



LE GESTE DOCUMENTAIRE DES RÉALISATRICES
AMÉRIQUE LATINE-ESPAGNE

SONIA KERFA, DARIO MARCHIORI, ANGÉLICA MATEUS MORA (ED.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2023

© Les auteurs, 2023

Photographie de couverture : © *Chircales* (1971) de Marta Rodríguez et Jorge Silva

Éditions Orbis Tertius, 11E rue Jean Baptiste Baudin. F-21000 DIJON

ISBN : 978-2-36783-347-7

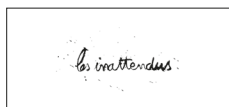
ISSN : 2265-0776

www.editionsorbistertius.com

LE GESTE DOCUMENTAIRE DES RÉALISATRICES

Amérique latine – Espagne

Ouvrage publié avec le soutien de :



LE GESTE DOCUMENTAIRE DES RÉALISATRICES

Amérique latine – Espagne

Sous la direction de
Sonia Kerfa, Dario Marchiori, Angélica Mateus Mora

Éditions Orbis Tertius

REMERCIEMENTS

Pour leur expertise, un très grand merci à :

Marta Álvarez, Cristina Alvares Beskow, Nancy Berthier, Marianne Bloch-Robin, Bénédicte Brémard, Teresa Castro, Evelyne Coutel, Luisa de Carmen Martínez García, Pietsie Feenstra, Sonia García López, Laura Gómez Vaquero, Martin Goutte, María Ángeles Hermosilla, Jordi Medel Bao, Dalila Missero, Lúcia Monteiro, Nedjma Moussaoui, Laurence Mullaly, Elena Oroz, María Luisa Ortega, Ernesto Pesci Gaytán, Pedro Poyato, Elizabeth Ramírez-Soto, Sylvie Rollet, María Ruido, Isabel Seguí, Marta Selva, Anna Solà, Nina Tedesco, Julia Tuñón et Mónica Zapata.

Merci pour leur participation et leur aide précieuses à :

María del Carmen de Lara Rangel (Mexique) Marta Rodríguez de Silva, accompagnée de Patricia Ayala et Alberto Tamayo (Colombie), Catarina Mourão (Portugal), Narcisa Hirsch et Daniela Muttis (Argentine), Marcela Fernández Violante (Mexique), André Parente (Brésil).

Un grand merci également à :

Béatrice Josse (Magasin des Horizons-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble) et au FRAC Lorraine, à Peggy Zejgman-Lecarme (Cinémathèque de Grenoble), Marjorie Couderc de l'association Les Inattendus (Lyon), Olivier Calonnec du cinéma Le Zola (Villeurbanne) et à la salle Bimbo de la Guillotière (Lyon).

INTRODUCTION

Depuis quelques années, le cinéma documentaire a retrouvé un souffle et un public en Europe et sur le continent américain. Le succès des nombreux festivals qui lui sont consacrés dans ces régions l'atteste. Pourtant, ce renouveau ne s'est pas accompagné d'un changement de paradigme dans la cartographie genrée : le récit de l'histoire du cinéma perpétue la subalternité des réalisatrices ainsi que la division du travail inégalitaire qui confie aux femmes des fonctions subordonnées dans la création cinématographique (Morissey 2011). Ainsi des réalisatrices telles qu'Alice Guy, qui a octroyé une place de choix aux femmes dans ses films ou Esther Choub, pionnière du remploi d'images, n'ont trouvé que tardivement leur place dans les histoires du cinéma, souvent à l'initiative d'autres femmes. Rares sont les noms de réalisatrices qui ponctuent les histoires du cinéma et, pour la plupart, leur filmographie est succincte ou étalée dans le temps¹. Dans le cinéma documentaire, il existe une production méconnue, certes modeste mais régulière tout au long du XX^e siècle. Dans un certain nombre de contextes, le documentaire a même constitué un espace de liberté ou du moins de possibilité d'action qui était barré ou très difficile d'accès pour ce qui concerne la fiction. D'autre part, les coûts réduits de la réalisation documentaire, militante ou expérimentale ont également favorisé la démultiplication des foyers de création de films, bien au-delà de la lourdeur de la machine industrielle et de ses contraintes idéologiques. D'autre part, les revendications féministes

-
1. Nous pensons à Mary Field ou Laura Boulton aux États-Unis, à Ruby et Marion Grierson – sœurs de John Grierson – ou à Jill Craigie pour l'Angleterre et, au Canada, à Judith Crawley et Jane Marsh. Pour la France, les noms qui ont pris place dans l'histoire du cinéma sont ceux de Germaine Dulac (avant-garde des années 1920 et 1930), puis Nicole Vedrès, Jacqueline Audry et Agnès Varda.

des années 1970², au sein de luttes plus globales (anti-impérialistes et anti-capitalistes, pour les droits civiques ou l'égalité), contribuent à marquer une rupture dans l'histoire du cinéma. De fait, la deuxième grande incursion des femmes dans cette pratique peu reconnue par l'histoire du cinéma qu'est le documentaire émerge dans le sillage de ces situations historiques contestataires.

De nouveaux schèmes de pensée s'imposaient et des femmes ont pris conscience que le discours dominant avait fermé les portes au point de vue des femmes et par voie de conséquence au processus de subjectivation (à savoir, « par lequel se produit la constitution d'un sujet », Vihalem 2011). Durant ce temps des luttes et des remises en question des hiérarchies et du pouvoir, d'abord en Angleterre, puis aux États-Unis, la pensée féministe s'est penchée sur la production cinématographique dominante, celle du cinéma de type hollywoodien, pour mettre à jour l'hégémonie d'une culture du regard du spectateur masculin auquel est subordonné le regard des spectatrices. Celles-ci ont perçu le « dédoublement » que leur proposait le cinéma dominant : « d'un côté *des* femmes et de l'autre un « féminin » construit par le texte du film et qui n'a rien à voir avec l'existence de femmes réelles. » (Reynaud 1993). Cette prise de conscience théorisée par les penseuses britanniques et américaines a introduit une discontinuité dans le déroulé de l'histoire du cinéma et en a démystifié le récit. Bien que le corpus qu'elles analysaient ait été principalement fondé sur le cinéma de fiction, leur point de vue critique mettait au premier plan de nouveaux thèmes et d'autres personnages (Nuñez Domínguez *et al* 2012). Leurs analyses, leur engagement mais aussi, pour certaines, leur praxis entraient en résonance avec l'ensemble des combats sociaux, culturels et idéologiques, d'inspiration marxiste, qui surgissaient sur tous les fronts du champ artistique.

Pour changer le vieux monde, pour s'en émanciper et lui donner un autre visage, il était nécessaire de repenser la dialectique visible/invisible. Les femmes documentaristes derrière la caméra n'ont pas

-
2. Pour l'aire occidentale, même s'il existe de grandes « vagues », l'histoire des féminismes est complexe et plurielle en raison de la variété de ses références et de ses périodisations (Studer, 2004). De plus, la montée en puissance des années 50 et 60 ne s'inscrit pas forcément dans l'élan féministe, et il existe différents contextes (notamment socialistes) où le rôle des femmes dans l'industrie du cinéma est quelque peu différent.

toujours apporté de nouvelles formes mais certainement de nouvelles manières de faire avec de nouveaux acteurs de la vie sociale. Des visages sans légitimité sont apparus sur les écrans des films dits « de femmes », féministes revendiquées ou pas, offrant des portraits de femmes rarement présentes sur les écrans. Leurs témoignages, leurs paroles ont configuré des corpus filmiques personnels et singuliers qui peinent à entrer dans l'histoire générale du cinéma ou dans celle déjà plus sectorielle du documentaire. Or, si ce sont bien des femmes et souvent des féministes qui ont levé le voile sur des thèmes tabous (sexualité, contraception, avortement, viol, violences de genre), ces films sont à replacer dans une histoire politique et sociale du cinéma documentaire. Dès lors, il est légitime de se demander comment le cinéma documentaire peut faire l'économie de ces films réalisés par des femmes au regard politisé. Que faire de ce cinéma qui fait du sujet, y compris dans sa corporéité, une instance significative primordiale en se fondant sur : « [...] une des idées force du mouvement féministe, l'idée que le personnel est politique et théorique, que tout discours intelligent et utile doit nécessairement postuler et prendre en considération le facteur subjectif. » ? (Braidotti et Degraef 1990). Ce cinéma-là n'a-t-il pas permis une autre « lecture sexuée du monde » pour reprendre une expression de Florence Rochefort (1995) ? Cette lecture dérangeante, pour ne pas dire subversive, octroie une forme de valeur heuristique aux films documentaires conçus par des femmes. Si le cinéma militant a remis en question les hiérarchies, la perspective proposée par les femmes au cours de la décennie post 68 a semé un désordre politique dont l'absence de postérité historique interpelle aujourd'hui.

