casos incluyó entre sus participantes a mujeres que combinaron la investigación histórica con la producción audiovisual, en diferentes niveles, como la propia Rivera Cusicanqui, en el primero, y Elizabeth Peredo, en el segundo.

Por otro lado, el MLV se caracterizó por una participación bastante protagónica de las mujeres en el ámbito audiovisual de América Latina. Si bien desde los inicios del cine y la televisión en el continente nos encontraremos con un gran número de mujeres en diversos roles, pocas alcanzaron grados importantes de visibilidad y solían asumir tareas que, de una u otra forma, eran feminizadas: “la producción y gestión, el casting, la continuidad, el marketing y la distribución” (Seguí, 2018: 17, traducción propia). Las que alcanzaron visibilidad, luego tendieron a ser olvidadas o silenciadas en los créditos de los filmes, en las críticas y en los libros de historia audiovisual de cada país (algo que ha comenzado a revertirse en las últimas décadas⁴).

El MLV de ninguna manera revirtió esta condición subalterna de las mujeres en el mundo audiovisual. Sus figuras más visibles siguieron siendo varones, pero como nunca antes en el audiovisual latinoamericano nos encontraremos con tantas mujeres ocupando espacios importantes en toda la cadena del audiovisual, desde la producción a la recepción: directoras, productoras, guionistas, investigadoras, usuarias activas, narradoras, encargadas de distribución. Más importante aún, las diferentes articulaciones entre videastas que propició el MLV a nivel local y regional posibilitó una conciencia explícita, sostenida en el tiempo y canalizada en acciones concretas sobre la condición de las mujeres en el espacio audiovisual.

Ya en el documento final del Segundo Encuentro Latinoamericano de Video de 1989 nos encontraremos con la creación de la comisión “Mujer y video” y la declaración de que el MLV debe “incorporar la mirada y la perspectiva de la mujer en lo político, en la vida cotidiana y en la cultura a partir de los mensajes audiovisuales” (Segundo Encuentro Cochabamba 89, 1993: 72). Otra preocupación constante que apareció en estos encuentros fue la de mejorar la formación de realizadoras y técnicas del audiovisual, de tal modo que la “mirada de la mujer videasta” se

⁴ Un aporte para revertir esta situación de invisibilidad han sido las recientes investigaciones sobre el video de mujeres bolivianas desarrolladas por María Gabriela Aimaretti, Isabel Seguí, el proyecto de investigación Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2000 y la difusión a través del Festival de Cine Radical.

vea potenciada “y sus productos sean más profesionales” (Tercer Encuentro Montevideo 90, 1993: 88).

Estos desafíos se levantaban ante la consciencia de que, históricamente, las representaciones audiovisuales tendían a objetualizar a las mujeres desde una mirada masculina y sexista. En el Tercer Encuentro las videastas propusieron suprimir la comisión “Video mujer”, con la finalidad de no restarlas de las demás comisiones, y reemplazarla por una “instancia de coordinación de las mujeres videastas latinoamericanas” (Tercer Encuentro Montevideo 90, 1993: 87). Además, proyectaron un panel de discusión para analizar “La imagen de la mujer latinoamericana en los videos dirigidos por mujeres” (Aimaretti, 2020: 192). En particular, se enfatizaba la necesidad de dejar de perpetuar “la imagen de la mujer que impone un ordenamiento social machista” (Uriarte citada en Aimaretti, 2020: 193). Dos años después, el documento final del Cuarto Encuentro Latinoamericano de Video incorpora una protesta formulada por la comisión por la “forma degradante que se utiliza a la mujer en los medios publicitarios”. También recogía su propuesta de crear una “Comisión de Evaluación de la imagen de la mujer en el video latinoamericano”, “integrada por personas que tengan una capacitación sobre género” (Cuarto Encuentro Qosqo 92, 1993: 98), términos que connotan el modo en que el posicionamiento feminista había permeado en el espacio audiovisual.

El mayor protagonismo que alcanzarán las mujeres en el marco del MLV se deberá, en parte, a sus propios esfuerzos organizativos en diferentes instancias colectivas y a estrategias de visibilización, que tuvieron diferentes intensidades en el ámbito local, pero que tomaban fuerza en los encuentros regionales con propuestas tales como la elaboración de catálogos, publicaciones, circuitos y festivales dedicados a realizadoras, entre otros. Este el caso del grupo de las doce videastas que publicaron, en junio de 1989, el “Manifiesto de las videoastas bolivianas”, también conocido como “Manifiesto de las mujeres videastas de Bolivia” (Huanca, 2021). Entre otras cosas, se abogaba por la ya referida capacitación, por la creación de un catálogo que reuniera la información respecto a los proyectos y realizaciones de las videastas bolivianas y por la desarrollo de ciclos de exhibición para dar a conocer y evaluar sus trabajos. A la agrupación de bolivianas siguió el intento de formar la Asociación de Realizadoras Latinoamericanas (ARLA), del que sólo habría concretado su capítulo peruano (Carbone, 2016). También le siguió la Asociación de Cineastas, fundada en Chile en 1991, que pretendía, en palabras de la realizadora Tatiana Gaviola, conquistar “la igualdad de oportunidades en el trabajo, en la promoción”, “conseguir que el cine tenga también mirada y cuerpo de mujer” y “asegurar nuestra presencia en todos los ámbitos de esta actividad”, entre otros objetivos (Gaviola citada en Aimaretti, 2020: 194).

Mujeres en múltiples roles permitieron que en el espacio audiovisual se introdujeran posicionamientos feministas en la producción, distribución y recepción del audiovisual, gracias a su consciencia y articulación colectiva y a un contexto de efervescencia del movimiento de mujeres. Para examinar con algo más de detalle los modos concretos en que estos usos del video y estrategias del movimiento de mujeres se articularon con el MLV examinaremos dos casos: el Grupo Proceso en Chile y la productora Nicobis en Bolivia.

El Grupo Proceso

El colectivo audiovisual y productora Grupo Proceso fue fundado en Santiago por Ximena Arrieta y Hermann Mondaca hacia 1983 al calor del primer ciclo de movilizaciones masivas contra la dictadura dirigida por Augusto Pinochet. Hacia mediados de los 80 ya habían conformado un equipo más amplio y consolidado varias líneas de trabajo que tenían entre sus ejes la resistencia a la censura, la educación popular, la denuncia de las violaciones de los derechos humanos y el trabajo articulado con diversas organizaciones de la sociedad civil y el movimiento popular. Trabajaban desde un paradigma que entonces se llamó video-proceso, es decir, el uso del video para acompañar “dinámicas sociohistóricas concretas de los movimientos sociales y sectores populares”, lo que incluía su uso como “pedagogía audiovisual masiva”, “como memoria audiovisual de las luchas y conflictos de movimientos sociales” y “su uso en el desarrollo de la creatividad de sujetos nunca antes gestores de mensajes audiovisuales”, entre otros (Dinamarca, 1991:55).

En este marco, el Grupo Proceso desarrolló una producción estrechamente ligada al movimiento de mujeres en Chile, especialmente al que emergió en los sectores populares urbanos. Desde sus primeros videos, los tres capítulos del *Noticiario Alternativo* que lanzaron cuando aún se llamaban Grupo de Experiencias Pilotos en Videocasete (GEPV), nos encontraremos con registros y testimonios correspondientes a estrategias de subsistencia y organización impulsadas por mujeres populares ante la aguda crisis económica que vivía el país, tales como las ollas comunes, los talleres de autoformación o los comités de allegados y cesantes. También acompañaron al movimiento de mujeres en la calle, registrando las masivas manifestaciones contra la dictadura que se realizaban cada 8 de marzo, día internacional de la mujer.



Imagen 5. Interior del folleto *Video Móvil Mujer* (Grupo Proceso, 1989). Archivo Grupo Proceso, Hermann Mondaca Raiteri.

La reflexión sobre sus primeras producciones llevó al Grupo Proceso a desarrollar un

paradigma comunicacional que buscaba cierta horizontalidad en la relación entre realizadores y el movimiento social que pretendían documentar. Decidieron que debían generar contenidos *con* el otro, y no sólo *para* o *a partir* del otro (entrevista a Ximena Arrieta, 6 de mayo de 2016), lo que impactó en su aproximación al movimiento de mujeres. Esto ya resulta notorio en el documental *Más allá del silencio* (Ximena Arrieta y Hermann Mondaca, 1985), un encargo del Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ) para mostrar cómo se violaban los derechos humanos en la vida cotidiana de los sectores populares durante la dictadura, a la vez que presentar sus experiencias de resistencia. El video es protagonizado y narrado mayormente por Aída Moreno, una mujer de la población Huamachuco (al norte de Santiago) que había participado de las organizaciones de ollas comunes. Con su testimonio y reflexión transversal a todo el video, Moreno comparte, en alguna medida, la autoría sobre el mismo.⁵

En un nuevo ejercicio reflexivo, apostaron por una realización aún más horizontal y formaron el Taller de Video de la Mujer Pobladora, una instancia de transferencia de conocimientos en torno a la tecnología y técnica del video para mujeres pobladoras, lo que al mismo tiempo posibilitaba un uso reflexivo del video como medio de producción de conocimiento y autoconocimiento. De esta experiencia surgirán al menos tres documentales, siendo el primero *Gestación* (Taller de Video de la Mujer Pobladora - Grupo Proceso, 1986), en el que la productora y sus integrantes comparten los créditos con el taller en la dirección, realización y guión del mismo.

En este video se nos muestra la dinámica del taller y las discusiones en torno al guion del propio documental que vemos, centrado en las transformaciones que ocurren en las mujeres una vez que “salen de la casa” para organizarse. Se trata de un doble ejercicio de autoconsciencia que nos muestra reflexivamente el proceso de realización del documental y las transformaciones subjetivas que vive una mujer que decide organizarse. Entre las mujeres que participaron del taller estaba nuevamente Aída Moreno y también Coty Silva, dirigente del MOMUPO con la que el Grupo Proceso volverá a colaborar en otras ocasiones.

Para los años 1988 y 1989, el Grupo Proceso afirmaba que su producción se orientaba en tres programas: Video popular, Educación para la democracia y Mujeres. Este último se centraba en el trabajo con el Taller de Mujeres Pobladoras con el objetivo elaborar y mostrar en el video una “óptica femenina popular” (Grupo Proceso, s.f.: 5-6).

En un aspecto que resulta transversal al MLV, el Grupo Proceso privilegió instancias de recepción colectiva que continuaran el ejercicio reflexivo contenido en sus piezas audiovisuales a través de metodologías como el video-foro e instrumentos como la encuesta. En particular, para su trabajo con organizaciones de mujeres desarrolló hacia 1988 un programa llamado Video Móvil Mujer, por medio del cual desarrollaba ciclos o exhibiciones puntuales de sus videos con organizaciones de mujeres de Santiago, proveyendo además de los aparatos técnicos para visionarlo (reproductor, pantalla gigante y amplificación) y de una monitora encargada de propiciar la reflexión y debate en torno a lo planteado en cada video.

⁵ Este documental obtuvo el premio “Walter da Silveira” en el XI Festival de Cine y Video de Bahía en 1987, con lo que se transformó en el primer reconocimiento internacional del Grupo Proceso y propició su contacto con el importante movimiento de video popular brasileño.

La productora Nicobis

La productora audiovisual Nicobis fue fundada en La Paz por Liliana De la Quintana y Alfredo Ovando hacia 1981, en el agitado periodo del retorno a la democracia en Bolivia, marcado por el terrorismo de Estado desatado por sucesivos golpes militares y una fuerte resistencia de agrupaciones de mujeres, obreros, campesinos, mineros e indígenas. Nicobis registró y produjo una serie de documentales sobre estas experiencias de resistencia, además de trabajar por el rescate de la memoria y las tradiciones de la región andina.

En Nicobis, De la Quintana ha sido la directora de los proyectos, a cargo de la selección de temas, investigación, guión, producción y financiamiento, mientras Ovando se ha encargado principalmente de aspectos técnicos (cámara y edición) y de la distribución (Aimaretti, 2017: 11; De la Quintana, comunicación personal, mayo 2021). Ella además desarrolló una activa participación en instancias articuladoras del movimiento de video y del movimiento de mujeres. En 1984 fue una de las fundadoras del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB) y una de las firmantes del ya referido “Manifiesto de las videoastas bolivianas”. Además formó parte de la Coordinadora de la Mujer de La Paz, una importante organización de convergencia del movimiento de mujeres fundada también en 1984 y que utilizó explícitamente el término feminista para definir su acción. De la Quintana trabajó en el área de comunicaciones, documentando los encuentros nacionales que se llevaron a cabo durante la década del 80.

Con estos antecedentes, y con el contexto de una fuerte rearticulación del movimiento de mujeres y el feminismo en Bolivia, resulta coherente que una de las principales líneas de trabajo de Nicobis fue narrar la historia de las mujeres bolivianas, de la que apenas existían representaciones audiovisuales.

Uno de sus primeros trabajos en esta línea fue *Siempre viva* (De la Quintana, 1988), una docu-ficción sobre la historia de Catalina Mendoza, dirigente de la Unión Femenina de Floristas, una importante organización del mundo de mujeres anarcosindicalistas de los años 20 y 30 que ya referimos. La investigación la había realizado el TAHIPAMU, quienes actuaron como coproductores junto a Nicobis. Se trata de un momento en que la historia oral se convertirá en un espacio de investigación y lucha por recuperar memorias de resistencia y organización popular. Esto se realizó, en muchas ocasiones, por medio del audiovisual, como lo demuestra también la producción en video del THOA (Rivera Cusicanqui, 2015: 337).

El documental *Siempre viva* fue parte del ciclo de video internacional titulado “Mirada de Mujer: realizadoras bolivianas”, un esfuerzo coordinado de las mujeres del MNCVB y que tuvo cuatro versiones entre 1990 y 1994. Se realizó en Perú, Ecuador y Colombia y contó con la presencia de las principales videoastas en cada país. Además del visionado, este ciclo contó con talleres de formación, foros y discusiones con organizaciones de mujeres e indígenas (De la Quintana, comunicación personal, mayo 2021), concretando uno de los posicionamientos del mencionado manifiesto, el de la difusión de producciones hechas por cineastas y videoastas mujeres (Huanca, 2021: 14).

En el catálogo de la primera versión, Silvia Rivera Cusicanqui señaló: las mujeres luchamos para que se nos respete como seres distintos del hombre y que seamos nosotras quienes definamos esa diferencia y que no la definan desde afuera ¡que nos impongan una identidad! Y es en ese sentido que creo que tenemos mucha capacidad de escuchar y de percibir las demandas de otros sectores de la sociedad que también luchan por la diferencia, ese es el caso de los movimientos indígenas” (Mirada de Mujer, 1992: 31).

La cita sugiere que la identidad de lo femenino y su inscripción audiovisual no debía reducirse a un acercamiento esencialista al género, sino que se trataba de un territorio en disputa en el que las demandas se articulaban en complicidad y solidaridad con otros sectores de la sociedad oprimidos por el poder patriarcal, racial o de clase y que constantemente han sido relegado a un segundo plano.

El primer ciclo “Mirada de Mujer” combinó cine y video y reunió a 18 realizadoras bolivianas, incluyendo a Raquel Romero, Beatriz Palacios, Cecilia Quiroga y Raquel Romero, entre otras, la mayoría firmantes del manifiesto de 1989. Entre los trabajos que se mostraron estaba el documental *La mujer minera y la organización* (De la Quintana, Palacios y Romero, 1986), que por medio de material de archivo y entrevistas relata la huelga de hambre de junio 1961 realizada por las esposas de los mineros de la mina Siglo XX, que determinó la organización de uno de los primeros Comités de Amas de Casas.

Otro ejemplo de producción en esta línea de revisión histórica fue la serie *Rebeldías* (De la Quintana, 1994), compuesta por cuatro ediciones de aproximadamente 20 minutos que representan condiciones de existencia y resistencia del género femenino que varía de forma situada y contextual. Por ejemplo, en *Mujeres mineras* la mujer es representada por las amas de casa de las minas. En *Mujeres de barrios populares* es representada por trabajadoras del hogar, floristas, artesanas, cocineras y recoveras, entre otra serie de trabajos más o menos formales de la periferia de la ciudad. *Mujeres campesinas*, por su parte, la protagonizan mujeres rurales de comunidades andinas aymaras, quechuas y guaraníhablantes.



Imagen 6. Rebeldías: Mujeres Campesinas (Liliana De la Quintana, 1994).

Esta serie fue transmitida por la televisión pública boliviana, canal 9 ATB y Red Universitaria (Seguí, 2020: s/p), en un gesto inédito de difusión de demandas del movimiento de mujeres a través de un medio masivo de comunicación. En cada capítulo las mujeres comparten sus demandas, muchas de las cuales eran transversales, como la lucha por el abastecimiento y contra la precarización de la vida. A partir de la historia de las organizaciones de mujeres pasamos a interiorizarnos de sus problemas contemporáneos: las amas de casas cuyo trabajo no es reconocido; las trabajadoras de los barrios populares que no poseen garantías mínimas de subsistencia; las mujeres rurales que sufren problemas de sequía, educación, servidumbre campesina y expolio de tierras. Las ediciones cuentan con diversos testimonios de las protagonistas históricas o participantes contemporáneas de estas organizaciones, junto con imágenes de archivo de la Cinemateca Boliviana que sirven de fondo para las narraciones de diversos episodios de la historia feminista boliviana. Cabe señalar que la palabra feminismo (o cualquier forma explícita de autodefinición feminista) sólo es mencionada en el capítulo *Mujeres de clase media*.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Conclusión

El modo en que el MLV se articuló con el movimiento de mujeres nos permite acceder a múltiples usos del video que incorporaron las genealogías, miradas y demandas de las mujeres en la narrativa audiovisual. Al mismo tiempo que los roles de producción se repartieron de forma más horizontal, se utilizó al video como un medio para la reflexión y la organización, propiciando la formación y la transferencia de conocimientos como un modo de empoderar a las mujeres para crear sus propias narrativas. En este sentido, el video fue tanto un vehículo de denuncia como de creación y construcción de memorias colectivas, así como un espacio de redistribución de los roles de género. Todo esto permitió un acceso inédito del feminismo y el movimiento de mujeres al espacio audiovisual.

En los casos presentados puede apreciarse que el video se utilizó como una herramienta de articulación social en la que la división entre creador y espectador tendía a desdibujarse o volverse más compleja. Esto se desarrollaba por medio de estrategias que iban mucho más allá de las narraciones contenidas en los materiales audiovisuales -los cuales contaban con testimonios directos de sus protagonistas mujeres- y se desplegaron en usos del video que actuaban en diversas dimensiones, tales como la producción, distribución y recepción.

Si bien en la época el significante feminismo y sus marcas de identidad aparecen de manera limitada en los materiales audiovisuales que hemos presentado, estos responden a prácticas sociales y políticas radicales que pueden entenderse dentro de lo que ciertas autoras llaman feminismo. En particular, la complicidad del MLV con el movimiento de mujeres comprendido como una parte del movimiento popular y el amplio trabajo con mujeres de clases

populares o racializadas parece apuntar a lo que bell hooks ha llamado un feminismo radical, que nace de la convicción de que una genuina “liberación feminista” considera “la manera en que sistemas entrelazados de clasismo, racismo, y sexismo trabajan para mantener a las mujeres explotadas y oprimidas” (2000: 109, traducción propia).

Bibliografía

- Aimaretti, María (2017). “El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos”. *Cine Documental*, n° 16 (1-27). Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-aporte-de-las-videastas-documentalistas-a-la-escena-boliviana-en-el-retorno-democratico-sensibilidades-practicas-y-discursos/>
- _____ (2020). “Entre la confluencia y la dispersión: el Movimiento Latinoamericano de Video y sus encuentros en Montevideo, Río de Janeiro y Cuzco”. *Encuentros Latinoamericanos*, vol. IV, n° 2, julio/diciembre (184-213). Disponible en: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/879>
- _____ (2021). “El Movimiento Latinoamericano de Video en su cita boliviana”. *Ñawi*, vol. 5, n° 1, enero (55-73). Disponible en: <http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/799>
- Caffarena, Elena y María Elena Garafulic (1935). *Movimiento pro Emancipación de las Mujeres de Chile*. Santiago: s.d.
- Carbone de Mora, Giancarlo (2016). *El cine en el Perú: El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Universidad de Lima.
- Cuarto Encuentro Latinoamericano de Video Qosqo 92 (1993). Ricardo Gómez. (editor). *Puntadas para un sueño: El movimiento de video en Colombia y Latinoamerica*. Bogotá: Videocombo.
- De la Fuente, Alejandro y Claudio Guerrero (2017). *El Grupo Proceso en los primeros años de la transición 1982-1993*. Santiago: Cineteca Nacional de Chile, 2017.
- _____ (2018). “Comunicación y democracia: treinta años del Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo (Santiago 1988)”. Lucía Rodríguez y Dana Zilberman (Comps.). *Actas del VI Congreso Internacional AsAECA*. Buenos Aires: ASAECA.
- Dinamarca, Hernán (1991). *El video en América Latina: Actor innovador del Espacio Audiovisual*. Santiago: Centro Canelo de Nos - ArteCien.
- Getino, Octavio (coord.) (1990). *Impacto del video en el espacio audiovisual latinoamericano*.

Lima: FNCL – UNESCO – IPAL – AECI – Grupo Kipu.

Grupo Proceso (s.f.). *Videos. Televisión*. Santiago.

Huanca, María Ángela (2021). “A 31 años del Manifiesto de Mujeres Videastas de Bolivia: Contexto, Demandas y Actualidad”. *Cuadernos de Investigación Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2020 Vol. 1*. La Paz: Imagen Docs, Centro cultural de España en La Paz, Festival de Cine Radical.

hooks, bell (2000). *Where we stand: Class matter*. Nueva York: Routledge.

Kintto, Lucas (1992). “Regina Festa y la TV de los trabajadores”. *Revista Chasqui* 43 (13).

Kirkwood, Julieta (1986). *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: FLACSO.

Largo, Eliana (2014). *Calles caminadas: Anverso y reverso*. Santiago: DIBAM

Manifiesto de Santiago (1988). Santiago: s.d.

Mirada de Mujer (1992). *Mirada de Mujer: Realizadoras bolivianas*. La Paz: MNCVB - Nicobis - Círculo de Mujeres Periodistas.

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
4
MAYO DE
2021

Peñaranda, Cecilia y Montenegro, Adrina (2021). “Mujeres y video boliviano en 1990: miradas sobre la serie *Rebeldías* y el cortometraje *Ese sordo del alma*”. *Cuadernos de Investigación Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2020 Vol. 1*. La Paz: Imagen Docs, Centro Cultural de España en La Paz, Festival de Cine Radical.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen: ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Seguí, Isabel (2018). “Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women’s Labor in Andean Oppositional Film Production”. *Feminist Media Histories* 4, n° 1 (11-36). DOI: <https://doi.org/01.0525/fmh.2108.4.0.00>.

_____ (2020). “El cine según las amas de casa mineras: agenda subalterna, performance y comunicación política (Bolivia, 1971-1994)”. *Revista Estudios del ISHIR* 10, n°28. Disponible en: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/422/4221785006/index.html>

Segundo Encuentro Latinoamericano de Video Cochabamba 89 (1993). Ricardo Gómez. (editor). *Puntadas para un sueño: El movimiento de video en Colombia y Latinoamérica*. Bogotá: Videocombo.

Tercer Encuentro Latinoamericano de Video Montevideo 90 (1993). Ricardo Gómez (editor). *Puntadas para un sueño: El movimiento de video en Colombia y Latinoamérica*. Bogotá: Videocombo.

Torello, Georgina (2016). “Entretelares: m/arañas visuales en la nueva democracia”. Beatriz Tadeo y Mariel Balás (editoras). *CEMA. Archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-UdelaR, ICAU.

Valdés, Teresa (1993). *El movimiento social de mujeres y la producción de conocimientos sobre*

la condición de la mujer. Santiago: Flacso.

Zabala, M^a Lourdes (1995). *Nos/otras en Democracia: Mineras, Cholas y Feministas (1976-1994)*. La Paz: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales.

Bio

Alejandro de la Fuente (1989, Santiago) es licenciado en arte y diplomado en archivística de la Universidad de Chile. Magíster en Estudios de la Información de la Universidad McGill. Sus investigaciones se desarrollan en el ámbito del arte latinoamericano, especialmente sobre arte chileno desde la década del ochenta hasta el presente. Ha realizado trabajos de catalogación, digitalización y diseminación en diversas colecciones públicas y privadas, trabajando con archivos personales de artistas como las Yeguas del Apocalipsis junto a Fernanda Carvajal, el Grupo Proceso junto a Claudio Guerrero y Victor Hugo Codocedo junto a Vania Montgomery, las cuales se encuentran publicadas en sitios web homónimos. Entre sus publicaciones se cuentan artículos, ensayos y entrevistas en revistas y publicaciones del medio. También, ha presentado sus investigaciones en diversos congresos nacionales e internacionales.

Claudio Guerrero (1983) estudió historia del arte en la Universidad de Chile y edición de libros en la Universidad Diego Portales. Ha desarrollado proyectos de archivo e investigación histórica en artes visuales, cine y música. Es coautor de los libros *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)* y *La música del Nuevo Cine Chileno* (Premio Pulsar 2019 a la mejor publicación musical literaria). Ha dictado cursos y seminarios en las universidades Arcis, De Chile, Diego Portales y Andrés Bello. Ha curado muestras de arte contemporáneo en instituciones y espacios autónomos de Chile, Argentina y Bolivia, entre las que se cuentan *El juego de la boca* (Claudia Lee, Museo de Arte Moderno Chiloé, Castro, 2021) y *Cómplices y representantes* (Colectivo Piñen, Galería Gabriela Mistral, 2017).

Claudio Guerrero Urquiza (Investigador independiente)

cguerrourquiza@gmail.com

Alejandro de la Fuente (Investigador independiente)

adelafuente89@gmail.com

MEMORIAS Y POSMEMORIAS DE LA HISTORIA DE CUBA PRESENTES EN AFECTOS FAMILIARES. SUS REPRESENTACIONES Y DOCUMENTACIÓN EN LOS FILMES DIRIGIDOS POR MARINA OCHOA

LISANDRA LEYVA

EN LA
OTRA ISLA

Memories and post-memories of Cuban history present in family affections and their representation and documentation in the films directed by Marina Ochoa.

NÚMERO
4
MAYO DE
2021

Resumen

El ensayo abordará la trayectoria de la cineasta cubana Marina Ochoa y sus documentales *Blanco es mi pelo, negra mi piel* (Documental, 20 min., 1997), *El sol rojo en el poniente* (Documental, 52 min., 2012), y *Never Ever Neverland* (Documental, 90 min., 2015). El problema fundamental que explicitarán las ideas expuestas será: ¿cómo se representan y documentan en dichas obras la memoria, la posmemoria, y los afectos familiares, en relación con hechos históricos traumáticos como la Operación Peter Pan y la emigración japonesa en Cuba, o respecto al establecimiento de un matrimonio interracial? Un objetivo específico será asentar los conceptos de memoria, posmemoria y afectos familiares, y otros consistirán en analizar y argumentar los modos representativos mediante los cuales esos aspectos son expuestos en los documentales. La metodología de la observación y el análisis de los filmes, de sus contenidos, sus visualidades, sus narraciones, etc., tendrá respaldo en la Teoría Fílmica Feminista, la Sociología del Cine, y la Historia del cine. La cineasta ha transitado desde el género documental hasta el video arte, en ocasiones confiriéndole a sus filmes una perspectiva de género, empleando protagonistas y problemáticas femeninas, otras veces con interés en develar las repercusiones traídas a las familias y personas cubanas por sucesos políticos sociales.

Palabras clave: documental, memorias, posmemorias, feminismo, Marina Ochoa.

Abstract

The essay will deal with the professional career of Cuban woman filmmaker Marina Ochoa and her films *White is my hair, black is my skin* (Doc., 20 min., 1997), *The Red Sun in the West* (Doc., 52 min., 2012), and *Never Ever Neverland* (Doc., 90 min., 2015). The main problem exposed through the ideas will be: How the memories, post- memories, and family affections related to traumatic events such as the Peter Pan Operation, the Japanese emigration to Cuba, and an interracial marriage are depicted and documented on these films? A specific objective will be to define the concepts of memories, post-memories and family affections; other objectives will be to analyze and to argue the representation manner used to expose these categories in the documentaries. The methodology of observation and analysis of the films, their content, images, narratives, etc., will be supported by the feminist film theory, and the sociology and history of cinema.

Key words: documentary, memories, post-memories, feminism, Marina Ochoa.

Desde que las mujeres comenzaron a tener una presencia mayor y activa como directoras dentro del ámbito cinematográfico de Cuba, han mostrado interés en abordar como tema las familias cubanas, la formación intercontinental de estas debido a la esclavitud y la emigración, y el modo en que han sido afectadas material o emocionalmente por diferentes circunstancias históricas. Un ejemplo de los más antiguos es Sara Gómez con su documental de matiz autobiográfico *Guanabacoa: crónica de mi familia* (Doc., 13 min., 1966); la cineasta Gloria Rolando un poco más adelante en el tiempo ha entregado obras sobre todo con el propósito de recuperar y valorar la memoria histórica de las personas negras en Cuba, son algunos de sus filmes *Las raíces de mi corazón* (Doc., 57 min., 2001) y *Pasajes del corazón y la memoria* (Doc., 38 min., 2007); Susana Barriga, representante de la generación vinculada a la EICTV de San Antonio de los Baños (Escuela Internacional de Cine y Televisión), con su cortometraje *The Illusion* (Doc., 24 min., 2008) propuso desde una estética cinematográfica no convencional la trama del encuentro familiar difícil entre ella y su padre.

La cineasta Marina Ochoa (1945), con una formación además en sociología y periodismo, se ha interesado por dichas temáticas y otras; así como ha transitado por varios géneros audiovisuales, desde el documental hasta el video arte, en ocasiones enfocando el contenido de sus documentales más desde la perspectiva de una protagonista femenina, otras veces con un interés mayor en develar las repercusiones traídas a las familias y personas cubanas por sucesos históricos políticos sociales. Como directora se ha apoyado en conjuntos cinematográficos que denotan diversidad de experiencias y heterogeneidad, ha compartido sus empeños con profesionales de amplias trayectorias como el fotógrafo Raúl Rodríguez y el guionista y editor Félix de la Nuez, pero también con personal joven como la fotógrafa Yanay Araúz y la también directora Milena Almira. Será su quehacer cinematográfico y el de esos equipos que la han acompañado el protagonista de este texto, apreciado por la lupa teórica concerniente a los estudios de género, a la memoria, la posmemoria, y los afectos como categorías.

Para reconocer el valor histórico y sociológico de sus obras, para identificarlas como fuentes de conocimientos sobre las familias cubanas y sobre el sentir de sus integrantes respecto a hechos que los afectaron durante su niñez o décadas pasadas, pienso necesario analizar la representación audiovisual de las problemáticas realizada por la directora en conjunto con su equipo, la exposición en quienes entrevista de emociones relacionadas con sus familias, la niñez, o traumas del pasado; también el modo en que se emplearon las entrevistas y la narración para transmitir los mensajes e ideas hacia el público. La filmografía de Marina Ochoa merita esta clase de estudios y otros, en pos de conocimientos sobre las identidades, las mujeres y familias cubanas.

En los documentales *Blanco es mi pelo, negra mi piel* (Doc., 20 min., 1997), *El sol rojo en el poniente* (Doc., 52 min., 2012), y *Never Ever Neverland* (Doc., 90 min., 2015), la realizadora y sus equipos documentaron a través de las entrevistas y materiales de archivo cómo han sido conformadas y afectadas varias familias cubanas por aspectos y hechos históricos como las uniones matrimoniales interraciales, la emigración japonesa en la isla dada a partir de las

décadas iniciales del siglo XX, y la Operación Peter Pan, en la cual estuvieron implicados el Departamento de Estado de los Estados Unidos, la jerarquía de la Iglesia Católica en Miami, y la Agencia Central de Inteligencia (CIA), con el objetivo de incentivar a partir de la década de 1960 la emigración de menores de edad sin sus familiares desde Cuba hacia los Estados Unidos.

Dichos documentales ejemplifican el estrecho vínculo que puede existir entre la investigación histórica y el cine como recurso para hacer, transmitir, y pensar esta. Si bien un porcentaje de los acontecimientos y hechos precisos a los cuales se hace referencia en las obras es posible corroborarlos mediante fuentes documentales, las historias orales implícitas en las entrevistas como recurso principal empleado en los filmes hacen de la memoria y la posmemoria los términos más adecuados para denotar el aporte que desde la cinematografía ha hecho la realizadora y sus equipos a ciencias sociales como la historia, la sociología, y la psicología. Para la exposición y argumentación de las ideas del texto primeramente he distinguido la historia de la memoria, sin dejar de reconocer los vínculos entre ambas. La historia la asumo como el conjunto de acontecimientos que en el transcurso del tiempo han quedado registrados por diversos medios propios de los periodos a los cuales pertenecen, como consecuencia de los intereses de las sociedades y seres humanos implicados. Entre sus características reconozco el carácter dialéctico y no unívoco de los conocimientos y estudios en relación a ella; su transmisión de una generación a otra mediante vías establecidas, aceptadas, y organizadas socialmente (ej.: las escuelas) con el fin de inculcar determinados valores; y su actual diversificación y amplificación cognitiva en subtemas para posibilitar el (re)conocimiento de todos los grupos humanos y sociedades. La memoria la asocio a un ámbito más limitado que el de la historia: a circunstancias históricas, políticas, o sociales específicas, cuyas vivencias por grupos humanos particulares ha determinado el rumbo de las vidas y las identidades de sus integrantes, con una trascendencia que no les ha posibilitado desligarse de ese elemento del pasado, olvidarlo.

En *Never Ever Neverland* se trasluce la memoria colectiva, la cual según Maurice Halbwachs (1877-1945), hablando desde la primera persona del plural, se explicita cuando se evoca “un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo” (Halbwachs, 2004: 36), por lo cual la memoria colectiva “obtiene su fuerza y duración al apoyarse en un conjunto de hombres, son los individuos los que la recuerdan, como miembros del grupo” (Halbwachs, 2004: 50). Tanto personas que en su niñez fueron víctimas de la Operación Peter Pan, como otras implicadas de diferente manera durante ese periodo, fueron el grupo humano seleccionado para protagonizar la ocasión fílmica. *El sol rojo en el poniente* se relaciona más con la categoría posmemoria. Son los descendientes de los emigrantes japoneses quienes como protagonistas rememoran y evocan la experiencia de sus familiares antecesores, por lo cual su discurso audiovisual contiene uno de los principales rasgos identificativos del término posmemoria conceptualizado por Marianne Hirsch (1949) al presentar: “la experiencia de la llamada “segunda generación”...la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por historias de la generación previa moldeadas por eventos traumáticos...” (Szurmuk y McKee,

2009: 224). Sin embargo, se produce un deslinde entre *El sol rojo en el poniente*, la posmemoria y otros audiovisuales reconocidos como identificativos de dicha expresión humana y cultural. El documental no se centró en la significación y trascendencia que para las(os) entrevistadas(os) tiene el ser descendientes de japoneses, en cuán similares o diferentes pueden haber sido interpretadas o asumidas las circunstancias históricas y vivencias colectivas por las generaciones; tampoco el propósito de *El sol rojo en el poniente* fue llevar a la luz pública y al debate acontecimientos que hayan sido silenciados, ocultados, censurados, o cambiar la visión y comprensión que se tenía sobre el tema hasta el presente del documental realizando una especie de deconstrucción oral de la historia.

Procesos derivados de la emigración: la aculturación, la permanencia de tradiciones oriundas de Japón, el interés o desinterés por mantener vínculos sociales o familiares con la nación de origen, se traslucen en el documental ceñidos a las personas japonesas emigradas. No se produce un cuestionamiento sobre estos aspectos en la generación de sus descendientes. Aunque el discurso del personaje de la joven protagonista, portadora de la organicidad de la narración, enfatiza su afectividad por la cultura e historia japonesa, en las preguntas que se discierne que se les realizan a las personas reales entrevistadas no se percibe un énfasis indagatorio en la manifestación de dichos aspectos directamente en ellas y ellos. *El sol rojo en el poniente* en ese sentido se semeja con una posmemoria contemplativa, “abismada en una imagen de sí misma que no logra reaccionar bajo la provocación de los desplazamientos de contextos” (Richard, 2014) y no con una posmemoria inquisitiva. Para que se identificara con esta última el guion del filme en algunas escenas debería conducir a las mujeres y hombres entrevistados a interrogantes como: ¿cuáles hábitos o tradiciones de la cultura japonesa conservas en tu vida diaria? o, ¿viajas a Japón, mantienes algún vínculo familiar, profesional o social con dicho país? Harían que recayera en dichas personas la investigación del tema o la problemática y no en sus antecesores. Se trasladaría la indagación investigativa hacia sus implicaciones en la generación contemporánea de la realización cinematográfica.

Aparejada a estas incursiones de índole memorial en determinados hechos de la historia de las personas cubanas, se encuentra explícita en el filme la presencia de diferentes afectos como consecuencia de dichas experiencias de vida, y la manifestación de identidades conformadas entre otros factores por las vivencias de esas circunstancias pasadas y los sentires con los que han sido asumidas. Como fenómenos vivenciales que dependen tanto de la mente humana como de factores externos a ella, la memoria y la posmemoria se presentan en cada una de las personas asociadas a la subjetividad individual y a experiencias emocionales, no es certero desligar la implicación de determinados afectos en la percepción de ambas. El criterio de la investigadora Laia Quílez sobre la posmemoria coincide con este pensamiento que he expresado:

La posmemoria es, por lo tanto, una memoria mediada y afectiva, en tanto que, por un lado, tiene como recipiente a la generación siguiente (posterior) a la que fue testigo directo del acontecimiento histórico en cuestión y, por el otro, la transmisión entre la una y la otra no tiene lugar de modo ‘profesional’ y

objetivo, sino, contrariamente, íntimo y personal. (Quílez, 2014: 64)

El propósito de la cineasta y sus equipos no ha consistido en reflejar en los documentales, a través de las memorias expuestas o entre dichos testimonios, determinados conflictos o contradicciones que pudieran existir respecto a los acontecimientos sociohistóricos y los afectos implicados. En este sentido el quehacer de la cineasta sobre las memorias en estas obras se aleja del modo, reflexivo pero cambiante y dialéctico, con que lo asumió una de las principales teóricas latinoamericanas de la memoria, la socióloga argentina Elizabeth Jelin: “el concepto de memoria como un espacio de conflictos permanentes, donde los cambios —más que las continuidades— son los puntos donde parar, observar, debatir, para así (de)construir y desarmar sus sacralizaciones a modo de poder entender la memoria como un trabajo” (da Silva et.al (Comp.), 2020: 23). Ese empeño queda para otras(os) realizadoras(es), Marina O. como directora de los audiovisuales facilita el camino con la actitud de abordar temas poco explorados.