Dans les années que nous venons de décrire, prendre place supposait faire sortir l'autre de l'ombre ; nonobstant, très vite, les potentialités créatives et poétiques de l'outil caméra ont été mises aussi au service du plaisir à inventer des formes documentaires non narratives, détachées de tout engagement militant. Une production expérimentale a émergé qui, si elle n'est pas nouvelle dans l'histoire du cinéma (pensons à Germaine Dulac ou à Maya Deren) s'est intensifiée pour former des corpus de films documentaires plein d'inventivité. En outre, l'apparition de la caméra vidéo, dont les femmes se sont emparées dès les années 70 (Poissant 1997), a également multiplié le volume de films produits tout autant que les pratiques alternatives

(Duguet, 1981). Aux convulsions politiques qui ont caractérisé les années 1960-1970 ont répondu des changements radicaux dans les pratiques artistiques dont le travail, critique, a consisté à décroquer les disciplines (peinture, photographie, cinéma, danse) par des opérations de croisement, d'hybridation, d'intersection. De nouvelles formes d'art ont émergé – Fluxus, *Land art*, *Body Art*, art conceptuel – qui ont cherché à redéfinir les hiérarchies et à questionner la frontière entre art et vie, et à « bouleverser notre rapport ordinaire à la référence » (Caillet et Pouillaude 2017) dans une démarche qui ne s'est toujours pas épuisée aujourd'hui. Ces territoires nouveaux d'expérimentation, souvent rattachés à la dimension personnelle, voire corporelle (comme dans le *Body Art*), ont vu des femmes s'affirmer et prendre une place tout à fait nouvelle dans le monde de l'art. Du point de vue de l'art documentaire, les femmes artistes ont expérimenté à plusieurs niveaux et de différentes manières pour mettre sur le devant de la scène leurs expériences de l'espace (domestique, public, privé, naturel), du temps (contraint, répétitif, biologique) et du corps (exposé, physiologique, violenté, ré-approprié) apportant de nouvelles gestuelles de détournement et de récupération d'un *pouvoir créer*. Articulées ou pas à un projet politique, ces stratégies de représentation ont été un terrain propice sur lequel s'est affirmée la dimension inventive et créative des femmes (pensons à Yvonne Rainer, VALIE EXPORT, Martha Rosler).

Le cadre historique, technique et esthétique propre à la production documentaire qui a intéressé cet ouvrage³ est circonscrit aux aires culturelles et linguistiques hispanophone et lusophone, européennes et outre-Atlantique, qui partagent une histoire violente, marquée par des régimes dictatoriaux, militaires et répressifs, à la tête de sociétés profondément inégalitaires. De plus, même si aujourd'hui l'Espagne et le Portugal appartiennent pleinement à l'Europe, longtemps leur structure économique et sociale les a rapprochés des pays de

-
3. Cet ouvrage est la suite du colloque « Quand les femmes filment : le documentaire dans la péninsule ibérique et dans le continent latino-américain » qui s'est tenu du 2 au 5 octobre 2019, à l'université de Grenoble Alpes puis à Lyon 2, en collaboration avec l'université de Tours. Les articles de cet ouvrage sont en partie issus de cette manifestation, après sélection. Ils ont été soumis à deux évaluations par des universitaires choisies pour leur expertise dans le domaine concerné. Cette évaluation s'est faite de manière anonyme, en double aveugle.

l'hémisphère sud. Malgré cet héritage commun, l'ensemble des pays hispaniques et lusophones présente une division majeure, celle liée à une longue histoire coloniale qui a débuté au XVI^e siècle. Ces champs partagés tout autant que les archaïsmes sociaux et économiques ont eu des résonances sur le cinéma documentaire produit sur ces territoires aux sociétés extrêmement polarisées, dirigées par des oligarchies rétives au développement et à l'enracinement de la démocratie (Malamud 2005) : ils dessinent l'horizon transnational caractérisant cet ouvrage qui vise à mettre en avant la culture visuelle partagée mais aussi les spécificités afférentes à chaque pays ou à chaque continent.

Dans l'ensemble, hormis quelques parenthèses, ces conditions historiques ont été particulièrement défavorables aux femmes. Ainsi, au XX^e siècle, la péninsule ibérique n'a connu que de brèves périodes de liberté et a vécu une grande partie de son histoire sous l'oppression de dictatures conservatrices, « Estado Novo » de Salazar (1933) au Portugal et « national-catholicisme » franquiste (1939), en Espagne. Elles ont soumis les femmes au double joug et à la double censure du patriarcat et de l'Église et la lutte pour l'obtention de droits y a été d'autant plus ardue. Peu de femmes se sont alors aventurées sur ce terrain presque exclusivement masculin qu'était le cinéma. Si l'on opère un retour depuis l'arrivée du cinématographe en Espagne, on retiendra les noms des « pionnières » – terme sans doute à reconsidérer (Soto Vázquez 2017) – comme Rosario Pi, considérée comme la première cinéaste espagnole ou Margarita Alexandre, connue pour avoir codirigé un documentaire (*Cristo*, 1953). Dans les années 1950-1960 du franquisme, un nom émerge, dans le cinéma de fiction, celui d'Ana Mariscal, puis, au cours de la dictature finissante et durant la transition démocratique (1975-1982), le nombre de femmes réalisatrices ne cesse d'augmenter. Pour la période de la Transition espagnole, on se souviendra de la leçon documentaire et politique du diptyque de Cecilia et José Bartolomé (*Después de...*, 1979-1981). La dimension militante a constitué le cœur du travail documentaire des femmes et a montré le début d'un intérêt croissant pour la question de l'Autre, dont elles pouvaient partager le vécu (Waldman et Walker 1999). L'engagement des très rares réalisatrices de documentaires prenait place dans le concert des revendications nées au mitan de la Guerre froide, accentuées par le contexte dictatorial auquel elles

s'opposaient (Helena Lumbreras et le Colectivo de Cine de Clase). Les rapports de domination étaient questionnés et, cette tradition, qui a partie liée avec l'histoire du documentaire, ne s'est toujours pas éteinte dans une Espagne marquée par des crises successives dans la dernière partie du XX^e siècle et au début du XXI^e : quelle que soit leur nature économique, culturelle, identitaire, idéologique ou mémorielle, elles ont été saisies et questionnées par des femmes (Margarita Ledo Andión, María Ruido, Mercedes Álvarez, Isabel Coixet ou, pour le cinéma expérimental, Eugenia Balcells), dans des formats variés et des temporalités diverses.

Au Portugal, l'implantation d'une industrie cinématographique est difficile pour de multiples raisons, économiques et socio-culturelles (Bénard da Costa 2011) et l'instauration de la dictature jusqu'en 1974 va restreindre très fortement les libertés. Toutefois, quelques noms surgissent comme Maria Emília Castelo Branco ou Bárbara Virgínia, qui a produit le seul long métrage, de fiction, réalisé par une femme sous Salazar (Pereira 2016). Dans les années 1970, des femmes intègrent des équipes de réalisation, c'est le cas de Noémia Delgado (*Máscaras*, 1976), affiliée au *Cinema Novo* portugais et dont le travail a une dimension ethnographique. Cette tendance se consolidera au cours des années 1980 pour former la première véritable génération de réalisatrices comme Margarida Gil, Monique Rutler ou Solveig Nordlund (Pereira 2016). Au cours de la décennie suivante, on peut citer les noms de Teresa Villaverde, Catarina Mourão⁴ ou, un peu plus tard, Susana de Sousa Dias. Dans le cinéma de cette période, les thèmes, très divers, qui les inspirent ont trait à des questions autour de l'oppression de la femme dans une société conservatrice, de la drogue et de la pauvreté dans les quartiers des métropoles mais aussi la mémoire. Le XXI^e siècle voit également arriver une nouvelle génération qui mêle les genres faisant fi des frontières entre film, art et essai (Cláudia Tomaz) ou affiche clairement son activisme LGBTQI+ (Raquel Freire).

L'immensité du continent latino-américain, sa grande diversité rendent difficile l'étude du cinéma par pays, hormis quelques belles exceptions, comme le Mexique où « l'industrie filmique [...] a été le

4. Son film *A toca do lobo* (2015) a été projeté, en sa présence, dans le cadre du colloque, au cinéma Le Zola de Villeurbanne.

principal phénomène cinématographique de la première moitié du XX^e siècle ; alors que cette prééminence ne reviendra au Brésil que dans la seconde moitié. » selon Paulo Antônio Paranaguá (2003). L'historien poursuit en citant l'Argentine et le cas emblématique de Cuba. Tout en restant des pays de cinémas périphériques, ils sont connus pour leur histoire cinématographique documentaire, souvent indexée à la réalité historique contemporaine, ce qui en fait leur originalité selon Silvana Flores (2014). Pourtant, ce *Nuevo Cine Latinoamericano*, globalement, s'est peu intéressé à la situation des femmes et n'a pas donné lieu à une explosion du nombre de réalisatrices documentaristes, même si le nom de Nora de Izcue s'impose. On peut citer par exemple l'Argentine Dolly Pussi, la cubaine Sara Gómez, la Vénézuélienne Margot Benacerraf, réalisatrice du mythique *Araya* (1959), et la Colombienne, toujours en activité, Marta Rodríguez. Les dynamiques d'émancipation et de justice qui guidaient nombre de ces réalisatrices se retrouvent dans les collectifs de femmes cinéastes qui ont élaboré des méthodes de travail sur le réel, en commun. Ce fut le cas de deux groupes qui portaient le même nom, Cine-Mujer, au Mexique en 1975 (Rashkin 2015) et en 1978 en Colombie – pays particulièrement riche en femmes documentaristes (Paranaguá 1996) – et qui ont pris le risque, dans des pays conservateurs, d'aborder des thèmes comme le viol, l'avortement (*Cosas de Mujeres* de Rosa Martha Fernández, 1978) ou le vécu des femmes des bidonvilles (*La mirada de Myriam* de Clara Riascos, 1986).

Au Brésil, pays à la production foisonnante, l'artiste Lygia Pape, et ses films expérimentaux, Letícia Parente (artiste vidéaste) ou encore Carolina Teixeira interrogent la violence de la société de leur pays. Le cinéma expérimental, dans sa dimension documentaire, trouve sa pleine expression dans les réalisations de l'Argentine Narcisa Hirsch, sous le signe de « l'expérience » (Sayago 2013).

Partout et à toutes les époques, des réalisatrices ont produit des documentaires mêlant praxis et/ou activisme féministe. Comment expliquer que cette production nouvelle soit restée en marge des renouvellements cinématographiques des années de résistance, de désobéissance, de contre-culture ?

Le développement historique que nous venons de tracer aura permis de mesurer à quel point la production documentaire des

femmes résulte de processus d'émancipation indissociables des prises de conscience des féministes et que ce constat dépasse les histoires nationales. Ce cinéma aux multiples enjeux (politiques, sociaux, esthétiques) permet de réinventer la représentation des femmes, de leurs pensées, de leurs désirs et de leurs plaisirs jusqu'à subvertir la notion même de femme et, en quelque sorte, « notre perception et définition de la réalité [...] » (Colaizzi 2002). Cet ensemble transnational de productions trace l'horizon d'un cinéma « mineur », au sens deleuzien du terme⁵ qui rend compte, en creux, d'une histoire du cinéma documentaire encore largement incomplète.

Au cours des années 1990 puis 2000, les pays hispanophones et lusophones ont connu des développements sociétaux très rapides, et lorsque des gouvernements de gauche y ont été au pouvoir, ont vu émerger « un rapport neuf à la politique » (Bataillon et Prévôt-Schapira 2009). Ils ont accueilli avec intérêt des champs de recherche nouveaux tels que les *gender studies* (Babb 2012), quand ils ne les ont pas créés, comme ce fut le cas des études « décoloniales » (Quintero 2010). Le métissage, mais aussi le racisme que subissent les Noirs et les Indiens, le rôle des frontières dans l'imaginaire latino-américain ou la question de la violence ne sont pas étrangers à la prise de conscience qu'a constituée l'émergence de la « décolonialité », concept encore très discuté aujourd'hui. Les catégorisations, dont les enjeux implicites dessinent des territoires de pouvoir, sont remises en question. Parfois ces approches peuvent se croiser dans une perspective intersectionnelle qui conduit à problématiser les rapports de race, de classe et de sexe, dont le cinéma documentaire porte la trace. Des cinéastes activistes, femmes noires ou indiennes (Gloria Jusayú, au Vénézuëla) se sont filmées renversant les rapports de force, non

-
5. Pour définir le terme « mineur », nous avons recours à la philosophe Anne Sauvagargues qui précise que, selon Deleuze et Guattari, « le “mineur” s'entend d'abord politiquement, comme revendication des minorités, dans une optique de lutte sociale ». Voir Sauvagargues Anne. « Art mineur - Art majeur : Gilles Deleuze ». In : *Espaces Temps*, p.78-79, 2002. *A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, sous la direction de Bruno-Nassim Aboudrar et Christian Ruby. pp. 120-132. En études cinématographiques, on peut renvoyer aux propositions de David E. James dans *The Most Typical Avant-Garde : History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley, University of California Press, 2005, qui souligne le caractère anti-hégémonique, politique et collectif de la notion.

sans rencontrer des difficultés au sein même de leur groupe. Elles s'inscrivent dans la continuité des pratiques des réalisatrices des groupes minoritaires états-uniens (Springer 1984) et pensent aussi leur travail émancipateur dans une perspective réflexive et écologique dans laquelle l'implication corporelle est porteuse de sens (Cecilia Vicuña, Chili).

L'héritage des questionnements autour des normes et des divisions binaires a ouvert la voie à de nouvelles conceptions rejetant tout à fois le masculin et le féminin. Cette pensée participe du rejet des assignations qui sont au cœur du projet *queer*, lequel a rapidement fait l'objet de recherches universitaires et d'écrits sur le continent mais aussi en Espagne. Des textes percutants ont été rédigés, qui traduisent le décroisement. De ce point de vue, le texte pionnier de la chicana lesbienne Gloria Anzaldúa, *Borderlands /La Frontera: The New Mestiza* (1987) est un exemple éclairant d'une écriture métisse pour dire une identité sexuelle frontière. Il est à lire dans la tradition scripturale de tout un matériau qui, dans l'histoire des femmes et des sexualités, a existé sous la forme de manifestes, d'essais ou de formes hybrides. De nouveau, le poids des normes a provoqué la nécessité d'interpeler, de poser la question de la place : place de la création de groupes dominés, de leurs films et des traces écrites de celles et ceux qui ne se retrouvent plus dans cette catégorie « femme » et l'interrogent en proposant des représentations autres.

C'est donc dans une perspective transdisciplinaire que s'inscrit cet ouvrage qui vise à repenser les cadres épistémologiques de l'analyse de l'image documentaire pensée par des femmes réalisatrices en proposant des articles en espagnol, portugais et français.

Organisé en trois parties présentant cinq articles chacune, plus une quatrième rédigée sous les auspices de l'intime (deux textes), cet ouvrage entend apporter sa pierre à l'édifice d'une histoire du documentaire vue depuis les Suds. Qu'il s'agisse du Sud global latino-américain ou le Sud de l'Europe, une histoire les unit dont la langue commune, l'espagnol ou le portugais témoigne. C'est précisément sous le sceau de l'histoire que s'ouvre ce livre, avec la question des « Nouvelles histoires, nouvelles historiographies ». Dans cette partie les cinq autrices rendent compte de la praxis documentaire, d'un point de vue du récit qu'elles entreprennent d'une histoire du

cinéma fait par les femmes (Cervera ; Blázquez) ou de la manière, nouvelle, dont elles ont eu recours au documentaire comme outil d'éducation et de mémoire (Rubiano ; Mirizio ; Menéndez).