La producción ensayística literaria en relación a la posmemoria, desde el inicio de su utilización como concepto en la década de 1980, ha estado estrechamente vinculada a la lucha por justicia ante violaciones de derechos humanos, al reconocimiento de crímenes cometidos contra determinados grupos humanos; han sido por eso objetos principales de estudio hechos como el holocausto judío y las nefastas consecuencias de diferentes dictaduras militares en Latinoamérica. Tanto *Never Ever Neverland* como *El sol rojo en el poniente*, sin dejar de abordar y visibilizar las circunstancias injustas y en extremo difíciles de las cuales fueron víctimas niñas y niños de la Operación Peter Pan, y quienes emigraron desde Japón a Cuba en búsqueda de una mejor vida, no centraron tales producciones cinematográficas su interés en denunciar agudamente dichas cuestiones, sino que nos dejan al público espectador luego de la completa visualización de los filmes una noción sobre todo desde el punto de vista familiar e identitario de lo que significaron dichos hechos y periodos históricos para determinadas familias cubanas. En *Blanco es mi pelo, negra mi piel*, aunque la dramaturgia hace recaer la atención en la historia individual de la protagonista, también en el propio discurso de Reyita y en la exposición de determinadas escenas se recalca la importancia de la familia en la vida de ella, y las características de su núcleo familiar. La dramaturgia del documental en todo momento apunta al sentido familiar y afectivo de la historia, desde la escena inicial del filme en la cual se muestra al grupo de sus parientes y conocidos caminando con un cake hacia su casa para celebrar el cumpleaños de ella, hasta los planos cinematográficos finales, en los cuales aparece Reyita bailando y festejando en familia, y en los cuales además la edición inserta y explicita la información de que la progenie fundada por ella y su marido blanco dio como fruto ciento ocho miembros hasta la generación de los bisnietos.

Never Ever Neverland resultó la continuación del interés de la cineasta por el tema de la Operación Peter Pan, luego de que dirigiera en conjunto con Guillermo Centeno, Manuel Pérez, y Mercedes Arce el documental *Del otro lado del cristal* (Doc., 54 min., 2005), para el cual se eligieron como protagonistas a ocho mujeres perjudicadas por el mencionado proyecto. La única otra cineasta referente por haber mostrado interés en la temática es la realizadora norteamericana vinculada a Cuba Estela Bravo, quien dirigió el documental *Operación Peter Pan: cerrando*

el círculo en Cuba (Doc., 57 min., 2010).

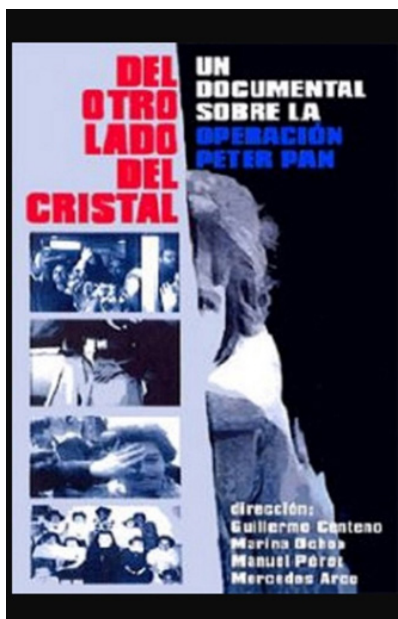


Imagen 1. Del otro lado del cristal (Marina Ochoa et al., 2005)

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

La propuesta dramaturgica de *Never Ever Neverland* rebasó la exposición de las experiencias de quienes fueron infantes afectados por la Operación Peter Pan, para ir imbricando diversos testimonios y archivos documentales que poco a poco construyen un panorama sociopolítico del periodo histórico abordado, además un bosquejo emocional del sentir de las familias o las personas que decidieron enviar a sus hijos o hijas pequeñas para Estados Unidos a inicios de la década de 1960. En el audiovisual sale a relucir el entusiasmo colectivo emanado de la victoria revolucionaria en enero de 1959, pero también los miedos derivados del acontecimiento para muchas personas. El interés cinematográfico con respecto a los afectos implicados en la problemática del filme, más que enfatizar o visibilizar los sentidos por las personas en el momento de la entrevista, destaca aquellos que estuvieron presentes en las personas y familias cubanas durante la convulsa década de 1960 debido a todas las transformaciones que se produjeron con la Revolución de 1959. El pánico, la incertidumbre ante los cambios y el futuro, la demasiada confianza u optimismo en que sería el gobierno de los Estados Unidos quien garantizaría la seguridad de las familias cubanas, son algunos de los principales afectos que descubren las palabras de quienes son entrevistados:

Ileana Fuentes: ...los negocios empiezan a caerse uno tras de otro... Lógicamente, todo el mundo entra en un gran pánico...

Eusebio Leal: ...los padres, fundamentalmente los frailes, le tenían pánico a la idea de la quema de los conventos, del saqueo de los conventos, de la violación de las monjas, todo eso nos contaban que había pasado allá (España), pero que no pasó aquí, pero que ellos trasladaban mecánicamente como una posibilidad a la Revolución cubana, y más cuando tanto habían influido los revolucionarios españoles, y sobre todo revolucionarios intelectuales, en lo que estaba pasando en Cuba...

Ileana Fuentes: ...El hecho mismo de que existió la Operación Peter Pan, que existió ese programa de sacar niñas y niños menores de edad de Cuba, en esa temprana época del proceso revolucionario, te indica la grave crisis que existió

en el país, revela también una inmadurez de los cubanos, de la familia cubana. Una inmadurez, un exceso de optimismo, un exceso de dependencia psicológica en que la seguridad de Cuba la garantizaba los Estados Unidos...



Imágenes 2 y 3. Never Ever Neverland (Marina Ochoa, 2015)

Quienes fueron entrevistadas(os) no recibieron una diferenciación por parte del trabajo de las cámaras en el momento de ser enfocadas(os). No existió más propósito por parte de la cineasta y su equipo que el público espectador se concentrara e interesara en los comentarios y relatos realizados por ellas, por lo cual quedaron relegados cualesquiera otros aspectos de sus vidas o individualidades. En espacios cerrados, generalmente oficinas u otros lugares laborales, ofrecen sus testimonios ante una cámara fija. Las personas seleccionadas como protagonistas del documental denotan no haber sido elegidas únicamente por el mero hecho de haber sido afectadas por la Operación Peter Pan o haber estado directamente relacionadas con ella, sino además de ello por estar preparadas profesionalmente para debatir el tema. Integran

el conjunto de los testimonios expuestos, además de los de las víctimas en su infancia de la Operación Peter Pan, los de personas con responsabilidades religiosas o gubernamentales en aquellos años (inclusive victimarias que hablan con cinismo y naturalidad de su actitud durante la Operación), y también los de personalidades públicas como el historiador Eusebio Leal, y el cineasta Manuel Pérez Paredes. La validez, la solidez, que en la sociedad alcancen públicamente las memorias expuestas en el filme depende tanto del número de personas entrevistadas para la investigación como de las características sociales e individuales de quienes son elegidas para el proceso, y la cineasta y su equipo lo tuvieron presente. No hubo un interés en ofrecer criterios contrapuestos o discrepantes, pero sí en recoger y brindarle al público las vivencias y juicios de diferentes sectores humanos.

Aunque en el documental *Never Ever Neverland* mediante las preguntas y los testimonios no se percibe un énfasis, un análisis, respecto a distinguir entre el género femenino y el masculino cuál fue el más proclive a ser enviado a Estados Unidos según la mayor cantidad personas, según quiénes las familias creían más convenientes para experimentar la Operación Peter Pan, y las razones explícitas o implícitas para ello; hay un testimonio al que deseo hacer referencia porque trasluce un pensamiento e información significativa para entender aquellas circunstancias pasadas bajo un interés fundamental en el género femenino, y una conciencia al respecto por parte de la cineasta y el equipo de filmación. Me refiero a la idea expresada por la entrevistada Ileana Fuentes sobre que uno de los motivos influyentes para que las familias se decidieran a enviar a Estados Unidos niñas y adolescentes, fue el temor a que muchas de las jóvenes quedaran embarazadas luego de participar en planes revolucionarios como las escuelas al campo y el proceso de alfabetización nacional, por quedar separadas de sus familiares un largo tiempo en lugares de los más rurales de la isla.

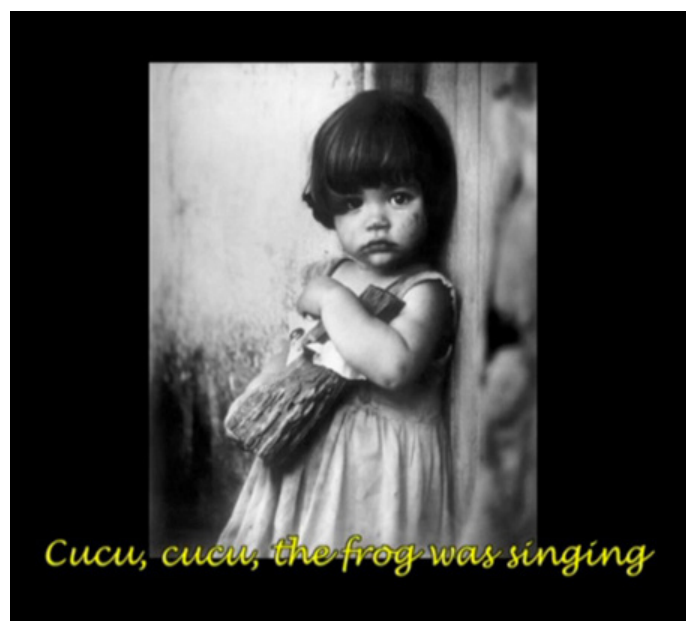


Imagen 4. *Never Ever Neverland* (Marina Ochoa, 2015)



Imagen 5. *Never Ever Neverland* (Marina Ochoa, 2015)

Afectos y conmoción respecto a las familias y personas implicadas en la Operación Peter Pan, fueron incentivados e intensificados en el público espectador por la directora y su equipo mediante la estrategia de conjugar y alternar en el montaje cinematográfico canciones infantiles tradicionales e imágenes de archivos. Inicia el documental con la canción *Cucú, cucú, cantaba la rana*, acompañada visualmente por la conocida fotografía *La niña de la muñeca de palo* realizada por A. Korda, más otras imágenes denotativas de la pobreza y precariedad en que vivían niñas y niños fundamentalmente antes de 1960; y en la medida que avanza la dramaturgia se insertarán frecuentemente en la estructura narrativa otras canciones como *El perrito chino*, *La pájara pinta*, *Señora Santana*, y *Abuela, ¿qué pasaría?*, siempre respaldadas visualmente no por estampas relacionadas con las temáticas de las canciones, sino por otras denunciadoras de malas condiciones de vida en la isla o representativas de momentos de crisis sociopolítica en el país. Para lograrlo, en el proceso de investigación y realización la cineasta y su equipo debieron examinar y apoyarse en diferentes archivos dentro del país: el Archivo Fílmico del ICAIC, el Archivo Nacional, el Archivo del Consejo de Estado, y el Archivo de Arzobispado de La Habana, así como en otras instituciones. El contraste logrado entre las melodías, los tonos lúdicos o alegres de algunas de las canciones, y las imágenes conmovedoras por la tragedia que representan, resultó un aspecto estético novedoso que caracteriza de manera acentuada toda la diégesis y la dramaturgia del documental. Es desde la estética lo que pudiéramos denominar el estilo afectivo dado por la cineasta y su equipo al documental, entendido estilo afectivo como: “un conjunto de elecciones temáticas, narrativas y técnicas cuya función es incitar afectos (emociones, estados de ánimo y reacciones afectivas automáticas) que confluyen en una emoción, un tono afectivo o una forma de implicación afectiva dominantes” (Tobón, 2020: 60-61). Propongo la idea valorando cómo por el modo orgánico y reiterado en que se aúnan en el audiovisual

las informaciones históricas en conjunto con los mencionados recursos cinematográficos y narrativos, este logra transmitir las ideas de forma emotiva pero también moderada e intelectual, apelando a reacciones y afectos más complejos en las personas espectadoras y no al mero melodrama, o la compasión. El estilo afectivo en el cine lo considero ese producto de la conjugación estética y argumental que apela a provocar en las personas espectadoras una determinada actitud o estado emocional. En este documental lo aprecio enraizado sobre todo en el montaje cinematográfico de índole expresivo, ideológico e intertextual. Como concepto el estilo afectivo tiene aún variadas aristas por explorar, de las cuales Daniel J. Tobón desarrolló y ejemplificó el estilo compasivo y el estilo empático (Tobón, 2020: 150-189), pero que sin duda pueden continuar estudiándose según la influencia de los filmes en numerosos afectos humanos y las diversas elaboraciones estéticas dadas en las obras cinematográficas.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021



Imágenes 6 y 7. *Never Ever Neverland* (Marina Ochoa, 2015)

El empleo de fotografías y videos de archivos en *Never Ever Neverland* también está asociado al empeño de la cineasta y su equipo de no solo acercar e introducir al público espectador a los afectos o traumas que la Operación Peter Pan dejó en quienes estuvieron implicados en ella, y a la manera como en aquel periodo se produjo dicho proyecto, sino de ofrecer una visión e interpretación amplia y no escueta de cuanto aconteció en el país durante los primeros momentos del triunfo revolucionario de 1959, paralelamente al plan de emigración de infantes. Existió el propósito de hacer referencia a temas como la mayor participación de las personas negras en los cambios sociales y su aceptación, el surgimiento de los batallones de milicias, la campaña de alfabetización, la crisis de octubre, y el incendio de las tiendas El Encanto, La época y Fin de siglo.

Por la índole y los propósitos de los trabajos artísticos literarios existentes relacionados con la memoria y la posmemoria, es común que en el momento en que salen a la palestra pública causen polémicas sociales y políticas, incomodidades. No es el caso de los documentales dirigidos por Marina Ochoa dentro de Cuba. En *Never Ever Neverland*, sin hacer del discurso cinematográfico una arenga política, el enfoque bajo el cual la directora y el equipo fílmico presentaron la problemática del tema es el propio de los intereses políticos sociales del tipo de gobierno existente en la isla desde 1959 hasta la actualidad: el desenmascaramiento de los planes continuos de los gobiernos de Estados Unidos para causar daño al Estado y al pueblo cubano, y percibir como víctimas a los(as) infantes participantes en la Operación Peter Pan, dolientes de un desarraigo familiar. Ratifica mi pensar el hecho de que para la realización del documental la directora y su equipo emplearan como consultores a varios profesionales del Centro de Investigaciones Históricas de la Seguridad del Estado (CIHSE). *El sol rojo en el poniente* por su parte se inserta en la corriente de pensamiento colectivo que defiende que Cuba está compuesta por un amasijo o ajiaco de culturas y razas, que estas deben gozar de todos los derechos humanos y ser reconocidas y estudiadas. Los documentales se identifican sin duda más con una lucha contra el olvido de las circunstancias históricas que abordan, que con una reescritura, deconstrucción, o transformación de lo historiado o expuesto oficialmente hasta el momento. Las obras aportan sobre todo porque tratan temáticas poco representadas y reflexionadas en el ámbito audiovisual.

En *El sol rojo en el poniente* la maternidad, y el anhelo que puede ser propio en ella de querer transmitir a la descendencia la herencia cultural y cognitiva, fue el pretexto fundamental para hilvanar el discurso cinematográfico. El personaje de la joven protagonista pertenece a la cuarta generación de japoneses emigrados a Cuba, está embarazada y desea inculcarle a su futuro hijo el mismo interés que ella tiene en el pasado de sus antecesoras. La historia de ella, sus pensamientos que como aspectos dramáticos le confieren el hilo conductor a la narración del filme no obstante de las variadas personas entrevistadas, además su estado de embarazo que la hace rememorar y reflexionar sobre la emigración japonesa en Cuba, determinan el tono afectivo maternal y una mirada femenina que el público espectador percibe como prevalecientes al finalizar de visualizar el documental. La maternidad, vista permanentemente en la Historia a favor de los intereses del pensamiento patriarcal, y deconstruida ya en este siglo XXI por

los feminismos para no hacer de ella la cumbre de la vida de las mujeres, en el audiovisual no consiste en un ítem para reflexionar sobre ella o sus particularidades para las mujeres cubanas, sino se presenta como basamento esencial para adentrarnos en la emigración japonesa tal tema protagonista.



Imágenes 8 y 9. El sol rojo en el poniente (Marina Ochoa, 2012)

El sol rojo en el poniente es exponente estéticamente de una hibridez cinematográfica propia fundamentalmente de este siglo XXI. En él se integran tanto elementos del género documental como de la ficción (pues es un personaje ficticio quien conduce el hilo narrativo que abre paso a los testimonios reales en el audiovisual), el respaldo del discurso fílmico en documentos e imágenes de archivos pero también en las historias orales, el continuo paso de la temporal-

idad del relato del tiempo presente de la historia al pasado y viceversa, el empleo de diálogos naturales en idioma español así como de sonidos musicales identificativos de la cultura japonesa en la banda sonora, además la utilización en la edición de sus modos de montaje narrativo y expresivo según la clasificación de estos términos expuestos por Marcel Martin (Martin, 2002: 144-145). La simbiosis estética y argumental en la diégesis del documental también radica en que se produce una conjugación al exponer aspectos de la memoria histórica y de la relacionada con afectos o emociones; por ejemplo, luego de que algunas de las personas entrevistadas comentan que la decisión de sus antecesores de emigrar fue motivada por históricos como la Primera Guerra Mundial o el servicio militar obligatorio impuesto en Japón, y se muestran imágenes de archivo de los familiares y del periodo histórico, la intérprete del rol protagónico sintetiza sus relatos y opiniones con la frase: “¿...la pobreza, el militarismo? La desesperación. Solo ella podía ser la causa de que emprendieran un viaje casi surrealista”. Al explicarse las difíciles circunstancias en que se vieron las familias japonesas radicadas en Cuba durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la isla también se declaró en conflicto bélico con Japón, igualmente se utiliza el personaje de la joven embarazada para explicitar el estado afectivo de dichas personas: “Cuentan que una nube de tristeza envolvió los hogares de los reconcentrados. Ya no se reía, no se cantaba”. *El sol rojo en el poniente* manifiesta el logro de un equilibrio entre los aspectos históricos y afectivos implícitos en él. Lo histórico afianzado en las explicaciones históricas recogidas en las entrevistas y en los amplios minutos dedicados en el documental a lo sucedido durante la Segunda Guerra Mundial con las personas japonesas emigradas a Cuba; además en la investigación realizada y los variados archivos consultados para su realización: los archivos familiares de quienes fueron entrevistadas(os), el Archivo Nacional de Cuba, los Archivos del Ministerio de Construcción, y los archivos pertenecientes a la UNEAC, el ICRT, y el ICAIC. Lo afectivo acentuado en las preguntas de las entrevistas a las(os) descendientes sobre las enseñanzas que les legaron sus padres y madres, en la solicitud de que describieran sus caracteres según les recuerdan, también en las escenas iniciales y finales del filme en las cuales la actriz protagonista establece sus primeros vínculos y preocupaciones emocionales respecto a su futuro hijo. Entre los afectos relacionados con la temática de la emigración no podía estar ausente en el filme la añoranza de los familiares ascendientes por el país originario en común, y así quedó explícito por una de las entrevistadas al testimoniar el deseo de su padre de volver a Japón y no poder realizarlo antes de su muerte debido a la situación económica.

El público espectador escucha las respuestas a las preguntas que se les realizan a las personas entrevistadas, pero no las interrogantes en sí, sin embargo, se evidencia que no hubo un marcado interés cinematográfico en abordar como cuestiones lo racial o el racismo, y sí en precisar algunos aspectos significativos en cuanto a la identidad de género y sexual de las personas. Además de salir a relucir en las entrevistas aspectos como los diversos factores personales o históricos políticos que pudieron provocar la emigración hacia Cuba de los antecesores japoneses, también se le confirió importancia en la elaboración de las preguntas a denotar el carácter individual de ellos y a la importancia del rol que asumieron como padre o madre para la familia. En ese sentido algunos de los testimonios confirman la presencia de roles familiares

de género sexual propios de una sociedad y cultura esencialmente patriarcal. Una de las entrevistadas comenta que en su niñez durante el día debía respetarse la tranquilidad o el silencio en la casa debido a que el padre trabajaba en la noche por ser pescador y era considerado el jefe de la familia; otra interpelada expone que respetaban mucho a su padre, que sus palabras eran como una orden para todos y que nunca se le rebatía nada; y uno de los hombres interrogados argumentó que su papá era diferente al resto de los japoneses por no asumir una actitud autoritaria o machista. No se percibe por parte de las personas entrevistadas que sientan incomodidad o malestar por haber crecido bajo dichas circunstancias, tampoco expresan que ello les haya afectado en su crecimiento, lo cual revela lo naturalizado que se encuentran en las familias cubanas y entre las propias mujeres los estereotipos y roles de género. Sin embargo, el acto de seleccionar esos testimonios por parte de la directora y su equipo, sí indica una conciencia de género al respecto. Un momento en particular en los cual se manifiesta el interés de la cineasta por revelar diferencias en cuanto a las experiencias y vivencias entre las mujeres y hombres japoneses emigrados, es cuando se expone lo acontecido con ellas y ellos aquí en Cuba al suceder la Segunda Guerra Mundial. Se precisa que fueron vistos para mal como enemigos, y la narración particulariza las diferentes circunstancias en que se vieron hombres y mujeres: ellos fueron recluidos presos en la Isla de la Juventud, y ellas tuvieron que asumir solas su sustento y el de hijos e hijas. Circunstancias sumamente duras e injustas para ambos sexos. Uno de los testimonios enfatiza que durante ese periodo se demostraron dos cuestiones: la solidaridad de las familias cubanas que estaban cerca, y la fortaleza moral de las mujeres japonesas, su espíritu de lucha, de ir hacia adelante a pesar de todo; palabras que acrecientan el papel fundamental que tuvieron las mujeres en esa etapa para la sobrevivencia y el mantenimiento de las familias.



Imágenes 10. El sol rojo en el poniente (Marina Ochoa, 2012)

En cuanto al tema de *El sol rojo en el poniente*, constan textos relacionados con él como *Shamisén* (Iha Sashida, 2002) y *La saga japonesa en el occidente cubano* (González, 2009), pero no son conocidos o divulgados en Cuba materiales audiovisuales que como antecedentes hayan abordado de manera extensa y profunda la historia de las(os) emigrantes de Japón como grupo social; resulta por ello significativo el aporte que lega M. Ochoa y el resto del equipo cinematográfico a la Historia de Cuba. También con el afán de darle voz y visibilidad a un sector humano desfavorecido se realizó *Blanco es mi pelo, negra mi piel*. Es la obra en la cual hay un énfasis específico en una identidad y memoria femenina, para la ocasión la directora y su equipo decidieron centrar su interés en el testimonio de una sola protagonista, mujer anciana, y de condición negra además¹. Para la historia de las mujeres en Cuba es muy significativo que se le haya asignado el rol protagonista de dicho audiovisual a una mujer anciana y negra. En el cine cubano en sentido general no han tenido lugar como personajes principales este grupo de mujeres. Es en las obras dirigidas por la cineasta Gloria Rolando que es posible encontrar ejemplos, y en el cine realizado por Sara Gómez porque:

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

Si en películas como *La otra isla* (1968) su inscripción como agente de las entrevistas adopta formas originales donde prima este “estar” como mujer negra, muy cerca en el encuadre de aquellos que sufren la discriminación racial, en otros filmes como *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966) se acerca aún más a los documentalistas contemporáneos, tanto por la deriva temática (la historia familiar ligada a la autobiográfica) como por las estrategias autorreflexivas. (Ortega, 2004: 60)

MAYO DE
2021

Blanco es mi pelo, negra mi piel acerca al público espectador a una historia de vida en la cual ha prevalecido la discriminación por el color de piel. Reyita, la protagonista, ya anciana relata cómo desde su infancia padeció por ser negra la discriminación incluso por parte su propia madre, lo cual determinaría cuáles serían sus sueños y decisiones principales durante su vida: casarse con un hombre blanco, e irse a vivir para África, por ejemplo. Para este empeño audiovisual la cineasta y su equipo se distanciaron del tono histórico y colectivo presente en los documentales comentados anteriormente, y asumieron una dramaturgia basada únicamente en el testimonio y sentir individual de la protagonista. Característica cinematográfica que no descarta la similitud de la experiencia de ella con las historias de otras mujeres negras de su generación, sino que remite a percibir su manera de pensar y vivencias como representativas de ellas. En las preguntas que se deducen como integrantes de la entrevista no se descubren algunas referidas en específico a hechos sociales o políticos significativos para las personas negras, tal vez debido a que la cineasta y el equipo cinematográfico quisieron resaltar dicho carácter personal del audiovisual, o por creer conveniente que esos aspectos fueran expuestos por especialistas del tema en otro audiovisual y no por Reyita en esa ocasión. El discurso narrativo o la diégesis del documental está distante de ser una lección de historia sobre

¹ La otra obra audiovisual dirigida por la cineasta que ofrece un discurso particularizado en el pensamiento y las experiencias femeninas es *Julietta busca a Romeo* (Doc., 27 min., 1998), en la cual las entrevistadas filosofan sobre el amor.

el racismo en Cuba o un panfleto moralizante sobre el tema, el propósito fundamental de la cineasta y el equipo cinematográfico parece radicar en lograr la empatía del público espectador con la historia de vida de la protagonista; lo cual no deja de ser un modo de luchar contra los rasgos racistas existentes en la sociedad cubana aún en la actualidad.



Imágenes 11 y 12. *Blanco es mi pelo, negra mi piel* (Marina Ochoa, 1997)



Imagen 13. *Blanco es mi pelo, negra mi piel* (Marina Ochoa, 1997)

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

No obstante del énfasis en el afecto del malestar sufrido por Reyita durante su juventud debido a la discriminación racial, la dramaturgia del documental es percibida por las(os) espectadoras(es) al finalizar la historia con el matiz de una circunstancia de vida feliz. Ni demostraciones de rencor hacia las personas que le causaron dolor, ni complejos por ser negra u otros sentimientos dañinos salen a relucir en el documental, tampoco el debate acerca de la supervivencia del racismo todavía en el periodo de realización del documental; pero sí se explicita en qué consiste la felicidad para la protagonista luego del decurso de los años: en tener una familia en la cual sus miembros no le den dolores de cabeza, en la cual no hayan expresidarios o prostitutas. Con ello queda bastante asentado un ideal de familia humilde, pero “honesta” y “honrada”, dentro de las relaciones familiares cubanas. También las palabras de Reyita validan que afectos y emociones llevan implícitos juicios de valor, los cuales se tornan afectos morales:

Propongo hablar de afectos *morales* cuando las consideraciones morales forman parte de la estructura del afecto (por ejemplo, las emociones morales incluyen criterios de merecimiento, justicia o bondad), cuando el afecto le sirve de herramienta (la empatía puede servir para profundizar la comprensión de una situación y cambiar, así, nuestro juicio moral sobre ella) o cuando el afecto es utilizado para impulsar un juicio moral (como cuando la repulsión física sirve para acentuar la condena moral del otro). (Tobón, 2020: 22)

Blanco es mi pelo, negra mi piel resulta un relato interesante para los estudios de género aplicados al cine no en el sentido de mostrar un ejemplo de mujer que resquebraja los estereotipos de su género sexual, o que batalla con ahínco y fuerza por obtener logros en algún espacio obstaculizado o difícil para las mujeres; la meta principal que deseaba Reyita para su vida y la cual vio cumplida era el casamiento con un hombre blanco, típico de una educación y pensamiento patriarcal. Es atractiva su historia para los estudios de género por ser el testimonio

de una mujer negra cubana y por visibilizar cómo pudo construir la familia que deseaba a pesar de la subvaloración o discriminación que padeció por racismo y de los prejuicios históricos sobre los matrimonios entre personas negras y blancas.

De manera muy atinada Marina Ochoa en conjunto con los equipos cinematográficos implicados en los documentales elabora una estética cinematográfica acorde con las temáticas y las(os) protagonistas presentes en cada uno de ellos. En los tres filmes abordados en este texto se percibe la utilización de herramientas y metodologías propias de una cineasta con una formación sociológica, como las investigaciones previas, las entrevistas, la utilización de fuentes documentales y de archivos, pero también se distinguen las diferencias que establece en los discursos narrativos y visuales de ellos. Como estética autoral la directora conjuga los sonidos y las bandas sonoras con la sucesión de las escenas e imágenes para transmitir adrede afectos específicos al público, además en los documentales logra un tempo cinematográfico que modera la duración no extensiva de las entrevistas y la precisión de lo que desea que se exponga en ellas. En el conjunto de los documentales producidos en la isla con énfasis en lo social los dirigidos por la cineasta y protagonistas de este texto, desde un enfoque más expositivo que deconstructivo histórico, dan fe de las identidades e idiosincrasias de familias y personas cubanas de varias generaciones. Con su quehacer Marina Ochoa alienta el interés por las raíces culturales e identitarias de la sociedad cubana. Un afán investigativo que no se debe perder ni en el ámbito histórico ni en el cinematográfico, porque es necesario estudiar y debatir mucho más sobre la Historia de Cuba y de sus mujeres.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Filmografía

Blanco es mi pelo, negra mi piel (Marina Ochoa, doc., 20 min., 1997)

El sol rojo en el poniente (Marina Ochoa, doc., 52 min., 2012)

Never Ever Neverland (Marina Ochoa, doc., 90 min., 2015)

Bibliografía

da Silva, Ludmila; Marcela Cerrutti y Sebastián Pereyra (2020) *Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

González, Rolando (2009) *La saga japonesa en el occidente cubano*. Ediciones Loynaz.

Halbwachs, Maurice (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Iha Sashida, Benita Eiko (2002) *Shamisén*. Nueva Gerona: Ediciones El Abra.

Martin, Marcel (2002) *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A

Ortega Gálvez, M. Luisa (2004) "Rupturas y continuidades en el documental social". *Secuencias: revista de historia del cine*, n° 20 (47-61)

QuílezEsteve, Laia (2014) "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional". *Historiografías*, enero-junio (7), 57-75. Disponible en:

Richard, N. (2014) Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora, *laFuga*, 16. (Fecha de consulta: 2021-05-12) Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>

Szurmuk, Mónica y Robert McKee (2009) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora.

Tobón, Daniel Jerónimo (2020) *Experiencias del mal. Afectos morales en el cine colombiano contemporáneo*. Bogotá: Lasirén editora.

Bio

Lisandra Leyva Ramírez (Cuba, 1987). Profesora de la asignatura Historia del Arte en la Universidad de las Artes, La Habana, Cuba. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Máster en Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina, el Caribe, y Cuba, por la Universidad de La Habana. Actualmente cursa a distancia el Doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura que ofrece la Universidad Autónoma de Madrid, mediante el cual desarrolla la tesis investigativa *Mujeres cubanas directoras de cine. Miradas a sus filmes desde el Feminismo, la Estética, y la Historia*. Es autora de los libros: *Dueto erótico para cinéfilos* (Editorial La Luz, Holguín, 2011) e *Indagación estética para deleite de erotómanos y cinéfilos* (Latin Heritage Foundation, United States of America, 2012).

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Lisandra Leyva (Universidad de las Artes, La Habana, Cuba)
lisandraleyvaramirez@gmail.com

LA AUSENTE MIRADA DE LA LOCA. SOBRE PLACER VISUAL, DESEO Y TRAVESTISMO EN TENGO MIEDO TORERO

KAREN GLAVIC

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

The absent gaze of *la Loca*.

About visual pleasure, desire and transvestism in *I'm scared bullfighter*

Resumen

Laura Mulvey describió al “placer visual” del cine como las formas inconscientes que determinan los modos de ver y estructurar el placer de la mirada. En este ya clásico texto en torno a la narración en el cine, la mujer cumple un rol central en tanto es descrita como imagen de la representación de un *otro* para la mirada masculina. La crítica feminista y la teoría *queer* han puesto énfasis en la necesidad de manifestar otras miradas: dislocadas, barrocas y postpornográficas que cuestionen y excedan el placer del referente heterosexual que norma la afectividad y los modos de ver el cine. Este trabajo busca explorar a través del film *Tengo miedo torero* de Rodrigo Sepúlveda (2020), basado en la novela de Pedro Lemebel, la propuesta visual de un cine que neutraliza la potencia transgresora de la mirada travesti (*la Loca*) y de una retórica corporal fragmentada –como ha planteado Nelly Richard a propósito de Leppe y Dávila–, encajonando la subversión del amor y el deseo travesti en el corazón de la lucha armada del Chile de los ochenta, en una puesta en escena en que al personaje de la “Loca del Frente” o “La Doña” no sólo se le adeuda “el amor que la vida inventó para nosotros” sino que también un encuadre deseante que no responda a los límites del placer y la mirada masculina heteronormada.

Palabras clave: placer visual, deseo, la Loca, mirada.

Abstract

Laura Mulvey described the “visual pleasure” of cinema as the unconscious forms that determine the ways of seeing and structuring the pleasure of the gaze. In this now classic text about narration in the cinema, the woman plays a central role, insofar as she is described as an image of the representation of an other for the male gaze. Feminist criticism and queer theory have emphasized the need to express other gazes: dislocated, baroque and postpornographic that question and exceed the pleasure of the heterosexual referent that regulates affectivity and the ways of seeing the cinema. This work seeks to explore, through the film *I'm scared bullfighter* by Rodrigo Sepúlveda (2020) based on the novel by Pedro Lemebel, the visual proposal of a cinema that neutralizes the transgressive potency of the transvestite gaze (*la Loca*) and of a fragmented rhetoric of the body –as Nelly Richard has raised about Leppe and Dávila–, encasing the subversion of transvestite love and desire, at the heart of the armed struggle of Chile in the eighties, in a staging in which the character of the “Loca del Frente” or “La Doña” is owed not only “the love that life invented for us” but also a desiring frame that does not respond to the limits of pleasure and the heteronormed male gaze.

Keywords: visual pleasure, desire, la Loca, gaze.

En general no cometería la injusticia de pensar que un texto fílmico ha de reproducir a la novela que lo ha inspirado, no es, por cierto, además, la primera vez que nos vemos frente a la lectura en paralelo o sin paralelo de ambos géneros. Este texto no se trata de aquello, pero es difícil no escuchar de fondo la voz y la pluma barroca de Pedro Lemebel leyendo su propia prosa con la cadencia que su particular performance desplegaba, o con la voz disfónica de sus últimos años de vida. Estos últimos años nuestros, por lo pronto, nos han traído propuestas en torno a Lemebel¹ en el cine a través del género documental, pero el film *Tengo miedo torero* de Rodrigo Sepúlveda (2020) experimenta, esta vez, con la ficción. Como cualquier ejercicio narrativo, asume riesgos y recortes, énfasis que en el guion, el reparto y la puesta en escena representan los principales aportes y escollos a la hora de montar esta versión fílmica de *Tengo miedo torero*.

Como ha planteado el crítico Álvaro García (2020) —en una crítica muy lúcida a la película—, la propuesta de Sepúlveda prescinde de uno de los sellos más distintivos de Pedro Lemebel: la prosa barroca, la mirada de loca “que bien definió el título de su columna dominical «Ojo de loca no se equivoca»” (García, 2020).

En este trabajo quisiera explorar esa mirada de la *Loca* recordando las formas de encuadre masculinas de la mirada que nos enseñaba Laura Mulvey en los años setenta del siglo pasado como modo de recortar y dirigir la mirada masculina hacia el cuerpo de las mujeres, sumando a la discusión la lectura de Nelly Richard en torno a la subversión a la identidad que significó la figura del travesti desde las artes visuales y la performance, y aquello que la filósofa Alejandra Castillo ha definido como “adicta imagen” a la hora de definir un archivo de imágenes para el régimen ocularcéntrico de esta época.

Del placer visual a la mirada dislocada

Y si la mirada abyecta de la gaviota que surcaba la altura
hubiese sido una cámara de cine,
la visión circular del pájaro sobre la bahía,
les habría regalado un mundo

Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*

En *Tengo miedo torero* de Rodrigo Sepúlveda el conflicto se concentra en la historia homoerótica de “La Doña” (Alfredo Castro) y “Carlos” (Leonardo Ortisgriz). Siguiendo a su manera los trazos de la novela, el joven subversivo seduce de manera intempestiva a la vieja travesti salvándola de una redada represiva en medio de una noche marica y —suponemos— de toque de queda. Carlos la cubre en una especie de atracción sexual que no se concreta, y la esconde contra la pared, en plena búsqueda frenética de los militares que intentaban detener a quien pudieran, después de haber dado muerte a una de las transformistas del show del que la Doña participa-

¹ Pienso en “Lemebel” de Joana Reposi (2019) y en los registros de performances de Pedro Lemebel disponibles en www.ondamedia.cl dirigidos por Tevo Díaz.

ba. De sus nombres de los personajes aún no sabemos en el filme, pero los adelanté. Cuidarse el rastro es parte de lo que la violencia dictatorial impone, aunque acá será más bien una cita a otros textos de Lemebel los que harán que el personaje de Alfredo Castro recite una serie de apodos que encubran el nombre propio². En este *Tengo miedo torero* la protagonista no será la “Loca del Frente” como en el libro. Eso es ya un anuncio de la tachadura sobre el paralelo entre la relación de Carlos y la Loca, y Pinochet y doña Lucía, su esposa.