L'article de Lorena Cervera Ferrer ouvre ce recueil avec un travail très dense qui relève d'un « geste » d'exhumation, le terme « geste » prenant tout son sens dans la mesure où l'autrice est aussi documentariste et que son regard est inspiré de sa propre pratique. Historienne et docteure en recherche-crédation, son étude contribue à ce qu'elle appelle « la re-historización del cine latinoamericano desde una perspectiva de género ». Elle met brièvement en lumière les raisons objectives de l'absence de prise en considération de la création documentaire des femmes, qui a pâti de l'ombre du « Nuevo Cine Latinoamericano », du manque de structures cinématographiques de diffusion et du peu d'intérêt des théoriciennes féministes du cinéma. Son choix de films, issus du corpus de sa thèse de doctorat, porte sur l'histoire d'un cinéma témoin des luttes, qu'elle organise en trois ensembles distincts bien que fortement unis par la place du corps, ce que les images choisies attestent. Ce corpus solidement défini met en avant le thème du travail, de l'exploitation que les femmes subissent et dont elles sont ou deviennent conscientes, les questions liées à l'avortement ou plus largement le désir d'émancipation. Aucun thème n'y est tabou et la mort, celle par exemple due aux grossesses successives y a toute sa place. Elle devient sous l'œil de la caméra une forme parmi d'autres de la violence faite aux femmes.

Dans le premier ensemble, les films choisis interrogent la place des femmes et leur rôle dans l'acte de travailler, que ce soit dans la sphère professionnelle ou familiale. Lorena Cervera y inclut des cas exemplaires de films, que les institutions ont désormais pris en compte et sauvé de l'oubli grâce à la numérisation. Puis elle centre son propos sur les collectifs de réalisatrices qui ont détourné les hiérarchies patriarcales et dénoncé le sexisme dans des productions qui n'hésitent pas à endosser une fonction pédagogique. Leur potentiel tient aussi aux voix des femmes les plus humbles, qui, à la première personne et sans la médiation d'un tiers, s'affirment dans toute leur subjectivité, depuis le lieu où elles vivent, dans la plus grande pauvreté. La transition vers le documentaire de nature autobiographique peut alors s'opérer aisément. En quittant le collectif pour la première personne, Lorena Cervera n'opère pas simplement un recentrage sur

l'autrice en tant qu'individu créateur, elle va plus loin en l'insérant fortement dans un contexte politico-culturel de rupture : exil ou migrations dus à la violence politique ou sociale. Les circonstances de séparation d'une communauté, qu'elle soit familiale ou nationale, laissent émerger la voix de cinéastes qui, à distance de leur environnement initial, interrogent les normes, plus spécifiquement, celles qui régissent le couple et la sexualité.

À l'intersection de l'individuel et du collectif, l'article d'Elena Blázquez contribue à éclairer d'une lumière nouvelle le destin d'Helena Lumbreras, documentariste sous le franquisme. Formée au cinéma dans un contexte dictatorial en Espagne, Lumbreras a été à l'origine de la création d'un des premiers collectifs de cinéma dont le titre *Colectivo de Cine de Clase* constitue à lui seul un programme qui s'inscrit en faux contre l'anti-marxisme et l'anti-communisme virulents de l'État franquiste. Cependant, si le *Colectivo* défendait sans ambages le monde du travailleur exploité, l'expérience personnelle de Lumbreras en tant que femme relève d'une posture anti-patriarcale et anti-capitaliste à laquelle la période de la Transition n'a pas su donner une place. Dans l'histoire transitionnelle en Espagne, le rôle déterminant des femmes et des féministes n'a été mis en valeur que tardivement ; longtemps, il est resté un point aveugle. Dans ce volume, la recherche d'Elena Blázquez sur l'engagement féministe de Lumbreras participe de cette entreprise d'historisation d'un réseau de femmes politiquement et artistiquement actives. Que ce réseau ait été transnational ajoute à la singularité de la fondatrice du *Colectivo de Cine de Clase* (CCC), une Espagnole formée en Italie où elle a vécu à peine moins d'une dizaine d'années (1962-1970), dans une atmosphère d'effervescence politique et artistique, de nature révolutionnaire. Le travail militant du CCC se nourrit de ces idéaux d'Italie et d'ailleurs et « nace en sintonía con las luchas político-sociales de contestación de la década 1968-1978 », nous dit Elena Blázquez. L'autrice inscrit ses pas dans ceux des historiennes et théoriciennes féministes qu'elles convoquent pour repenser le cinéma de Lumbreras à l'aune d'une pensée qui traverse toute la production du CCC et qui résonne avec les productions filmiques de collectifs en Espagne et surtout à l'extérieur (Italie, Allemagne, Portugal). L'apport de la perspective de Blázquez réside aussi dans la volonté affichée de recourir à une méthodologie « féministe » revendiquée,

qui fait la part belle aux recherches (Annette Kuhn, Linda Nochlin) qui ont questionné les contextes de production des savoirs et de l'art, au prisme des rapports de domination (sexisme). Dans ses films, inmanquablement, Helena Lumbreras a donné un rôle de premier plan aux femmes ouvrières ou femmes d'ouvriers : leur discours rend compte d'une prise de conscience de leur aliénation née d'une éducation orientée vers des tâches spécifiques et du temps phagocyté par la double journée de travail – des thèmes déjà présents dans l'article de Lorena Cervera. Helena Lumbreras a inscrit son œuvre filmique dans une veine militante qui, si elle n'a pas fait du féminisme un étendard, n'a pas détourné le regard de celles dont la réalisatrice partageait la relégation, dans le milieu très masculin du cinéma, fût-il de gauche.

Dans les guérillas, et plus généralement dans les conflits armés, les femmes politiquement et militairement engagées ont été maintes fois reléguées à des tâches domestiques. Le long conflit qui a infléchi profondément la vie de la Colombie depuis les années 1960 jusqu'aux accords de paix de 2016, n'a pas dérogé à la règle. L'originalité de l'article de Lita Rubiano Tamayo réside dans l'intérêt qu'elle porte à une archive qui constitue une des rares mémoires audiovisuelles depuis l'intérieur et depuis le point de vue des femmes. C'est sur la place des femmes dans la guérilla Farc-EP (Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo) que s'ouvre l'article de la chercheuse indépendante. Rubiano explique comment les productions des femmes membres des Farc ont contribué à élaborer un autre imaginaire, attaché à rendre compte de la lutte dans sa dimension anthropologique, qui s'exprime à travers des fêtes ou des repas quotidiens, ou dans ses formes expressives les plus simples, comme la chanson : « son las mujeres quienes se atreven a indagar con creatividad en el videoclip para mostrar la humanidad de sus combatientes. » La perspective qui vise à créer sa propre image est en phase avec un mouvement général d'appropriation des outils de création d'images libérées d'une fonction « pamphlétaire », nous dit-elle. Une page de l'histoire du récit audio-visuel a été écrite par les femmes qui ont pris en charge cette mémoire, non sans rencontrer de fortes résistances internes. C'est avec cette connaissance fine des conditions de production que Lita Rubiano fait le récit sur le temps long de ce qui est aujourd'hui une archive précieuse, d'une part de la vie des guérillas, isolées dans les zones montagneuses, et, d'autre part,

d'un matériau filmique qui a rénové les schèmes de représentation des groupes résistants par un travail formel témoignant, de la part des réalisatrices, d'une conscience du statut codifié de l'image et du son. En remettant en question les modes de narration de la guerre, en les renouvelant, ces femmes guérilleras ont su dépasser le périmètre technique qui leur avait été attribué, même si les circonstances les ont conduites souvent à aller droit au but en raison des conditions de tournage et de montage contraintes par les combats. En outre, ainsi que le signale Lita Rubiano, le fait qu'elles soient restées souvent anonymes limite fortement l'accès à la connaissance des conditions concrètes de création et de diffusion des films les plus emblématiques (*Operación Comandante Jacobo Arenas...*). Le recours au genre documentaire par les Farc-EP s'est fait tardivement et ce n'est que dans les années 1990 que le film documentaire prend le pas sur le reportage. Cela met en lumière un fait majeur de la politique de communication de cette guérilla : raconter leur combat et en construire la mémoire, avec une manière autre de raconter la guerre plus largement. En allant à rebours des narrations des conflits, contrôlées par le regard masculin – la guerre est une affaire d'hommes, son récit aussi –, les guérilleras ont pris le parti de raconter le quotidien, ce pan non héroïque mais déterminant de la lutte armée clandestine. Outre le rôle des réalisatrices sur lequel revient Lita Rubiano, la particularité de ce matériau réside dans sa récupération et son instrumentalisation par les pouvoirs en place (gouvernants et médias) qui ont dérobé et détourné les documentaires réalisés par les femmes pour en faire une narration calomnieuse. Les images, peu connues, qui illustrent le texte de Lita Rubiano, attestent de la nécessité d'un contre-discours à opposer aux narrations gouvernementales et à verser à l'histoire encore très virile des Farc-EP.