Dándole el beneficio de la duda a la producción de Sepúlveda, este deslinde político específico podría tratarse de buscar cierto carácter universal, que en este film, en tanto coproducción internacional, se promueve a través de la inclusión de actores y actrices de distintas nacionalidades y de no centrarse en la dictadura de Pinochet de manera totalmente explícita. Este Carlos es mexicano, su novia-compañera y otra de las travas son argentinas, ninguna de las travestis del grupo de “La Doña” (la “Loca del Frente” en la novela) son trans o travestis, sino que varones cis. Otro deslinde político. Si bien a estas decisiones se les podría imputar falta de compromiso, la verdad es que quisiera ensayar con ellas, más bien, una lectura que apunte hacia cierta necesidad de mantener un orden escópico para un film de este tipo, en el que, aunque, se recoge un gran y valioso texto de Pedro Lemebel se lo adapta de un modo en que son neutralizados algunos de sus aspectos más subversivos.

El título de este apartado propone una lectura, una pequeña hipótesis que intentaré recorrer y rodear a partir de la noción de placer visual de Laura Mulvey, pero en cruce y discusión con propuestas como las de Nelly Richard en torno al travestismo y la de Alejandra Castillo en torno al régimen ocularcéntrico que rige nuestra adicción a ciertas imágenes. Mulvey propone una lectura en torno al cine narrativo que pone de manifiesto el orden patriarcal a través de la mirada y su encuadre, mostrando como el falocentrismo ha estructurado la forma fílmica. El cine como sistema de representación estructura de forma inconsciente los modos de ver y el placer de la mirada, ocupando la imagen de la mujer como centro del placer erótico:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición. Las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [to-be-looked-at-ness]. La mujer expuesta como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico: desde las pinups hasta el striptease, desde Ziegfeld hasta Busby Berkeley, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él (Mulvey, 1975)³.

² Sobre esto, es interesante traer a colación lo que Nelly Richard propone sobre los nombres del travesti: “Uno de los primeros ejercicios cosméticos del travesti consiste en romper con la familiaridad del nombre, adornándose con exóticos sobrenombres para tomar distancia de lo que se hereda del parentesco. El nombre propio es la primera matriz de identidad que la pulsión decorativa del travesti busca refaccionar, sacando nombres robados de algún listado de candidatas a reinas o de un día o bien a mises de una noche. La poética de los nombres sustitutos consume el acto de desafiliación, reemplazando el nombre del padre —el del nacimiento— por sobrenombres de mujer que borran la marca de la autoridad paterna transmitida por el legado patronímico” (Richard, 2018: 44).

³ “In a world ordered by a sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their

Como primer dato tenemos aquí puesta de relieve a la diferencia sexual. Al binomio que podríamos observar entre lo femenino y lo masculino junto a los atributos de lo pasivo y lo activo. Mulvey recoge y enhebra su posición a partir del psicoanálisis y en especial a través de Jacques Lacan, por lo que será el estadio del espejo la pieza clave para el modo en que el cine pone su atención sobre la forma humana: una imagen errada, un cuerpo que se refleja y que aún no se reconoce y que, por lo tanto, da pie a la construcción de un yo ideal. La fascinación por la mirada se dirige al rostro materno, y por lo tanto choca con los primeros atisbos del propio reconocimiento. La tesis de Mulvey, entonces, se dirige hacia la gran pantalla como productora de un mundo fantástico que se organiza por la Ley del Padre. La mujer es un ícono y el protagonista masculino llena la escena, el cuerpo de la mujer es expuesto, sexualizado, recortado y es objeto de la mirada (es una figura pasiva como lo femenino) tanto dentro como fuera de la pantalla. Pero hay algo en la figura femenina, profundiza la autora, que plantea un problema aún más profundo: la amenaza de la castración. Es decir, la evidencia material de la ausencia de pene y el recordatorio de la posibilidad de que el varón se exponga a su propia pérdida, esto como uno de los aspectos esenciales que anuncian la entrada al orden simbólico regido por la diferencia sexual. De ahí que controlar el lugar que la mujer ocupa en el cuadro es un modo de que no se escape de la mirada ni tampoco amenace con desequilibrar el juego entre mirada activa y pasiva.

Para Mulvey el cine narrativo tradicional ofrece una fuente de placer/displacer que encuentra su base en el instinto escopofílico (el placer de mirar) y la libido del ego (la identificación). Esta tesis ha sido una de las propuestas teóricas más importantes para los estudios de cine y la crítica feminista, pues, en resumidas cuentas, además de hacer un aporte en torno al lugar de la mirada y la figura femenina como objeto, supone que si lo que define al cine es este lugar de la mirada, es posible, entonces, hacer explícita la operación y modificarla o dislocarla.

¿Cómo entonces podríamos cruzar una lectura entre el placer visual sobre la figura femenina y la dislocación travesti? O, tal vez, ¿podríamos aseverar que las imágenes más subversivas, barrocas y deseantes de la prosa de Lemebel han de tacharse en un filme como esta adaptación de *Tengo miedo torero* a fin de disciplinar la mirada y suavizar los aspectos más políticos y homoeróticos de la relación entre Carlos y la Loca del Frente devenida en “La Doña”? ¿Es acaso la marca genérica de la dirección o el carácter universalista de su coproducción las que impulsan dichas decisiones? Pensemos esto a la luz de ciertas lecturas en torno a la “subversión travesti”.

La casita flacuchenta

Entonces la casita flacuchenta era la esquina de tres pisos
con una sola escalera vertical que conducía al attillo.
Desde ahí se podía ver la ciudad penumbra
coronada por el velo turbio de la pólvora

traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as object is the leit-motif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Bussy Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire” (Mulvey, 1989: 18).

Nelly Richard explora en la figura del travesti la “dramaturgia de una identidad rota a pedazos” (Richard, 2018: 29), que, particularmente, en los trabajos de Carlos Leppe y Juan Dávila, en los años ochenta del siglo pasado, (des)componen de manera alegórica, sarcástica y biográfica los límites al deseo homosexual que impone la Ley del Padre. Para Richard ambos artistas parodiaban, de un lado, la relación modelo/copia y, de otro, el binomio esencialista de lo masculino y lo femenino que supone marcas sexuales originarias en los cuerpos. Lo relevante de traer a Leppe y Dávila a la discusión, es que junto con dislocar los límites de la diferencia sexual, las obras de ambos artistas

(...) realizaron una doble interpelación ya que transgredían el oficialismo militarista-patriarcal de la cultura dictatorial pero, también, la moral revolucionaria de la izquierda con irreverentes traspasos de estilos que chocaban violentamente contra los emblemas culturales del arte militante (Richard, 2018: 31).

Este itinerario que Richard marca en cuanto a las decisiones de orden artístico y político hechas por Leppe y Dávila, también valen, en cierto sentido, para lo que en aquel momento hacía Pedro Lemebel con *Las Yeguas del Apocalipsis* y, luego, a través de sus crónicas y novelas:

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

P. Lemebel siempre supo que la izquierda no puede cumplir su promesa emancipadora si quedan excluidas de ellas las marginalidades sexuales cuyos lenguajes del disenso expresan identidades no-mayoritarias que se muestran deseosas de conquistar su libre derecho a la autoexpresión. En la superficie de inscripción de su rostro fotografiado, P. Lemebel dibujó el ideario comunitario de una sociedad anticapitalista y antiimperialista (“comunista”), pero lo hizo recurriendo al maquillaje para evitar que la cita del comunismo mundial cayera pesadamente en la gravitación imborrable de la simbología oficial (Richard, 2018: 86).

La novela *Tengo miedo torero* recoge el problema de la inclusión de las “identidades” sexuales que buscan cumplir su derecho a la autoexpresión. En ella, el intercambio y la tensión deseante entre los personajes principales se deja ver a través de una prosa que no encuadra el coqueteo, el amor y los intercambios sexuales en imágenes coloreadas ni escenas fugaces. La punta de la lengua que describe la felación de la Loca a Carlos se experimenta de modo vivo, sensitivo, dubitativo y a la vez insistente. La imagen allí no duele del modo en que lo hace en el film, en donde la rapidez y los tonos rojos que se apagan pronto tachan el exceso, o en palabras de Álvaro García:

Para Carlos y La Loca no hay ese énfasis desmesurado. Sin embargo, así como tampoco hay melodrama, la narrativa no se juega por una trama débil, subjetivante o fragmentaria. Incluso el momento climático corta como quien apaga la radio con vergüenza. Mientras haya palabras y se cuenten secretos en voz alta puede haber tensión. Se le da tiempo para que surja. Pero al momento de hacer comparecer a los cuerpos que sostienen esos diálogos la mirada se torna comedida, sin fuerza para ser puritana, por un lado, ni para ser exhibicionista,

por otro. La imagen se pone en rojo como subrayando, sin suspenderse en la pasión. Más encima se oscurece demasiado pronto, como apurada de sortear el mal momento (García, 2020).

La casa y las calles que encuadran buena parte de la película son estrechas. A diferencia del altillo de la novela que parece guardar los mayores secretos de la subversión del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, las coordenadas sobre el atentado a Pinochet y las armas que se utilizarán en distintas operaciones, y la casa agrietada por el terremoto de 1985 parecen reflejar la falta de esperanza y la melancolía de la Doña que no deja jamás de anticipar que este amor por Carlos le destrozará el corazón. Si bien, su incursión en la protesta está motivada por el encargo y la colaboración al joven universitario guerrillero, el espacio para que la relación entre ambos personajes trascienda de la pasividad de la Doña ante los pedidos de Carlos, se acentúa aún más en aquellas escenas en donde ella es derechamente invisible. Van todos al piso por orden de los milicos en medio de una manifestación y ella se queda parada, ajena a la protesta. No es la misma intrusa, la Loca atrevida que se cruza entre los milicos como quien guarda para sí el secreto de una identidad que al no ser inteligible, desconcierta. Cuando la Doña atraviesa las calles y los planos estrechos para hacerse parte de la multitud y ser la ayudista de Carlos, desaparece como esa subjetividad que de a poco va descubriendo la injusticia, o que más bien la re-conoce, porque la Loca del Frente a diferencia de La Doña si ponía atención a las noticias de la Radio Cooperativa. Prefería las canciones, no gustaba de la televisión, pero no llamaba “extremistas” a los jóvenes de su altillo, más bien los defendía a viva voz frente a los reclamos de las mujeres de derecha cuando viajaba en micro.

Imaginar la posibilidad de una travesti acompañando el atentado a Pinochet es imagen suficiente para hablar de miradas dislocadas sobre nuestro pasado reciente, ya sea en lo relativo a lo sexual y a aquello que Richard llamó la pesada “cita del comunismo mundial”, que en la hombría del varón marxista angostaba aún más las posibilidades de salida al binomio de lo masculino y lo femenino. La película no arriesga demasiado en los intersticios del deseo homosexual, juega con la libertad en una performance de varias travestis cantando “Libre” sin mucho contexto a pocos minutos del inicio. El secreto guardado de Carlos, ese que revelaba un pedacito de su identidad escondida por su “chapa” o nombre político, que es su primera experiencia homoerótica, se pierde en una playa de Acapulco y nos saca del ambiente represivo, de la excitación de la Doña y del juego sexual del guerrillero. Esa masturbación de “chavos” en las playas del norte de América distrae de la cercanía que podría imaginarse entre dos chiquillos frente a frente con el pene entre sus manos, aquí, recorriendo Chile. El guerrillero es “exotizado” como bien plantea García en su crítica, y con eso nos saca de uno de los episodios más álgidos de resistencia a la dictadura, a la vez que esfuma cualquier cruce entre el atentado y el sexo homosexual. ¿A quién va dirigida esta escena, este encuadre, esta decisión narrativa? ¿De quién es la mirada que posa su ojo sobre estos cuerpos?

«La vida me va a quedar debiendo el amor que inventó para nosotros»

¿No me vas a decir que tú eres del Frente Patriótico Manuel Rodríguez?
A esta altura, murmuró Carlos, «somos»

¿Cómo podría pagarte todo lo que hiciste por nosotros, y especialmente por mí?
Con solo tres palabras.
¿Qué palabras?, dijo él con cierta vergüenza en sus ojos de macho marxista.
Tengo miedo torero». ¿Qué más?

Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*

Alejandra Castillo en *Adicta Imagen* plantea que “lo que se desea, lo que nuestra mirada busca, está limitado por un archivo que hace posible ese deseo, esa mirada” (Castillo, 2020: 15), y ese archivo, ese régimen escópico marca las coordenadas de una época, de lo visto y lo no visto, en donde la emergencia de otros cuerpos podrían marcar una resistencia al régimen ocular-céntrico y al orden de dominio que, para el caso de este film, siguen insistiendo en una imagen recatada y sin excesos de la figura del travesti. Escribir otros cuerpos sexuados es para Castillo la posibilidad de construir otros órdenes, de desviar miradas, de torcer el sentido común que puede dar lugar a otro archivo: “En este cambio de camino habría que notar que el archivo no refiere solo a la materialidad que el documento expone, sino que a un sentido de época que establece los límites de lo decible y de lo visible” (Castillo, 2020: 68). El archivo de esta época busca la transparencia, se vale de imágenes anestésicas que más que impacto generan insensibilidad, ese es el afecto que las moviliza. Limitan los cuerpos desde un orden visual dominante que delimita lo que se guarda y lo que se expone, lo que puede exceder o no a la mirada activa.

Los últimos planos de la película se abren inmensamente, se sitúan en el mar. La estrechez de las calles de la protesta y de la casa de la Doña, se descubren y se extienden en un jugueteo por la playa, en donde las últimas palabras de amor son declaradas. Allí justo donde las posibilidades se abren casi al infinito, *Tengo miedo torero* como prosa y como texto fílmico clausuran la posibilidad del amor entre ambos personajes. No hay viaje a Cuba posible porque qué dirá el partido, o porque ya soy una “Loca vieja” que no puede llegar y soltar todo y largarse. La diferencia radica, claro, en que la frase, el santo y seña, la clave para el reconocimiento del guerrillero y su ayudista es también la muestra del miedo y la insinuación presente en la tensión homoerótica que no se concreta. El Carlos del filme se conforma pronto y no pronuncia en ningún momento el santo y seña. Es la Doña quien trae de contrabando desde otros textos de Lemebel aquello de que «la vida nos va a quedar debiendo el amor que inventó para nosotros». Una frase bella y demoledora que omite que el santo y seña era la muestra de un «somos» que hilvanaba un hilito de amor y dibujaba a una Loca en el Frente.

Como decía en un principio, ha sido difícil no ver esta película sin escuchar la voz de Lemebel de fondo. Es un personaje demasiado vivo, pero sobre todo demasiado presente para poder imaginar formas de posar otras miradas sobre otros cuerpos que no clausuren la posibilidad de dislocar el archivo que enmarca la diferencia sexual. Si para Mulvey era la castración y la Ley del Padre expresada en la fetichización del cuerpo de las mujeres puestas como objeto en

pantalla, el régimen escópico que sigue teniendo prevalencia en este tipo de adaptaciones y producciones cinematográficas se adapta a un modo de ver en que los cuerpos trans, las travestis y las locas no exceden demasiado el cuerpo, ese “único cuerpo” que se ha vuelto aceptable para la mirada masculina. Es posible que sea injusto decir que es sólo una mirada “masculina”, no por nada Alejandra Castillo sitúa a este orden de dominio de modo más amplio:

Los límites del cuerpo son los límites del archivo que lo constituye. De habitual, un archivo se entiende como un conjunto delimitado de documentos cuya lógica de consignación depende de un orden que le es externo. La autoridad que consiga —esto es, quién decide qué se guarda, dónde se guarda y lo que se omite del archivo— calza con el orden dominante, sus intereses, su mirada, su escritura. No es casual la abundante existencia de archivos militares, archivos de la iglesia y archivos de los Estados nación y la exigua presencia archival del pueblo. La delicada técnica desplegada en la consignación de documentos otorga visibilidad a ciertos cuerpos dotándolos de imagen y voz. Este es el cuerpo y la memoria de la clase dominante (Castillo, 2020: 47).

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Esta política archival, entonces, es para Castillo un dispositivo de género que no es otro que el que tiene como orden y metáfora a la familia, la filiación y a la reproducción natural. Allí la interrupción que supone el cuerpo travesti permite alterar dicho archivo, pero no abandona por completo el régimen que le da la posibilidad de ser mostrado. *Tengo miedo torero* a la vez que propone una lectura de la novela de Pedro Lemebel y hace una apuesta de distribución internacional, no deja de inscribirse en un registro de filmes en torno a las subjetividades trans o los cuerpos travestis que no desafían particularmente las formas de encuadrar a los personajes en la pantalla y de ofrecer una mirada al espectador. El problema se trata menos del recorte en la historia de amor imposible y una posible utilización de Carlos sobre la Doña, que la tachadura sobre la insinuación subversiva que una Loca en el Frente significaba, en un «somos» que aunque sin promesa reproductiva, ofrecía otro registro posible para una mirada político-estética, para un archivo corporal que no fuera condescendiente con el ojo que pareciera seguir encontrando el placer visual en aquello que no transgrede a la diferencia sexual como forma de organización y distribución del deseo. Experimentaciones post-pornográficas provenientes tanto de los estudios de la imagen como en el cine chileno han ofrecido en los últimos años, indicios mucho más consistentes en torno a desorganizar el orden dominante de la sexualidad. Pienso, por ejemplo, en las curadurías que durante los dos últimos años ha ofrecido el Exxxcéntrico Fest⁴ bajo la dirección y curaduría de Nicola Ríos. A veces ni siquiera es necesario que el encuadre se base en la completa exhibición de la imagen pornográfica, pues, al contrario, pequeñas roturas, como la introducción de otros tiempos para la narración y de otros cuerpos en el reparto, suponen apuestas más marginales, más resistidas, pero más evocativas en cuanto a la imaginación política que propician.

Habiendo repasado la propuesta del filme dirigido por Rodrigo Sepúlveda y su decisión de una película que pudiera servir de un registro exportable, no cuestiono tanto el montaje y

⁴ Véase <https://excentricofest.com/inicio/>

sus resultados, como la manera en que recibimos y procesamos la película a la cual asistimos como espectadores o críticas. Me gustaría que este ejercicio sirviera no tanto para ver qué falta de la novela, como para interrogar nuestro propio archivo visual feminista y cuánto nos preguntamos en torno a él. No pienso que *Tengo miedo torero* haya tenido la pretensión de explorar en un cine *queer* o feminista, tampoco en un cine político que recuperara el corazón de la lucha armada de los años ochenta en dictadura. Creo que una vez más la historia de amor —trunca o no— clausura el espectro entre calles estrechas y manifestaciones con una travesti invisible, estereotipada, narrada desde un actor como Alfredo Castro que siempre impecable y portador de su propia memoria de resistencia sexual y política, igual parece marcar un límite. Hasta aquí es posible dibujar a la loca, la mariposa, la colisa, el maricón, el colipato, todos esos nombres que Lemebel recitaba cual rezo del rosario marica o trabalenguas en sus performances públicas y en sus letras escritas en el loco afán de sus crónicas y novelas.

Bibliografía

- Castillo, Alejandra (2020). *Adicta Imagen*. Adrogué: La Cebra.
- García, Álvaro (2020). "Tengo miedo torero: Sin fuego ni ceniza", *El Agente Cine*, 28 de septiembre. Disponible en: <http://elagentecine.cl/cine-chileno-2/tengo-miedo-torero-sin-fuego-ni-ceniza/>
- Lemebel, Pedro (2001). *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and other pleasures*. New York: Palgrave.
- Richard, Nelly (2018). *Abismos temporales: Estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.

Bio

Karen Glavic es doctora (c) en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Sus líneas de investigación son crítica feminista, giro afectivo y las discusiones entre crítica cultural y filosofía chilena. Es académica en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) y la Universidad Diego Portales. Es directora de la colección Feminismos en Pólvora Editorial y crítica en El Agente Cine.

Karen Glavic (Universidad de Chile)
kaarenglavic@gmail.com

POÉTICAS DE LA INCLINACIÓN: UN ESTUDIO DE LOS REGÍMENES DE LA MIRADA EN *ALANIS* (2017) DE ANAHÍ BERNERI

MARINA GAMBA

EN LA
OTRA ISLA

Poetics of inclination: a study of the regimes of the gaze in *Alanis* (2017) by Anahí Berneri.

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Resumen:

La película *Alanis* (2017) de Anahí Berneri despliega un repertorio de dispositivos de extrañamiento y ruptura con los códigos visuales cinematográficos clásicos con el fin de reconfigurar el vínculo entre el espectador y lo narrado. Este artículo presenta un estudio de las modulaciones de la mirada desarrolladas en la película en términos de una “inclinación”, es decir, de una apertura y un encuentro con la corporalidad del otro. Desde esa perspectiva, estudia la conformación de un nuevo régimen visual y la emergencia de un nuevo protocolo espectadorial que articula la propuesta estético-política de la película. En particular, indaga en el tratamiento y puesta en tensión de las figuras estereotípicas clásicas de la figuración fílmica femenina: la madre sacrificada y el objeto sexual. Así, se demuestra cómo Berneri propicia una interpelación afectiva desde la puesta en escena de la experiencia vulnerable de una trabajadora sexual y madre soltera en la ciudad de Buenos Aires.

Palabras clave: Teoría feminista del cine - Nuevo cine argentino - Afectividad - Vulnerabilidad - Inclinación

Abstract:

Anahí Berneri's film *Alanis* (2017) deploys a repertoire of devices of estrangement and rupture with classic cinematographic visual codes in order to reconfigure the link between the spectator and the narrated. This article presents a study of the modulations of the gaze developed in the film in terms of an “inclination”, that is, an opening and an encounter with the corporeality of the other. From this perspective, it studies the conformation of a new visual regime and the emergence of a new spectatorial protocol that articulates the aesthetic-political proposal of the film. In particular, it explores the treatment and challenge of the classic stereotypical figures of female filmic figuration: the sacrificed mother and the sexual object. Thus, it shows how Berneri renders an affective address by staging the vulnerable experience of a sex worker who is also a single mother in the city of Buenos Aires.

Key words: Feminist film theory - New Argentine cinema - Affectivity - Vulnerability - Inclination

Introducción

Tal vez uno de los fenómenos más interesantes y transformadores de la escena cinematográfica argentina de las últimas décadas sea la creciente incorporación al medio de mujeres en roles de dirección. Lejos de pretender unificar la obra de directoras como Lucrecia Martel, Lucía Puenzo, Ana Katz, Albertina Carri o Anahí Berneri, diferentes autoras han reconocido en su trabajo una apuesta común a la reformulación del discurso cinematográfico, a la exploración de lo “sinestésico” (Bettendorff y Pérez Rial, 2014), y a la construcción de “atmósferas generizadas” (Kratje, 2018). El diálogo, en el contexto contemporáneo, de esas búsquedas estéticas con los debates, los interrogantes y los significantes del movimiento feminista se evidencia de diferentes modos, dando lugar a una pluralidad de narrativas audiovisuales que disputan las “figuraciones del deseo como condición para la creación de nuevas posiciones subjetivas” (Kratje, 2018: 28). Es en ese marco que proponemos un estudio sobre las modalidades de configuración de la mirada de la película *Alanis* (2017), quinto largometraje de Anahí Berneri.

Asumiendo los conflictos que implica la puesta en imagen de la experiencia de la vulnerabilidad, la mediación a través de códigos cinematográficos de una otredad que siempre se empujó hacia los márgenes de la representación hegemónica, la película *Alanis* se inscribe en una larga tradición de directoras feministas que busca desestabilizar y subvertir las estructuras que conforman la mirada, y que indaga los modos de “reconstruir u organizar la visión a partir del ‘imposible’ lugar del deseo femenino” (de Lauretis, 1992: 113). Una nueva poética audiovisual de los cuerpos y los afectos exige a su paso, entonces, una transformación fundamental de la espacialidad cinematográfica. Proponemos aquí leer la filiación de Berneri en dicho horizonte estético, analizando la “mirada inclinada” que conforma el régimen visual, los vínculos espectatoriales y las estrategias figurativas que confluyen en la propuesta narrativa de *Alanis*.

Con este fin, una lectura de la película desde la reflexión de Adriana Cavarero en torno a la “inclinación generizada” de las figuraciones estéticas nos puede habilitar una nueva perspectiva sobre el acontecimiento fílmico en tanto experiencia corporizada. La inclinación, como posición tanto geométrica como ético-afectiva, viene a desafiar la idea de un “yo” recto, vertical –que la autora rastrea a lo largo de gran parte de la filosofía moderna occidental– fundado en la jerarquía de la razón que afirma su autonomía y autosuficiencia frente a “los placeres de la carne” (Cavarero, 2016: 3) y tradicionalmente asociada a la “rectitud” masculina. Desde esa perspectiva, una relectura de la inclinación implicaría pensarla como una apertura a ser afectado por el otro, a una subjetividad “marcada por la exposición, por la vulnerabilidad y por la dependencia” (Cavarero, 2016: 11). En términos cinematográficos, comprendemos el concepto de inclinación como la construcción de una posicionalidad divergente de la mirada que perturba la estabilidad, la linealidad, de la identificación clásica, y que crea de ese modo vínculos heterodoxos y disruptivos dentro y fuera de la pantalla. La espacialidad del concepto de inclinación permite así pensar la materialidad del acto espectatorial, es decir, entender el mirar como un acto encarnado, somático, postural, que dispone un posicionamiento ético y emocional. El cuerpo

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

que mira está arraigado simbólica y culturalmente, en correlación con un mundo, construido a partir del encuentro de identidades que no son fijas sino fluidas (Brey, 2020: 49). De este modo una transformación del régimen de la mirada - que abre a una nueva gama de inclinaciones en la pantalla y en el ojo de la audiencia - pone a los cuerpos figurados y expectantes en un gesto de apertura mutua, en una posibilidad de ser afectados por el contacto recíproco.

La propuesta cinematográfica de Berneri moviliza estéticamente las inclinaciones para oscilar entre la desfamiliarización con el espectador y la implicación afectiva de este último. En un juego constante con los códigos narrativos y visuales que impregnaron a lo largo de la historia las figuraciones de las trabajadoras sexuales, *Alanis* apela a un involucramiento crítico, comprometido del espectador y lo invita a revisar sus propios prejuicios y consumos culturales. Para lograrlo, la narrativa fílmica despliega toda una serie de herramientas para convocar a las audiencias en un intercambio experiencial, lo que implica una “indagación de los desplazamientos afectivos” y sobre todo “de las formas en las que estos producen efectos concretos sobre los cuerpos” (Arnés et al., 2020: 19).

Si, como sostiene Cavarero, la historia hegemónica de la cultura está signada por el desarrollo de “dispositivos de verticalización” (2016: 1), proponemos un estudio de los “dispositivos de inclinación” presentes en *Alanis*, pero que permitirían pensar de modo más amplio la circulación de nuevas formas artísticas, de mediaciones creativas, que se proponen una desintegración de los códigos de representación hetero-patriarcales dando lugar a nuevos lenguajes del deseo, a experiencias disidentes y a vínculos afectivos que des-figuren los imaginarios dominantes. En lo que sigue desarrollaremos entonces un estudio de los diferentes modos estético-narrativos en los que *Alanis* pone en escena una “mirada inclinada” como modulación de una experiencia cinematográfica feminista.

1. Inclinaciones de la mirada: por una estética de la vulnerabilidad

En su película de 2017, *Alanis*, la directora Anahí Berneri se propone retratar dos días en la vida de una trabajadora sexual en la ciudad de Buenos Aires. La acción se inicia cuando la policía allana su “departamento privado”, en el que vive y trabaja junto con otra compañera, hasta que encuentra uno nuevo, solo que esta vez debe una parte de sus ganancias a otra mujer. Originalmente concebida como un corto, la narrativa busca ahondar en el entramado de violencias económicas, de género e institucionales que conforman la cotidianeidad de una mujer joven que migra del interior del país a la Capital. En un intento por evitar la fijación simplista - tanto de la complacencia exotista como del juicio moralizante - la directora pone en primer plano la vulnerabilidad radical que implica para las trabajadoras sexuales la legislación actual al respecto.

La puesta en escena realista de *Alanis* evoca resonancias con el Nuevo Cine Argentino, en términos de la definición de realismo cinematográfico desarrollada por Gonzalo Aguilar, es decir, un modo de evocar lo real que “no se hace sobre la base de una transparencia o de la idea de que hay que mostrar la realidad tal cual es” (2010:36). En la película de Berneri, la poética

del realismo se construye a través de tomas fijas, con una cámara ubicada a una altura media, que parece “olvidar” su rol focalizador y se mantiene estática frente a cuerpos que se mueven coreográficamente. La ilusión de un acceso inmediato a una experiencia cotidiana se quiebra cuando la pantalla nos confronta con una lente que se mantiene fija aun cuando esperamos que se mueva, provocando incomodidad en el espectador. En ese péndulo entre lo familiar y lo inesperado, entre lo identificable y lo enrarecido, la película encuentra su estilo. En el mismo sentido, la elección de locaciones de la ciudad de Buenos Aires se monta sobre un vínculo indicial con el ideario colectivo sobre el trabajo sexual. Las pasarelas detrás de la estación de tren de Once, las trabajadoras sexuales en la plaza Miserere esperando clientes y la parada del colectivo empapelada de pequeños volantes pegados por la esquina, son todas imágenes reconocibles que conforman el escenario por el cual transita la protagonista. En el conjunto de la narración, el gesto indicial se complejiza hilvanando la diversidad de espacios y prácticas que estos cuerpos habitan, asumiendo la tarea política de mostrar la heterogeneidad del mundo del trabajo sexual. Inscripta en el complejo debate feminista actual en torno a la prostitución, la película nace de una ausencia en la narrativa ficcional argentina, en la que las trabajadoras sexuales fueron siempre objeto y nunca sujeto de historias plagadas de estereotipos y exhibiciones miserabilistas¹.

A partir de la desestabilización de los códigos clásicos de la narración audiovisual, la película construye un lugar de enunciación que visibiliza la modulación fílmica y repone la distancia con lo narrado. Según Laura Mulvey, en su influyente artículo de “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, la experiencia cinematográfica está compuesta por la interacción de tres miradas: la de la cámara, la de la audiencia y la de los personajes (1999: 25). En el discurso cinematográfico clásico, la primera y la segunda se subordinan a la tercera, para crear una identificación no solo con *lo* que se ve sino con *el modo* mismo de ver. Partiendo de la propuesta de Mulvey, podríamos decir que existe una linealidad entre el ojo del protagonista, el lente de la cámara y el ojo del espectador, una rectitud en la coincidencia de las tres miradas que es condición necesaria para que se mantenga la sensación de realidad en el drama ficcional tradicional. Un quiebre en esa rectitud, una inclinación, implica necesariamente un resquebrajamiento de todo el sistema de identificación y reconocimiento inmediato que sostiene las estructuras dominantes. Esa inclinación puede tener múltiples expresiones, pero en su ruptura con la linealidad de la mirada repone la materialidad de la distancia entre la audiencia y lo narrado, y por lo tanto inaugura diversos modos de vinculación entre la materia cinematográfica y la subjetividad del

¹ En su artículo “Marginales, víctimas y putas feministas. Continuidades y rupturas en la mediatización del comercio sexual en Argentina”, Carolina Justo von Lurzer analiza la transformación del debate público nacional sobre el comercio sexual a través de su tratamiento en los medios de comunicación. La autora sostiene que, a partir de mediados de la década de 1990, la mediatización del trabajo sexual estuvo caracterizada por la victimización: “Durante esta etapa la figuración sobre la prostitución se asentó en imaginarios y operaciones retóricas clásicas (la criminalización, la patologización y la moralización). Pero hay dos características destacadas: la inclusión de las mujeres que ofrecen sexo comercial en el conjunto de las “marginalidades” urbanas mediatizadas y el crecimiento paulatino de una retórica de la victimización” (2019: 42). Es, a grandes rasgos, con ese imaginario con el que la película de Berneri entra en tensión. La elección del registro documental también podría leerse desde esta perspectiva como un modo de referenciar, y construir una mirada crítica sobre, una serie de emisiones de ese momento que marcaron un modo muy específico de figuración audiovisual de un sector de la sociedad, como Punto Doc, La Liga, Ser Urbano, entre otros (Justo von Lurzer: 49).

espectador.

La *male gaze* que estructura los códigos del cine hegemónico impone una distribución generizada asimétrica entre el sujeto de la mirada, y por ende de la acción dramática, y el del objeto. En ese marco, los dispositivos cinematográficos tales como la edición y los movimientos de la cámara generan un proceso de reconocimiento entre el personaje principal y el espectador. En consecuencia, podemos ver que el borramiento de la corporalidad de la visión, basadas en la coincidencia entre las tres miradas, es fundamental para mantener los roles de género en la estructura cinematográfica y suturar al espectador al mundo diegético. Una mirada inclinada como la que se construye en *Alanis*, en cambio, da lugar a diversos puntos de contacto simultáneos, poniendo a la relacionalidad al centro de la conformación de una subjetividad “marcada por la exposición, por la vulnerabilidad y por la dependencia” (Cavarero, 2016:11). Por el plástico de una parada de colectivo, la vidriera que funde las imágenes de la calle con los cuerpos del interior del negocio, o el vidrio que separa los ojos anónimos de un empleado judicial de una protagonista que espera a ser interrogada, la cámara una y otra vez está mediada por diversos materiales que perturban la transparencia de lo figurado. Cuando Alanis se lava la sangre en el baño de una estación de servicio, la lente se mantiene en un extraño ángulo que, por una parte, muestra la imagen a través de un espejo sucio, y por el otro, divide el reflejo en dos, fragmenta el cuerpo del personaje conformando un complejo cuadro en el que las referencias espaciales se desdibujan. Los planos fijos elegidos por la directora para mostrar las entrevistas de Alanis con diferentes agentes del Estado también desafían las expectativas del espectador al romper con los códigos cinematográficos clásicos que establecen al plano-contraplano como modo de imbuir a la audiencia en la diégesis de los diálogos. Las escenas de interrogación, a su vez, cumplen la función de reponer un *background* necesario para comprender la dinámica cotidiana de las trabajadoras sexuales y la historia personal de Alanis. Así, el espacio profílmico se explicita en tanto puesta en escena en la que la protagonista presenta una performance a nivel diegético frente a los empleados judiciales pero también hacia una audiencia que espera el momento de quiebre melodramático².

Sin embargo, el arco dramático de la película no se extiende hacia una redención final, y por lo tanto hay un rechazo a la perspectiva moral que espera ver la protagonista siendo salvada –o salvarse a ella misma en una versión *empowered* de la fábula- de su condición. El juego con la expectativa encuentra su punto cúlmine en el interrogatorio, cuando la protagonista decide correrse del rol de objeto que el imaginario del empleado judicial ejerce sobre ella, y rompe con la puesta en escena de la víctima como una figuración necesaria “para la espectacularización del rescate” (Justo von Lurzer, 2019: 42)³. De ese modo, la película construye un nuevo “protocolo espectadorial” (Podalsky, 2016: 239) que evita la absorción del espectador por parte del mundo diegético a través de diversos dispositivos, tales como la construcción opaca del personaje, con

² Ante la pregunta del empleado judicial –al que nunca vemos, solo oímos- sobre cómo tuvo a su hijo, ALANIS: *Lo tuve en casa. Me estaban cogiendo y rompí bolsa. Solo para reírse segundos después de su propia puesta en escena y decirle que lo tuvo en un hospital como todo el mundo.*

³ ALANIS: *¿Vos tenés hijos? ¿Le pagás a una niñera o los cuida tu mujer? Pagás el alquiler, ¿no? Con tu trabajo. Bueno imaginate, yo también. Necesito mi celular, ¿a quién se lo tengo que pedir?*

expresiones y gestos que no permiten un acceso a su interioridad psicológica y con un uso muy escaso de recursos como el *eye line match*, que permitirían “ver el mundo a través de sus ojos”,

No sostenemos aquí que la película no tenga un registro emotivo, ni que se promueva una ruptura total con toda posibilidad de vínculo afectivo entre el espectador y la experiencia narrada. En cambio, vemos en la propuesta de Berneri una exploración estética que da lugar a un “palimpsesto de múltiples flujos sensoriales” (Podalsky, 2016: 251) que rehúyen interpretaciones unívocas, pero también lugares comunes de identificaciones conmiseras. Los diferentes modos de contacto que establece la película crean un lenguaje para poder reflexionar sobre la experiencia de la vulnerabilidad, sobre un modo de ser en la intemperie, que en lugar de victimizar a los sujetos y de ubicarlos en roles pasivos y sufrientes, reconozca allí la posibilidad de una subjetividad política. Las inclinaciones de la mirada establecen un relieve fundamental en la construcción de las narrativas sociales, que des-naturaliza el discurso sobre los sujetos femeninos vulnerables, reponiendo la exterioridad constitutiva del lugar de la enunciación. Evidenciando el rol corporizado del espectador, sacándolo de la imparcialidad inocente de la omnipresencia voyeurista, la película propone otra manera de tejer lazos con experiencias subalternas, no a través el descubrimiento de su “verdad” interior sino en el contacto afectivo con su gestualidad.

2. La prostituta y la madre abnegada: re-figuraciones irregulares de lo femenino

En este segundo momento de nuestro, proponemos retomar la reflexión sobre dos figuras centrales en la propuesta narrativa de la película, la mujer como madre y la mujer como trabajadora sexual, y pensar de qué modos se ponen en diálogo entre sí, y también con los repertorios de figuraciones políticas y culturales que circulan alrededor de esas identidades. En ese marco, la problematización de estas figuras tradicionales está articulada a partir de una puesta en escena del cuerpo, que no será metáfora ni simbólico sino cartografía de contradicciones, vulnerabilidades y formas disruptivas de comunidad. El despliegue estético de Alanis recorre desfigurando los bordes de estos dos polos que “cristalizan la tipología cinematográfica de personajes femeninos” (Kratje, 2018: 27). La composición del afiche principal de la película sintetiza de modo desafiante esa contradicción: en el centro de la imagen la protagonista está sentada con las piernas abiertas, mirando directamente a la cámara con cierta irreverencia. Su piel brillante y suavizada por el efecto *blur* del *photoshop*, el contraste de tonalidades entre el rosa cálido y los tonos fríos de su estructura ósea resaltada enmarcando sus pechos, remiten a una estética sexy propia de videoclip de joven estrella pop. La inclusión de la acción de amamantar a esa imagen, con el bebé en el centro, casi colgado de las piernas de su madre, provoca sin embargo un desvío estructural en el contorno de la figura, una yuxtaposición de imaginarios que no deberían encontrarse en el ojo público⁴. En los siguientes apartados buscaremos

⁴ Este afiche fue sujeto de una gran polémica pública al momento del lanzamiento de la película. Diferentes cadenas de cine comercial en Argentina se negaron a exhibirlo. <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2017/09/25/directora-acusa-hipocresia-moral-de-la-sociedad-argentina-tras-polemica-por-afiche-de-mujer-prostituta-amamantando.html#:~:text=La%20directora%20de%20Alanis%2C%20una,madre%20vestida%20de%20puta%20amamantando%C2%BB>.

mostrar los modos en los que la narración habita y desborda esa contradicción, y hace emerger, desde allí, nuevos modos de vinculación subjetiva.

2.1 Inclinationes maternas

Los lazos emocionales que el personaje de Alanis desarrolla en la película no parecen ser muy profundos, un cierto desapego impregna los vínculos de la protagonista en su odisea urbana. La única excepción es la relación con Dante⁵, su bebé, a quien no solo la joven trabajadora sexual cuida y protege, sino con quien mantiene momentos de intimidad, de alegría compartida y con quien comparte la angustia de haber perdido su casa y lugar de trabajo. El modo en el que se construye la experiencia materna en la película no pone el foco en la figura de la madre sacrificada, sino en los intercambios afectivos entre Alanis y su hijo⁶. A su vez, el tratamiento de la maternidad embiste los prejuicios que emergen frente a la figuración de un cuerpo que es materno y, al mismo tiempo, sexualizado. Los mismos senos que amamantan al bebé Dante durante toda la película son lamidos por un cliente en un automóvil estacionado detrás de la estación de tren.

Para Cavarero, la “inclinación materna” fue utilizada en las narrativas tradicionales (entre las que menciona a Flaubert y Tolstoi) para contraponer la transgresión de la mujer-madre que sucumbe a la tentación erótica con, la madre abnegada que encuentra la felicidad absoluta en el cuidado de sus hijos (2016: 9). Sin embargo, para la filósofa italiana, hay otro modo de comprender la figura de la “inclinación materna” si se replantea en tanto postura estética y ética que tiende a la apertura, al contacto, con el otro. Si interrogamos, desde esta perspectiva, al estereotipo materno, se abre la posibilidad de lecturas mucho más complejas y profundas. Cada vez que Alanis se inclina hacia su hijo, que se dobla hacia su otredad, se reconoce en su vulnerabilidad compartida y a partir de ahí construye un vínculo basado en una afectividad recíproca, múltiple y asimétrica.

La referencia explícita a las representaciones renacentista de la Madonna amamantando inscribe a la película en el debate cultural sobre los cuerpos maternantes, y, lateralmente, en una reflexión sobre la representación pictórica clásica de los cuerpos femeninos. Como parte de las escenas inaugurales de la película, la directora compone un cuadro en el que Alanis está recostada sobre su cama, con un toallón sobre su cabeza, amamantando a su hijo. Los colores rojo y azul, asociados a la Virgen María, la presencia de la toalla al modo del velo que lleva siempre María y, principalmente, la puesta en escena del acto de amamantar, referencia de modo inmediato a cuadros como *Madonna Litta* (atribuido a Leonardo Da Vinci, c. 1490) o *Madonna con almohadón verde* (Andrea Solari, c. 1570). A su vez, el espacio de la habitación – en la que

⁵ Interpretado por el propio hijo de la actriz Sofía Gala.

⁶ La referencia a las formaciones: “la puta madre” e “hijo de puta” como uno de los insultos que más circulan en la Argentina es innegable en este caso, y la propia directora reconoce la exploración de ese insulto como uno de los motores narrativos centrales de su obra. <http://www.conlosojosabiertos.com/los-prejuicios-cuestion-anahi-berneri-alanis/>

Alanis acaba de atender a un cliente – y más específicamente la cama, el cuerpo descubierto en gran parte y la blanqueada piel del personaje también remiten a una larga tradición de desnudos como *La venus de Urbino* (Tiziano, 1538) o *La maja desnuda* (Goya, c. 1800), en la que el cuerpo de las mujeres se exhibe como un objeto idealizado frente al ojo del pintor y del espectador (Berger, 2018: 54). Al mismo tiempo que instaure una nueva relación entre la mirada y los cuerpos, la película también explicita los marcos culturales y artísticos que conformaron, y conforman, los modos dominantes de ver. La yuxtaposición de los dos imaginarios en el cuadro cinematográfico descrito expone una tensión propia de los discursos visuales sobre los cuerpos feminizados.

Como parte del acto de amamantar, Alanis se inclina sobre su hijo. Al igual que la Virgen, – con quien, además, la protagonista comparte el nombre – inclina su cuerpo, su mirada, y será esta asimetría la que conforma “la relacionalidad que se refleja en el día a día de la experiencia materna” (Cavarero, 2016: 99). La maternidad aquí no es, o al menos no solamente, un mandato, y no está asociado a la devoción ni a la abnegación. Maternar no implica una renuncia a los deseos ni los afectos propios, sino por el contrario, un espacio en el que esos deseos abren nuevos vasos comunicantes y construyen diversos puntos de contacto, en el que nuevos idearios de lo común nacen del encuentro de los cuerpos, en el desborde compartido de afectividades. En la historia de la narrativa cinematográfica, la figura materna aparece de modo recurrente como la “guardiana del orden familiar” (Kratje, 2014: 6), lo que implica no solo una forma de existencia subordinada a otro, sino la responsabilidad de mantener un modo de ser de las cosas. Sin embargo, la circulación de narraciones que amenazan esa estabilidad, que se mueven en zonas fronterizas y que, como en el caso de Alanis, desafían el carácter oximorónico “de la madre prostituta que practica una sexualidad desviada de la actividad reproductiva” y que construye una maternidad que “no limita su subjetividad deseante” (Kratje, 2014: 14). Esta nueva mirada sobre la experiencia materna, la incorporación de modos heterogéneos y desafiantes de figurarla, permite encontrar grietas en las cuales emergen modos disidentes de vínculo con el otro, que a la vez conformen la propia subjetividad. En términos de lo propuesto por Cavarero: “La inclinación materna podría funcionar como módulo para una geometría revolucionaria diferente, más disruptiva cuyo fin sea repensar el núcleo mismo de la comunidad” (2016: 131).

2.2 Irregularidades de la mirada erótica

Desde la perspectiva de la teoría feminista del cine, uno de los problemas centrales a la hora de pensar la figuración cinematográfica de la mujer⁷ es el modo en el que se conformaron ciertos códigos narrativos estructuran el modo de ver y de experimentar el placer visual hegemónico heteropatriarcal. En el artículo citado de Mulvey, la teórica inglesa sostiene que el goce en el espectador –concebido siempre idealmente como masculino– se articula sobre sentimientos de escopofilia, voyeurismo y narcisismo. El placer escópico transforma al otro en

⁷ Teresa de Lauretis establece una diferencia entre *la mujer*, una “construcción ficticia, un destilado de discursos” y *las mujeres*, “seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen una existencia material evidente” (1992: 15-16).

el objeto de la propia mirada, y la construcción cinematográfica de lo observado – “un mundo herméticamente sellado que se desarrolla mágicamente, independiente de la presencia de la audiencia” (Mulvey, 1999: 17)–. La identificación narcisista del espectador con el protagonista –masculino– provoca que el objeto de la escopofilia espectral sean los personajes femeninos. Habitando parcialmente los códigos clásicos del placer visual, Berneri propone un nuevo régimen de la mirada que se mueve en la zona fronteriza de las expectativas de la audiencia para evidenciar las estructuras culturales de los consumos eróticos. Este movimiento se evidencia en una de las escenas en las que Alanis está atendiendo a un cliente. Allí, la directora apela a la *performance* que implica la labor de una trabajadora sexual frente a su cliente para mostrar la espectacularización de los cuerpos femeninos en la industria audiovisual.

La secuencia en la habitación del motel comienza con una puesta escena que remite a una estética pornográfica clásica. La cámara ubicada detrás del hombre, se enfoca sobre el cuerpo de Alanis girando alrededor de un palo. El reflejo del espejo, que muestra los glúteos del personaje a medida que se inclina sobre su cliente, junto con la iluminación rojiza de la habitación y la música de fondo completan la escena invocando diversos lugares comunes del erotismo cinematográfico. El personaje principal se sabe objeto de la mirada deseante e interpreta su rol. Sin embargo, esa atmósfera empieza a desestabilizarse cuando el hombre no logra mantener la erección, y luego con la negativa de la protagonista a tener sexo anal. Las dinámicas de poder de la gramática pornográfica se resquebrajan al no tener un hombre en control capaz de marcar los términos del encuentro sexual. La posibilidad inicial de provocar excitación sexual en el espectador se va diluyendo hacia una sensación de incomodidad con lo que se exhibe en la pantalla.

La estaticidad de la cámara, que al comienzo parecía emular el clásico *male gaze*, contribuye al progresivo extrañamiento. En referencia a su película *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), una obra seminal en la tradición del cine feminista, Su directora Chantal Akerman reflexiona sobre la decisión de adoptar planos medios fijos para filmar las escenas sexuales: “Me mantuve a una cierta distancia, ni muy lejos, ni muy cerca. Mi mirada no era neutra...pero la cámara no tenía nada de *voyeur* en un sentido comercial del término porque uno sabe siempre a donde me sitúo. Se sabe que no está filmado ‘a través del agujero de la cerradura’” (Akerman en Schmid, 2010: 48). En un claro diálogo con la película de Akerman⁸, la cámara de Berneri también siempre explicita a dónde se posiciona, evitando la observación *voyeurista*, central para la construcción del placer visual clásico según la definición de Mulvey. En la escena descrita, la película hace consciente al espectador de dicho punto de vista: los personajes se mueven, pero la cámara se mantiene quieta, a medida que la atmósfera se deserotiza, el espectador toma conciencia de la posición que, de modo casi automático por ser lo que se espera en este tipo de representaciones, asumió en un comienzo.

⁸ Existen muchos puntos en los que se pueden reconocer referencias a la película de Akerman por parte de Berneri. Además de la temática común de retratar la cotidianidad de una madre trabajadora sexual, y de un uso similar de los planos fijos, podemos nombrar también un trabajo con el tiempo que busca construir junto con el espectador una cierta experiencia que es “a la vez subjetiva y socialmente codificada” a través de una exploración de la “forma fílmica” (de Lauretis, 1987:132). Los planos inaugurales de ambas películas se componen de las mismas acciones: las protagonistas se bañan después de haber recibido a un cliente, vuelven a su habitación, corren las cortinas y sacan la toalla que estaba sobre la cama.

La mirada de Alanis se muestra esquiva al espectador, casi ausente mientras pone en escena su espectáculo y repite de modo mecánico las palabras que su cliente quiere escuchar. Cuando cambia el plano, después de varios minutos, la cámara se acerca al rostro de la protagonista y se posa sobre su expresión – mediado por el reflejo de un espejo que divide la cara-. De los ojos de la protagonista, a medida que su voz se transforma y que comienza a insultar cada vez más fuerte a su cliente, desaparece progresivamente la apatía y emerge en su lugar un enojo angustiado. La escena cobra entonces una intimidación incómoda, inhibe definitivamente cualquier posibilidad de erotización y pone el foco sobre la ira de Alanis. La mediación material del espejo, y el contexto de su cliente gritando de modo patético hasta eyacular, generan lo que Iris Brey denomina una “*misse à distance viscéral*” (2020: 149), ya que al mismo tiempo que la audiencia es puesta a distancia, puede sentir la rabia que revuelve las entrañas de la protagonista. La forma de vulnerabilidad que emerge de las grietas de la representación estereotípica de la sexualidad femenina no se identifica con una victimización pasiva sino con la aparición de un sujeto que se rebela frente al rol que se le requiere en tanto objeto de la espectacularización patriarcal de los cuerpos femeninos.

Conclusión

El despliegue de modulaciones inclinadas de la imagen en la película de Berneri es un ensayo de apertura a la alteridad desde una topología irregular de los lugares de enunciación y de expectación. La naturaleza geométrica de la inclinación repone la dimensión material del gesto, una dimensión territorializada y corporalizada. Una mirada inclinada es una mirada que busca al otro, la experiencia del otro, el tacto del otro; pero que no intenta disolver la exterioridad en un esquematismo universal; es decir en una reconducción vertical de toda materialidad singular a un concepto general, en tanto “caso” plenamente inteligible desde cualquier perspectiva. El desafío que conlleva la narración de una experiencia subjetiva, cuando se asume desde un sentido crítico, es el de no reducir esa singularidad a una instanciación de un estereotipo. Los intercambios somáticos entre el espectador y la materia narrada propician, como en *Alanis*, puntos de contacto, fronteras de afectación, que imaginan lazos comunitarios que no están sobredeterminados por las coordenadas heteropatriarcales y que permiten regímenes de la mirada complejos, contradictorios y fluctuantes.

La pregunta motora de las creaciones cinematográficas feministas por ese lugar “imposible” del deseo disidente se reconfigura en la actualidad para proponer una nueva política de la mirada que trascienda la representación de la mujer y que explore los lugares de enunciación y su entramado con las identidades de clase, de género, sexuales y de raza, y a partir de la cual puedan crearse nuevas relaciones de la imagen y la palabra. Las inclinaciones que permiten la experimentación con los códigos fílmicos son múltiples y dinámicas porque habilitan, y promueven, diversos puntos de contacto en la superficie irregular de la experiencia cinematográfica. Pero al mismo tiempo, la inclinación se vuelve política en tanto gesto consciente de apertura al otro. La mirada inclinada en *Alanis* no se limita a la experimentación formal, sino que pone de

manifiesto críticamente las distribuciones culturales de la visibilidad de los cuerpos y el rol que la narrativa audiovisual cumple en la conformación de las subjetividades.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2010) *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Arnés, Laura A., Lucía De Leone y María José Punte (coord.) *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim.
- Bettendorf, Paulina y Agustina Pérez Rial (2014). "Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres" en *Cinemás d'Amérique Latine*, Vol. 22.
- Berger, John (2018) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Cavarero, Adriana (2016) *Inclinations: A critique of Rectitud*. Stanford: Stanford University Press.
- De Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender*. Indiana: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (1992) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra: Madrid.
- Iris, Brey (2020) *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. París: Éditions de l'Olivier.
- Justo von Lurzer, Carolina (2019) "Marginales, víctimas y putas feministas. Continuidades y rupturas en la mediatización del comercio sexual en Argentina" en *Comunicación y Medios*, No 39 (40-51).
- Kratje, Julia (2014) "Las periferias del paraíso, los dilemas de la culpa. Figuras heterogéneas de la maternidad en el cine latinoamericano contemporáneo" en *Mora*. No 20 (5-17).
- Kratje, Julia (2018) "Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de Stimmung e idiorritmia para el estudio del cine" en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*: No 12, pp. 26-39.
- Mulvey, L. (1999). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en Braudy, L. y Cohen, M. (Eds.), *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Nueva York: Oxford UP.
- Podalsky, L (2016). "The Aesthetics of Detachment" en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, V. 20 (237-254).
- Schmid, Marion (2010) *Chantal Akerman*. Manchester: Manchester University Press.

Bio

Ana Marina Gamba es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Realizó sus estudios de Maestría en Estudios Culturales y Estudios Iberoamericanos en la Universidad Católica de Lovaina (KUL), Bélgica, a donde también se desempeñó como ayudante en el departamento de Estudios Hispánicos. Actualmente cursa su doctorado en Letras en la Universidad de Lausana, Suiza, con una beca del Fondo Nacional Científico (FNS). Su área de investigación

incluye problemas como la memoria, la vulnerabilidad y el deseo en figuraciones femeninas del cine y la literatura argentina contemporáneas.

Marina Gamba (Université de Lausanne, Suiza).
marinagamba91@gmail.com

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
4*

*MAYO DE
2021*

LA REVOLUCIÓN DE LAS MARIPOSAS EN EL TRÓPICO DE SANGRE, UNA VISIÓN CINEMATOGRÁFICA

ALFONSO ORTEGA MANTECÓN

EN LA
OTRA ISLA

The Revolution of the Butterflies in the Tropic of Blood, a cinematographic vision

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Resumen

En este artículo se busca realizar un análisis de los filmes de ficción *En el tiempo de las mariposas* (Mariano Barroso, 2001, México-Estados Unidos) y *Trópico de sangre* (Juan Delancer, 2010, República Dominicana); dos largometrajes que, pese a haber sido dirigidos por varones, realizan una representación digna y enaltecedora de estos personajes femeninos, apartándose de las prácticas patriarcales y cosificadoras que han abundando en la historia del cine. Para esto se recuperan, como marco teórico y parámetros de análisis, las ideas de varias teóricas feministas —principalmente Laura Mulvey y Teresa de Lauretis— con respecto a la representación femenina en el cine. Todo esto bajo la idea de que en los filmes se aprecia una representación valiosa de tipo feminista que enaltece diegéticamente a estos personajes históricos y que, al mismo tiempo, evidencia que es posible reforzar este mensaje ideológico a través de la misma forma cinematográfica.

Palabras clave: República Dominicana, hermanas Mirabal, representación, feminismo, cine.

Abstract

This article seeks to carry out an analysis of the fiction films *In the Time of the Butterflies* (Mariano Barroso, 2001, Mexico-United States) and *Rains of Injustice* (Juan Delancer, 2010, Dominican Republic); two feature films that, despite being directed by men, make a dignified and uplifting representation of these female characters, departing from the patriarchal and objectifying practices that have abounded in cinema's history. For this, the ideas of various feminist theorists —mainly Laura Mulvey and Teresa de Lauretis— regarding female representation in cinema are recovered as a theoretical framework and parameters of analysis. All this under the idea that the films show a worthy feminist representation that diegetically exalts these historical characters and that, at the same time, proves that it is possible to reinforce this ideological message through the same cinematographic form.

Keywords: Dominican Republic, Mirabal sisters, representation, feminism, cinema.

Introducción

Las hermanas Minerva, Patria y María Teresa Mirabal, conocidas como “las Mariposas”, ocupan un papel especial en la historia de República Dominicana siendo reconocidas por su papel de opositoras y revolucionarias hacia el régimen dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo, activismo que les costó la vida en un cruento asesinato orquestado por el gobernante. No obstante, la lucha y la muerte de las Mirabal no fue en vano, convirtiéndose en un acontecimiento que conmocionó a la sociedad dominicana y que significó una gran estocada al menguante poder de Trujillo.

Las Mariposas, en la actualidad, se han convertido en un símbolo de la lucha feminista a nivel internacional, siendo reconocidas por haberse atrevido a alzar la voz en contra de los abusos y opresiones cometidos por el dictador en medio de un régimen tiránico y patriarcal en donde la mujer era relegada al cuidado del hogar y de sus hijos, carente por completo de presencia política, así como de aspiraciones profesionales. En su honor, cada día 25 de noviembre, fecha en que fueron brutalmente asesinadas, se conmemora el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, esto tras la resolución de la Organización de las Naciones Unidas en el año 2000. A la luz de la terminología contemporánea, podría enmarcarse el asesinato de las Mirabal bajo el nombre de feminicidio.

La lucha de las Mirabal ha dado pie a múltiples homenajes, museos y creaciones artísticas. En Ojo de Agua, lugar en el cual vivieron gran parte de sus vidas, se ha instalado un modesto museo en la finca que habitaron, donde los asistentes pueden contemplar sus prendas, pertenencias y las habitaciones del lugar. Asimismo, se han emitido billetes conmemorativos, así como nombrado estaciones del Metro de Santo Domingo en su honor.¹ En el campo de las creaciones artísticas destaca la novela de Julia Álvarez —nacida en Nueva York y criada en República Dominicana— titulada *En el tiempo de las mariposas* publicada originalmente en 1994. En el campo cinematográfico existen cinco producciones centradas en las Mariposas. Se trata de dos documentales —*Oriundos de la noche* (Javier Balaguer, 2007) y *Codename: Butterflies* (Cecilia Domeyko, 2009)— y de tres filmes de ficción —*En el tiempo de las mariposas* (Mariano Barroso, 2001), *Crimen* (Etzel Báez, 2008)² y *Trópico de sangre* (Juan Delancer, 2010).

El presente texto busca realizar un análisis de los filmes latinoamericanos de ficción *En el tiempo de las mariposas* y *Trópico de sangre*; dos largometrajes que, pese a haber sido dirigidos por varones, realizan una representación digna y enaltecedora de estos trascendentes personajes femeninos, apartándose de las representaciones patriarcales y cosificadoras que

¹ Entre otros homenajes a las hermanas Mirabal destacan: el cambio de nombre de la provincia de Salcedo en noviembre de 2007 a provincia Hermanas Mirabal; la instalación de murales en su honor en el obelisco mandado a construir por Trujillo en 1935 cuando cambió el nombre de la capital de Santo Domingo a Ciudad Trujillo. De igual modo, en el extranjero también se revaloró la lucha de las dominicanas a través de notables homenajes, como lo podría ser el nombrar calles y escuelas en su honor en Estados Unidos, así como en París se impulsó la creación de placas conmemorativas a su resistencia.

² Se conoce poco acerca de este filme, siendo prácticamente imposible de conseguir o revisar fuera de República Dominicana.

han abundando en el cine y que tanto ha denunciado las teóricas feministas del cine. Para esto, se recuperan, como punto de análisis, las ideas de las académicas feministas más relevantes con respecto a la representación femenina en este medio de comunicación. Todo esto bajo la premisa de que en ambos filmes se presenta dignamente a las hermanas Mirabal, pudiendo afirmar que se trata de dos producciones que se apartan notablemente de los excesos patriarcales del cine y que se inclinan notablemente hacia el feminismo.

Para esto, en un primer apartado se abordan dos de las principales vías o caminos que han seguido los estudios feministas del cine, mismos que fungirán de guía para el establecimiento de los parámetros o puntos de análisis de las dos cintas seleccionadas para estudiar la representación de las Mirabal. Una vez establecido este marco teórico se procede a analizar *En el tiempo de las mariposas* y *Trópico de sangre* buscando señalar y evidenciar la representación que se hace de las Mariposas, una representación de tipo feminista que enaltece diegéticamente a estos personajes históricos y que, al mismo tiempo, permite apreciar que resulta posible reforzar este mensaje ideológico a través de la misma forma cinematográfica.

Notas en torno a la representación femenina en el cine

En sus más de 120 años de historia, el cine ha sido testigo de los cambios políticos, sociales e ideológicos de la humanidad. Ha representado, criticado, exaltado y atestiguado un sinnúmero de denuncias, manifiestos, inquietudes, preocupaciones e historias propias del ser humano, resultando imposible concebir la noción de un cine parcial, completamente objetivo o carente de ideología. El cine siempre toma partido y se inclina hacia un lado de la balanza.

El cine —en su centenaria historia— ha vivido, dialogado y experimentado directamente con los avances logrados en materia de la política de géneros, llegando, en ocasiones, a convertirse en el campo de debate y de protesta en contra de las injusticias heteropatriarcales hacia las mujeres o hacia otros sectores poblacionales enmarcados bajo el colectivo LGBTQ+. El séptimo arte, con sus conocidos rezagos y tardanzas en la toma de posición, ha comenzado a experimentar en la última década notables cambios que parecen evidenciar la consolidación de una industria plural que da cabida, tanto en sus historias como en el campo de los creadores de éstas, a los sectores poblacionales que otrora ocupaban un puesto con escasa representación si se les comparaba con la contraparte hetero-patriarcal; todo esto producto de varias escisiones y quebrantos que habían comenzado a manifestarse en la industria desde varias décadas atrás a manera de esporádicas voces al margen que se atrevieron a cuestionar las dinámicas y temáticas que habían predominado en el medio cinematográfico por más de cincuenta años.

En este apartado, se busca recuperar varios de los debates y teorías que giran en torno a la representación femenina en el cine, con el fin de establecer el marco conceptual y teórico bajo el cual se analizarán las dos películas centradas en las hermanas Mirabal. Para esto, se toman como principal punto de partida las ideas y aproximaciones de las teóricas del cine Laura Mulvey y Teresa de Lauretis.

¿Cuál ha sido la ruta de la mujer en su andar por el cine? En primera instancia, resulta

relevante exaltar que no existe una vía o camino único mediante el cual se haya desarrollado la representación femenina a lo largo de la historia de este medio de comunicación. En cambio, es factible hablar de la existencia de una pluralidad de senderos mediante los cuales se puede concebir la historia de la mujer en el cine, senderos que evidencian la existencia de múltiples voces, discursos, estereotipos, representaciones y culturas. Siguiendo esta lógica, resulta complejo, y a veces inapropiado, comparar la presencia femenina —tanto diegética como extradiegéticamente en el campo de la industria— en el cine europeo con el estadounidense. Lo mismo ocurriría al confrontar las representaciones del cine hollywoodense con aquéllas provenientes de los países latinoamericanos. Si bien en un mundo completamente globalizado como el nuestro las influencias y tendencias artísticas-mediáticas llegan a ser compartidas entre las naciones, la ideología propia de cada una de éstas continúa poseyendo un papel imposible de pasar por alto.

La industria cinematográfica, prácticamente a nivel internacional, se ha distinguido por ser una extensión del patriarcado durante gran parte de su historia. Durante décadas predominaron los puestos de toma de decisión —directores, productores, directivos de estudios— ocupados por varones; mientras que las mujeres permanecieron ancladas y destinadas a ocupar puestos subordinados y, en ocasiones, estereotipados —siendo notorio el papel de éstas como actrices, maquillistas y encargadas del vestuario. Reforzando y complementando a la faceta patriarcal de la industria cinematográfica, destaca el encasillamiento de los personajes femeninos bajo determinados estereotipos, arquetipos y esquemas denigrantes dentro de las tramas de un considerable número de producciones fílmicas, los cuales buscaban reafirmar una falsa superioridad masculina, a la vez que reflejaban los temores y preocupaciones patriarcales a la mujer que buscaba escapar de determinada performatividad.³

Al respecto, Molly Haskell menciona que tanto la industria como las audiencias del pasado eran los principales responsables de la ausencia femenina en puestos relevantes, así como del encasillamiento de las mujeres en determinados modelos narrativos:

La mayor parte del público no estaba interesado en ver, y Hollywood no estaba interesado en patrocinar a una mujer inteligente y con ambiciones como heroína popular. Una mujer que pudiera competir y posiblemente ganar en el mundo de los hombres desafiaría la gravedad emocional, iría en contra de las nociones predominantes sobre el sexo femenino. La inteligencia de una mujer era el equivalente al pene de un hombre: algo que debía mantenerse fuera de la vista. La ambición en una mujer tenía que ser desviada hacia los impulsos indirectos de sus seres queridos o ser burlada y menospreciada. Una heroína del cine podría actuar con el mismo poder y los mismos impulsos de carrera que un hombre sólo sí, en el clímax, ocupaban un puesto secundario después del amor sagrado de un hombre. De lo contrario, perdería su derecho a ese amor (1987: 4).⁴

³ Por hablar de algunos de estos estereotipos y arquetipos de carácter misógino, podría exaltarse el caso de la *femme fatale*, pudiendo concebir al arquetipo como la crítica y consecuente contención a la *fémmina insurrecta* que busca evadir la vida materna y conyugal (Doane, 1991; Ortega Mantecón, 2021); así como las mujeres psicópatas-histéricas que poblaron el cine hollywoodense en los años 50 y 60 (Haskell, 1987).

⁴ “Audiences for the most part were not interested in seeing, and Hollywood was not interested in sponsoring, a smart, ambitious woman as a popular heroine. A woman who could compete and conceivably win in a man’s world would defy emotional gravity, would go against the grain of prevailing notions about the female sex. A woman’s

Esta dinámica perduró hasta la segunda mitad del siglo XX con contadas excepciones e irrupciones femeninas que demostraron que la silla del director puede y deber ser ocupada también por mujeres, siendo éste el caso de las cineastas Ida Lupino, Chantal Akerman, Agnès Varda, Barbra Streisand, entre otras. De igual modo, gran parte de los estereotipos misóginos y denigrantes comenzaron a menguar paulatinamente y de proporcional al reforzamiento del feminismo en los años 60 y 70 y al surgimiento de nuevas miradas, tanto académicas como provenientes de la crítica cinematográfica, en torno a la relación entre las mujeres y el cine.

La académica británica Laura Mulvey fue una de las pioneras en el estudio, identificación y crítica de las prácticas patriarcales inmersas en el cine. Específicamente en su reconocido ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado en 1975 en la revista *Screen*, Mulvey exalta que el cine, a lo largo de su historia, ha invisibilizado a la mujer como espectadora —al hacer que, inconscientemente, adquiriera un punto de vista masculino durante el visionado de los filmes—, al mismo tiempo que denuncia la continua y constante cosificación y sobresexualización del cuerpo femenino en la gran pantalla. El estudio de Mulvey se ha convertido en uno de los estudios fundacionales de la corriente teórica feminista del cine y en un referente indispensable gracias al hecho de que sus denuncias al cine patriarcal continúan vigentes.⁵

El camino seguido por la teoría feminista del cine cuenta con una importante bifurcación que es señalada por la teórica italiana Teresa de Lauretis en varias de sus obras (1987; 1992). Las voces académicas y críticas en torno a la representación femenina en el séptimo arte han dialogado y discutido en torno a dos grandes aristas o vertientes: 1) la representación fílmica de las mujeres; 2) así como las dinámicas y prácticas cinematográficas bajo las cuales se erigen estas representaciones.

En lo que se refiere a la representación fílmica de las mujeres, gran parte de la militancia feminista se ha centrado en el estudio, en la crítica y en nuevas propuestas en torno a los papeles, esquemas o estereotipos bajo los cuales se presentan a los personajes femeninos en el cine. Esta vertiente de estudios ha criticado la utilización y preservación de arquetipos de carácter misógino y denigrante, a la vez que ha propuesto la representación en los filmes de mujeres de carne y hueso, lejos de las fantasías eróticas patriarcales o de la subordinación femenina al yugo del varón. El libro *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* de Molly Haskell (1987) es uno de los principales exponentes teóricos de esta arista del feminismo cinematográfico.

Apelando a estas denuncias y críticas —mismas que hallaron un potente eco en las protestas feministas más allá de la academia y la crítica cinematográfica—, ha surgido un número considerable de producciones cinematográficas, en su mayoría dirigidas por hombres, que presentan a personajes femeninos que escapan de los estereotipos misóginos; a mujeres

intelligence was the equivalent of a man's penis: something to be kept out of sight. Ambition in a woman had either to be deflected into the vicarious drives of her loved ones or to be mocked and belittled. A movie heroine could act on the same power and career drives as a man only if, at the climax, they took second place to the sacred love of a man. Otherwise she forfeited her right of that love”.

⁵ Además de “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, otro estudio relevante de la misma autora se presenta en la revista *Framework*, titulado “Feminism, Film and the Avant-Garde”, publicado en 1979, así como “Film Feminism and the Avant Garde” incluido en el libro *The British Avant-Garde Film 1926 to 1995*.

como protagonistas que no dependen de un varón para subsistir, triunfar y salir adelante; a féminas en puestos y personajes dignificantes y propensos a ser admirados.⁶ Teresa de Lauretis exalta que el surgimiento de este tipo de filmes con estos peculiares personajes femeninos y temáticas, además de un interés de la industria por encasillarse dentro de una tendencia en auge y con buena recepción por parte de la audiencia, puede considerarse como “una muestra de la legitimación social de cierto tipo de discurso feminista y de la consiguiente viabilidad de su explotación ideológica y comercial” (1992: 95).

La segunda arista de los estudios feministas se concentra en las dinámicas y prácticas cinematográficas que caracterizan a la representación femenina. En esta clasificación es donde se sitúan los aportes y críticas de Laura Mulvey y otras autoras que han seguido estas ideas. Estos estudios se centran en la revisión de prácticas patriarcales presentes en la forma cinematográfica, tales como podrían ser la cosificación de los personajes y cuerpos femeninos; el manejo de un punto de vista enteramente masculino en el cual no tenga cabida el de las mujeres; la sobresexualización femenina innecesaria e irrelevante para la construcción del relato; así como el papel de la audiencia y el posicionamiento de las espectadoras en una óptica masculina durante el visionado de una producción fílmica. Mediante la denuncia y exaltación de estas prácticas patriarcales se buscaba reformular la forma de hacer cine.

Al contener propuestas prácticas que implican modificar por completo la forma de realizar cine, la incorporación de los postulados de Mulvey y de otras teóricas enmarcadas en esta arista al quehacer cinematográfico comercial ha sido más complicado y menos evidente que en la categoría mencionada previamente. La misma Mulvey llevó a la práctica estas ideas con el apoyo del realizador y teórico británico Peter Wollen en el filme *Riddles of the Sphinx* (1977), el cual codirigieron. Los esfuerzos fílmicos por romper con estas prácticas patriarcales insertas en el mismo manejo del lenguaje cinematográfico fueron escasos durante la segunda mitad del siglo XX; sin embargo, en los últimos años, 2015-2020, se han presentado varios filmes que logran llevar a cabo la supresión de estas dinámicas en su totalidad, lo que parece apuntar al hecho de que sí es posible modificar la forma de hacer cine y, con ello, poner fin a la visión patriarcal que lo caracterizó por más de cien años.⁷

La gran complejidad de esta transición cinematográfica es señalada por Teresa de Lauretis:

La representación de la mujer como espectáculo—cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo—, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia [...]. La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto

⁶ Pudiendo ser este el caso de filmes como *Mi pasado me condena* (Klute, Alan J. Pakula, 1971), *Cómo eliminar a su jefe* (Nine to Five, Colin Higgins, 1980), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), *Magnolias de acero* (Steel Magnolias, Herbert Ross, 1989) o *Tomates verdes fritos* (Fried Green Tomatoes, Jon Avnet, 1991).

⁷ Algunos ejemplos trascendentes de esto fueron estrenados en 2020, pudiendo exaltar el caso de tres producciones que rompen —algunos de ellos de forma crítica— con las prácticas patriarcales señaladas por Mulvey y otras autoras. Este es el caso de los filmes *Never Rarely Sometimes Always* (Eliza Hittman), *Fragmentos de una mujer* (Pieces of a Woman, Kornél Mundruczó) y *Hermosa venganza* (Promising Young Woman, Emerald Fennell); dos de ellos dirigidos y escritos por una mujer.

para ser contemplado, visión de belleza —y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad (1992: 13, 64).

¿Hacia cuál de estas dos aristas es preciso centrar la mirada? Ambas evidencian varias dinámicas patriarcales y misóginas que deben ser erradicadas del cine, siendo notorio el carácter propositivo de las dos vertientes. Más allá de centrarse e impulsar específicamente a una de ellas, Teresa de Lauretis apuesta por un cine que vele por los dos caminos y que incorpore nuevos elementos e ideas críticos, dando cabida a múltiples y miradas y voces⁸ que encuentren su espacio en el cine y que sean representados de forma digna:

La cultura cinematográfica feminista producida a mediados y finales de los setenta tendía a enfatizar una dicotomía entre dos preocupaciones del movimiento de mujeres y dos tipos de trabajo cinematográfico que parecían contradecirse: uno pedía documentación inmediata con fines de activismo político, la concientización, la autoexpresión o la búsqueda de “imágenes positivas” de la mujer [lo que es equiparable a la primera arista señalada previamente]; el otro insistió en un trabajo riguroso y formal sobre el medio —o, mejor dicho, el aparato cinematográfico, entendido como tecnología social— para analizar y desvincular los códigos ideológicos incrustados en la representación [la segunda arista] [...]. El feminismo no sólo ha inventado nuevas estrategias o creado nuevos textos, sino que, lo que es más importante, ha concebido un nuevo sujeto social, las mujeres: como oradoras, escritoras, lectoras, espectadoras, usuarias y creadoras de formas culturales, formadoras de procesos culturales. El proyecto del cine de mujeres, por tanto, ya no es el de destruir o trastocar la visión centrada en el hombre representando sus puntos ciegos, sus lagunas o lo reprimido. El esfuerzo y el desafío ahora es cómo efectuar otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión, y formular las condiciones de representabilidad de otro sujeto social. Por el momento, entonces, el trabajo feminista en el cine parece necesariamente centrado en esos límites subjetivos y límites discursivos que marcan la división de las mujeres como específica de género, una división más elusiva, compleja y contradictoria que se puede transmitir en la noción de diferencia sexual (1987: 128, 135).⁹

⁸ Por ejemplo, Teresa de Lauretis menciona que aún dentro del cine que da cabida a la mujer debe apostarse a la diversidad, permitiendo la inclusión de “varios tipos de mujeres” como podrían ser las afroamericanas, asiáticas y lesbianas; es decir, sectores de mujeres que no han logrado obtener su lugar en la industria ni representaciones dignificantes.

⁹ “The accounts of feminist film culture produced in the mid to late seventies tended to emphasize a dichotomy between two concerns of the women’s movement and two types of film work that seemed to be at odds with each other: one called for immediate documentation for purposes of political activism, consciousness raising, self-expression, or the search for “positive images” of woman; the other insisted on rigorous, formal work on the medium —or, better, the cinematic apparatus, understood as a social technology— in order to analyze and disengage the ideological codes embedded in representation [...]. Feminism not only has invented new strategies or created new texts, but, more important, it has conceived a new social subject, women: as speakers, writers, readers, spectators, users, and makers of cultural forms, shapers of cultural processes. The project of women’s cinema, therefore, is no longer that of destroying or disrupting man-centered vision by representing its blind spots,

Una vez planteadas estas ideas y exaltadas las dos principales vertientes de la teoría feminista cinematográfica se procede a presentar la metodología mediante la cual serán analizados los filmes *En el tiempo de las mariposas* y *Trópico de sangre*. Siguiendo la premisa y los objetivos mencionados en el apartado introductorio, para el análisis de estas dos producciones se toman en consideración los aportes de la teoría feminista del cine, recuperando, como sugiere de Lauretis tanto parámetros provenientes de la primer arista —la representación femenina en las cintas y en el mundo diegético—, como de la segunda —dinámicas en la forma fílmica y códigos ideológicos insertos en ésta.