C'est à une autre histoire de la violence en Amérique latine que nous convie l'article d'Annalisa Mirizio, dont le propos interroge la mémoire en héritage. Placé sous les auspices de Virginia Woolf, son article interroge la liberté selon Mary Carmichael, la protagoniste d'*Une Chambre à soi*, qui a fait fi de toutes les barrières pour faire de son écriture le vecteur de son désir, en un mot, qui a fait abstraction d'elle-même pour accéder à l'écriture. À partir de cette entrée en matière, Mirizio établit un parallèle – et non une « analogie » – entre la réalisatrice argentine Albertina Carri, sujet de son étude, et une

héroïne de papier, Carmichael, dans leur rapport libre à l'écriture, comme « camino que va de la memoria al olvido de sí ». C'est à partir de ces prémisses que Mirizio entre dans l'œuvre documentaire de Carri, dont l'histoire familiale, celle de parents disparus sous et par la dictature. Au-delà de la militance du couple, l'autrice rappelle que le père d'Albertina a aussi écrit – son livre clé est présent comme objet dans ses films –, qu'elle a deux sœurs et que de l'écriture de sa mère il ne reste que des lettres à ses filles. La cinéaste conçoit son cinéma comme la conquête d'une place active dans l'histoire, ce que Mirizio convoquant Barthes, nomme une « position ». Pour Carri, depuis l'Argentine, celle de la dictature (1976-1983) la position regarde vers de multiples horizons dans lesquels se télescopent histoire familiale, personnelle et enfin relation à la création, dans un rapport porté par la première personne. Ce « je » de Carri, incarné par diverses instances, dont la propre Albertina Carri, investit le cinéma documentaire de la puissance de mettre à distance la mémoire dans un geste, paradoxal, de réparation (*Los Rubios*). Il ne s'agit pas d'oublier mais plutôt d'exister. Annalisa Mirizio démontre que pour Albertina Carri, l'heure est à la conquête et le film *Cuartreros* porte cette dimension en convoquant d'autres espaces que ceux des parents, morts, et d'autres temps, dans une tension qui les corrèle au moyen de la voix, celle qui commente le sens de sa vie, superposée à celles de rebelles, sur des images d'archives filmiques hétérogènes. La voix de Carri se démultiplie en diffractant une mémoire individuelle vers de nouvelles écritures et nouvelles potentialités de l'Histoire.

Dans leur article, Laia Quílez et Núria Araüna interrogent les usages des archives aux mains de deux réalisatrices Carolina Astudillo (née au Chili) et Maria Ruido qui, en Espagne, ont eu recours au *found footage* dans leur pratique documentaire. Citant Margarita Ledo Andión, leur article sonde cette « memoria sin recuerdo » (Ledo Andión) qui fait la matière de l'histoire des femmes. Leur introduction pose le principe de caractériser les enjeux historiques et socio-culturels qui lient les femmes documentaristes à ce cinéma qu'elles pratiquent en privilégiant, et c'est un constat, le renouveau des formes et des manières de travailler et de produire. Elles signalent que les conditions de l'industrie cinématographique restent toujours largement défavorables aux femmes cinéastes en Espagne ; elles documentent la place des femmes dans la société, à l'aune d'un

engagement ouvertement revendiqué, s'interrogent sur les manières que nombre d'entre elles ont de « s'approprier » les archives. Dans leur première partie, elles soulignent la puissance que suppose l'acte de récupérer des images exogènes à la production personnelle puisqu'il s'agit d'extraire un fragment du milieu où il a été produit. Bloc de temps, le fragment d'archives de film ou de photographie possède la qualité de la « crónica » genre mêlant au récit des faits la subjectivité de la voix narrative. Astudillo et Ruido ont perçu les potentialités du found footage et ont converti, selon Quílez et Araúna, « la sala de edición [montage] en un campo de acción política » en recourant aux potentialités critiques et déstabilisatrices de l'archive. Pour Carolina Astudillo, le geste d'appropriation s'exacerbe dans le recours à des archives familiales absolument étrangères à son vécu. Dans le premier film analysé, *El gran vuelo*, elle éclaire la vie oubliée d'une héroïne de la Guerre civile espagnole, Clara Pueyo, à son tour vie-fragment d'une immense histoire des femmes révélée par les archives et lue à la lumière de la classe sociale. Dans le second film étudié dans cet article, *Ainhoa, yo no soy esa*, les autrices montrent comment Astudillo arrime son vécu de femme à celui d'Ainhoa par le biais d'images récupérées sur lesquelles elle pose sa voix et où elle met en miroir les archives de sa famille chilienne et celles de la famille espagnole d'Ainhoa. La famille et plus précisément la figure de la mère constitue le cœur du film *Mater Amatísima* de Maria Ruido sur lequel porte la dernière analyse. Prenant pour objet d'étude la maternité, à partir d'un infanticide qui a secoué l'Espagne en 2013, Maria Ruido, dans ce film qui relève selon les autrices du film essai, explore la violence sourde qui fonde la construction du statut maternel. En privilégiant un montage d'archives d'une grande hétérogénéité sur lesquelles se superposent des fragments sonores autonomes, Ruido questionne sans ambage « la maternidad y la construcción histórica/visual de la mujer ». Son travail œuvre à la « collision » des mots et des images, capable de produire un « magma affectif d'images » qui découvre les tensions traversant ce rôle soigneusement idéalisé au point d'en effacer toute trace d'exploitation, au sens capitaliste du terme. L'oppression commence au sein de la famille : celle de Ruido n'échappe pas au regard scalpel d'une réalisatrice qui a bien compris que la société patriarcale a mis au pas et au travail le corps des femmes et des mères en verrouillant toute autre forme d'imaginaire. Comme

Astudillo, elle nous convoque à scruter dans les archives les signes d'un passé impitoyable pour les femmes.

La mémoire constitue la colonne vertébrale du documentaire analysé dans le texte suivant, rédigé par Isabel Menéndez Menéndez. Il s'ouvre par un hommage à la première personne, adressé à la grand-mère de l'autrice, qui, tout au long de sa vie avait tu les répressions subies dans l'Espagne du franquisme. La mémoire de la Guerre civile (1936-1939) reste un sujet brûlant en Espagne et ce depuis la mort de Franco. Du point de vue législatif, la loi dite « de Memoria histórica » a marqué de son empreinte, très politique (2007, gouvernement de Zapatero), la perception de la Guerre civile dans la mémoire collective en mettant au premier plan la question de la justice pour les victimes. Le thème constitue la matrice du film *El silencio de otros*, un documentaire mené comme une enquête sur le droit à la réparation : une « intrahistoria » selon Menéndez qui fouille à la recherche de milliers de corps d'opposants, enfouis dans des fosses communes. Si la perspective féministe n'est pas affirmée, l'autrice observe la place prééminente donnée aux femmes, à leur témoignage, à leur voix. D'emblée à la lecture de son article, il semble évident que le versant politique nécessite une forte mise en contexte. Isabel Menéndez s'y attelle en proposant un retour sur plus de quarante années de débats mis sous le boisseau, plus autant d'années de censure ; un silence dénoncé par une société civile persévérante, tenace face aux oppositions et qui a trouvé des appuis en Argentine, terre de disparus, et dans la justice internationale. Une fois établis les tenants et les aboutissants de ce pan de l'histoire espagnole, Isabel Menéndez porte son attention sur le travail formel, relativement classique (narration chronologique, insertion d'images d'archives, témoignages sur des lieux significatifs) et sur la structuration du documentaire autour d'une figure tutélaire, celle de Maria Marín, qui décédera avant la fin du film dont le tournage aura duré six ans. Il sera reproché au documentaire son versant émotionnel mais Isabel Menéndez le défend et lui reconnaît de nombreuses qualités dont sa photographie remarquable. La plume vive de Menéndez met en avant l'apport des femmes à l'historiographie de la mémoire du franquisme (1939-1975), période dictatoriale solidement articulée à la Guerre civile. Ce film dans lequel en creux se dessine une manière particulière aux femmes de parler ou de se taire participe de l'écriture

d'une « mémoire autobiographique féminine », encore parsemée de non-dits.