En la siguiente tabla se sintetizan los parámetros de las dos aristas que serán estudiados en las cintas centradas en las hermanas Mirabal:

Arista o vertiente de la teoría feminista cinematográfica	Parámetros o elementos de análisis
Representación femenina en la cinta	-Construcción de los personajes femeninos dentro del universo diegético. -Agencia narrativa. -Performatividad de género.
Forma fílmica y códigos ideológicos	-Cosificación de los personajes y cuerpos femeninos. -Sobresexualización femenina. -Manejo del punto de vista y posicionamiento de la audiencia.

Tabla 1. Parámetros o elementos de análisis. Elaboración propia.

Al momento de evaluar y estudiar si se manifiesta la cosificación o sobresexualización del cuerpo —ya sea femenino o masculino— en una escena o película existen varios parámetros o elementos que deben ser tomados en consideración. La cosificación y sobresexualización del cuerpo en el cine implican la conjunción de varias dinámicas íntimamente relacionadas con el manejo del lenguaje cinematográfico, como lo podría ser la selección de un determinado tipo de plano o encuadre; la duración del mismo; el movimiento o desplazamiento de la cámara; la función del sonido; el manejo de cortes o transiciones; así como la situación que está siendo representada en la escena; entre otras prácticas. Por poner un ejemplo de esto, el simple hecho de que un personaje femenino porte un atuendo escotado no necesariamente implica la cosificación o sobresexualización; sin embargo, si la cámara presenta el escote a manera de un plano detalle, la duración de la toma es superior al momento en el que se le compara con otras dentro del mismo filme, o si se complementa con un desplazamiento cuyo objetivo es conservar esta parte del cuerpo en el centro del encuadre o evidenciar un movimiento corporal determinado, sí se podría hablar de la presencia de estas prácticas. Lo mismo ocurre en el caso de los des-its gaps, or its repressed. The effort and challenge now are how to effect another vision: to construct other objects and subjects of vision, and to formulate the conditions of representability of another social subject. For the time being, then, feminist work in film seem necessarily focused on those subjective limits and discursive boundaries that mark women's division as gender-specific, a division more elusive, complex, and contradictory that can be conveyed in the notion of sexual difference as it is currently used."

nudos, la presencia de éstos no necesariamente implica la existencia de estas dinámicas, será la interacción de los elementos del lenguaje cinematográfico con el cuerpo desnudo, así como el papel que esta desnudez ocupe para el desarrollo de la diégesis, lo que permita identificar si existe o no la cosificación y sobresexualización de los mismos.

Antes de proceder al análisis de los filmes, es relevante señalar que este texto no busca llevar a cabo un análisis de carácter histórico contrastando el contenido del filme con lo acontecido y lo documentado con respecto a las hermanas Mirabal y la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana, sino llevar a cabo un análisis de la representación femenina en las cintas. Un análisis histórico del filme *En el tiempo de las mariposas* puede encontrarse en el libro *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte*, bajo el título de “La muerte de las Mirabal. La revolución de las Mariposas en República Dominicana (1930-1960)” de la autoría de Ana María Saloma Gutiérrez. De igual modo, puede consultarse la biografía de las hermanas dominicanas en la obra *Vivas en su jardín. La verdadera historia de las hermanas Mirabal y su lucha por la libertad*, escrita por Dedé Mirabal, la hermana sobreviviente.

La lucha de las Mirabal en *En el tiempo de las mariposas*

En el tiempo de las mariposas es un filme para televisión estrenado en 2001 y dirigido por Mariano Barroso. Se trata de una coproducción entre México y Estados Unidos, basada en la novela homónima de Julia Álvarez. Entre sus protagonistas figuran Salma Hayek, Edward James Olmos, Demián Bichir, Mía Maestro, Lumi Cavazos, Marc Anthony, Pedro Armendáriz Jr., Ana Martín y Pilar Padilla. La trama comienza mostrando a Minerva Mirabal (Hayek) en una prisión, momento del cual se desprende el resto del relato cinematográfico a partir del uso de múltiples *flashbacks* a puntos cruciales de la vida de la protagonista y de su familia.

En materia de la representación femenina en la cinta de Barroso, resulta evidente una presentación de mujeres fuera de estereotipos o arquetipos denigrantes o misóginos. En cambio, se apuesta por mostrar a féminas que intentan escapar de la performatividad velada o custodiada por el patriarcado, esto en la búsqueda de satisfacer sus ideales, metas y aspiraciones personales y profesionales. Siguiendo esta lógica, *En el tiempo de las mariposas* realiza una representación dignificante de las hermanas Mirabal, sobre todo en lo que se refiere a Minerva, quien es convertida en la protagonista de la película y quien posee una agencia activa a lo largo del metraje del filme.

La República Dominicana presentada en el filme es ante todo, un mundo inhóspito para la mujer que se atreve a ser diferente y a oponerse a los designios patriarcales afianzados por la misma tradición, el peso del clero y la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo (Edward James Olmos). De manera esquemática, la película va mostrando las luchas y confrontaciones de Minerva Mirabal contra los diferentes representantes del patriarcado a lo largo de su vida, evidenciando, ante todo, el ímpetu de la Mariposa por realizar sus sueños, así como su valentía y coraje al no permitir abusos hacia su persona y hacia su propio cuerpo.

Una de las primeras batallas de Minerva contra el patriarcado tiene lugar en su adoles-

cencia, siendo su padre Enrique (Fernando Becerril) el principal representante de éste. Desde joven, la protagonista se distinguió por su habilidad para defender a los vulnerables —lo que es dejado en claro desde la introducción al personaje, donde se ve a la joven liberando a un conejo que ha quedado atrapado en una trampa— y por abogar por la solución de los desacuerdos y conflictos de manera pacífica y con argumentos sólidos —en concreto esto se aprecia cuando apoya a sus hermanas intentando convencer a su padre para que les retire un castigo que les impuso por romper un artefacto doméstico. Estas cualidades la llevan a pedirle a su progenitor que les permita —a ella y a sus hermanas— acudir a la escuela, puesto que ella busca convertirse en abogada.

No obstante, Enrique Mirabal se niega a esto argumentando que las mujeres no deben asistir al colegio, puesto que sería preferible que permanecieran en casa atendiendo el negocio familiar; se casaran y tuvieran hijos; o que se quedaran a su lado para apoyarlos y cuidarlos en su vejez. Ante todo, el padre se convierte en el representante diegético del patriarcado que busca impedir que sus hijas se aparten del camino que la sociedad patriarcal dominicana ha estipulado para toda fémina. En la primera parte del filme son frecuentes los diálogos de Enrique mediante los cuales busca aleccionar a sus jóvenes descendientes y enmarcarlas en la performatividad velada por él, entre éstos destacan: “Lo que nos faltaba en este país, faldas en el estrado” o “No quiero que vayas a la escuela y estés allá sola, sin una familia” (Barroso, 2001).

A pesar de la insistencia de Minerva y el aparente consentimiento de su esposa (Ana Martín), Enrique se muestra decidido a impedir que sus hijas asistan al colegio. Sin embargo, lo que origina en él un cambio viene a ser el sacrificio de Dedé (Pilar Padilla), otra de sus descendientes, quien se muestra dispuesta a sacrificar su futuro y sus aspiraciones con tal de que sus otras tres hermanas puedan formarse profesionalmente, al declarar ante toda la familia que ella permanecerá en el hogar paterno mientras las demás se marchan de Ojo de Agua para estudiar. En la cinta de Barroso, irónica y didácticamente desde una perspectiva patriarcal, pareciera que la dictadura de Trujillo se encargó de demostrar qué es lo que ocurre con una mujer que se aparta del “deber ser” de su sexo y que posee aspiraciones personales y profesionales. Para Minerva, Patria (Lumi Cavazos) y María Teresa (Mía Maestro), exponentes de este comportamiento performativamente disruptivo, se dispuso un fatídico y violento desenlace; mientras que a Dedé, quien permaneció en su hogar al cuidado de sus padres, con un perfil bajo y sumiso, sin recibir formación ni instrucción y que se mantuvo apartada de la vida pública, se le permitió continuar viviendo.

Una vez alcanzada la edad de ingresar a la universidad, Minerva continuó insistiendo a sus padres su interés de ingresar a estudiar Derecho, algo que diegéticamente se encontraba prohibido para las mujeres. *En el tiempo de las mariposas* presenta unos diálogos donde tiene lugar una confrontación directa entre Enrique y su hija con respecto a las aspiraciones profesionales de ésta. Mientras el padre revisa la correspondencia, Minerva le pregunta si hay alguna carta para ella:

ENRIQUE. No, hoy no. Tus amigas de la Inmaculada [nombre de su antigua escuela] deben estar muy ocupadas casándose y teniendo hijos para escribirte.

Búscate un chico agradable, de buena familia y cástate con él.
MINERVA. Ningún chico agradable, de buena familia querrá casarse con una abogada.
ENRIQUE. Eso es algo que no eres y que nunca serás. ¿Cuándo volverás a la realidad? (Barroso, 2001).

En su incansable búsqueda por ser admitida a la universidad, Minerva se enfrenta al segundo representante de la sociedad patriarcal en la que ha nacido: el dictador Rafael Leónidas Trujillo. El filme se encarga de dejar en claro la actitud misógina del gobernante dominicano, al sugerirse que es habitual que elija a una mujer más joven que él —incluso adolescentes— para llevarlas consigo y convertirlas en sus ocasionales y temporales compañeras sexuales. A Trujillo no le interesan las mujeres por sus cualidades intelectuales, sino que cosifica su cuerpo y las ve como un mero objeto sexual, siendo, así, el principal exponente de la sociedad patriarcal y misógina en la que crecieron las Mariposas.

El encuentro formal entre la protagonista y el dictador tiene lugar en una fiesta a la que han sido invitados los Mirabal. Trujillo ha fijado su mirada en Minerva, a quien piensa convertir en su nueva y joven amante, por lo cual le pide que baile una pieza musical con ella. Una vez que comienza la danza, el dictador intenta tocarla lascivamente y en contra de su voluntad, por lo que la joven lo cachetea enfrente de todos los ahí presentes, algo inusual para Trujillo, quien estaba acostumbrado a que todas las demás mujeres cedieran a sus aproximaciones ya fuera por temor o por interés personal. A través de este acto, Minerva reafirma su independencia, valentía, integridad y dignidad no mostrándose dispuesta a que cualquier persona la obligue a hacer algo en contra de su voluntad y, mucho menos, que toque su cuerpo sin su consentimiento, ni aunque se trate del venerado líder absoluto de República Dominicana. Su cuerpo es suyo, no del Estado ni del dictador.

A partir de este momento, Trujillo posiciona a Minerva Mirabal como una mujer que debe ser contenida y doblegada, una mujer que ha sido demasiado libre y que se ha apartado notablemente de lo que él entiende por “feminidad”. La protagonista queda convertida en una inminente amenaza que causará problemas al régimen de no ser frenada de inmediato. Asimismo, esta humillación pública hace que Minerva se gane la enemistad y la sed de venganza del varón, quien no tarda en “castigar” a la familia ordenando la captura y tortura de Enrique Mirabal y, posteriormente, negando a la Mariposa su título profesional que le permitiría ejercer libremente como abogada. A través de estos dos actos, se busca sancionar los quebrantos a la performatividad femenina realizados por Minerva.

Ya dentro de la universidad, la protagonista se enfrenta al tercer símbolo del patriarcado dominicano del momento: los revolucionarios. Desde los primeros días estudiando Derecho, Minerva comienza a involucrarse con un grupo de estudiantes que forman parte de la oposición a la dictadura de Trujillo, esto a través de un activismo secreto y encubierto —esto como consecuencia de la violencia del régimen— que busca desmentir al gobierno, difundir la información verdadera, así como exaltar el alarmante número de desaparecidos, encarcelados, torturados y asesinados por el gobernante. El filme de Barroso hace énfasis que se trata de la única mujer

presente entre los revolucionarios y en el mismo campus universitario, lo que refuerza los quebrantos a la performatividad ya descritos párrafos atrás.

En una escena en particular donde Manolo (Demián Bichir), su futuro esposo, exhorta a otros hombres a denunciar y difundir los excesos del régimen, Minerva toma la palabra y se hace oír entre los ahí presentes, todos varones, demostrando que la revolución y el activismo político también es cosa de mujeres. Esta idea se complementa posteriormente en dos secuencias cruciales dentro de la diégesis. En la primera de ellas se muestra a María Teresa Mirabal sumándose al grupo, lo que significa la adhesión de otras voces femeninas.¹⁰ Mientras que en la segunda se presenta a Minerva dirigiéndose directamente a un grupo de mujeres con el objetivo de animarlas a involucrarse activamente en el movimiento en contra de Trujillo, a las que menciona que en la revolución no sólo deben participar hombres, sino que también es importante y fundamental que las mujeres intervengan en la construcción de un mejor país. A partir de estos dos actos se muestra el interés de Minerva por conseguir que otras mujeres salieran de la aparente pasividad y conformismos en los que se encontraban, adquirieran mayor participación en el movimiento y que, sobre todo, se atrevieran a alzar la voz en contra de las injusticias a las que se han visto sometidas en la República Dominicana de la época bajo el mando del dictador.

La faceta activista-revolucionaria de Minerva Mirabal en el filme resulta interesante en lo que se refiere a la representación femenina, gracias al hecho de que se evita la caída en sitios comunes en el cine biográfico centrado en mujeres. La protagonista logra compaginar la vida revolucionaria con la vida conyugal y maternal. Esto se aprecia en varias escenas dedicadas a la relación afectiva entre ella y Manolo, así como otras en donde destaca la preocupación y el afecto de ésta hacia sus descendientes. Es así como *En el tiempo de las mariposas* deja en claro que las escisiones de Minerva Mirabal a la performatividad femenina custodiada por el patriarcado dominicano de la época, no necesariamente implican la supresión de lo diegéticamente considerado como femenino. En cambio, se desarrolla la idea de que existen múltiples formas de expresión de la feminidad que van más allá de la maternidad, la domesticidad y la vida conyugal.

Más allá de la exaltación de los diferentes momentos en los que Minerva se enfrenta al patriarcado y a sus respectivos representantes, el filme de Mariano Barroso centra una parte significativa de su obra en la configuración de la protagonista y sus hermanas como un símbolo de resistencia tanto al régimen de Trujillo como a la realidad de las mujeres dominicanas de la época. Esto se presenta en la diégesis en tres momentos trascendentes que tienen lugar en la prisión donde son encarceladas las hermanas: 1) los y las prisioneras comienzan a identificarlas como “Las Mariposas”, lanzando vítores con este nombre que las posiciona como una pieza clave de la resistencia contra el dictador; 2) por otra parte, una de las carceleras comienza a ayudar a las prisioneras introduciendo paquetes, mensajes y suministros provenientes de fuera de la cárcel, sugiriendo que se encuentra en contra de la orden recibida de mantenerlas presas y de torturarlas, siendo adepta a la causa; 3) finalmente, se aprecia un ambiente de sororidad

¹⁰ A un inicio Minerva se opone a la incorporación de su hermana considerando que es un gran riesgo para su vida. Sin embargo, conforme progresa la trama, termina aceptando de buena forma su compañía en el movimiento revolucionario. Incluso, ellas dos serán quienes terminen influyendo en Patria para que también comience a ayudar a la resistencia.

entre las mujeres que comparten celda con las Mirabal, a quienes ven como heroínas o leyendas en vida y como un ejemplo a seguir. La última parte del filme que tiene lugar en la prisión busca reafirmar los alcances y logros de la lucha de las Mariposas, convirtiéndose en un símbolo tanto de oposición al gobierno tiránico como de superación, valentía y fuerza femenina.

A pesar de los esfuerzos, de la lucha y del apoyo de un considerable número de personas, Minerva, Patria y María Teresa perdieron la vida en una última lucha contra el patriarcado dominicano, siendo cobardemente asesinadas por un grupo de hombres tras haber sido engañadas una última vez por Trujillo y los hombres a su servicio. Empero, en lugar de haber extinguido la llama encendida por las Mariposas, el asesinato movilizó a los rebeldes opositores al régimen para fortalecer sus protestas y manifestaciones, situación que derivó en el asesinato del dictador unos cuantos años después.

Pasando a la segunda arista de la teoría feminista cinematográfica, en *En el tiempo de las mariposas* se aprecia una dinámica de la forma fílmica que se aparta notablemente de los vicios y excesos patriarcales destacados por Mulvey y por de Lauretis en sus estudios. La cinta de Barroso evita la cosificación del cuerpo femenino, el cual es tratado de forma respetuosa en todo momento evitando la sobresexualización del mismo. Varios momentos de la trama pudieron haber sido propensos a esto —destacando los “reclutamientos” de Trujillo de sus jóvenes amantes; el intento del dictador por tocar el cuerpo de Minerva; o la estancia de las hermanas en la cárcel donde, según las fuentes históricas, llegaron a ser torturadas—; sin embargo, la cinta evita estas prácticas y realiza una representación digna de las heroínas dominicanas.



Minerva Mirabal (Salma Hayek) en En el tiempo de las mariposas (Mariano Barroso, 2001).

El manejo de los elementos del lenguaje cinematográfico —imagen, sonido, montaje, narración y puesta en escena— evitan, en su totalidad, la cosificación ya referida en el párrafo anterior. La cámara, a través de la selección de encuadres y la duración de los mismos,

evita construcciones visuales que sobresexualicen los cuerpos femeninos representados en el encuadre, conservando una perspectiva y un punto digno y neutral con respecto a las protagonistas de la película.

De igual modo, el punto de vista manejado en la cinta no se construye desde la perspectiva masculina, sino que se aborda desde la mirada femenina. A través de las secuencias donde se explora la lucha de Minerva por estudiar, ingresar a la universidad e involucrarse en un mundo de hombres se busca que la audiencia se introduzca a esta problemática desde una perspectiva enteramente femenina, invitando a los espectadores y espectadoras a compartir con la protagonista la frustración y la desesperación emanadas de estar enfrentando a un cúmulo e ideas patriarcales donde pareciera no existir esperanza alguna de generar un cambio. El manejo del punto de vista también se refuerza narrativamente con la presencia de Minerva como narradora de su historia en ciertos puntos de la trama.

Las Mariposas en medio del *Trópico de sangre*

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

El segundo filme del *corpus* de análisis, *Trópico de sangre*, fue dirigido por Juan Delancer y estrenado en 2010. Se trata de una producción en su totalidad dominicana, con un guión del mismo Delancer. Entre sus protagonistas figuran Michelle Rodríguez, Juan Fernández, Sergio Carlo, Luchy Estévez, Sharlene Taulé, Celines Toribio y César Évora. La trama, al igual que *En el tiempo de las mariposas*, centra su atención en Minerva Mirabal, convirtiéndola en el personaje principal de la cinta. Sin embargo, este filme también profundiza y explora con mayor lujo de detalle el contexto político de República Dominicana —tanto interno como a nivel internacional— más allá de lo relacionado con las Mariposas, situación que permite al espectador contextualizarse y familiarizarse con mayor facilidad al espacio y tiempo en el cual se sitúa la diégesis.

La representación de la mujer en *Trópico de sangre* resulta muy cercana a la apreciada en el filme de Mariano Barroso. De forma similar se exaltan los quebrantos de Minerva Mirabal (Michelle Rodríguez) a la performatividad femenina custodiada por el patriarcado dominicano del momento. Se muestra a una protagonista que se opone a seguir el camino establecido para las mujeres que establecía la vida doméstica en lugar de formarse profesionalmente, la búsqueda de un esposo y la subsecuente llegada de los hijos. En cambio, se refuerza el deseo de Minerva de ingresar a la universidad y convertirse en abogada, contraponiéndose, así, al modelo “ideal” de la mujer dominicana. En la representación de estas escisiones a la feminidad por parte de la protagonista no se presenta la escala *in crescendo* de figuras masculinas equiparables a los diferentes niveles del patriarcado como se apreció en el filme analizado previamente, sino que Rafael Leónidas Trujillo (Juan Fernández) adquiere mayor presencia y relevancia como perpetrador de la opresión y contención femenina.

La película de Delancer se aparta del camino seguido por la producción de 2001 al momento de abordar una faceta de Minerva no contemplada en el filme previo: la búsqueda de igualdad con respecto a los varones. Si bien en *En el tiempo de las mariposas* se hizo hincapié en la lucha de la protagonista por abrirse paso en un mundo concebido y regido por los varo-

nes, un sitio inhóspito y peligroso para las mujeres, jamás se dio pie a mostrar a una Minerva Mirabal que buscara directamente la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres, sino que su esfuerzo por ingresar a la universidad y ejercer como abogada era una búsqueda de tipo individual. En *Trópico de sangre* sí se desarrolla esta faceta feminista en la protagonista en una escena en particular de la cinta. Minerva y Manolo Tavares (Sergio Carlo), su esposo, discuten acerca del proyecto de establecer su despacho de abogados. El varón propone nombrar al negocio “bufete de abogados Tavares-Mirabal”, a lo que ella no tarda en replicar “¿y por qué no Mirabal-Tavares?” (Delancer, 2010), lo que subtextualmente cuestiona la idea patriarcal de que los hombres deben ir antes que las mujeres en lo que se refiere al trabajo profesional. Al sugerir el cambio del nombre del hipotético despacho de abogados, Minerva se encuentra comunicando al espectador y a su futuro marido que ella también se encuentra capacitada para ocupar el primer puesto en el nombre del bufete. La conversación llega a su fin sin una aparente resolución. No obstante, más adelante en la trama se muestra discretamente al espectador el exterior del despacho con un letrero que anuncia “Mirabal-Tavares”, lo que da a entender que fue ella quien ganó el argumento y, con ello, demostró que las mujeres son igual de capaces que los varones en el ámbito profesional.

Esta producción también desarrolla con mayor fuerza y presencia en la diégesis el papel de las mujeres en el régimen dictatorial de Trujillo, así como la represión y contención de éste hacia ellas. De nueva cuenta se representa el interés del gobernante por relacionarse carnalmente con mujeres más jóvenes que él, a las que cosifica y ve sólo como objetos de placer sexual. Tras posar su mirada en Minerva y al querer convertirla en su siguiente presa, Trujillo es humillado públicamente por la protagonista que rechaza sus aproximaciones lascivas dando a entender que ella no perderá la dignidad ni se entregará sexualmente a él. Como consecuencia, además de ganarse la enemistad del mandatario, la feminidad de Minerva es puesta en duda por el antagonista, quien llega a afirmar que “esta mujer es un hombre” (Delancer, 2010). Bajo esta lógica, la mujer que no cede a los deseos sexuales del varón, en concreto de Trujillo, y que se muestra independiente se ha apartado de la performatividad femenina, de lo esencialmente propio de las féminas. Al no permitir que toquen su cuerpo sin su consentimiento y al no encontrarse dispuesta a relacionarse con Trujillo, Minerva se ha masculinizado dentro del universo diegético y desde la perspectiva de los demás personajes.

Incluso, otras personas recriminan y critican a Minerva que no haya sacado provecho del interés de Trujillo en su cuerpo para la obtención de algún favor o beneficio para ella o su familia. En cierto modo, le están reprochando que no se haya prostituido a cambio de la protección del mandatario, considerando que ha dejado pasar una oportunidad única. Según la ideología imperante en el universo diegético, la mujer debía estar dispuesta a utilizar sexualmente su cuerpo —a pesar de no desearlo en realidad— para satisfacer los deseos de los varones situados en un puesto de poder. En otras palabras, la dignidad y el consentimiento de las mujeres son principios que pueden ser violados o pasados por alto para la satisfacción del patriarcado. Minerva Mirabal, al no mostrarse dispuesta a entregar su cuerpo, se encuentra quebrantando la feminidad imperante en el universo diegético.

Asimismo, *Trópico de sangre* desarrolla en un interesante diálogo entre Trujillo y uno de sus asistentes la idea de que en República Dominicana comienza a presentarse una revolución femenina, a través de la figura de Minerva Mirabal, en contra de la opresión del patriarcado. La protagonista podría considerarse como la primera manifestación de la insurrección femenina al régimen patriarcal, al “deber ser” de la mujer custodiado por el régimen y, por lo tanto, a la supremacía del varón sobre el otro sexo:

TRUJILLO. Quien organizó el complot no tiene pantalones. Usa faldas. Esa desgraciadita de Minerva Mirabal lo tiene a usted comiéndose un mojón [...].

ASISTENTE. Cosas de la vida, jefe. Después que usted le permitió el voto, la mujer dominicana ha avanzado mucho. Y esa altanera de Minerva Mirabal, no solamente es una buena hembra, sino que es toda una alta dirigente de un partido político. Y se ha atrevido a desafiarlo (Delancer, 2010).

El desenlace de Minerva, Patria y María Teresa es presentado en este filme de forma más violenta y explícita que en *En el tiempo de las mariposas* donde se optó por la inserción de una elipsis de contenido sugiriendo al espectador qué fue lo que ocurrió. Por su parte, la cinta de Juan Delancer sí expone en el encuadre la masacre a las hermanas Mirabal por parte de los hombres de Trujillo, esto con el objetivo de dejar en claro que se trató de un feminicidio donde perdieron la vida tres mujeres desarmadas y engañadas que se atrevieron a alzar la voz en contra de la opresión y de la dictadura en la que vivían. El impacto de la escena se refuerza mostrando cómo, después de que los asesinos subieron los cuerpos de las Mariposas en sus vehículos, una de las Mirabal comienza a toser tras haberse encontrado inconsciente por los golpes recibido, lo que obliga al hombre a frenar el vehículo y encargarse de rematar a la mujer. De esta forma, se construye una secuencia con un alto contenido de violencia —no muy apartada de lo descrito en las fuentes históricas— que evidencia la imposición del régimen patriarcal sobre el cuerpo femenino que se atrevió a cuestionarlo.

Al igual que la cinta de Barroso, *Trópico de sangre* dedica varios minutos a la exaltación de las hermanas Mirabal para la caída del gobierno de Trujillo, así como su trascendencia más allá de República Dominicana. La película de Delancer inicia con la llegada de un grupo de estudiantes al museo dedicado a las Mariposas en Ojo de Agua, donde son prontamente recibidos por Dedé Mirabal (interpretada por la verdadera sobreviviente). La historia de Minerva y sus hermanas se inserta en medio de la visita guiada por el museo, donde Dedé busca concientizar a los jóvenes acerca de la trascendencia que tuvieron estas heroínas para la historia dominicana, hasta el grado de haberse convertido en un símbolo de la lucha en contra de la violencia hacia la mujer.

Dentro de la segunda arista de los estudios feministas del cine, *Trópico de sangre* no realiza una representación femenina cien por ciento libre de las dinámicas patriarcales exaltadas por las teóricas referidas con anterioridad al respecto de la forma cinematográfica. La cinta sí presenta la cosificación y la sobresexualización del cuerpo de las mujeres de acuerdo

a lo abordado en el apartado dedicado a la metodología de análisis, pero no de las hermanas Mirabal, encontrándose éstas excluidas de estas prácticas. Esto se aprecia específicamente en dos momentos de la trama: 1) cuando se representa a las jóvenes que son llevadas a Trujillo para tener relaciones sexuales con el dictador —donde se muestra a una mujer desnudándose ante el varón—; 2) y en la prisión a la que son llevados los esposos de las protagonistas —donde tanto mujeres como hombres son presentados desnudos para ser torturados por los hombres de Trujillo. En lo que se refiere a las Mirabal, éstas son representadas sin hacer uso de estas dinámicas patriarcales.

El punto de vista manejado en la cinta, tal y como ocurrió en *En el tiempo de las mariposas*, no se establece desde la perspectiva masculina, sino que se parte de la mirada femenina. Ante todo, en la película de Delancer se apuesta por situar al espectador y a la espectadora en una República Dominicana inhóspita para las mujeres con iniciativa y apartadas de los convencionalismos sociales en materia de la performatividad de género. Las escenas del filme buscan posicionar a la audiencia en la perspectiva de Minerva Mirabal, detallando su lucha y confrontación contra el mundo patriarcal en el que nació, creció, estudió, combatió y murió. Este manejo del punto de vista se refuerza en la diégesis con la presencia de Dedé Mirabal como narradora e introductora a la historia de sus hermanas.



Minerva Mirabal (Michelle Rodríguez) y Rafael Leónidas Trujillo (Juan Fernández) en Trópico de sangre (Juan Delancer, 2010).

Las Mariposas en el cine: un cine latinoamericano feminista es posible

En síntesis, una vez analizada la representación femenina en los filmes *En el tiempo de las mariposas* y *Trópico de sangre* partiendo de las dos aristas de los estudios feministas del cine, resulta posible afirmar que ambas producciones realizan una representación dignificante de las hermanas Mirabal, algo que resulta notable, destacable y necesario considerando que se

trata del traslado al medio cinematográfico de la biografía de mujeres sumamente importantes y trascendentes para la historia de la lucha en contra de la violencia hacia las mujeres.

Las dos películas abordan la construcción de una feminidad digna que hizo frente a la performatividad femenina custodiada y velada por el patriarcado presentado en la diégesis, haciendo énfasis, sobre todo, en la entereza de Minerva Mirabal por permanecer firme en sus convicciones, deseos, anhelos y principios éticos, encontrándose dispuesta a elegir el camino complicado y más lejano antes que sacrificar su independencia, cuerpo y dignidad. Se trata de una feminidad disruptiva y a contracorriente del “deber ser” de la mujer del espacio y tiempo representados en ambas producciones, disrupción que abriría el camino a la adquisición de mayores libertades para el sexo femenino y que asentaba un pilar indispensable en la busca de igualdad entre hombres y mujeres.

Asimismo, más allá de lo representado en la diégesis, las dos películas centradas en las hermanas Mirabal demuestran que es posible realizar cine apartado de las prácticas patriarcales insertas en la misma forma cinematográfica desde los albores del séptimo arte. Resulta factible centrar un filme en personajes femeninos sin recurrir a la dinámicas cosificadoras o sobresexualizantes en torno al cuerpo de las mujeres. De igual forma, introducen un punto de visto enteramente femenino que permite a la audiencia —mujeres y hombres por igual— comprender el sufrimiento, la lucha, la impotencia y la esperanza de estas mujeres que se atrevieron a ser diferentes en un mundo hostil y violento para ellas.

Bibliografía:

- Álvarez, Julia (2005). *En el tiempo de las mariposas*. Nueva York: Plume.
- Doane, Mary Ann (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.
- Lauretis, Teresa de (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianápolis: Indiana University Press.
- _____ (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra y Universitat de València.
- Haskell, Molly (1987). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mirabal, Dedé (2009). *Vivas en su jardín. La verdadera historia de las hermanas Mirabal y su lucha por la libertad*. Nueva York: Vintage Español.
- Mulvey, Laura (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, Vol. 16, Núm. 3 (6-18).
- _____ (1979). “Feminism, Film and the Avant-Garde”. *Framework*. Núm. 10 (3-10).
- _____ (1996). “Film Feminism and the Avant-Garde”. Michael O’Pray (editor). *The British Avant-Garde Film. 1926 to 1995. An Anthology of Writings*. Luton: University of Luton. (199-218).
- Ortega Mantecón, Alfonso (2021). *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine*. Toluca: Río Subterráneo.

Saloma Gutiérrez, Ana María (2020). “La muerte de las Mirabal. La revolución de las Mariposas en República Dominicana (1930-1960)”. Alfonso Ortega Mantecón y Sandra Anchondo Pavón (coordinadores). *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte*. Toluca: Río Subterráneo. (375-390).

Filmografía:

Barroso, Mariano (director) y Roessler, Craig (productor) (2001). *En el tiempo de las mariposas*. México & Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer & Showtime Networks & Ventanarosa Productions.

Delancer, Juan (director) y Giacinti, Joan (productor) (2010). *Trópico de sangre*. República Dominicana: Kemasi Films.

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
4
MAYO DE
2021

Bio:

Alfonso Ortega Mantecón es candidato a Doctor en el programa del Doctorado en Humanidades en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico. Maestro en Arte Cinematográfico y Licenciado en Historia y en Comunicación. Sus líneas de investigación son los géneros cinematográficos, las relaciones entre el cine y la historia, así como la representación femenina en el séptimo arte. Ha publicado varios artículos y capítulos de libros en torno al análisis cinematográfico. Coordinó los libros *Cuando el futuro nos alcance. Utopías y distopías en el cine* (2018) y *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte* (2020).

Alfonso Ortega Mantecón (Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco)
alfonsoortman@gmail.com

RESEÑA DE CINE Y EXPERIENCIA. SIEGFRIED KRACAUER, WALTER BENJAMIN Y THEODOR W. ADORNO DE MIRIAM BRATU HANSEN

LUCIANA ESPINOSA

EN LA
OTRA ISLA

“Entre el recuerdo y la esperanza”: imagen, cine y experiencia en la modernidad.

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Reseña de Miriam Bratu Hansen. *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2019, 442 pp., ISBN:978-987-4489-27-2.

“¿Qué es lo que me fascina, lo que me tiene encantado en las fotografías que amo?” se pregunta Giorgio Agamben en “El día del Juicio Final”, un ensayo que se encuentra incluido en su libro *Profanaciones* (2005). Esa pregunta, de apariencia sencilla, permite a su autor formular una respuesta que nos enfrenta, a mi entender, con una de las más concretas descripciones de la ambivalencia de la cual son portadoras las imágenes y que, a su vez, se encuentra presupuesta a lo largo del libro de Miriam Bratu Hansen *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. En efecto, Agamben sostiene que aquello que lo atrapa de esas imágenes es “una exigencia: lo retratado en la foto exige algo de nosotros, exige no ser olvidado. (...) Una exigencia de redención. La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza” (2005: 33). Es, por cierto, esta misma condición esencialmente excedentaria respecto de sí mismas la que le permite a las imágenes exhibir su potencial crítico irremplazable, aquél que, justamente, predomina en el acercamiento de Hansen a las *estéticas* de Kracauer, Benjamin y Adorno en su libro. Pues, para ella, los mencionados pensadores han hecho de la potencia de las imágenes, esto es, de su capacidad de conmover a tal punto la percepción y la memoria -ya sea individual o colectiva, voluntaria o involuntaria- la *vía regia* para plantear una nueva forma de la experiencia -capaz, por eso mismo, de sobreponerse a su repliegue moderno- y para *imaginar* la posibilidad de otro porvenir en común

Ya sea la experiencia política, la experiencia social, la experiencia artística o la experiencia en general, Hansen examina los tratamientos que tanto Kracauer como Benjamin y Adorno han dedicado a las imágenes para exponer cómo ellas encriptan una clave estética desde la cual

pensar las condiciones de una experiencia, que si bien en la modernidad parece sentenciada a imposible, demanda con urgencia la invención de un horizonte capaz de alojar su *supervivencia*. Para lo cual, siguiendo algunas sugerencias de los indicados autores, Hansen avanza en una ampliación de la estética, alejada de su sentido asociado al análisis focalizado de los rasgos formales y estilísticos de las obras, para comenzar a pensarla -a la luz de su sentido griego originario proveniente del término *Aisthesis*- como el ámbito de una elucidación crítica de las condiciones de la percepción sensible y, por ende también, de la experiencia.

En este sentido se comprende por qué Hansen estipula, desde el “Prefacio” mismo del texto, que su acercamiento al cine (pero también a las imágenes) y al modo en que lo han abordado Adorno, Benjamin y Kracauer, no está determinado por un interés meramente teórico, es decir, por el propósito de dar con su esencia y especificidad definitoria sino, más bien, por explicitar en qué consiste su propio hacer, esto es, por señalar el singular tipo de experiencia sensible y mimética que éste propicia. En palabras de Hansen: “no se trata de llevar a cabo una ontología del cine sino un análisis del lugar que éste ocupa en una fenomenología materialista del presente y una apreciación del posible papel del cine en la producción de un futuro aún-no-concebible” (2019: 22).

Organizado en cuatro partes que buscan dar cuenta no sólo de las posiciones estético-políticas de cada uno de los autores elegidos sino, también, del arco de sus más importantes desplazamientos teóricos, *Cine y experiencia...* es un libro notable desde todo punto de vista. Se trata de un material filosóficamente exhaustivo, conceptualmente riguroso y plagado de referencias bibliográficas -tanto clásicas como sumamente actualizadas- lo cual hace de él la demostración de un debate todavía en curso. Un debate que problematiza la relación entre imagen, percepción y experiencia y que, a su vez, busca disputar la dimensión práctico-política que allí se determina.

La primera parte del libro, “Kracauer”, se plantea en dos capítulos con los que Hansen cuestiona el supuesto “realismo ingenuo” que permearía la comprensión del cine del mencionado autor en sus obras redactadas durante su exilio norteamericano; justamente, aquellas obras que han sido las más leídas y comentadas en función de su mayor circulación. De modo que allí Hansen recupera un conjunto de ensayos elaborados por Kracauer durante el “período de Weimar” (1922-1933) para poner en valor lo que, desde su perspectiva, no sólo desmiente esa lectura sino que, además, consolida lo que denomina una “estética del cine desde perspectiva crítica de la modernidad” que no habría sido debidamente justipreciada. Una estética que sin polarizar entre, por un lado, la experiencia estética y las preocupaciones políticas y sociales por otro, analiza tanto los elementos formales y estilísticos como los efectos estéticos en relación con las condiciones sociales y económicas de producción de las obras cinematográficas. Con lo cual, lejos de un acercamiento ingenuo al fenómeno multidimensional del cine, Hansen hace de las obras de Kracauer una referencia insoslayable en el debate sobre arte, experiencia y modernidad, lo cual le permite incluirlo, legítimamente, en la más rigurosa tradición de la Teoría Crítica.