La deuxième partie porte le titre « Représentations sociales, politiques et culturelles » et aborde le rôle du documentaire comme témoin et agent capable d'inquiéter le partage entre le visible et l'invisible. La première étude de cette partie est celle de Caroline Schmidt sur le film *A entrevista* (1966) de la cinéaste brésilienne Helena Solberg. Prenant appui sur le texte fondateur de Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? » (1971), Caroline Schmidt interpelle les présupposés de la construction du discours historiographique, dans le domaine des études cinématographiques. Le film retenu, *A entrevista*, est un cas majeur d'exploration autocritique, où la réalisatrice inscrit la dimension personnelle dans une réflexion collective sur sa propre classe sociale. L'entretien est l'outil qui permet de relier, comparer et mettre en contradiction les expériences et les récits de soi, tout en faisant émerger une double perspective, sociale et politique. Le documentaire remarquable d'Helena Solberg se situe dans les toutes premières années de la dictature militaire instaurée au Brésil en 1964. Sa perspective critique s'inscrit en faux par rapport au contexte politique tout comme à sa classe d'appartenance, mais également par rapport au très masculin *Cinema novo*, comme le rappelle Caroline Schmidt. Au fil de l'article, les citations des entretiens permettent de mesurer l'ambivalence des femmes et d'explicitier le projet politique du documentaire, à savoir : interpréter la « *contradição entre o desejo e a norma da sociedade* » qui sous-tend l'expérience quotidienne des femmes de la bourgeoisie brésilienne. Autoportrait en creux de la cinéaste, *A entrevista* s'affirme comme un film féministe, qui explore le potentiel intersubjectif du montage d'entretiens. Caroline Schmidt peut donc souligner la singularité du premier film de la réalisatrice brésilienne, avant que celle-ci ne migre aux États-Unis (en 1971), où elle poursuivra son travail de documentariste engagée.

Laure Pérez se penche sur un autre documentaire personnel qui n'emprunte toutefois pas la voie de l'autoportrait explicite, *Mi aporte* de la cinéaste cubaine Sara Gómez (1972). Commandé par la Fédération des femmes cubaines, ce film assume dès son titre l'investissement personnel d'une cinéaste majeure, malheureusement décédée deux ans après, âgée de 31 ans seulement. Tout inspiré qu'il est par la doctrine marxiste, et soucieux de la réussite de la révolution

cubaine, le film sera quand même censuré. Laure Pérez reconstruit attentivement le contexte historique et idéologique, notamment autour de la condition des femmes et du discours officiel les concernant, pour saisir la ligne subtile entre critique et soutien au régime qu'emprunte Sara Gómez ; l'analyse filmique lui permet d'établir une relation plus précise entre l'histoire culturelle cubaine et le documentaire. L'article insiste à juste titre sur l'importance du dispositif de feedback exploré à l'intérieur du film : la projection suivie de débats entre femmes permet à la fois de renforcer la dimension dialogique du film, et d'insister sur la réflexion et l'échange d'idées, au-delà des expériences vécues. En filmant les réactions aux projections, Sara Gómez souligne également le rôle du cinéma comme outil de représentation et de visibilisation des questions sociétales et politiques. D'autre part, la présence très discrète de la réalisatrice n'enlève rien à la dimension personnelle du film, tout au contraire elle témoigne du souci du collectif qui anime Sara Gómez, sans que celui-ci ne l'empêche pour autant d'apporter un regard critique même à l'égard de son commanditaire, la Fédération des femmes cubaines. En proposant une *close reading* du film, Laure Pérez identifie la complexité des instances qui coexistent dans le film, en allant jusqu'à identifier « la trace des propres contradictions de la réalisatrice », notamment au sujet de la relation à la maternité. Si bien que la lecture féministe proposée par Laure Pérez s'avère d'autant plus pertinente et efficace qu'elle est nuancée et singularisée.

La question de la représentation, voire de la représentativité, est au cœur de l'article de Leticia Castro Vilela sur la cinéaste brésilienne Eunice Gutman. L'article présente de manière efficace et claire la carrière de celle-ci, en étudiant plus en détail son intérêt pour le féminisme et la manière dont il se traduit dans ses films. Le cinéma de Gutman serait une « réponse » filmique au texte théorique fondamental de Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1973) paru dans *Screen* en 1975 : choisissant la voie du documentaire plutôt que celle du cinéma d'avant-garde prônée et pratiquée par Mulvey, Eunice Gutman mettrait le regard féministe au centre de ses préoccupations à partir de *Mulheres : uma outra história* (1988), film sur l'action des 26 femmes qui participèrent à l'Assemblée nationale constituante brésilienne de 1987, instituée après la fin de la dictature militaire (1964-1985). C'est à ce titre que la question de

la représentation des femmes et de leur parole par le cinéma rejoint celle de la représentativité, que Gutman place au cœur des préoccupations féministes dans le processus constituant – les 26 femmes ne représentaient que le 5% du total. Réalisé entre 1986 et 1988, le documentaire porte un regard plus large sur la nécessité historique d'un moment fort pour les institutions de son pays, en s'appuyant sur les images et les sons des manifestations féministes de novembre 1986 comme « apresentação reconhecimento » des femmes. L'analyse des propos des femmes interviewées entre en résonance, dans l'article de Leticia Castro Vilela, avec les propositions théoriques de Judith Butler dans ses *Notes toward a performative Theory of Assembly* (2015). Les luttes, puis le travail des femmes sur la Constitution figurent ainsi plastiquement l'idée d'une « alliance de corps distincts et adjacents » que la mise en scène propre au rassemblement et celle cinématographique peuvent avoir en commun. L'apparition à l'écran d'Eunice Gutman représente un point d'orgue de cette réflexion, en ancrant les questions de représentation et de représentativité des femmes à la présence d'une subjectivité réalisatrice du film. Comme dans les cas d'étude précédents de cette partie de l'ouvrage, la nécessité d'une représentation de l'intersubjectivité entre femmes semble s'imposer : les scènes de manifestation ouvrent et referment le film, en soulignant la dimension collective par des images marquantes d'occupation de l'espace public, des images que la prose théorique de Butler retrouvera par d'autres moyens, presque trente ans plus tard.

Dans son article, Isolina Ballesteros interroge une catégorie relativement nouvelle appelée « cinéma de l'immigration », réalisé en Espagne, territoire connu pour être la porte d'entrée des migrants en Europe, en raison de sa proximité géographique avec le continent africain. Bien qu'il existe des possibilités d'auto-narration des populations immigrées par le biais des outils de captation accessibles au très grand nombre, leur diffusion et reconnaissance restent limitées. Ballesteros inaugure sa réflexion sur cette position de monopole du filmeur européen. Une fois ce constat posé, elle observe que, malgré ces contraintes, un changement de regard est à l'œuvre, particulièrement dans la production de réalisatrices. C'est ce qu'elle s'emploie à démontrer à travers un corpus varié de courts métrages et longs métrages documentaires, réalisés sur une quinzaine d'années et divisés en deux ensembles : production alternative ou autrices

reconnues. Parmi ces films de femmes, un seul a été réalisé par une migrante, confirmant la prépondérance des réalisateurs européens. En s'appuyant sur les travaux d'Ariella Azoulay dans le champ de la photographie, Ballesteros souligne le rôle clé de la relation ou ce que la chercheuse appelle le « contrat civil », une posture politique qui rend solidaire migrante ou migrant, filmeuse et public. Loin d'être passif, ce dernier endosse un double rôle de spectateur, rôle premier, et citoyen, quand il n'est pas candidat potentiel au départ vers l'Europe. Le documentaire peut par exemple avoir une fonction dissuasive. Il peut aussi se valoir d'un potentiel archivistique majeur quand il acquiert le statut d'archiviste : ainsi en est-il du film issu de la pièce de théâtre jouée par des migrants congolais, en route vers l'Europe mais immobilisés au Maroc. Sans la caméra, cette expérience de se raconter par un « art de la scène » qui rompt avec les schémas victimaires, serait restée dans l'ombre. Un travail de terrain a été accompli par ces réalisatrices, il leur a octroyé la possibilité de capter « l'esprit des lieux » selon les mots de l'historien du documentaire Guy Gauthier (2010) voire de les performer, au cours d'une trajectoire migrante se mesurant en milliers de kilomètres et traversant des territoires hostiles. De ce point de vue, filmer l'art pensé collectivement entre artistes et migrants opère un mouvement réflexif sur la capacité d'émouvoir de l'image, utilisée dans ce sens particulièrement quand il s'agit de femmes migrantes. Isolina Ballesteros pointe les limites de ce type d'exercice qui produit l'inverse de ce qu'il annonce, comme s'il existait une aporie à penser l'autre ou l'altérité, même par le recours à l'art. La partie de son corpus qui porte sur les « migrants » intégrés dans leur lieu de vie donne une part honorable aux voix de femmes, terme unificateur qui cache mal la grande diversité d'origine mais qui a le mérite de proposer une image indépendante des trajectoires masculines. Nonobstant, et même si les fonctions assignées restent de mise, puisque les femmes émigrées s'appuient sur leur capacité relationnelle et les savoirs traditionnels (culture, cuisine, éducation) pour trouver leur place et faire « commun », les films leur confèrent une dignité qui est celle qu'elles et ils attendent de la société d'accueil.

L'article suivant poursuit cette veine d'affirmation de soi, toujours en Espagne mais dans le domaine très circonscrit du documentaire musical, célébrant un art mais aussi une industrie où fonctionnent pleinement les codes patriarcaux et où la femme musicienne reste

minoritaire. Dans son article, sur un thème relativement inédit, David Mauri met en exergue le renouveau genré qui s'est opéré avec la réalisation d'une série de documentaires clairement féministes en Espagne. La scène musicale alternative a vu éclore des films engagés de musiciennes qui ont essaimé sur divers supports et ont su développer depuis une dizaine d'années toute forme de réseaux, y compris les réseaux sociaux ou YouTube. En se fondant sur un corpus formé de cinq films, parfois de nature « amateur », réalisés dans un but de dénonciation, Mauri cartographie une veine filmique qui se penche sur les groupes musicaux marginaux, là où sévit la plus grande précarité. Après un retour sur l'histoire de ce genre documentaire, qui a fait florès aux Etats-Unis, David Mauri égrène les titres des rares documentaires centrés sur des femmes, avec un point de vue rétrospectif et une volonté d'écrire une histoire forcément incomplète. Son analyse cherche à mettre au jour une typologie commune à ces films de la militance féministe, très peu connus du grand public, eu égard au mode de production – films autoproduits – et de diffusion. La nature du genre musical, qui appartient à l'univers de la contre-culture, est le terreau d'une manière de faire et de dire contestataire et féministe, où sans surprise, dominant les genres rock et punk. Mauri décrit le recours aux témoignages, la volonté de montrer la grande variété des métiers de la musique, multiples mais définis par une grande instabilité. La forme des documentaires reste classique, avec un recours aux extraits musicaux qui ponctuent la narration. Néanmoins, l'auteur signale quelques exceptions qui correspondent à une volonté de mise à distance, d'élaboration du récit ou de réflexivité. C'est sans doute quand est initié un travail de resignification proposant une épaisseur historique doublé d'une recherche autobiographique, que ce mode de cinéma est le plus convaincant. Cependant, du point de vue de la puissance de représentation et de visibilisation, il ne faudrait pas sous-estimer ces documentaires qui ont le mérite d'exposer la force du public et l'émotion qui passe de la scène à la fosse, aujourd'hui comme hier. De là, le rôle crucial des films comme archives d'un possible que les musiciennes espagnoles *underground* ont compris. Ainsi le matériau, réduit mais précieux des films de musiciennes, qui forment une force collective, conduit à opérer un déplacement du regard, et pour les jeunes qui témoignent, à revendiquer leur art et leur savoir-faire, à s'exposer en public en tant qu'artistes musiciennes

et non comme femmes. Les revendications d'aujourd'hui – c'est l'un des apports indéniables de l'article de Mauri – questionnent la sexualité, dans les directions diverses que la floraison des luttes LGBTQI+ a su montrer.

La troisième partie de l'ouvrage se concentre sur deux approches qui ont souvent été thématisées et réfléchies, voire mises en tension dans l'histoire du documentaire, à savoir l'esthétique et l'éthique. Comment s'en emparent les femmes cinéastes ? Quelles questions nouvelles laissent-elles surgir, ou comment savent-elles repenser ces approches ? Ces questions ouvertes parcourent l'ensemble de cette partie et trouvent dans les études de cas la singularité nécessaire pour émettre des hypothèses de réponse. Dans le premier article, Raquel Schefer s'intéresse au cinéma postcolonial et décolonial, et aux stratégies de co-représentation et d'autoreprésentation, ce qui permet d'établir un lien avec la partie précédente. Mais le questionnement radical sur la place du sujet percevant met en avant une relation nouvelle entre l'éthique et l'esthétique, tout particulièrement dans le domaine du cinéma ethnographique. « En renversant le dualisme sujet-objet », le film de Jorge Prelorán, Mabel Prelorán et Zulay Saravino *Zulay, Facing the 21st Century* (1992) tisse un dialogue entre les réalisateurs autour de leur expérience de la migration, en mettant au centre le regard de la jeune femme amérindienne, provenant d'Otavalo en Équateur. Le cas d'étude choisi par Raquel Schefer entre en résonance avec d'autres exemples de réalisation collaborative qui repensent « les modèles perceptifs, représentatifs et épistémiques » du cinéma documentaire, si bien que son étude a une valeur exemplaire. En inversant le point de vue, le couple Prelorán expérimente des modalités de « co-représentation » décoloniale, tout particulièrement dans le film analysé, le regard porté par une amérindienne sur le couple de réalisateurs argentins vivant à Los Angeles. Ce « regard » inversé passe notamment par la voix off de Zulay Saravino, dans un moment historique qui voit l'affirmation croissante des revendications des peuples indigènes, notamment en Équateur, en contradiction avec la commémoration des cinq cents ans de la conquête de l'Amérique. Le travail esthétique et éthique du film s'appuie sur les multiples déplacements épistémologiques qu'il opère, mais Raquel Schefer n'occulte pas le rôle majeur exercé par

Jorge Prelorán à l'intérieur de l'équipe, autrement dit, le pouvoir que celui-ci détient à l'intérieur du processus de réalisation.

Dans son essai sur Carolina Astudillo, réalisatrice d'origine chilienne, Pascale Thibaudeau inscrit son cas d'étude dans une réflexion théorique plus générale, considérant la photographie et le cinéma comme médium de l'absence et mettant en question la prétendue objectivité de l'image documentaire. La filmographie de Carolina Astudillo opère un double geste, d'après Pascale Thibaudeau : rendre visibles les femmes [...] et déconstruire, à la fois esthétiquement et politiquement, leur absence en tant que sujet ». La question de l'absence est d'autant plus prégnante que la réalisatrice mobilise volontiers les archives personnelles (images, lettres, journaux...) et travaille sur l'histoire chilienne. En s'appuyant sur l'analyse formelle, l'article traverse l'œuvre de la cinéaste en identifiant les spécificités des films mais aussi la cohérence du projet d'ensemble. Traitant d'histoires de femmes militantes en Espagne ou au Chili, Carolina Astudillo invente un dispositif singulier dans chaque documentaire, pour s'adapter aux particularités matérielles de chaque projet. De manière efficace, Pascale Thibaudeau oppose par exemple la rareté d'images d'archives de la protagoniste de *El gran vuelo* (2014), dont la trace se perd dans les années 1940, à la quantité foisonnante d'images représentant la jeune femme suicidée qui est au centre d'*Ainhoa, yo no soy esa* (2018) : dans les deux cas, ce sera toujours un travail sur l'absence, sur le manque et sur l'invisibilisation des femmes qui sera au cœur du travail formel, par le montage, le montage son, la manipulation des images. Pascale Thibaudeau souligne avec précision la capacité qu'a la réalisatrice d'utiliser les moyens cinématographiques pour produire du sens, pour analyser les documents, pour mobiliser et redéfinir l'imaginaire du film de famille. Outre l'intérêt pour des figures de femmes militantes et oubliées de l'Histoire, c'est le travail formel qui définit la puissance « politique et féministe » de cette œuvre, comme le résume de manière remarquable la conclusion de Pascale Thibaudeau : « le travail de Carolina Astudillo consiste à faire entrer en résonance des images et des textes hétérogènes, des subjectivités passées et présentes, le public et le privé, la microhistoire et la macrohistoire ».