Así, el primer capítulo expone la manera en la que Kracauer elabora un discurso pe-

simista y marcadamente desencantado con su tiempo -alineado con las posturas de Simmel, Weber o Scheler- pero que, a su vez, es el que le permite poner en valor la operatividad de las imágenes del cine. Pues ellas tienen a su cargo la posibilidad de mostrar un mundo que “literalmente se cae a pedazos” y, al hacerlo, pueden no sólo acelerar sino también consumir esa misma destrucción aun no cumplida e inaugurar una reconfiguración general de la experiencia (estética, artística, social y política) moderna. Por el contrario, en el segundo capítulo, el planteo avanza en otra dirección ya que Hansen examina la “fenomenología de la modernidad” kracaueriana basada, centralmente, en el modo en que éste caracterizó los fenómenos urbanos y la cultura de masas. Una reflexión que combina una destacada descripción estética con una práctica retórica de la ambivalencia de la modernidad que le permite a Hansen abrir el juego y hacer de la relación entre cine y masas propuesta por Kracauer el punto de encuentro de un potente debate estético-político que, obviamente, permanece irresuelto.

La segunda parte del libro lleva por título “Benjamin” y allí Hansen explora, a lo largo de cinco capítulos, las antinomias de la lectura benjaminiana de la modernidad, puntualmente, las tensiones y ambigüedades inherentes a la relación entre arte, técnica, experiencia y política en su obra.

Sirviéndose de un delicado tratamiento sobre los principales ensayos escritos por Benjamin durante la década del '30, así como de los borradores y manuscritos que los han acompañado, Hansen retoma las problematizaciones que el autor dedicó a las imágenes asumiendo que ellas son la clave desde la cual comprender las innovaciones *estéticas* de la modernidad, junto con su más peligrosa deriva histórico-política. En este sentido, los tratamientos sobre el aura, la inervación corporal, la mimesis, el juego, el inconsciente óptico, la técnica o Mickey Mouse, por mencionar sólo algunos de los conceptos y figuras que allí Hansen analiza pormenorizadamente, son cruciales. Y lo son, ya que permiten establecer una comprensión enriquecida del emergente moderno “cine” como condensación de su tiempo en el cual confluyen el destino del arte bajo las condiciones del capitalismo industrial y la crisis política de su época, junto con el surgimiento y la organización social, económica, política y perceptiva propia de las masas. En palabras de Hansen: “el interés [de Benjamin] por el cine y los medios tecnológicos resulta indisociable de su filosofía de la historia, centrada en la cuestión de la modernidad, y de su teoría estética, que comprende no sólo la problemática del destino del arte y las prácticas en sentido estricto de la palabra sino también la organización de la percepción sensorial entendida como una construcción histórica” (2019: 140).

Finalmente, el acercamiento de Hansen a la obra tardía de Benjamin le permite forjar una interesante “teoría del cine” -que no se encuentra así planteada en la obra del mencionado autor- a partir de lo que ella llama una “política de la inervación” y que implica pensar al cine como una forma de experiencia estética, sensorial y psicosomática absolutamente relacionada con los desafíos que entraña la modernidad capitalista industrial, al servicio de la construcción de un nuevo sensorio humano, abierto a nuevas posibilidades experienciales. En este punto, buscando mantener un justificado equilibrio entre optimismo y pesimismo o entre ilusión y renuncia respecto de los pliegues estéticos de la reflexión benjaminiana, es donde el análisis de

Hansen presenta sus más interesantes aportes ya que ofrece una lectura renovada y sumamente actualizada del peculiar materialismo filosófico de Benjamin.

La tercera parte del libro, “Adorno”, está compuesta por un único capítulo dedicado a la “estética del cine” que podría derivarse de la obra del mencionado filósofo. El cine, tal como sostiene Hansen, es una instancia que permite exhibir la complejidad del vínculo que el arte en general posee con los modos de experiencia que determina y que, sin dudas, se han visto radicalmente modificados por las condiciones sociales y técnico-productivas de la modernidad. Así, Hansen establece que, para Adorno, no se trata de explorar cómo el arte se adecúa o amolda al desarrollo tecnológico de su tiempo sino, más bien, de complejizar la mirada y dar cuenta de la manera en que la transformación de la experiencia decanta en las obras de arte. Con lo cual, como antídoto contra la euforia que despertaban, a simple vista, las nuevas tecnologías de los medios como el cine o la radio -más allá de las advertencias políticas, económicas y culturales que, a menudo, encuentran en Benjamin su precursor crítico- su lectura de la obra de Adorno propicia un acercamiento enriquecido a las aporías estético-políticas de una modernidad que se repliega cada vez más sobre sí misma, al punto que se vuelve extremadamente difícil imaginar su *afuera*.

Finalmente, en la cuarta parte del libro titulada “Kracauer en el exilio”, Hansen retoma la obra de este autor para focalizarse en su libro *Teoría del cine* junto con los borradores y materiales complementarios de su redacción. Un material escrito durante el exilio de Kracauer en Marsella, durante 1940, en el que para Hansen si bien todavía éste se mueve en las coordenadas de una cierta “ontología del cine”, al mismo tiempo, plasma una “teoría de la experiencia fílmica” que reivindica plenamente su comprensión funcional del fenómeno cinematográfico y lo hace, justamente, en una línea a tal punto productiva que, en el marco de una situación histórica y política feroz, insiste en señalar que el cine puede tener a su cargo la tarea de *pergeñar* otra experiencia posible.

Tras lo expuesto, queda claro que *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno* es el nombre de una apuesta filosófica absolutamente potente que conjuga los estudios sobre cine desarrollados por Kracauer, Benjamin y Adorno -entendiendo por cine tanto una institución como una forma concreta e históricamente datable de arte-, el debate social y político que despierta el surgimiento y la consolidación de la cultura de masas en la modernidad y la pregunta -insistente y, por eso mismo, impostergable- acerca de una ampliación de la estética capaz de alojar una nueva declinación de la experiencia en el marco de su retirada. Una experiencia que, para Hansen, demanda urgentemente ser “reinventada” pero que, tal como indicaba Agamben en relación con las imágenes, ello sólo podrá ocurrir en ese sutil y epifánico espacio que se abre “entre el recuerdo y la esperanza”.

Bio:

Luciana Espinosa es Doctora en Filosofía (UBA). Actualmente se desempeña como docente de grado y posgrado en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) así como en los cursos de ingreso de la

misma Universidad (CBC y Programa UBAXXI). Es miembro de diversos equipos de investigación y ha publicado múltiples artículos en los que expone la temática de su investigación, a saber, la potencia práctico-política de la melancolía como clave estética de abordaje de la subjetividad contemporánea.

Luciana Espinosa (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

lu.espinosa@gmail.com

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
4*

*MAYO DE
2021*

RESEÑA DE *EL ASOMBRO Y LA AUDACIA.* *EL CINE DE MARÍA LUISA BEMBERG* DE JULIA KRATJE Y MARCELA VISCONTI

AGOSTINA INVERNIZZI

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Feminismo y cine son los elementos de una alianza insoslayable a la hora de contemplar las trayectorias y la obra de María Luisa Bemberg, cuya vocación estuvo destinada desde sus comienzos en el medio cinematográfico a denunciar la subordinación histórica de las mujeres y a develar las opresiones y las ausencias naturalizadas por los discursos androcéntricos. En otras palabras, a “hacer visible lo invisible” –frase con la que la teórica Annette Kuhn sintetiza el proyecto político de la teoría fílmica feminista surgida en la década del setenta–.

Afortunadamente, su obra y su lugar en la industria han sido reconocidos en vida. Sin embargo el reconocimiento le valió probar desde sus comienzos en el medio cinematográfico la calidad artística de su trabajo y desprejarse de los prejuicios sociales dada su condición de género y de clase. En el año 1981 la propia Bemberg es consciente, luego de dirigir *Momentos*, su primer largometraje, de soportar el peso de la misoginia, ya que, si sus películas no cumplían con los estándares (heterocispatriarcales) de la crítica, simplemente no dirían que la dirección era mala sino que *todas* las mujeres se verían perjudicadas. Su audacia se vio reflejada no sólo al ubicar a las mujeres como protagonistas de sus historias, sino también en sus elecciones políticas y feministas al crear redes de trabajo y de apoyo con otras mujeres e imaginar *otros mundos* para las generaciones futuras que se adentraran en el medio. Utilizando términos de Teresa de Lauretis (1993), la obra pionera de María Luisa Bemberg ha instaurado *otros marcos de referencia* para las medidas del deseo de las mujeres dentro y fuera de la pantalla.

Hoy por hoy, transitamos un presente feminista ávido de la recuperación de sus propias genealogías y de la reivindicación de figuras que han sido capaces de remover los cimientos patriarcales de otras épocas. El libro *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*, compilado por Julia Kratje y Marcela Visconti, se inscribe en esta dirección. No sólo rinde un afectuoso homenaje a la vida y a la obra de María Luisa Bemberg fundado en una investigación rigurosa, sino que además se afirma en lo plural y en lo colectivo al trazar una genealogía feminista dentro del cine argentino que vuelve tangible el círculo de *sostén* de la cineasta y

visibiliza los cuidados en sus redes de trabajo, de activismo y de amistad. La empresa de las compiladoras es aún mayor al amplificar su imagen como legado para las generaciones del presente y como proyección hacia el futuro.

El libro, en palabras de Kratje y Visconti, se entrelaza como una “trama” y una “urdimbre” –a la manera en la que la propia cineasta concebía el proceso creativo al momento de escribir guiones– que aproxima las voces, los testimonios, las latencias y los estudios sobre María Luisa Bemberg, promoviendo recorridos no lineales que invitan a entremezclarlos, desordenarlos e imaginar nuevas configuraciones, nuevos montajes. El volumen se articula en cuatro secciones escritas en diferentes registros: Enfoques; Encuentros; Espejos; y Entre generaciones.

La sección “Enfoques” gravita sobre la biografía y la obra de Bemberg y su compromiso con el feminismo, y reúne las voces de Leila Guerriero, Catalina Trebisacce, Ana Forcinito, María Laura Rosa y Julia Montesoro, cuyos textos han sido producidos en diferentes momentos históricos. El trabajo de Leila Guerriero, publicado en 1998, es decir, tres años después del fallecimiento de Bemberg, efectúa una emotiva crónica biográfica de la vida de la cineasta en la que describe la infancia encorsetada en el seno de una familia aristocrática, los lazos familiares, la educación en manos de institutrices, la vida de casada, el acercamiento al mundo del espectáculo, primero como productora teatral y posteriormente, a los 47 años, el gran salto al cine como guionista y como directora. Guerriero señala la confluencia de los primeros cortometrajes, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), con la militancia feminista y su participación como miembro fundadora de la UFA (Unión Feminista Argentina) en 1971. La autora enfatiza el modo en el que los vínculos de apoyo con compañeras como Gabriela Christeller y Leonor Calvera, y más específicamente el feminismo, le otorgan el impulso y la valentía necesaria para “atreverse” a filmar. La producción de los ochenta y el vínculo con Lita Stantic, su socia productora en GEA, son abordadas por Guerriero de manera minuciosa. Sobre el final del relato, su pluma se cuela en los recovecos de la casa de la cineasta narrando sus últimos días y un deseo póstumo: la realización de *El impostor*, proyecto que se materializa con la dirección de Alejandro Maci.

El artículo de Catalina Trebisacce indaga la obra de Bemberg desde una perspectiva historiográfica que abreva en aportes de la epistemología feminista. En una primera parte, la autora se centra en los análisis de los cortometrajes de los setenta –ligados al período de militancia feminista activa de la cineasta– desde la conceptualización del poder de Michel Foucault. Luego, analiza la producción posterior al declive de la dictadura militar en el país, momento en el cual Bemberg ya no milita en el feminismo organizado pero donde, según la autora, agudiza la perspectiva feminista desde su lente. En estas películas, Trebisacce encuentra estrategias narrativas coincidentes con las apuestas teóricas del feminismo: la decisión de hacerles jugar a las mujeres el rol protagónico de sus historias, la vehiculización del deseo, el reconocimiento y la visibilización del trabajo doméstico, los vínculos que exceden el contrato heterosexual, la ficcionalización de las genealogías feministas y de las herencias subversivas.

El trabajo de Ana Forcinito concibe a la obra de Bemberg como un hito para la posición de las mujeres en tanto sujetos de la mirada y de la voz audible en el cine nacional, hallando líneas de continuidad con las producciones de cineastas de las décadas posteriores. Este planteo

permite a la autora poner en cuestión la idea extendida desde la historiografía que posiciona al nuevo cine producido en los noventa como ruptura en relación con el anterior. La autora advierte en la obra de Bemberg la exploración de una “mirada-mujer”, de tono más esencialista al comienzo y luego más orientada hacia una indagación de la diferencia. Apoyada en las ideas de Laura Mulvey (1975) y de Kaja Silverman (1988), Forcinito examina la producción de la cineasta a partir de la película *Camila* (1984), en la que observa un viraje del tono intimista sobre la visión de las mujeres –propio de una etapa anterior–, hacia una intersección entre la opresión doméstica y los mecanismos de represión pública. La indagación de una mirada fragmentada que habita las tensiones y las diferencias en la visión es trabajada por la autora a partir de películas como *Yo la peor de todas* (1990) y *De eso no se habla* (1993), en las que la imagen cinemática se vuelve una herramienta feminista para la exploración de los privilegios.

El artículo de María Laura Rosa aborda las intersecciones entre cine y feminismo durante la primera etapa de la carrera de Bemberg como directora. La autora efectúa una lectura detallada de los primeros cortometrajes desde el prisma del feminismo de la segunda ola, con exponentes como: Simone De Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millet, Shulamith Firestone, entre otras –de gran influencia para el feminismo local de la época–. Asimismo, Rosa recurre a las voces de las integrantes de la UFA y retoma algunas de las acciones realizadas por la organización a comienzos de los setenta que entran en concordancia con los trabajos iniciales de la cineasta. En ese vaivén donde la militancia feminista y la inserción en el medio cinematográfico se entrelazan, la mirada de Bemberg se multiplica junto con las de sus compañeras que la alientan a dirigir sus primeras películas. Según la autora, en esos cortometrajes de denuncia que tienen como objetivo la desnaturalización de los binomios masculino/femenino, público/privado, existe principalmente una “necesidad de filmar” sobre la cual Bemberg toma conciencia avanzada su carrera.

Para cerrar esta sección, Julia Montesoro remite a diferentes momentos en la vida de la cineasta y destaca lo novedoso y rupturista de su visión de género a comienzos de los ochenta. La autora describe el pasaje de una etapa primera, más ligada al intimismo, hacia una universalización de los conflictos con el filme *Camila* (1984) y remite a las lecturas que habilita la película en la coyuntura política de la democracia apenas recuperada. El texto concluye con una potente reflexión de Bemberg sobre el cine que deja entrever sus formas de pensar *el común* y su apuesta a lo colectivo:

Crecí en una familia donde el poder era muy importante –expresa en una oportunidad–. Pero a mí jamás me interesó; detesto manipular a la gente. Por cierto, ser directora de cine exige autoridad y un manejo muy equilibrado del poder. Es la obra la que manda, no el director. Siempre busqué el respeto de quienes me rodean, nunca la sumisión (105).

El pasaje hacia la siguiente sección cabalga a través de diferentes materiales de archivo. Entre ellos, algunas imágenes de ruta con Lita Stantic y Graciela Dufau avecinan el pulso del

próximo conjunto.

La sección “Encuentros” organiza las tramas afectivas, las alianzas y complicidades entre María Luisa Bemberg y sus compañeras del mundo del cine. La misma cuenta con entrevistas a Lita Stantic, Graciela Borges, Susú Pecoraro, Luisina Brando y Graciela Dufau, y en ella escriben: Lucrecia Martel, Luis María Serra, Verónica Llinás, Graciela Galán y Alejandro Maci. La primera de las voces en pronunciarse es la de Lita Stantic. Tal como recuerda la productora y cineasta, una frase en boca de María Luisa Bemberg al momento de conocerse inaugura el vínculo fructífero que crece en el tiempo y que adquiere forma de diferentes proyectos: «Esto solo lo puedo hacer con vos» (115). Existe en esa declaración una toma de conciencia por parte de ambas, y un reconocimiento en el saberse “excepcionales” en el medio cinematográfico de la década del ochenta, donde Stantic también era una de las pocas mujeres productoras.

Si hay algo que acentúan la mayoría de los testimonios que componen esta sección es el acto de valentía por parte de María Luisa Bemberg a la hora de emprender cada una de sus películas y el desafío moral e ideológico a la sociedad a la que pertenecía. El texto de Lucrecia Martel rememora sus primeros años como estudiante de cine y trae al presente algunos instantes que marcan su carrera como cineasta: la asociación de *Camila* a una sensación de felicidad por el regreso de la democracia, y a partir de esta, la idea de que “el cine era algo de mujeres”. Justamente, Martel alude a esa condición de posibilidad y de apertura de caminos para toda una generación de realizadoras a la que ella pertenece en la que Bemberg se erige como referencia primera. El testimonio de Susú Pecoraro se sitúa en una dirección afín al evocar una anécdota de la proyección de *Camila* en el Festival Internacional de Cine de La Habana donde, para sorpresa de Fidel Castro, la película contaba con una vasta presencia de mujeres dentro y fuera de la pantalla.

Justamente, “Encuentros” se afirma en una poética de lo colectivo que dispone los hilos de una red sorora entrelazada en confabulaciones, en complicidades y risas, en correspondencias con respuestas inesperadas, en viajes en busca de personajes soñados, en los entretelones de un casting, a la salida de un escenario. Esa sororidad, que enuncia los principios éticos y políticos de equivalencia y relación paritaria entre mujeres, se trama en un círculo alrededor de la cineasta que la *sostiene* en diferentes momentos de su vida. Cabe a las compiladoras la acuidad de volver audibles los discursos de esas mujeres que formaron parte de la vida de Bemberg dejando huellas imborrables para la vida de ambas.

Al igual que la sección anterior, el enlace hacia una nueva serie discurre entre algunos archivos de las producciones de la cineasta y dos imágenes adelantan las modulaciones de “Espejos”: una perteneciente al Tercer Festival La Mujer y el Cine (Buenos Aires, 1990), y otra, en la que se observa a Annamaria Muchnik, Marta Bianchi y María Luisa Bemberg en el Festival de Cortos de Latinoamérica y el Caribe (Mar del Plata, 1994), preparación para la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer (Beijing, 1995). En esta sección escriben militantes feministas, críticas, básicamente, compañeras de batallas: Moira Soto, Ana Amado, Mónica Tarducci, Marta Bianchi, Annamaria Muchnik, Graciela Maglie y Dora Barrancos.

El texto de Moira Soto corresponde a una entrevista realizada a María Luisa Bemberg

publicada en *La Opinión*, en la sección «La opinión de la mujer» (marzo de 1978), en la que la cineasta acaba de regresar de una gira por algunos países de Europa y Estados Unidos luego de presentar sus cortometrajes. En ese diálogo temprano, emergen algunas cuestiones fundamentales a la hora de reflexionar sobre su obra de manera posteriori: una política de la posición por parte de Bemberg al concebir sus películas desde los problemas de las mujeres argentinas –la crítica de clase y la diferenciación en el interior de las mujeres aparecerá en sus últimos trabajos–; la focalización en la ausencia de referentes mujeres en la industria cinematográfica; y una reflexión final –o anhelo futuro– en la que expresa que sus películas están destinadas “a todas las mujeres que necesiten un estímulo para alcanzar su autonomía” (154).

El texto de Ana Amado pertenece a una entrada en *Manifiestos estéticos argentinos, 1955-1983. Antología*, coordinado por María Iribarren, en la que recupera la experiencia de los feminismos de los setenta y los vínculos entre María Luisa Bemberg, Gabriela Christeller y Leonor Calvera. El texto está antecedido, además, por un apartado de las editoras en el que remiten a las experiencias del colectivo “Lugar de Mujer”, del cual formó parte Amado, quien en la década de los ochenta, apenas regresada al país desde el exilio, realizó un taller dedicado a “La imagen de la mujer en el cine” e introdujo el feminismo de manera pionera en el campo de los estudios de cine en Argentina.

Las voces de Mónica Tarducci y Dora Barrancos se encuentran atravesadas por sus memorias en la militancia feminista a la par que “la Bemberg” –como la llamaban dentro del movimiento– y reflejan el asombro, el reconocimiento y la admiración por “una feminista que hacía cine”. Por último, las reflexiones de Marta Bianchi, Annamaria Muchnik, y Graciela Maglie se organizan alrededor de las experiencias de la Asociación Cultural La Mujer y el Cine, que desde 1988 organiza el Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres con el objetivo de promover su presencia en la industria cinematográfica, apoyar y difundir la obra de realizadoras de distintas latitudes.

Las resonancias de María Luisa Bemberg se propagan hasta el presente en “Entre generaciones”, la última sección de *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*, en la que escriben: Celina Murga, Clarisa Navas, Franca G. González, Julia Solomonoff, María Victoria Menis, Natalia Smirnoff, Paula Hernández y Vanessa Ragone.

A modo de *boomerang*, Celina Murga vuelve sobre aquel pensamiento lúcido de Bemberg, reflejado tras el estreno de su primer largometraje –señalado al comienzo de esta reseña– que, a su criterio, sigue interpelando al presente, “cuando cada película dirigida por una mujer sigue pareciendo una excepción y no un derecho” (177). En una dirección similar, Natalia Smirnoff reconoce la necesidad de entender la diferencia de un “cine hecho por mujeres”. En este conjunto, donde Kratje y Visconti traman un encuentro inter/intrageracional de mujeres cineastas donde la figura de María Luisa Bemberg se derrama y pulsa con la fuerza de un campo magnético, se producen, además, reflexiones que engarzan con problemáticas actuales para las trabajadoras del cine y el audiovisual donde una mirada de largo plazo resulta crucial para comprender el presente.

El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg ofrece una mirada feminista renovada que traza mapas y produce reconfiguraciones en el campo estético, político y afectivo del cine argentino. Se trata, sin lugar a dudas, de un libro que, a tono con el presente, infunde nuevos bríos y habilita la posibilidad de imaginar una historia feminista del cine argentino.

Bio:

Agostina Invernizzi es licenciada en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y magíster en Estudios de las Mujeres y de Género por la Università di Bologna y la Universidad de Granada. Es doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral de CONICET. Es coeditora del libro *Bisexualidades Feministas. Contra-relatos desde una disidencia situada* (2019).

EN LA
OTRA ISLA

Agostina Invernizzi (UBA-CONICET).
agostina.invernizzi@gmail.com

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

CRÍTICA DE COMO HERMANAS (CAMILA ADARO LILOFF, 2019)

FRANCISCA PÉREZ LENCE

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
4
MAYO DE
2021

Encender el cuerpo al mirar

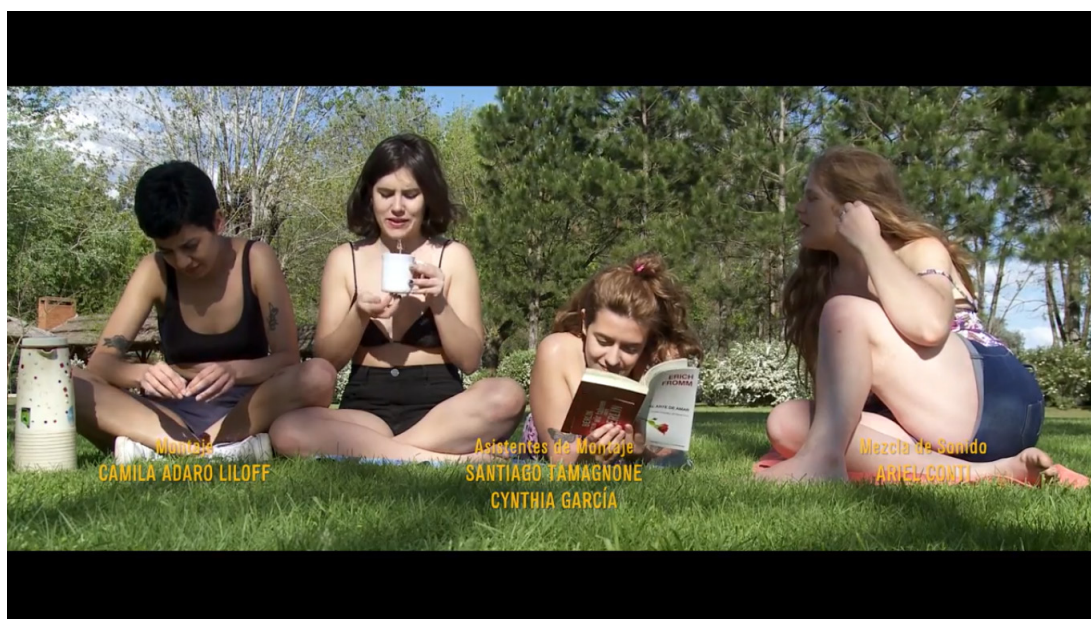
Circula en las discusiones dentro de los movimientos feministas, cada vez con mayor fervor, un pedido de representación en la pantalla. Pareciera existir un listado que completar, con la inclusión de las distintas minorías, para que una ficción (en particular, las audiovisuales) sea decodificada como aceptable por lxs espectadorxs. Por momentos, (y no digo aquí siempre) esta exhortación me resulta desacertada. Las ficciones no cobran el carácter de la transgresión por cumplir con dicho listado. Es decir, una comedia romántica protagonizada por una pareja cuir puede replicar el formato de las comedias románticas de los años 90¹, sin generar modificación alguna. Muchas veces (y no digo aquí todas) los corrimientos, las desestabilizaciones, los desequilibrios pueden encontrarse en aquellas ficciones que no portan el subtítulo de “ficción feminista”. Afirmarlo implica una incomodidad porque nos sitúa, como espectadorxs, ante una vasta proliferación de producciones enmarcadas en distintos géneros y estilos, con distintas conformaciones de personaje, con variantes a la hora de narrar. Películas que nos posicionan, como espectadorxs, ante la incertidumbre. Pero con ese *no saber con qué nos vamos a encontrar* convive, también, la capacidad de generar sorpresa que atraviesa a las películas. Esa sorpresa que nos mantiene ávidxs y en constante búsqueda de distintas (y no digo aquí nuevas) formas de narrar, de mostrar, de oír, de sentir las producciones audiovisuales. Porque el cine, entre sus valiosas y adoradas características, posee la capacidad de jugar y hacer trastabillar lo esperable y presentar *otra* cosa, o como afirma Julia Kratje “Es que el cine, para decirlo una vez más, no descansa en la reproducción acabada de la realidad. Al inventar cruces imprevistos, pueden surgir imágenes asombrosas que abracen la inmensidad atesorada en el movimiento espontáneo de la vida.” (Kratje, 2019:20) Desvincular al cine de la función de intermediario entre realidad

¹ Aquí pienso, por ejemplo, en las similitudes de formato y configuración narrativa de la recientemente estrenada *Happiest Season*, dirigida por Clea DuVall y *Love Actually* (Richard Curtis, 2003) Ambas se encargan de presentar romances que transcurren en épocas navideñas y que no presentan corrimiento alguno del concepto de familia, o de festividades religiosas o incluso de la pareja como el pilar fundamental de la vida en común.

y ficción, de reproducción de la realidad en pantalla, implica no sólo comprenderlo como sitio para otras configuraciones de lo sensible, sino también concebir a lxs espectadorxs como participantes de la conformación de sentidos, como aquellxs atravesadxs por lo que ocurre en las ficciones, como integrantes de una construcción. Desvincular al cine de la función de intermediario es posicionarlo en otro entramado de relaciones, en el cual abandona el rol de portador de la verdad para entremezclarse con la proliferación de posibilidades que portan las ficciones.

Partiendo de estas afirmaciones, como espectadorxs ingresamos en una forma exploratoria de acercarnos al cine. Y las expediciones suelen transitarse con otrxs. No sólo, entonces, vemos y revemos las películas, regresamos a ellas, sino que también las conversamos, las ponemos en discusión, las desentrañamos, intentamos compartir *algo* (muchas veces, difícil de describir) de lo que nos generaron. En una de las múltiples conversaciones entabladas con amistades respecto a los movimientos feministas y sus exhortaciones por otras ficciones, descubro la película *Como hermanas*, dirigida por Camila Adaro Lilloff y estrenada en el año 2019.

Una joven hace la mímica de una canción que está escuchando por auriculares. A su lado, una muchacha se depila mientras otra, pegada a su cuerpo, lee *El arte de amar* escrito por Erich Fromm y sus brazos se confunden con los de otra chica, quieta, observando. Juli, Kiki, Cata y Lu. Cuatro amigas, de vacaciones, en malla, inmersas en un clima caluroso. Sumidas en un silencio apacible.



Como hermanas (Camila Adaro Lilloff, 2019)

Toda la película tiene la tranquilidad de esta escena de presentación. Es una película extremadamente sensorial en la cual proliferan tomas con tiempos estirados, extendidos, tiempos de lo cotidiano. Y la cotidianidad contiene (si no es que está compuesta de) insignificancias. Tamara Tenenbaum, en un breve comentario compartido en las redes sociales de la revista *Ohlala*², considera que las amistades son un tipo de vínculo que escapa a la lógica productiva y

² <https://www.instagram.com/p/CCQ8cPlJocr/> (revisado el 31/3/2021)

reproductiva del capitalismo contemporáneo. Es decir, vínculos que se escurren para asentarse en el ocio, en las actividades nimias que no tienen fines utilitarios. Podríamos decir que en su *no servir para nada* radica su potencia para reconfigurar las relaciones interpersonales y despojarlas de la dicotomía ganancia-pérdida, que implica concebir a lx otrx o como un aporte al bienestar o, por el contrario, como un posible desestabilizador de ese bienestar, y, por ende, como una pérdida de tiempo o vitalidad. Lxs otrxs involucradxs en las vidas si y sólo sí *suman*. En *Como hermanas* esa lógica se aparta, para priorizar los instantes íntimos contruidos con otrxs. Y la cámara está allí para compartir los pequeños gestos del amor. Un amor que huye de las convenciones heteronormadas que jerarquizan la pareja por sobre las demás relaciones, y que aquí se presenta como múltiple y sigiloso. Escenas que, por ejemplo, contienen a Juli cortando fruta para las demás, o acomodándole el corpiño a Cata mientras habla, o al grupo de amigas acariciando a Kiki mientras llora al borde de la pileta, con los pies en el agua. Tanto aquí como cuando las cuatro deciden dormir juntas, una encima de la otra, abrazadas y desnudas, se retratan cuerpos que desbordan los límites de sí mismos, al tocarse, chocar, mojarse entre ellos pierden su carácter de unicidad para dar lugar a un cuerpo colectivo, a un cuerpo permeable a las sensibilidades de lxs demás. Cuerpos frágiles que se lanzan a la inestabilidad y la imprevisibilidad de lxs otrxs. Además, en este con-tacto transitan por un umbral de erotismo característico de algunas amistades, donde la carga sensual que existe y se sostiene entre ellas y todas las políticas afectivas que se tejen en su día a día está allí sin otro fin más que sí mismo. Como explica Alexandra Kohan en su libro *Y sin embargo, el amor*:

El amor y lo sentimental están vedados por el mercado del amor que nos pretende rendidores, productivos y emprendedores; que nos pretende vivos, empoderados y fuertes para no caer de la cadena de montaje de la productividad. Para poder obedecer a esas demandas del mercado, debemos alejarnos del amor, que es pura pérdida: pérdida de tiempo, pérdida del sí mismo, pérdida de una libra de carne, pérdida de rendimiento, pérdida de control, pérdida de saber. Eros es pérdida en el sentido de lo inútil, de lo fuera de proyecto; no es redituable: es un gasto improductivo que deja a la vista los agujeros, los hiatos, las discontinuidades. (Kohan, 2020:137)

Lo improductivo se figura en la detención vacacional que las envuelve. En las largas tardes al sol, sin hacer nada. Y en cómo la cámara se toma el tiempo de presentar esos momentos. *Como hermanas* invita a lxs espectadorxs a detenerse para mirar y percibir, porque sus imágenes son táctiles y vibrantes. Modifica la mirada acostumbrada a la proliferación y la rapidez. Aquí, la mirada se posa en los primeros planos o los planos detalle de fragmentos de sus cuerpos que permiten vislumbrar los pliegues, la piel de gallina, los lunares. Una cierta manera de acariciar a los personajes, de tenerlos cerca. De algún modo, las imágenes no se presentan aquí *para* concluir o representar un conflicto, sino que están allí como destellos, como pequeños retratos amorosos, como fogonazos de una historia compartida.



Epígrafe: *Como hermanas* (Camila Adaro Lillof, 2019)

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
4
MAYO DE
2021

Es en el *cómo* se narra esta historia que encuentro la posibilidad de corrimiento con respecto a algunos modelos cinematográficos convencionales. En otra conversación, ya sobre esta película en particular, una amiga me hace notar el desinterés con el que se presenta la relación sexual entre Cata y dos muchachos, una noche después de bailar. Desde el umbral de la puerta, los tres cuerpos desnudos, en un ritmo casi monótono y predeterminado, con el único acompañamiento sonoro de la cama rechinando. La cámara parece pasar por allí de casualidad, estar yéndose a otro lado. No se detiene, la escena es breve pero esclarecedora para ejemplificar cómo el filme sostiene la decisión estética de ponderar el protagonismo de las amistades por sobre todo lo demás.

Por otro lado, es interesante destacar que el rol protagónico las incluye a las cuatro, tanto en su dinámica grupal como en sus intereses individuales. Resulta llamativo ya que, rastreando otros filmes que trabajen con la amistad como eje conductor, lxs protagonistas suelen ser dos y sostener una relación que contiene distintos rasgos característicos de la monogamia. Agustina Ramos y Laila Massaldi, en la revista *Somos Beba*³, reflexionan en torno a estas decisiones vinculando la jerarquización de las amistades con la economía de la escasez. Las autoras sostienen que “muchas veces pensamos que los recursos para el amor y la conexión entre personas son agotables porque son ‘escasos’ y que, por lo tanto, más para vos significa menos para mí, y viceversa.” Y ejemplifican con la película dirigida por Noah Baumbach *Frances Ha*, estrenada en el año 2013, que muestra el resquebrajamiento y el comienzo de una distancia entre Sophie y Frances. Tantos son los filmes que responden a esta lógica dual de la amistad, que existe un género cinematográfico que las reúne, las “buddy movies”. Por eso aquí, el hincapié en que ellas son cuatro y que el protagonismo oscile entre cada una al tiempo que las contiene juntas. Porque *Como hermanas* establece un contacto lúdico con las reglas del género (que incluye distintos elementos como las aventuras entre amigos, algún personaje antagonico que es

³ <https://somosbeba.com/monogamia-amistad/> (revisado 31/03/2021).

hostil con ellos, un motivo para distanciarse momentáneamente, y la esperada reconciliación) para proponer otras formas de vinculación entre ellas, y otros modos de mostrarlas. Y en su respuesta, se yergue un deslizamiento de la convención.

Este filme se encarga de profundizar en *cómo* mostrar las amistades, más que en los mensajes o declaraciones que pueden hacerse a partir de las mismas. Su carácter es escurridizo. En ese *cómo*, en ese acariciar de la cámara, en esas imágenes calurosas y húmedas que despiertan no sólo la mirada sino el gusto y el tacto de lxs espectadorxs es donde se vislumbra su capacidad transformadora no sólo de las ficciones sino también de la posición de lxs espectadorxs como tales, encendiendo el cuerpo entero al mirar.



Epígrafe: *Como hermanas* (Camila Adaro Lillof, 2019)

Bibliografía

- Kohan, Alexandra (2020) *Y sin embargo, el amor. Elogio de lo incierto* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós
- Kratje, Julia (2019) "Introducción. Encuentros, distancias y revisiones" Julia Kratje (comp.) *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* Adrogué: Ediciones La Cebra
- Ramos, Agustina y Laila Massaldi (2019) "La monogamia de la amistad" *Revista Somos Beba* Disponible en: <https://somosbeba.com/monogamia-amistad/>
- Tenenbaum, Tamara (2020) "¿Qué es la amistad?" *Revista Ohlalá*, 5/07/2020 Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CCQ8cPlJocr/>

Bio:

Francisca Pérez Lence (1997) Estudiante de la Licenciatura y Profesorado en Artes Combinadas de la UBA. Columnista en Cítrica Radio. Colaboradora en Revista Encuadra. Crítica de cine

y literatura en Revista Spoiler y Revista Brújula Barrial. Doy talleres de análisis de películas en vínculo con teorías feministas y coordino un club de películas quincenal. Investigadora UBACyT en el marco del proyecto “Historias, pasados y presentes en la narrativa audiovisual contemporánea” con el plan de trabajo “Las mujeres en la narrativa seriada argentina: su relación con la temporalidad (presente, pasado y futuro)”.

Francisca Pérez Lence (IAE, UBA)

Francisca.pelence@gmail.com

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
4*

*MAYO DE
2021*

CRÍTICA DE LAS MIL Y UNA (CLARISA NAVAS, 2020)

ANABELLA MACRI MARKOV

Invisibilizar los silencios

EN LA
OTRA ISLA

La voz del pueblo: “Acá ya estaba re quemada”.

NÚMERO
4

IRIS. ¿Vos la conocés?

DULCE. Si, ¿cómo no la voy a conocer?, ¿quién no la conoce a Renata?

MAYO DE
2021

El nombre de Renata, una de las protagonistas de *Las mil y una*, el segundo largometraje de Clarisa Navas, es al principio un interrogante, un recuerdo, una rememoración, un misterio encerrado en un cuerpo que regresa. Antes de conocer su voz, reconstruimos su vida y los mitos que la rodean a través de un coro de voces que la construyen y la reconstruyen a partir de la mirada y la palabra.

DULCE. Además tiene sida (...) Eso que tiene es re conocido. Por eso se había ido, porque acá ya estaba re quemada. Se prostituía para comprarse drogas.

Le informa una vecina del barrio, a Iris cuando pregunta por ella. Es la voz del pueblo, fuerte, omnipresente, la que comenzará a construir la imagen de Renata inclusive antes de que aparezca poniendo de manifiesto el rol central del rumor en el filme. Casi como un protagonista más, silencioso y expansivo, el chisme circula por ese barrio como un virus que se propaga e imprime a los cuerpos de sentidos que no estaban allí previamente.

Aludiendo a una temática frecuente en el cine argentino, Renata encarna el *nostos*, el regreso al hogar después de la ausencia. Cuando regresa de su estadía en Paraguay, Iris la ve por primera vez y se despierta en ella una curiosidad y un enamoramiento casi pueril. Es aquí donde se empieza a construir un imaginario que luego entrará en pugna con otro: el primero es la imagen idealizada del primer amor y el segundo es el que surge a partir de la palabra ajena, de las habladurías del pueblo. Como un interruptor que se enciende, la mención de prostitución,

dorgas, y ante todo HIV, hace que la percepción que Iris tenía de Renata se transforme y se tiña de miedo, culpa y lástima. La fuerza de las palabras se evidencia cuando es la misma Iris, que al principio decía descreer de lo oído, quien reproduce lo que escuchó a sus primos Ale y David como si fuera una verdad.

Lo que Clarisa Navas logra con el filme es construir y mostrar una doble dinámica de visibilización-invisibilización en este barrio en Corrientes: todes dicen saber y por ende reproducen lo que escucharon pero al mismo tiempo todo es dicho por lo bajo, logrando que el tabú y los eufemismos se impongan en la dinámica de las relaciones. Los rumores, en lugar de generar apertura y dar lugar a un debate o propiciar un espacio de intercambio y comunicación en las familias, producen el efecto contrario: la clausura y el silencio. La expansión del chisme nunca logra ser un momento de ruptura o una instancia transformadora que dé lugar al cambio sino que por el contrario, los rumores se vuelven una herramienta necesaria para reproducir y mantener el *status quo* del barrio. Lucas Adur (2013) lo llama el efecto disciplinador de las habladurías. “Rumores, chismes y anécdotas pueden, entonces, operar como una grilla narrativa que categoriza a los habitantes de un pueblo. Reproducirlos es contribuir, quizás inconscientemente, a reproducir el orden vigente”. (Adur, 2013:141) Es decir, lejos de ser palabras que transforman el orden vigente, se vuelven herramientas utilizadas para categorizar a los cuerpos, definir y organizar a las identidades, asignarles roles y seguir reproduciendo los valores heteronormativos que marginan y esconden a la disidencia.

El tabú: “Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa”

En *Las mil y una*, los efectos de este doble juego entre el saber y el desconocer se evidencian sobre todo a través del silencio intergeneracional y la evasión como dinámica cotidiana. Darío le pregunta una noche a su madre si es normal que a una le den ganas de ir al baño cuando se tiene sexo anal para evitar que ésta le pregunte por Iris. La respuesta que recibe, plagada de evasivas, muestra el juego del lenguaje, confuso y laberíntico, que se utiliza para no volver explícita o darle entidad a una realidad existente.

SUSI. Eso que estás diciendo es peligrosísimo, una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa. Si necesitan algo me avisan, si necesitan plata, no sé.

Es por eso que les adolescentes parecen utilizar a su favor el tabú que trae aparejada la sexualidad para evitar los cuestionamientos de los mayores.

Navas elige mostrar otra forma del ejercicio del poder que no se expresa únicamente a través de la violencia explícita, el hogar de Darío y Ale no se construye como un ambiente abiertamente violento, sino que experimenta con los efectos que las complejas redes de control, constantes y silenciosas, producen en los personajes. Es por eso que muestra la cotidianidad, la rutina y la convivencia desde otra perspectiva y otra mirada: la de las identidades disidentes. El fuerte aspecto crítico del filme parece incluso reforzarse desde el humor y la ternura, a través de situaciones absurdas o risibles que nos acercan a una risa amarga, casi pirandelliana y nos

obliga como espectadores a cuestionarnos nuestros propios lugares y privilegios. *Las mil y una* no parece perder nunca esa energía vital que la caracteriza y logra que no caiga en el melodrama o lo hiperbólico.

La construcción colectiva: “Cómo coger con chicas con HIV”

Otra de las grandes temáticas que el filme pone de manifiesto tiene que ver con el acceso y la circulación de la información. “Cómo coger con chicas con HIV” es una de las tantas preguntas que Darío tipea en el buscador de internet luego de la conversación con sus primos, acto que reafirma, como muchos otros, la evidente falta de información a la que acceden les adolescentes del barrio sobre salud y sexualidad. Las instituciones, ausentes o negligentes, parecen haberse retirado de la vida de los protagonistas y la información sobre las diferentes formas de cuidarse, de darse placer, de iniciar una relación sexual, no proceden de las madres y los padres, del estado o de los colegios, sino que se comparten en instancias de intercambio y de construcción colectiva entre adolescentes. Por un lado Darío, Ale e Iris forman un grupo de contención donde democratizan, sin prejuicios y con apertura, la poca y fragmentada información que consiguen y por el otro Renata y su grupo de amigas forman una suerte de grupo disidente en el barrio donde después de sus salidas a Traumática pueden discutir sin eufemismos nuevas formas de masturbarse, de ejercer o no el trabajo sexual o de entablar relaciones casuales. De esta manera, colectivamente, se busca llenar esos vacíos a través de la palabra de *lx otrx*, generando un espacio seguro de intercambio. Frente al silencio de las madres y tías (los padres y hermanos son figuras que solo aparecen en forma de voces o como categorías amenazantes) que evitan el diálogo y sostienen la lógica del silencio, emergen estas otras voces se cuestionan su propia identidad y su derecho al placer.

El carnaval: “Vamos a jugar un juego, contá hasta 50”

La topografía del filme funciona como el perfecto escenario para dar lugar al doble juego de revelar-velar que se plantea también desde la narrativa. El barrio, que según lo dicho por Navas en entrevistas es el Barrio de las mil viviendas en Corrientes, se presenta como un espacio autárquico, con reglas propias muy marcadas que delimita fuertemente el adentro del afuera. El interior está marcado por normas fijas y tácitas que regulan en primer lugar la pertenencia de los cuerpos a ciertos espacios (en consecuencia su inclusión o marginalidad) y por otro lado qué puede mostrarse a la luz del día y qué debe mantenerse oculto en sombras. Las diferentes versiones de los motivos de la ida de Renata y la mitología que la rodea varía según a quién se le pregunte y es a través de su cuerpo que se muestra cuáles son las consecuencias de ir en contra de las normas impuestas por el barrio: los rumores, el ostracismo y finalmente la violencia. Dejar de ocultarse y expresar una identidad que se corre de la heteronorma esperada, trae aparejadas claras consecuencias que en el caso de Renata culminan hacia el final con una nueva huída.

El barrio de *Las mil* parece tener ojos omnipresentes en todas las esquinas, casi como en una suerte de panóptico, dispuestos a ver, difundir y por consecuencia controlar lo que allí ocurre.

DARÍO. Pasa que te vio un amigo de tu papá que trabaja con él en la DPEC, te vio cogiendo en un colectivo.

Las frases que se reiteran son “te vieron”, “te escucharon” “se enteraron” y el anonimato no se muestra como una posibilidad. Ahora bien, es también el mismo barrio el que construye y asigna zonas donde las reglas no aplican y esos ojos absolutos se retiran. Los pasillos a la noche, las esquinas mal iluminadas, las terrazas despobladas, se transforman en puntos ciegos donde tiene lugar la experimentación y la concreción del deseo. Es la excusa de un juego, las escondidas, lo que habilita casi al principio del filme un hiato en el espacio-tiempo, una zona libre de reglas donde se logra transitar el deseo, principalmente de hombres por otros hombres. Así como ocurría con los rumores, estos momentos casi carnalescos donde se invierten los valores y lo prohibido pasa a ser permitido, tampoco se proponen como instancias transformadoras que vayan a cambiar el funcionamiento del barrio, a generar un momento de ruptura o un cuestionamiento de la identidad en sus participantes sino que son más bien situaciones necesarias de desborde, exceso y satisfacción de las pulsiones que serán funcionales a la conservación del *status quo*. Lo que ocurre en esos pasillos no se expresa fuera de ellos ya que eso implicaría efectivamente pensar en una transformación o cuestionarse el orden heteronormal vigente. Es por eso que cada cuerpo, cada identidad, también tiene su lugar asignado y una manera en la que deben comportarse dentro de cada espacio.

Por último, un breve comentario sobre el sonido en el filme. Esta ilusión de panóptico también parece reforzarse a través de la constante presencia de sonidos. Por las ventanas, amplias y siempre abiertas, no solo se ve sino que también se escucha. La música de los vecinos o las discusiones entre las familias entran a través de paredes que parecen permeables y de puertas que nunca están completamente cerradas. La banda de sonido de *Las mil y una* oscila entre cumbias, boleros, discusiones y susurros que refuerzan la sensación de que en el Barrio de las mil viviendas, rara vez se está realmente solx.

Bibliografía:

Adur, Lucas (2013). “Arqueología del chisme. Sobre las ficciones de Hernán Ronsino”. *El ansia*, n°1 (131-143).

Anabella Macri Markov (IAE, UBA)
anabellamacri@gmail.com

ENTREVISTA A RAQUEL ROMERO Y LILIANA DE LA QUINTANA

MARÍA AIMARETTI

Entretejiendo voces e historias del audiovisual boliviano en clave de género

Diálogos con Raquel Romero y Liliana De la Quintana

Weaving voices and stories of the Bolivian audiovisual in terms of gender

Dialogues with Raquel Romero and Liliana De la Quintana

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Entrevista con las realizadoras bolivianas Raquel Romero y Liliana De la Quintana.

Palabras clave: Video, mujeres, Bolivia, documental, memoria.

Interview with Bolivian filmmakers Raquel Romero and Liliana De la Quintana.

Key Words: Video, women, Bolivia, documentary, memory.

Lo que sigue es un montaje de conversaciones que mantuve —individual y grupalmente— con Raquel Romero y Liliana De la Quintana, en distintas geografías, instancias y bajo diferentes formatos, entre 2015 y 2020, en el marco de una extensa investigación que llevé adelante sobre el video boliviano emergente durante la transición democrática y primeros gobiernos constitucionales.¹ Más allá de que sus voces están presentes de forma protagónica en mi pesquisa, y que ésta hoy se encuentra reunida en un libro —*Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*—, resulta importante compartir con colegas e interesados/as esta “fuente primaria” o “archivo en uso” ya que puede despertar nuevos temas de indagación, e implica, además, la oportunidad de internarse en “el margen del margen” de la producción audiovisual latinoamericana. Es decir: escuchar y conocer la visión de dos profesionales que se atrevieron a, pese al machismo y la precariedad, en uno de los países más pobres de América Latina y en una década convulsa, crear imágenes en movimiento con originalidad y tesón, y a través de un formato/lengua “menor”, el video. Generar este montaje

¹ Me refiero a: entrevistas personales, correspondencia, llamadas telefónicas, zooms y una entrevista pública realizada en el marco del Festival de Cine Radical, en noviembre de 2020 (edición virtual).

de momentos íntimos y abrirlo a la lectura pública, es posible porque las condiciones sociales y culturales de escucha han cambiado: si —más allá de oportunismos y *pinkwashing*— hoy vivimos un tiempo donde existe genuina preocupación y compromiso por recuperar las trayectorias femeninas que hicieron y hacen posible nuestros espacios audiovisuales vernáculos; cuando en 2014 comencé esta indagación, el panorama era diferente.

Estas dos comunicadoras sociales, investigadoras, realizadoras y guionistas bolivianas, con una trayectoria de trabajo de más de 40 años compartieron conmigo, con suma generosidad y calidez, reflexiones, evocaciones y resonancias respecto de ese largo camino que las une a las imágenes y a su territorio. Hicieron memoria respecto de prácticas, formas de pensamiento sobre el cine y el video, debates y formaciones grupales de una década por tanto tiempo “olvidada”, los ochenta; y revivieron entusiasmos y sueños de aquel período lleno de efervescencias y cambios: tecnológicos, político-institucionales, culturales y generacionales, entre otros.²

María Aimaretti (MA): Me gustaría que recuerden sus coordenadas biográficas durante los setenta, los años de la dictadura de Hugo Bánzer (1971-1978). Esto nos va a permitir ir delineando retrospectivamente posicionamientos *situados*, no solo por la diferencia de edad entre ustedes, sino porque materialmente vivieron este período en territorios distintos.

Liliana De la Quintana (LDQ): En la época de Bánzer yo estaba en colegio, tenía más o menos 12 años. Mi familia tenía miembros que militaban en el Partido Comunista, por lo que desde mi infancia yo escuchaba respecto de la propuesta de construir el socialismo y la igualdad, y mi familia era, pues, antimilitar. En ese momento yo vivía como si nos hubiesen succionado muchas cosas: además de ser un país enclaustrado, yo sentía que no pasaba nada en este país, y que pasaba todo por debajo. Se sentía ese vacío: no podías organizarte, se sentía la represión. Todo lo de izquierda era extremo y pensar diferente al régimen representaba un peligro: lo que había era el silencio, la cárcel o el exilio. Se respiraba el miedo: estábamos mudos. ¿Qué teníamos en el área de entretenimiento? Una TV con producción extranjera, y un cine comercial ajeno totalmente a nuestra realidad —yo por entonces no conocía a Jorge Sanjinés. Sin embargo, de niña mi padre me impulsó para que todos los domingos fuera al cine con mis primos y vi mucho cine latinoamericano. Él trabajó en el periodismo y editó la primera “TV Guía” boliviana lo que me dio la oportunidad de estar cerca de la programación en televisión. O sea que he tenido una infancia ligadísima al cine y a la TV. Pero también en términos de realización era lo más alejado: lo veía como algo inalcanzable.

Del período de los setenta sí destaco los talleres y el cine-club de Luis Espinal, porque su mirada analítica siempre estaba relacionada con Bolivia. Luego entré en la Universidad Católica Boliviana a estudiar la carrera de Comunicación Social, y ya a fines de la década tuve amigos del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) que militaban y se organizaban en la clan-

2 Para ver la trayectoria de ambas pueden visitarse los sitios: <https://nicobis.com/>
<https://www.instagram.com/raquelromerozumaran/?hl=es-la>

destinidad: había una esperanza de cambio.

Raquel Romero (RR): El período de la dictadura de Bánzer no estuve en Bolivia. Yo salí directo del colegio a estudiar Comunicación Social en Venezuela, y volví cuando la dictadura ya había terminado. Sin embargo, como vivía en Caracas y había gente exiliada allí con la que tenía relación, hacíamos una serie de acciones de denuncia: había nostalgia del país, una necesidad de luchar contra las dictaduras en América Latina. En ese momento era una obligación luchar por la democracia, la libertad y por formas de expresión mucho más dignas, justas y equitativas. Ahora, mi relación con el cine viene de más atrás: el primer recuerdo que tengo vinculado a las imágenes es cuando, en un viaje familiar, estábamos en un pueblito del altiplano boliviano, de pronto apareció un camión y contra una pared empezaron a proyectar una película. Todos sacamos nuestras sillas y comenzamos a verla: y para mí fue tan maravillosa esa experiencia... tenía cuatro años y quedé muy impresionada... fue hermoso. A tal punto que me acerqué a ver si era real.

Si bien mi interés era estudiar cine, en Caracas lo que había era la carrera de Comunicación con una muy buena orientación al audiovisual. Ahí conocí a la *nouvelle vague*, a [Federico] Fellini y todo lo que se hacía en América Latina, es decir el Nuevo Cine Latinoamericano. Y ahí dije: “Esto es lo mío, y va a ser lo mío de por vida”. Yo quería, sobre todo, hacer documental: reflejar la realidad cotidiana de la gente desde su mirada, siendo más sujetos y menos actores.

Al terminar mi licenciatura, gané un concurso municipal para hacer un video sobre un culto mágico venezolano a una diosa indígena. El documental se llamó *Maria Lionza, un culto de Venezuela* (1979-1980) que hice en co-dirección con Mario Handler. A partir de ese documental, con el cual gané un premio, tenía muchas posibilidades de trabajar en el ámbito cinematográfico local. Pero a esa altura yo ya estaba casada y tenía dos hijos, tuvimos la posibilidad de volver a Bolivia, y regresé con la intención de trabajar en un cine con contenido de denuncia, político. Yo me había identificado no sólo con las películas de Sanjinés, sino con las de muchos realizadores latinoamericanos como Fernando Birri, Mario Handler —quien fue mi profesor y mi guía. Éramos una generación nueva y joven que estábamos empapados de toda esta militancia y lucha política a nivel regional contra las dictaduras, y a mí el hecho de salir de Bolivia me permitió tener una visión mucho más macro de la situación, de la conculcación de los derechos y libertades individuales y colectivas en toda América Latina.

MA: Les propongo que recordemos un poco el Taller de Cine de la UMSA (Universidad Mayor de San Andrés): ese maravilloso espacio de formación y encuentro generacional que tuvo Bolivia en 1979.

RR: Cuando sacaron la convocatoria postulé al Taller para formar parte del equipo. Paolo Agazzi ya había empezado con algunas actividades y yo me sumé. En ese contexto conocí, por muy poco tiempo, a Luis Espinal; luego a Oscar Soria y a Alfonso Gumucio Dagron. A Sanjinés y a Beatriz Palacios ya los conocía desde Venezuela. Toda la gente que retornaba del exilio volvía a Bolivia

con mucha ilusión, con muchas ganas de hacer cosas nuevas, distintas. De generar, no solo nuevas relaciones de poder, no solamente un cambio en la mentalidad, sino con mucha esperanza, a partir de la reinstauración de la democracia, promover y recoger toda la lucha de la gente.

En ese contexto, el Taller es fundante: se proponía visibilizar lo que se había producido en Bolivia y promover el surgimiento de nuevos valores. Todo estaba demasiado estancado, concentrado en pocos realizadores, y el cine era verdaderamente prohibitivo, muy caro: no había posibilidades de acceso para hacer películas, y nosotros queríamos mostrar toda la lucha del movimiento popular, ponerla sobre la palestra y hablar sobre la historia de la que nadie hablaba.

LDQ: Piensa que, para ese momento, muchos líderes ya están volviendo del exilio, y hay todo un clima diferente en la Universidad. Para mí fue una sorpresa: el Taller estaba tremendamente politizado, era un hervidero de propuestas y discusiones, y yo venía de la Católica que, supuestamente, tenía una orientación “neutral”... algo *kaima* [insípido, desabrido]. Para mí fue descubrir una nueva Bolivia, porque empecé a ver cine boliviano y tuve un grupo selecto de docentes. Llegué al Taller para aumentar mis conocimientos sobre comunicación: y ahí, en la cátedra de Espinal, y a pesar de que ya estaba en mitad de carrera universitaria, descubrí qué era la comunicación social, porque hasta allí no me había cuestionado qué significaba y qué había que comunicar. Fue un destape emocional e intelectual. Otra persona muy importante para mí fue Oscar Soria, que nos daba guion: él apuntaba a construir las historias desde los personajes con sensibilidad, sencillez y profundidad.

En ese Taller nos conocimos con Alfredo [Ovando] y “nos hicimos el zoom” [empezaron una relación de pareja]. Recuerdo que en el Taller trabajábamos en grupos distintos temas, y después que mi grupo inicial se deshizo me acerqué a otro donde estaba la compañera Aída Pedraza, que era una militante trotskista a la que habían deshecho durante las sesiones de tortura. Ella había salido al exilio y luego retornado, y quería recrear lo sucedido. Con muchísima valentía dijo que ella había vuelto para contar lo que le había pasado para que nunca más ocurra esto en Bolivia. Por eso seleccioné ese grupo. Y por eso te digo que fue un destape total.

Otra cosa que recuerdo es que yo disfrutaba mucho de las clases de Espinal, nunca me perdía una. Cierta vez, tomando una cámara en Súper 8, se la dio a un compañero y le dijo — nos preguntó a todos—: “¿Qué crees que puedes hacer con eso? ¿Tú crees que es inocente esa cámara? No. Esa cámara, así chiquita como la ves, es un arma muy poderosa, que puede tener un gran impacto. ¿Para qué van a filmar? ¿Por qué? ¿Qué mensaje van a dar? ¿Al servicio de quién va a estar esa cámara?”. Y debo decirte que esas preguntas nos han marcado nuestra vida y estamos tratando 40 años después de responder a ellas.

Después, otra cosa impactante de aquellos años que recuerdo fue el ciclo de cine del Grupo Ukamau que organizó la Cinemateca Boliviana en 1979: a partir de ahí vimos con otros ojos la producción nacional... esto te movía la cabeza, los intestinos, el corazón.

RR: Justamente, como decía Lili, hay que reconocer que en este Taller se reúne lo mejor que teníamos en cuanto a profesores, en cuanto a experiencia y calidad humana, y es muy importante,

en ese sentido, destacar todo el trabajo de Paolo Agazzi en la organización. La efervescencia era muy grande, y decíamos: “Necesitamos nuevas miradas, construir nuestras propias imágenes y reconocernos desde nosotros”, porque teníamos un consumo cinematográfico muy foráneo, un avasallamiento de Hollywood y las grandes corporaciones mediáticas, y muy poco de lo nuestro. Estaban Eguino y Sanjinés pero, por la censura, como decía Lili, muchos no conocían a Ukamau. Ese Taller estuvo inmerso en un entorno social convulsionado: el país estaba en un proceso de transformación, pero a la vez había fuerzas retrógradas muy fuertes que se manifestaron con el golpe de García Meza [1980] que truncaron toda esa efervescencia que teníamos a todo nivel.

MA: En estos años, ambas trabajaron y fueron alternando o “pasando” —sin que eso signifique una secuencia lineal y acumulativa— por distintos formatos (35 mm., 16 mm., Súper 8 y video): hicieron transición técnica y tecnológica a la par que se producía la transición democrática. Cuéntenme un poco al respecto.

RR: Mi primer trabajo —*María Lionza...*— fue hecho en 16 mm., y fue una experiencia muy interesante: en Venezuela tenía más posibilidades de producir y había más apoyo. En Bolivia, los equipos estaban en manos de los grupos/productoras, por ejemplo Eguino y Ruiz —que además tenía otra visión de lo cinematográfico. En el Taller de la UMSA se trabajó en Súper 8 porque era a lo que más acceso teníamos en ese momento como universitarios, pero paralelamente también empezamos a trabajar en video, porque la Universidad tenía el Canal de TV que ya usaba esa tecnología. Ahí se planteó una discusión sobre si lo que se hacía en video tenía la misma validez de lo que se hacía en celuloide, si los directores tenían igual importancia en función del formato que usaran: una discusión que planteaban no solo los bolivianos, sino todos los realizadores de la región que circulaban por el país. ¿Cómo respondíamos los que trabajábamos en video? Lo primero que planteábamos era que nosotros no teníamos condiciones para trabajar en cine. El cine era un “sueño” al que tenías que llegar para “graduarte”, y si bien el video, supuestamente, era un formato no consolidado, en Bolivia dijimos: “Nosotros recogemos este formato, será nuestro formato, porque no tenemos otras opciones, porque no tenemos otras posibilidades, no tenemos laboratorios, no tenemos equipos y la forma de poder expresarnos es ésta”. Y esa fue una de las consignas del Movimiento Nuevo Cine y Video Boliviano. En ese contexto todos teníamos mucho que decir, por hacer, por construir no solo en el ámbito político sino también cotidiano, de las relaciones sociales. Había las ganas y la garra, pero poco presupuesto y pocos equipos, y entonces nos inventamos el modo de poder producir. Yo me declaro parte de la generación del video: es a partir del video que se democratiza la producción audiovisual y podemos expresar lo que sentimos; y además empezar a relacionarnos con otros compañeros latinoamericanos que estaban en la misma situación.

LDQ: Como dijo Raquel, en el Taller trabajamos en Súper 8, pero tras el golpe de Estado de Natush Busch [1979] y luego de García Meza [1980], hubo el robo de equipos y materiales. Lo único que quedó fue *Los aguatis* (1979), que lo pudimos terminar de modo colectivo, y era una

película sobre niños que trabajan en el cementerio limpiando tumbas. Este trabajo a mí me ha marcado profundamente.

A partir del cierre del Taller de la UMSA, en 1980 Antonio Eguino —desde la Productora Ukamau Ltda.— abrió un Taller profesional en 16 mm. —arancelado— y ahí fuimos con Alfredo a seguir estudiando, aunque la dependencia tecnológica era grande y costosa —revelados en Panamá con tres meses de demora para que te des una idea. En ese espacio hicimos el cortometraje *Abramos la muralla*, sobre el juego y los juguetes de los niños de distintas clases sociales. Ese Taller fue clave porque consolidó una generación de realizadores, y a la vez vimos cada vez más lejos hacer cine en 35 mm.: si bien es un salto del formato Súper 8 al 16 mm., el alto costo es un hecho que nos ratifica para buscar alternativas y seguir ejerciendo nuestro trabajo soñador. Ahí nace la opción del video pues varias escenas de *Abramos...*, las hacemos en video. Durante la realización de la película, con Alfredo nombramos a nuestro grupo “Qaway Ukuman” que en quechua significa “mirar profundo”, empezando con una revalorización del mundo indígena que para nosotros era muy fuerte —después cambiamos a “Nicobis” por cuestiones administrativas, pero manteniendo el espíritu de mirar profundo. Todo esto que te cuento en un marco de, nuevamente, terror: pero ahora ya teníamos información, y a esa altura nosotros ya estábamos casados. Sí teníamos miedo y mucho cuidado —nuestra casa estaba marcada—, pero no era como el vacío anterior.

A fines del 80 Alfredo viajó a comprar la primera cámara de video profesional en formato U-matic, para romper con la dependencia de los laboratorios; y en febrero de 1981 inscribimos oficialmente a la productora como empresa unipersonal. Mientras tanto, empezamos a trabajar para la Televisión Universitaria (TVU): hacíamos muchísimos registros de movilizaciones y asambleas populares. Yo creo que uno de los archivos audiovisuales más importantes de la década es el nuestro: Alfredo iba a todas las reuniones de la COB (Central Obrera Boliviana) y buena parte del Movimiento Minero de los ochenta en imágenes está en Nicobis. Hoy mucho de ese acervo está transferido a digital y ha sido muy cuidado por nosotros. En TVU, nuestro primer programa fue “Cortometrajes bolivianos”, en el que yo hacía la producción, el guion y las entrevistas, mientras Alfredo filmaba y editaba. Fueron 16 capítulos que nos permitieron conocer a los más importantes realizadores bolivianos con la difusión de sus obras.

Finalmente, el primer video que realizamos con nuestras cámaras fue *La danza de los vencidos* (1982), cuyo tema era el origen de la morenada: un trabajo absolutamente independiente, que de hecho abrió la categoría video en el concurso Cóndor de Plata, que hasta ese momento solo recibía trabajos en Súper 8 y 16 mm. Y ahí hubo una discusión con la generación de los maestros, porque ellos decían que el video iba a matar el cine, pero finalmente abrieron la categoría y ganamos. Piensa que la tecnología del video, además, permitía una difusión inmediata, que nosotros trabajamos también desde una línea alternativa.

MA: ¿Cómo se autopercibían en aquellos años, y cuáles eran sus preocupaciones e intereses?

RR: Nos proyectábamos como realizadores audiovisuales, creíamos que la división entre cine y video le hacía mucho daño a la producción boliviana, porque generaba una separación, una jerarquía entre los supuestamente “formados” y nosotros los “amateurs”. Eso produjo no solo una confrontación generacional, sino también étnica y de clase. Porque nosotros no teníamos recursos, muchos eran indígenas, no teníamos opciones de formación, aunque sí muchísima sensibilidad. Así, el Taller de Cine de la UMSA aglutinó a toda esta gente interesada por la imagen y que tenían una postura o sensibilidad social, sin cerrarle la puerta a nadie, ni a aquellos que tenían otro tipo de posición —política y estética.

Personalmente, yo me autodenomino una creativa, una artista. En estos años, y sin tener una visión de género muy definida, una constante en las obras que hice es la presencia de las mujeres: empiezo a recuperar la trayectoria y la lucha de las mujeres tanto a nivel político, como a nivel sindical, y en el mundo anarquista. Otro tema de estos años es la lucha contra las dictaduras y a favor de la causa de los desaparecidos.

Así, el hilo conductor que une mis primeras producciones es la lucha contra la injusticia, la lucha por la libertad, el reconocimiento y la necesidad de darle voz a los que no tienen voz y mostrar que era necesario recuperar su historia, denunciar los mecanismos que los oprimieron —algo que era común en ese momento en América Latina. Sin llevar el fusil en el hombro, hicimos un trabajo muy fuerte de apoyo a las luchas de los sectores populares, tratando de usar la cámara, la imagen, como un instrumento de denuncia, un ejercicio de derechos y un instrumento que nos permita plasmar nuestra visión política. En ese momento hablar de las mujeres, los indígenas y los homosexuales era más o menos un pecado. Y yo empiezo a trabajar, justamente, el tema de la mujer porque veo que hay muchas discriminaciones en cuanto a las relaciones de poder entre hombres y mujeres en los partidos políticos: las mujeres se rajaban haciendo cosas, eran las militantes más activas y eran las que menos reconocimiento tenían, y en el mundo sindical y de las organizaciones sociales también.

Además de producir, yo me preocupé por hacer un trabajo de exhibición en centros mineros, juntas vecinales, centros barriales, zonas urbanas y rurales, con debates después de la proyección: nosotros le llamábamos difusión audiovisual política. Eran “espacios alternativos” para “materiales alternativos”, que activábamos en La Paz, Cochabamba o Chuquisaca (Sucre). No “entramos” en la pantalla grande, aunque sí en las televisiones universitarias que conformaban una Red. Viajábamos con nuestros propios recursos: o sea era todo era autogestivo. En esos foros es donde empecé a ver estas diferenciaciones tan grandes, esta imposibilidad que tenían las mujeres de expresarse, de que las escuchen, y empecé un proceso de cuestionamiento. Esto lo fuimos volcando en la revista del Movimiento, la *Revista Imagen*. Simultáneamente trabajaba con organizaciones de mujeres como las Bartolinas [Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias de Bolivia Bartolina Sisa]: mujeres indígenas aymaras que decidieron separarse de la CSTCB [Confederación Sindical de Trabajadores Campesinos de Bolivia] porque no tenían espacios de decisión y no eran reconocidas.

LDQ: Contestando a tu pregunta por cómo me percibía y cuáles eran mis preocupaciones, dentro de Nicobis yo siempre fui la directora de los proyectos: eso incluye la investigación y el

guion, y algunas veces la producción. En respuesta a la realidad, y en función de nuestros intereses, a lo largo de la década se marcan cuatro líneas de trabajo. La social y política; la indígena —documentales etnográficos—; la feminista, que es el rescate de la historia de las mujeres —muy relacionada con el trabajo del THOA [Taller de Historia Oral Andina] y el TAHIPAMU [Taller de Historia y Participación de la Mujer]—, y la cuarta línea está basada en la animación y destinada a los niños —buena parte de la experimentación fue autodidacta, y luego Alfredo tomó un taller de animación con Walter Tournier.

Yo en este tiempo me consideraba —y me considero— una videasta comprometida. Nosotros estábamos en la calle todo el tiempo filmando: filmábamos “sin tiempo”... como si nos pagaran... para hacer un seguimiento absoluto de las grandes movilizaciones. Esta efervescencia política iba en paralelo a un movimiento en las ciencias sociales, especialmente en la historia, con mujeres maravillosas como Silvia Rivera, del THOA, y Elizabeth Peredo, del TAHIPAMU, que abren temáticas de visibilización de las mujeres. Y en la parte indígena, el mismo compromiso. No íbamos a lo exótico del tema o por una cuestión económica, pensando “¡Esto vamos a vender!”... Íbamos con una misión y un objetivo concreto: queremos que se conozca esta otra cara de Bolivia. Los viajes que hacíamos eran de un enorme sacrificio físico. Y es que la entrada al mundo indígena no fue simple: no es entrar, filmar y salir. Sino que implica todo un proceso de relacionamiento hasta llegar, incluso, a ser compadres, brindar una retribución material a las comunidades que nos abrieron su intimidad, convivir, pasar mucho tiempo juntos. Nosotros fuimos a comunidades del oriente y tierras bajas donde jamás había llegado una cámara: una Bolivia de la cual no se sabía nada. Queríamos dar a conocer la realidad indígena en las ciudades y tender puentes, ahí estaba nuestro compromiso. Por ejemplo, la recepción de los videos estaba llena de asombro entre el público urbano; mientras que en el campo repetíamos los visionados porque era todo un evento, un impacto “verse” en pantalla. Aunque también había algo de frustración, pues nos decían: “Compadre: has venido un año ¿y esta media hora es la película?, ¿por qué has cortado?”. Por eso, después, copiamos todo el material en bruto y se lo entregamos: porque ellos querían ver el material sin cortes.

MA: Cuéntenme respecto de la creación del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano.

RR: La vuelta de la democracia en Bolivia ha sido vista con mucha esperanza, pero el gobierno de la UDP [Unión Democrática Popular] era un híbrido muy atado a un Congreso que no iba a dejarlo mover ni las manos ni los pies; y tuvo una política social y económica desquiciada, que devino en una situación de inflación galopante, a lo que se sumaron las acciones de presión de grupos de derecha generando especulación y corrupción. Con la llegada de Víctor Paz Estenssoro las organizaciones sociales entraron en un proceso de descomposición terrible; y en las minas la relocalización produjo un éxodo desesperado de la gente, lo que generó cordones de pobreza en las ciudades. Los mineros no encuentran trabajo: nadie quería incorporarlos, porque decían que eran revoltosos y conflictivos. A nivel urbano hay una reacción muy dura frente a esa clase minera que siempre había llevado las riendas a nivel político: era como un

revanchismo. Paralelamente, en el campo cultural, irrumpe con muchísima fuerza la música folklórica, porque la migración ruraliza las ciudades y también es una mecanismo cultural de rescate identitario.

En ese contexto surge el Movimiento, que, evidentemente, se nombra como “Nuevo Cine”, ¿no ve?, porque la idea era hacer un cine distinto, que no necesariamente sea sólo un cine “político-militante”. Porque en el caso de Jorge Sanjinés todo estaba enmarcado en una visión y una postura ideológica muy rígida: si no te adscribías a eso no podías ser parte del Grupo Ukamau y no ibas a ser “elegido” —ahí se generaron exclusas muy cerradas, dejando en el camino a gente que podía ser muy creativa, talentos que no fueron reconocidos ni avalados para formarse en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (Cuba). Pero en el “otro lado”, estaba la Productora Ukamau Lda., que tenía una postura un poco más abierta, con una visión “menos militante”.

En medio empezó a surgir una corriente muy fuerte, y decíamos: “No queremos ni lo uno ni lo otro. Queremos hacer nuestra propia narrativa, una narrativa más individual, más intimista, más historias de lo cotidiano”. O sea, nosotros confrontamos con Sanjinés no por lo ideológico, sino por la visión cerrada: había que abrirse a lo urbano, a las manifestaciones callejeras, a las miradas de clase media, a las miradas de género, a las diversidades, y claro eso ya no estaba dentro de los “cánones” establecidos.

El Movimiento funcionaba de modo bastante flexible: había una comisión directiva elegida en asamblea y un estatuto —a la manera de un sindicato—; y los técnicos entraron en masa porque se sentían representados, iguales que cualquiera. Se sostuvo con el aporte de todos, y no hubo un alineamiento partidario. También había formación entre nosotros, pequeños talleres o laboratorios prácticos; y muchos colegas uruguayos y peruanos también nos formaron. Al interior del Movimiento había heterogeneidad —en términos de clase, de raza y de intereses—, y era un espacio de encuentro, una plataforma de reflexión, deliberación e intercambio: éramos un sujeto activo de discusión, con presencia en la parte cultural; y éramos invitados a las reuniones de las organizaciones sociales para ser testigos y guardar su memoria. Es importante remarcar y reivindicar en este espacio la figura y la memoria de Beatriz Palacios: por lo que ha hecho, su trascendencia y su capacidad de entrega a la causa del cine de Ukamau, por su capacidad de, a través del amor que tenía a su trabajo y a su compañero, postergarse ella y a la vez de encontrarse en la producción del otro. Por su aporte a la producción de los y las jóvenes. Fue una de las fundadoras del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano.

Accionábamos en tres patas: la producción-formación, la difusión y el fortalecimiento institucional —uno de sus hitos más importantes fue el Encuentro Latinoamericano de Video de 1989, que se hizo en Cochabamba y que organizamos junto a la productora Walparrimachi, con el apoyo de instancias universitarias como la UMSA de La Paz y la UMSS (Universidad Mayor de San Simón) de Cochabamba.

En la parte de difusión e información sacamos adelante la *Revista Imagen*. Teníamos un comité de redacción que discutía los contenidos y que buscaba quién pudiera escribir —que era lo más difícil, porque no podíamos repetirnos. Fue una Revista fundante y que queda en la

memoria del audiovisual nacional.

A nivel de formación, en algunos de nosotros estuvo también el deseo por la transferencia de medios audiovisuales a sectores populares y generamos alianzas. Yo quisiera, en este sentido, reconocer el enorme trabajo de Cecilia Quiroga quien, junto a Esperanza Pinto e Iván Sanjinés, desde el Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, gestaron muchas producciones audiovisuales con las mujeres alteñas y los colectivos de jóvenes alteños.

LDQ: Creo que los primeros pasos del Movimiento tuvieron que ver con fortalecernos como grupo generacional, unirnos, identificarnos, lo que levantó un poco de polvo, un poco de tensión en el medio. También queríamos legitimar, propiamente, al video. Dentro del Movimiento, había compañeros más o menos indigenistas, algunos ligados al arte, otros más o menos combativos... pero todos, en líneas generales, comulgábamos con la izquierda y el progresismo.

Por otro lado, había muchos objetivos: apuntábamos a la coproducción y había la necesidad de apoyarnos en la difusión. Y todo se definía en asamblea, que muchas veces eran reñidísimas. Quiero decir que sí había tensiones entre grupos, celos, envidias, machismos: había luces y sombras, naturalmente. Nos decían, por ejemplo: “¡Ay estas mujeres que alborotan todo!”... Todo muy revolucionario, pero las mujeres que se callen ¿no? O a nosotros nos decían: “Los Nicobis son empresa”. Pero a nosotros empresa nos sonaba como algo grande, ligado a lo comercial; y para nosotros era una protección legal, porque nunca actuamos “como empresa”: más allá de los encargos institucionales, mucho de lo que hicimos fue autogestivo. Aquella era la época de las ONG, y nosotros nos cuestionábamos mucho: ¿ir a pedir dinero a nombre de los indígenas, de los niños, de las mujeres? No, no nos daba el espíritu para eso, pero de pronto estábamos haciendo cosas que ninguna ONG estaba haciendo, y con mucha más independencia.

RR: Después de la relocalización [desarticulación y vaciamiento de los centros mineros tras el decreto 21060 en 1986], y en medio del neoliberalismo y el crecimiento de la TV privada, hubo algunos colectivos y miembros que priorizaron el equipamiento, la “tenencia” de la tecnología y, por ende, la producción más comercial. Eso generó tensiones hacia adentro del Movimiento, que inicialmente se había formado para generar, ya sea desde la educación popular, ya sea desde los derechos humanos, ya sea desde la postura política, una visión distinta, una visión cuestionadora, y recuperar lo que somos y no tratar de querer jalar lo que nos mandan de afuera. Pero llegó un momento en que el neoliberalismo entró por los poros de todo el mundo: ya no era trabajar por las utopías, sino que lo que tenías que hacer era ganar dinero, producir un cine más desde los efectos que desde los contenidos, bajo un marco referencial donde el mercado —y el consumo— era lo más importante. Muchos se fueron a la publicidad, otros a la televisión y los menos fueron cooptados por algunas ONG que empezaron a trabajar en comunicación popular y alternativa con posturas críticas a los medios. Pero siempre hubo realizadores-productores independientes. También, hay que decirlo: toda esta diversidad de criterios y miradas terminó por atomizarnos.

De todas maneras, yo creo que una de las marcas del Movimiento fue la solidaridad:

como no teníamos recursos y posibilidades, hemos construido solidaridades y hemos ido uniendo el país, relacionándonos con Santa Cruz, Beni, Pando. Y, de hecho, hay cosas que se han desgajado del Movimiento: por ejemplo, el caso de Iván Sanjinés que trabaja con colectivos indígenas audiovisuales en el CEFREC [Centro de Formación y Realización Cinematográfica]. Es decir: nos hemos ido diversificando y construyendo historia. Y tenemos que recuperar la historia del video boliviano no solo porque le hemos traído al país muchos premios, sino porque ya es parte de nuestra identidad como realizadores.

MA: Quisiera conversar sobre el sub-agrupamiento de realizadoras y técnicas bolivianas hacia el año 1989: ¿qué recuerdan?

RR: El agrupamiento de las mujeres dentro del Movimiento surge por un tema de discriminación patriarcal y machista que dialogamos con cumpas latinoamericanas en el Encuentro Latinoamericano de Cochabamba. Dijimos: “Las mujeres tenemos que empezar a dirigir, a mostrar nuestras historias y recibir los recursos necesarios para hacerlas. No se valora nuestro trabajo y tampoco se reconocen nuestras capacidades y creatividades”. En estas discusiones se percibía también el miedo que teníamos a la tecnología que no conocíamos, y, sobre todo, el miedo a equivocarnos. Pero decidimos seguir y caminar hacia adelante a nivel nacional y latinoamericano.

LDQ: Las realizadoras tuvimos una relación muy intensa con pares latinoamericanas como Ana María Egaña de Chile —que trabajaba con niños, adolescentes y la problemática de los desaparecidos—, María Augusta Calle de Ecuador —que trabajaba con mujeres indígenas—, Ana Uriarte y Charo [Rosario] Elías en Perú. También tuvimos nuestros propios Festivales: dos en Lima —bajo la organización de Ana y Charo— y uno en Quito —que organizó María Augusta— al que fuimos con Danielle Caillet —importante realizadora francesa-boliviana—para quien fue muy significativo el reconocimiento a su obra en esa ocasión. El último encuentro fue en Colombia y lo organizó el CINEP [Centro de Investigación y Educación Popular], y fuimos con Patricia Flores —periodista feminista. Íbamos a hacer el V Festival en el año 2000 en Bolivia, pero fuimos flaqueando... Ana Uriarte murió y eso fue un golpe grande. Otra cosa que hicimos las mujeres realizadoras aquí en Bolivia, fue una muestra en el Goethe Institut que se llamó “Mirada de mujer” en 1994, y que recorrió muchas ciudades del país.

RR: Todo esto ha ido generando entre nosotras solidaridad e intercambios muy ricos. Sin embargo, esto duró poco. Afloraron las contradicciones étnicas y de clase y algunas les asustó muchísimo enfrentarse con los hombres y el poderío patriarcal. En aquel momento no estaban dadas las condiciones para “abrazar” públicamente el feminismo.

MA: Hablemos un poco sobre algunas de las películas que hicieron en aquellos años. Lilitiana: ¿cómo fue que empezaste a trabajar con las compañeras del TAHIPAMU y se interesaron por la historia de las anarquistas desembocando en el rodaje de *Siempre viva* (1988)?

LDQ: En los '80 había una gran avidez de conocer nuestra historia, los acontecimientos y actividades donde las protagonistas fueron las mujeres; y, por otra parte, una efervescencia del feminismo boliviano, que tenía sus propias características. Participé activamente de los Encuentros Feministas, pues estaba encargada de hacer los registros en video y luego editar cortos. Allí participaron las principales intelectuales, profesionales de clase media, y también registré las asambleas de las indígenas y de las mineras. Las principales ONG que trabajaban con mujeres, un número importante de feministas y varias profesionales, conformamos la Coordinadora de la Mujer en 1984, donde participaban el TAHIPAMU y Nicobis. En este marco, más adelante, se realizaron los 4 capítulos de la serie *Rebeldías* (1994). Al interior de la Coordinadora, yo tenía el puesto de comunicación, desde el que propuse varios videos.

Por todo esto, yo ya sabía del trabajo del TAHIPAMU y conocía a sus integrantes: todas apasionadas por las protagonistas de grandes historias que fueron olvidadas, ignoradas, sepultadas; con una dolorosa discriminación no sólo de género sino, sobre todo, de etnia. Y así, Ely Peredo desde el TAHIPAMU con toda la investigación, y yo desde el audiovisual, nos propusimos llevar adelante un video sobre las floristas, pues Catalina Mendoza [líder de la Unión de Floristas] aún estaba viva.

Tuvimos una visita conjunta a su casa, sacaron fotos y charlamos con ella, que ya estaba muy cansadita y enferma. Había que apresurarnos, pero en eso Catalina murió. Nicobis ofreció todo el trabajo audiovisual para realizar un video, que se planteó como una docu-ficción porque quedaban muchas mujeres del sindicato de floristas aún vivas y había que aprovechar su presencia. Así nació *Siempre viva*, que era el nombre del puesto de flores de Catalina.

El equipo TAHIPAMU-Nicobis era militante: muy cuidadosas en las relaciones con las señoras floristas, con las cuales también se establecieron afectos. Lo profesional y la amistad fueron los principales puntales del rodaje, que tuvo muchas limitaciones económicas pues no había presupuesto para la producción, que asumió el TAHIPAMU. Como Nicobis no tuvimos intervención en lo económico, y no recibimos ningún pago: pusimos los equipos y el trabajo de Alfredo en cámara y edición, y el mío en dirección, guion y relato. Así se planteó la co-producción.

Como te dije, Catalina había muerto, y esto nos puso en un gran aprieto. Las floristas no estaban convencidas de hacer su papel pues era una forma de respeto. Quedaban sus hermanos, y tanto ellos como las floristas accedieron a que hubiera una actriz representándola. Tanto Ely como nosotros conocíamos a Agar Deloz, que siempre interpretó el papel de chola en el teatro popular, y no dudamos en invitarla. Agar venía de la comedia, pero aceptó muy contenta: ella tampoco conocía la historia de su personaje y quedó impactada, se enamoró de ella, se sintió profundamente identificada. A tal punto, que las floristas la llamaban Catalina aún después de la filmación, es decir que había logrado asumir su personalidad.

Como tuvimos una buena pre-producción, el registro con las mujeres fue muy tranquilo, pues previamente las chicas del Taller explicaron por qué se iba a realizar el video. Para mí fue un “descubrimiento” pues nunca sospeché que las floristas tuvieran una gran historia política. Inmensas mujeres con tantas limitaciones hicieron historia luchando desde sus puestos sencillos: las polleras, indumentaria que aún significaba discriminación, fue un símbolo de lucha.

Para mí, realizar *Siempre viva* fue un acto de fe y compromiso con la historia de las floristas, con la investigación del TAHIPAMU y la generosidad de Nicobis.

MA: ¿A qué se debe la opción de la ficcionalización? ¿Recuerdas algo del estreno?

LDQ: Se tomó esta decisión porque aún quedaban protagonistas vivas y ellas querían recrear lo que habían vivido: esto les daba la seguridad de hacer un video con veracidad, algo de lo que no se pueda dudar. El recordar los hechos, incluso en los lugares en que sucedieron, era muy importante para ellas: querían contar su historia. Habían vivido muchos años de silencio y de dictadura, y era la oportunidad de hablar. La pregunta que hacían era: ¿para qué tener actores si ellos y ellas podían decir todo, con detalles sobre lo que sufrieron y lucharon? Y en esa propuesta había más valentía y seguridad en las mujeres, porque aún al interior de sus partidos y organizaciones seguían siendo olvidadas, arrinconadas.

El estreno fue fantástico, con todas las floristas, sus familias y público general. Hicimos varias copias que se entregaron a las participantes y a algunas instituciones. El TAHIPAMU hizo también varias difusiones, pero en circuitos cerrados, con grupos de mujeres. Como Nicobis difundimos en canales de televisión o alguna vez en homenajes a la mujer boliviana.

MA: ¿Qué diferencias y qué similitudes encuentras entre tus documentales de “mujeres trabajadoras” *La mujer minera y la organización* (Liliana de la Quintana, Raquel Romero y Beatriz Palacios, 1986) y *Siempre viva*?

LDQ: Las similitudes son la precariedad del presupuesto, un mínimo equipo técnico, pero un gran compromiso con el tema. O sea: la amistad y el comulgar políticamente con las realizadas e investigadoras, una gran complicidad construida. La diferencia principal es la investigación que hay detrás de *Siempre viva*. En *La mujer minera...* la premisa era una urgencia: tener algún documento que muestre el valor de las mujeres mineras y la importancia de su propia organización.

RR: *La mujer minera y la organización* fue absolutamente autogestiva. Ahí nos juntamos con Liliana y Beatriz porque siempre nos veíamos en las reuniones del Movimiento, y pensamos un trabajo conjunto en función de las relaciones que ya teníamos con sindicatos y organizaciones de base e indígenas, cada una por separado. Era un momento de crisis profunda, el momento de la relocalización, y antes que “desaparezca todo” decidimos hacer la película.

MA: Y en tu caso Raquel: ¿cómo fue que entraron en sinergia tus intereses por explorar la discriminación de género y la historia de los trabajadores, con los de Silvia Rivera Cusicanqui y el THOA, para la creación, en 1989, de *Voces de libertad*?

RR: Como te dije, el periodo de la relocalización fue muy difícil para el movimiento obrero organizado: además de la fragilidad económica que dejó el gobierno de la UDP, la relocalización minera significó un éxodo de miles de trabajadores que iniciaron una penosa y triste peregrina-

nación buscando nuevos horizontes en diferentes lugares del país, sin trabajo, ni vivienda y sin tener las menores condiciones para dar una vida digna a sus familias. Para las mujeres mineras y fabriles fue muy duro porque tuvieron, muchas de ellas, que asumir trabajos con salarios ínfimos para sostener a sus familias porque a muchos ex-mineros se les cerraron las posibilidades de trabajar, por el carácter especializado de sus oficios. En ese contexto, el Movimiento de mujeres conformado por activistas, académicas, comunicadoras, artistas y videastas, así como mujeres de ONG, generamos redes y lazos de solidaridad con las mineras, apoyándolas en la búsqueda de viviendas, formación técnica, y sobre todo acompañándolas en la lucha por el derecho al trabajo y a remuneraciones justas. En ese momento, junto a otras videastas nos encontrábamos grabando y filmando testimonios de estas mujeres y su difícil realidad, tanto para la TVU, como para proyectos independientes.

En ese marco social y político se dio el encuentro con Silvia Rivera, quien formaba parte del THOA y estaba trabajando para reivindicar al movimiento anarquista de los años veinte a través de testimonios y la historia oral de sus protagonistas. Ambas trabajábamos en la UMSA: ella era docente y yo estaba a cargo del Taller de Cine, pero no teníamos contacto directo. Yo tenía relación con la gente que trabajaba en el THOA en temas indígenas; y con historiadoras como Ximena Medinaceli, que trabajaba en el CIDEM [Centro de Información y Desarrollo de la Mujer]. El contacto con Silvia se dio a partir de Cecilia Quiroga, una de las realizadoras del Canal Universitario, que la conocía y trabajó con ella. Iniciamos el proyecto, Ceci estuvo al inicio del mismo, participó en algunas grabaciones y estuvo en el proceso preparatorio del documental; luego se alejó del proyecto y, ante su ausencia, me solicitaron que me hiciese cargo de la dirección y ahí comenzamos el rodaje sostenido.

MA: ¿De dónde viene el interés por el tema del sindicalismo libertario, esta vez haciendo foco en las mujeres?

RR: El CIDEM, uno de los primeros centros feministas del país, se interesó en el proyecto. Con su apoyo se hace énfasis en la FOF [Federación Obrera Femenina] y la lucha de las mujeres anarquistas, como Petronila Infantes. Silvia tenía el conocimiento de la época y de la historia de los personajes, y conjuntamente con Ximena Medinaceli elaboraron la estructura básica del guion, que fue enriquecido en un trabajo conjunto con las y los testimoniantes.

El contacto con las testimoniantes fue muy aleccionador, especialmente para mí, porque me dieron lecciones de vida, de ética, de empoderamiento y de integridad política. Los momentos ficcionados también fueron parte del mismo proceso testimonial puesto que las actrices y las testimoniantes formaron parte de la construcción de los diálogos. La atmósfera audiovisual nos permitió reconstruir las vivencias y las historias: fue como un gran *flashback* en el que las protagonistas reconstruyeron sus sueños y fantasías. El uso de la ficción fue una decisión conjunta entre las guionistas y mi persona porque nos permitía recrear más libremente algunas secuencias de su propia historia, y contar con personajes actuales que encarnaran a las protagonistas reales, quienes viendo las grabaciones fueron las y los propias/os veedoras/es de sus historias ficcionadas. No queríamos darle una estructura de documental clásico en tercera per-

sona, que distancia al espectador/a. A eso se añade el fervor que se instaló en la gente que asumió las consignas y los slogans libertarios como suyos propios en esos tiempos difíciles. Para muchas lideresas este documental sobre las anarquistas fue un ejemplo de empoderamiento y de lucha por la dignidad y por los derechos de las personas.

El proyecto de *El sordo del alma* (1990) implicó un trabajo colaborativo colectivo entre mujeres. ¿Pueden definir las motivaciones de este material que dirigió Raquel?

LDQ: Con Raquel teníamos muchas conversaciones alrededor de la pregunta de qué pasa al interior de la pareja y de las familias de los “grandes izquierdistas”... porque sus compañeras eran más o menos amigas nuestras, y sabíamos qué pasaba “en casa”. O sea: la distancia entre el discurso político y el papel en el hogar/pareja. *Ese sordo...* nace de las contradicciones que sentíamos en ese momento —en eso hay muchos puntos en común con la serie de *Rebeldías* que yo dirigí.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

RR: *Ese sordo del alma* ha marcado época y ha sido hecho exclusivamente por mujeres: hemos denunciado los temas de violencia ya no analizándolos en los sectores populares, sino en nuestra clase media. Como esto no era visible ¡ha generado un revuelo!: todos los críticos —hombres— nos han dicho barbaridades. La idea era que las mujeres de clase media nos miremos a nosotras mismas, y ahí hay que agradecerle al [Manuel] Monroy Chazarreta que nos dio la canción [homónima]... Yo hoy la escucho y me parece super feminista.

Además, hay que decirlo, el proyecto de *Ese sordo del alma* también se da en el marco de las reuniones entre mujeres videastas latinoamericanas que nos habíamos encontrado en Cochabamba. Dijimos: “¿Por qué no hacemos una serie donde cada país vaya mostrando alguna temática? Algo más cotidiano y relativo a las mujeres”. No conseguimos hacer la serie completa por una cuestión económica; sin embargo, sí se establecieron relaciones con, por ejemplo, el Festival de Cine de La Plata en Argentina y con el Festival de Viña del Mar.

En esta filmación constatamos que, por ejemplo, cuanta menos formación académica tenían nuestro colegas, menos prejuicio había contra las mujeres. A nosotras nos apoyaban los técnicos —los compañeros “de abajo”—, y no tanto los camarógrafos “expertos” que, además, querían dirigir ellos, porque según ellos nosotras no sabíamos lo que queríamos decir y cómo plasmarlo en imágenes. Comprendimos que la rigurosidad es fundamental, pero que no siempre se la construye en las aulas, porque la creatividad va más allá de la experiencia académica.

MA: Me gustaría que hagan un balance: ¿qué fue lo mejor del Movimiento y del período de los ochenta, y qué sienten que quedó pendiente?

LDQ: Nosotros, la “generación del 79”, fuimos gente que miramos el audiovisual como una forma de expresión: queríamos comunicar y teníamos una línea expresiva propia... la finalidad nunca fue comercial. Soñábamos cambiar la sociedad, y aunque después vino el golpe de García Meza, eso nos hizo reforzar nuestras convicciones de seguir en la lucha y trabajando. El video

fue, de algún modo, un “formato rebelde”. Lamentablemente, el Movimiento se ha diluido y, en algún punto, pasados los años dimos paso a las nuevas generaciones.

Una limitación fuerte en ese tiempo fue el idioma, más allá de que recién casados con Alfredo estudiamos quechua y aymara, no era lo mismo que dominarlo. El idioma era una frontera: por eso, en las comunidades, trabajábamos con traductores. En lo particular, como mujer, debo decirte que una dificultad fue la constitución de los equipos, que estaban pensados para hombres y eran pesadísimos. Paralelamente, también cuestionábamos el lugar de las mujeres en el medio. Yo no puedo decir que he sufrido discriminación, ni que Alfredo me limitó pues he estado haciendo lo que quise, pero mis compañeras sí han sentido la segregación de dirigir o hacer la parte técnica. Por eso, con el Goethe saqué en los noventa un librito que testimoniaba que había mujeres produciendo, haciendo video.³ Entre nosotras no ha habido competencia ni malicia: cada una seguía adelante con sus proyectos, y hubo mucho respeto.

RR: Lo mejor fue la capacidad de aglutinar, la capacidad de soñar y luchar por los derechos tuyos y de los otros, la capacidad de ver un país que estaba oculto, maniatado, y la posibilidad de organización del Movimiento, que se fue trasladando a todos los departamentos. También fue un logro la capacidad de impregnarnos de las cosas de nuestro pueblo. Por ejemplo, cuando hacíamos los debates escuchábamos las demandas, los sueños, los planteamientos de la gente. Y había mucha solidaridad absolutamente desinteresada: nadie pensaba en cuánto iba a ganar. Incluso con realizadores de la región esto se daba también: nos mandábamos videos, cartas, hablábamos por teléfono.

Lo pendiente: no logramos que el fondo del CONACINE [Consejo Nacional del Cine] beneficie a los realizadores audiovisuales con recursos no reembolsables. Es decir, una política de incentivo que no vaya sólo para los directores de cine, por ejemplo. Y, sobre todo, no logramos fortalecer los principios de solidaridad, utopía e identidad con los que nacimos y que fueron nuestros cimientos. Esperamos que tengan continuidad, sostenibilidad en el tiempo, para que las nuevas generaciones encuentren en el Movimiento un espacio de trabajo, investigación y sobre todo un espacio identitario en el que se sientan acogidos.

Personalmente yo viví al Movimiento como un vehículo de expresión y trabajo colectivo, porque para mí la producción audiovisual es colectiva y responde o es producto de lo que tú recoges y recibes de la gente. Como mujer, siento que el logro más importante fue demostrar que nosotras éramos capaces de ser realizadoras. Eso fue un desafío muy duro. ¿Dificultades? Varias. En la parte técnica, los equipos audiovisuales —hablo de los aparatos de ese entonces— eran muy pesados para nosotras y hacíamos malabarismos para llevarlos; y los “equipos audiovisuales” —en este caso humanos— eran muy machistas: una línea de organización prácticamente militar, vertical, piramidal y patriarcal. Ha sido un proceso verdaderamente muy difícil: “¿Qué vas a decir? ¿Vas a decir que las mujeres lloran, se quejan? No vas a poder construir “historias””, nos dijeron muchas veces. Y estos argumentos agigantaban los miedos y las insegurida-

3 De la Quintana, Liliana (1992). *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*. La Paz: Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas.

des propias de la subordinación de las mujeres. Siempre pensamos que tenemos que aprender aún cuando estemos en el último día de nuestra vida y seamos las más expertas.

Pero hubieron otras voces, y hago aquí un homenaje y un reconocimiento a Oscar Soria —“el guionista” de todos los tiempos del cine boliviano y mi “padre artístico” de alguna manera— que nos alentaba: “No: ustedes tienen que decir su voz, tienen que hablar y expresarse”.

MA: Como cierre de esta conversación me gustaría que enuncien, brevemente, qué sueños, proyectos, expectativas tienen hoy en relación a la praxis audiovisual.

RR: Que nuestra realidad sea vista en nuestras pantallas, que lo que hacemos no quede oculto en un cajón. Por eso luchamos por una Ley de Cine, por fomento, por espacios más abiertos de trabajo. Filmando a la lideresa anarquista Petrolina Infantes en los ochenta yo me he sentido super interpelada con sus preguntas, y he dicho: “Yo también quiero interpelar con mis trabajos”. Ese sigue siendo mi deseo.

LDQ: Seguimos enamorándonos de Bolivia, y siguen naciendo muchas historias... no importa bajo qué formato. Por eso hay que discutir las sobre-valoraciones de quienes piensan y escriben la historia oficial del cine boliviano: ahí hay un tipo de mirada y un tipo de poder que subvalora al video y a las mujeres. Lo importante es conocer y difundir la historia y la obra de las realizadoras para seguir avanzando: ver los aciertos y las sombras, y seguir apoyando para que las nuevas generaciones de mujeres continúen con sus propuestas. ¡Seguir siendo consecuentes y rebeldes!

RR: Así es. Una de las cosas que nos caracteriza y da fuerza a las mujeres es producir en colectivo, porque si entramos en la lógica vertical masculina de los equipos de producción ahí nos sentimos disminuidas, invisibilizadas, no reconocidas, porque las relaciones de poder son machistas y patriarcales. En este ir y venir, construir y deconstruir, hemos demostrado que tenemos miradas y narrativa propias. Considero que hemos abierto camino para que varias mujeres cineastas hayan hecho y puedan hacer sus películas en mejores condiciones. En este avance, se tiene que reconocer el camino recorrido y el hecho de que las mujeres tenemos historia y un lugar en la “Historia” del audiovisual boliviano

Bio:

Maria Aimaretti es Dra. en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, e investigadora del CONICET. Se desempeña como docente en la UBA, y ha dictado seminarios en universidades nacionales y en el Instituto Mora de México. Recibió el premio Domingo Di Núbila (INCAA), y fue distinguida por el Rectorado de la UBA con el diploma y medalla a la Excelencia Académica. Es investigadora de los Institutos Gino Germani y Artes del Espectáculos (UBA), y es miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA); la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICILa), la Asociación Argentina para la

Investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género, y de la Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina (RAMA). Es autora de Video Boliviano de los 80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz, editado en Buenos Aires en 2020.

María Aimaretti (CONICET-UBA)

m.aimaretti@gmail.com

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
4*

*MAYO DE
2021*

ENTREVISTA A BLANCA MARÍA MONZÓN

MARIELA STAUDE

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

“Las mujeres de la industria cinematográfica tienen la necesidad de reescribir la Historia. Están aprendiendo a escribirse a sí mismas, a escribir acerca de otras mujeres y a traerlas a la escritura”
Blanca Monzón

“Women in the film industry have the need to rewrite history. They are learning to write to themselves, to write about other women and bring them to writing”
Blanca Monzón

Palabras clave:
Mujeres, festival, cine, América Latina

Key words:
Women , festival, cinema, Latin America

Mariela Staude: ¿Cuál es tu función en el festival “La mujer y el cine”?

Blanca Monzón: Formo parte de su Comisión Directiva. Mi función es la selección y difusión del Concurso de Cortometrajes y de los Working Progress y la producción de Entrevistas por Instagram Live. En algunas ocasiones fui también jurado de alguna de estas dos categorías. Somos un colectivo de mujeres de cine y medios, nuestros roles se complementan y se intercambian en las diferentes tareas relacionadas con producir anualmente un Festival de Cine y un Concurso de Cortos. Aportamos nuestros respectivos saberes al desarrollo y al crecimiento de esta asociación pionera en nuestro país, que cuenta con 32 años de vida.

MS: Recordanos cuándo surge el proyecto y quiénes estuvieron involucradas en su creación

BM: La Mujer y el Cine es una Asociación Cultural, fundada en 1988 por prestigiosas mujeres del cine y la cultura de nuestro país: María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Sara Facio, Beatriz Villalba Welsh, Susana Lopez Merino, Gabriela Massuh y Marta Bianchi.

Nació con el objetivo de estimular a las mujeres a ejercer roles de liderazgo en el cine y difundir una producción creativa que no siempre contó con el apoyo de los circuitos de distribución y exhibición.

MS: ¿Cuál fue el objetivo del festival en su origen y cuál es ahora? ¿Ha cambiado a lo largo de tantos años?

BM: Hace 30 años las mujeres luchábamos para tener acceso a lugares relevantes en la cultura, la política, y la sociedad toda. Veníamos de tiempos oscuros y dolorosos, y comenzábamos con mucha resistencia a expandirnos en las más diversas áreas sociales.

Pero hubo que esperar hasta la década de los 80 para asistir a dos hechos fundamentales en el proceso de crecimiento que el papel de la mujer tuvo en el desarrollo del cine argentino actual: el talento de María Luisa Bemberg, creadora de obras como *Camila* y *Yo, la peor de todas*, y la aparición de La Mujer y el Cine, una asociación de directoras, escritoras y actrices que nos decidimos a buscar –organizada y sistemáticamente– una participación más amplia en el espacio artístico que nos era propio, pero que hasta ese momento no habíamos podido o sabido ocupar.

Sabíamos que estábamos en un camino de crecimiento y avance sin retorno que iba a ser largo y difícil, y que necesitábamos claridad ideológica, convicción, compromiso, solidaridad y tesón, o más bien empecinamiento. Pero vislumbramos que juntas podíamos, y porque podíamos, debíamos trabajar por la equidad de género en nuestro campo, la cultura, y la expresión audiovisual, conscientes de que ese podía ser nuestro aporte para la profundización de la democracia. Hicimos foco específicamente en el lugar de acceso más esquivo para las mujeres: el de la dirección, precisamente en el que se tiene el poder para decidir qué se va a contar, cómo y desde dónde.

Con curiosidad y un poco de desconfianza, el público, la crítica y la prensa especializada, se fueron acercando y constatando nuestro rigor artístico y laboral.

El objetivo de la Mujer y el Cine sigue siendo absolutamente el mismo, como lo explicita su nombre. No nos hemos corrido de esa relación específica, a pesar de todos los cambios que se han dado a lo largo de 32 años. Nos interesan y nos afectan todos los temas que hacen que las vidas de las personas sean más difíciles. Y nos interesa la realidad política, social y económica de nuestro país. Pero nuestro trabajo necesita seguir focalizado en las relaciones directas e indirectas, que plantea este binomio.

MS: ¿Solo se aceptan films dirigidos por mujeres?

BM: Sí, se aceptan films sólo dirigidos por mujeres porque la paridad de oportunidades aún no

se ha producido. Si bien es cierto, que hay muchas mujeres que se reciben en las escuelas de cine del todo el país, y que son muchas las que filman. No todas cuentan con los subsidios necesarios para producir cine. Y el monto de los subsidios, no solo no obedece a las mismas cifras que se les otorgan a los hombres, sino que en el interior del país sigue siendo mucho más difícil que una mujer logre hacer un film. Por otra parte, el rol de la dirección sigue siendo disputado por los hombres, en un porcentaje del 70% sobre 30%. Por lo que es claro, que se sigue privilegiando la experiencia masculina, la cual sigue siendo el estándar neutral o la norma para la cultura. Hay mucho para equilibrar en este sentido, y muchos espacios por conquistar y sostener, que suele ser lo más difícil. El feminismo es más que nunca un comportamiento ético imprescindible.

MS: ¿Qué público convoca?

BM: El público es absolutamente heterogéneo en todos los sentidos. Los festivales convocan mucha gente del medio, y de las escuelas de cine. Tanto de Buenos Aires como de otras provincias, además del público masivo habitual. Dado que todos los años hay un país que nos acompaña en la programación y en los debates que se organizan dentro del Festival, contamos siempre con una presencia latinoamericana o europea. El año pasado nuestro país invitado fue España.

MS: ¿Qué categorías o secciones involucra el festival?

BM: El Concurso de cortometrajes es la base de nuestro festival. Hemos insistido siempre en recalcar su importancia, porque estamos seguras de que es una parte ineludible del proceso de aprendizaje de sus realizadoras. El cual es por sí mismo, un ejercicio de experimentación que propicia la creatividad. La cual seguramente va a definir a posteriori el estilo de la directora. Es, por lo general, su puerta de entrada al largometraje. Y tiene un premio físico importante. Otra sección es el Working Progress, cuya relevancia radica en el apoyo financiero que se le da a las directoras que no pueden terminar sus películas. Son contribuciones en diferentes áreas técnicas: subtítulo, sonido, música, montaje, lanzamiento y tutorías en guión.

Hay una sección que se compone de largometrajes, generalmente sin estreno comercial, hecho por cineastas argentinas.

Y otra que pertenece al país invitado, donde se proyectan una serie de cortos y largometrajes de su filmografía reciente.

MS: ¿Qué impacto tuvieron movimientos como el “NI una menos” en el ámbito cinematográfico? ¿Hay más mujeres que filman? ¿Han cambiado los temas tratados? ¿Se impuso una nueva “agenda” para el cine realizado por mujeres? ¿Eso se refleja en la programación del festival?

BM: El impacto de todos los colectivos audiovisuales del país es innegable. Sobre todo porque a ellos se sumaron mujeres de muy corta edad, algo que no se dio en los movimientos feministas

que surgieron hace setenta años. NI UNA MUERTE MAS es el referente de #NIUNAMENOS, que surge en México en 1995 cuando Susana Chávez escribe un poema con la frase «Ni una muerte más» para protestar por los feminicidios en Guanajuato. En 2011, la poeta fue una víctima de femicidio más. Este sería el antecedente del movimiento, que se inicia en Argentina como una maratón de lectura, de marzo a junio del 2015, como protesta a otro femicidio. Fue una expresión de parte de la sociedad, mayoritariamente mujeres, que repudiaba la violencia machista en su versión más extrema: los asesinatos de mujeres a manos de hombres que la consideran su propiedad. Al cual se ha sumado su lucha por el aborto legal, seguro y gratuito. Un tema, que desde 1990 forma parte de una lenta agenda de latinoamérica y el caribe.

A posteriori aparece en escena el #metoo, un movimiento iniciado de forma viral como hashtag en las redes sociales. El cual surge en octubre de 2017 para denunciar la agresión sexual y el acoso sexual, a raíz de las acusaciones de abuso sexual contra el productor de cine y ejecutivo estadounidense Harvey Weinstein.

Este es el contexto que ha propiciado el surgimiento de los colectivos feministas del área audiovisual en nuestro país. Que influyen sin lugar a dudas en las producciones actuales. Ya que esa toma de conciencia es muy destacable, a la hora de comunicar el modo en que las mujeres perciben el mundo, y en el modo en que son percibidas en él. No obstante, la mujer en la industria del cine, continúa siendo un ejemplo paradigmático en la atribución de roles, tanto en lo referente al acceso asimétrico a la dirección, como en su representación en la gran pantalla.

MS: ¿Hay géneros (cinematográficos en este caso) que todavía se piensan como “masculinos” o “femeninos”? ¿Todos los géneros son aptos para dar cuenta de las problemáticas que atraviesan las mujeres en la actualidad?

BM: No existen géneros cinematográficos hechos a la medida de los sexos. Todos ellos están en condiciones de abordar su diversidad. En estos últimos siete meses hubo un un gran volumen de cineastas mujeres que han estrenado en las diferentes plataformas de internet. Y muchas de ellas eligieron incursionar en lo que se llama cine de género. Su mayoría ya, con una reconocida trayectoria en los mismos. Que le han aportado de hecho características muy interesantes y diferentes, que tienen que ver, con otro modo de contar el cine de terror, el fantástico o el thriller policial.

Las mujeres de la industria cinematográfica tienen la necesidad de reescribir la Historia. Están aprendiendo a escribirse a sí mismas, a escribir acerca de otras mujeres y a traerlas a la escritura. La mujer no quiere ser más una ilusión ajena. Se está poniendo a sí misma dentro del texto, como dentro del mundo y de la historia que elige narrar. Y eso tiene la misma validez para todos los géneros cinematográficos.

Actividades

Realizamos numerosas actividades paralelas como mesas de debate y reflexión, semi-

narios, retrospectivas y homenajes , algunos inolvidables como el Homenaje a las Protagonistas de nuestro cine, que convocó a 60 primeras figuras, desde María Duval, que hacía más de 50 años que no se presentaba en público, hasta las más jóvenes actrices. Hoy la Comisión directiva está integrada por Annamaría Muchnik, Graciela Maglie, Maria Victoria Menis, Sabrina Farji, Vanina Spataro, Miranda da Souza, Blanca María Monzon, Victoria Carreras y la presidencia Honoraria de Marta Bianchi

Hemos proyectado Muestras de cortos argentinos en Chaco, Corrientes, Santa Fe, y Río Negro en el marco del Programa Café Cultura Nación de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Hemos concurrido al festival Femina de Rio de Janeiro, y nuestros cortos recorrieron todo el país

Realizamos el Noveno Concurso Nacional de Cortometrajes y videos “La Mujer y el Cine” dentro del Programa de Cine y Género del INCAA: “Encuentro en el Cine” con una inscripción de 160 trabajos de todo el país.

En 2008 y dentro del mismo Programa del INCAA, los seis cortos ganadores fueron proyectados el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, en todos los Espacios INCAA del país.

Ofrecimos la Muestra a festivales y muestras nacionales e internacionales.

Se proyectaron en febrero en el Festival de Punta del Este, en julio estuvieron en el Festival de Cine sin Fronteras en Punta Arenas (Chile) y posteriormente en el festival de Bogotá .

Algunos fueron solicitados para Cortisonici (Varese, Italia) y para Cortóplis (Córdoba). Estuvieron también los trabajos ganadores en Tandil, Olavarría, Jujuy y Salta, entre otras provincias.

En octubre del 2008, con motivo de los 20 años de La Mujer y el Cine, organizamos en el MALBA una Muestra de largo metrajes y cortos premiados en ediciones anteriores de nuestro Festival y nuestros Concursos y un Homenaje a María Luisa Bemberg, una de nuestras fundadoras, y directora de cine que nos dejó una interesante y particular herencia fílmica no solo para las cineastas sino para el mundo cinematográfico argentino e internacional.

En el mes de marzo del 2009, el Municipio de Capital, Mendoza, proyectó una retrospectiva fílmica de largometrajes, documentales y cortos realizados por mujeres y auspiciado por La Mujer y el Cine, en conmemoración del Día de la Mujer.

En 2009 nos lanzamos el Décimo Concurso Nacional de Cortometrajes, para el cual pusimos el acento en su carácter federal, además de cumplir el sueño de poner en la red nuestra Página Web a fin de comunicarnos mejor y mas fluidamente con todas las cineastas, además de poder difundir y dar a conocer nuestra obra.

En 2011, 2013, 2015 realizamos nuestros Festivales en Buenos Aires con gran afluencia de jóvenes y promoviendo el trabajo creativo de tantas cineastas que muchas veces, recién egresaban de las escuelas de cine de todo el país

En octubre del 2018, cumplimos 30 años. Desde entonces la Asociación y sus integrantes hemos atravesado diversas situaciones, algunas adversas. Pero seguimos creyendo firmemente en el trabajo mancomunado, en el esfuerzo compartido y en la solidaridad entre mujeres para seguir avanzando en este camino que nos hemos propuesto hace ya más de 30 años. En

este momento, estamos planeando para marzo 2021 un Festival on line, ya que las condiciones sociales y sanitarias no permiten hacerlo presencial. Es todo un aprendizaje y un desafío, que seguramente sabremos sortear.

Bio:

Blanca Monzón es Lic. en Filosofía y Letras. Crítica de Cine y Arte. Dir. y Curadora del Proyecto: El Arte rompe Fronteras. Dir. del Depto. de Artes Audio-Visuales Centro Cultural Borges. Coord. de Jurados de Cine SIGNIS (Asociación Católica Mundial para la Comunicación) Miembro de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Comité Fundador, Programador y Jurado de la pre-selección del FlaVIA, Festival Latinoamericano de Video Arte de Buenos Aires. Ha sido Jurado en numerosos festivales nacionales e internacionales de la Argentina. Y en el Festival de la Memoria, Tepoztlán, México, Festival Cero Latitud, Quito, Ecuador, 68° Mostra d'Arte Venezia, Italia, Locarno, Suiza. La Havana, Cuba y el Festival de Cine y Religión, Trento, Italia.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Mariela Staude es Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Análisis del Discurso por la misma universidad. Se desempeña como profesora, desde el año 1998, en universidades públicas y privadas en materias relacionadas con el cine, la fotografía y las artes audiovisuales. Sus trabajos actuales de investigación se centran en el análisis de las configuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo (específicamente en el estudio de las representaciones de los trabajadores) y en la reapropiación de la fotografía como material de archivo desde diversas prácticas artísticas.

Mariela Staude (UNA, UMSA. ISER)
marielastaude@gmail.com

Un amor cotidiano con una mujer diferente.



Señora de Nadie

LUISINA BRANDO

FOTOGRAFÍA:

MIGUEL RODRIGUEZ

PRODUCCIÓN EJECUTIVA:

LITA STANTIC

RODOLFO RANNI

JULIO CHAVEZ

GABRIELA ACHER

SUSU PECORARO y

CHINA ZORRILLA

UN FILM DE MARIA LUISA BEMBERG