Brice Castanon-Akrami rend compte dans son article d'une solidarité contemporaine entre le féminisme et le cinéma dans le

contexte catalan, en se penchant sur l'œuvre d'Alba Sotorra. Au niveau thématique et formel, les caractéristiques principales qu'étudie l'auteur sont la réflexivité, le travail sur la représentation du corps et le dialogue avec l'antiféminisme. Portant la trace de l'expérience vécue de la cinéaste, les films et les installations vidéo d'Alba Sotorra dressent des portraits de femmes mais intègrent aussi une réflexion sur le geste documentaire et sur le pouvoir des images, par exemple dans *Wargames* (2014) qui monte différents types d'images pour reconstruire une cartographie politique de la guerre en Afghanistan, du point de vue de l'imaginaire et de la perception subjective d'un soldat. Les personnages et les modalités de représentation varient d'un film à l'autre, afin de souligner la diversité des corps féminins et pour contrer toute essentialisation. Filmant dans des contextes de guerre très différents, Alba Sotorra explore les tenues vestimentaires, les gestes, les relations de domination et le potentiel de subversion des figures féminines. La forme choisie dans chaque film, les modalités de cadrage ou de montage, permettent d'identifier les relations entre individualité et collectivité, selon une tendance qui ressort des analyses proposées dans plusieurs articles de l'ouvrage.

Avec son article sur le film *Mercado de futuros* de Mercedes Álvarez, Laura Grifol-Isely ancre, dès les premières lignes, le travail de la documentariste espagnole dans le contexte social de réalisation du film : la crise de 2007-2008 qui prit la forme d'une grande dépression économique. Si le thème du film se fonde dans la crise et le creusement des inégalités qu'elle a provoquées, l'autrice s'étonne du peu d'écho qu'il a reçu malgré son adéquation à l'actualité, alors qu'il a bénéficié d'une reconnaissance incontestable aussi bien de la part du secteur professionnel que du monde universitaire, dont l'appui sans ambages de Jordi Balló, directeur du Master de documentaire de création de la UPF. Le film interroge la spéculation immobilière et plus largement l'univers financier capitaliste, profondément dominé par le masculin. En examinant l'articulation entre documentaire, crise et questions de genre, Álvarez remet l'économie au cœur du film, un angle d'approche que le cinéma documentaire, qu'il soit qualifié de social ou de politique, a souvent rencontré. Le bref retour sur la formation de la réalisatrice donne lieu à une analyse de son travail qui la situe dans la filiation du film-essai. Au-delà de la secousse brutale de la crise espagnole, l'écriture filmique de Mercedes Álvarez

se déplace vers un horizon plus large, universaliste, qui interroge les rapports de domination. Le corpus d'images de *Mercado de Futuros* et ses références, multiples et relativement stables, au masculin et au féminin véhiculent des stéréotypes tout en les questionnant. D'un point de vue contemporain et en s'attachant aux espaces du capitalisme, les choix opérés par Alvarez mettent en exergue les ambiguïtés et les pièges tendus aux femmes qui tentent de se faire une place au soleil de l'argent-roi. D'autres formes de domination, moins visibles, les attendent que la cinéaste révèle tout en les contournant par une poétique de « *deconstrucción de la autoridad* ».

Claire Allouche propose un regard sur le très contemporain en abordant le *novíssimo cinema brasileiro* par une *close reading* de *Baronesa*, le premier long métrage de Juliana Antunes (2017) navigant entre la fiction et le documentaire. L'outil théorique principal mobilisé pour son analyse est la notion de *lugar de fala*, d'une grande actualité dans la réflexion décoloniale, s'attaquant à l'idée d'un « sujet moderne universel, [...] neutre, sans couleur, sans géographie » (Djamila Ribeiro). Une telle notion se doit d'opérer, nous dit Claire Allouche, de manière non dogmatique si l'on veut comprendre la force de *Baronesa*. Réalisé par une cinéaste qui déménage dans le lieu qu'elle veut filmer sans pour autant en être originaire, la docu-fiction se met véritablement « à l'écoute » (Jean-Luc Nancy) et tâche de représenter le quotidien de deux femmes de la favela, en s'inspirant de l'exemple de cinéastes tels Pedro Costa, ou bien Leon Hirszman et Eduardo Coutinho. Claire Allouche analyse des séquences qui montrent l'importance de la parole mais également de l'écoute dans le film, en redoublant l'idée du film comme « *lugar de fala* » par celle d'un « *lugar de escuta* ». D'autre part, le film accompagne la description de la réalité quotidienne des deux femmes filmées, de leurs difficultés et de leurs épreuves, d'une attention pour leur aspiration et leurs désirs que la fiction permet non seulement de représenter, mais de mélanger au documentaire. L'imbrication de subjectivité et d'objectivité prend alors une valeur performative et agit en modifiant la réalité filmée dans un processus de co-construction cinématographique. Une fois encore, le souci d'une éthique de la co-représentation induit des choix esthétiques particuliers, issus d'une intersubjectivité et opérant un déplacement des rôles assignés en première instance aux femmes.

La dernière partie a été laissée ouverte à deux textes inédits – d'où son titre – pour lesquels la subjectivité, revendiquée, est une matière et un outil de transmission. Dans le texte de Margarita Ledo Andión, écrit initialement en galicien et traduit en français par Cristina García Martínez, c'est une écriture qui s'inscrit dans une double filiation, passée ou antérieure, avec Hélène Cixous, et future, en lien étroit avec les jeunes réalisatrices dont elle défend le travail et les films. L'essai intitulé « Îles-miroir : du corps à la caméra, aller-retour » dessine une cartographie d'expériences filmiques féministes dont le nœud est le corps de la femme, à la fois « corps-monde » et corps qui fusionne avec la caméra au point qu'il est possible de sentir « le souffle de celle qui filme », nous dit Ledo Andión. La chercheuse, et c'est avec ce statut qu'elle se présente, a aussi le regard d'une cinéaste, d'une femme et, de ce point de vue, dans sa voix et son écriture, elle assume le rôle de « l'essayiste [qui] se pense comme le lieu d'un dédoublement argumentatif⁶. » (Glaudes et Louette 2011) Les artistes galiciennes qu'elle a choisies dessinent un archipel de manières de dire et de filmer différents thèmes comme la maternité, le désir adolescent et la violence faite aux femmes dans une société patriarcale où les filles grandissent sous l'emprise de la culture du viol. Ce sont autant d'îles que le regard de Ledo Andión associe et auxquelles elle s'unit : « Je les rejoins dans ce voyage qui me lie à l'une des pratiques les plus reconnaissables du cinéma féminin en choisissant des aspects biographiques » c'est-à-dire une « expérience personnelle qui devient l'expérience du cinéma ». La forme essai, par sa force réflexive, peut saisir et rendre compte des nombreuses échelles, de l'intime au public, du personnel au politique, qui construisent des films brouillant les frontières des arts visuels (documentaire, peinture, installation) avec la lucidité du vécu et un sens aigu de la beauté des voix et des corps métamorphosés.

Pour clore cet ouvrage, la parole est donnée à Mariano Lisa dont l'expérience cinématographique et personnelle s'est façonnée sous les coups du vécu. Dans ce texte, à la première personne comme dans le cas de Margarita Ledo, Mariano Lisa revient sur sa rencontre avec

6. GLAUDES Pierre, LOUETTE Jean-François, « 4. Raison et résonances », dans : *L'essai*, sous la direction de GLAUDES Pierre, LOUETTE Jean-François. Paris, Armand Colin, « Hors collection », 2011, p. 246-266. URL : <<https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/l-essai--9782200272258-page-246.htm>>.

Helena Lumbreras, cinéaste hors normes. Dans son récit, qui prend la forme haletante d'une chronique politique de la fin du franquisme et de la Transition, il nous livre l'éblouissement intellectuel et amoureux qu'a été sa vie dès ce moment et jusqu'à la disparition de la réalisatrice. En tissant serrés les liens entre la scène politique des luttes (à haut risque) de l'époque et la découverte de la réalité sociale d'une Espagne cachée, Mariano Lisa vise à faire prendre conscience qu'une forme de cinéma marxiste et sincèrement critique a été possible avec le Colectivo de Cine de Clase, le collectif créé par Lumbreras. Le cinéma de cette femme déterminée a été du côté des prolétaires : c'est ce qu'elle voulait et qu'elle a défendu. Cette posture n'était pas que théorique et Mariano Lisa le démontre avec force : leur couple a vécu dans sa chair la répression du général Franco et de son régime violemment hostile à toute idée de justice sociale. L'idée de justice et son corollaire, l'égalité, courent tout au long du texte et de l'histoire du Colectivo de Cine de Clase comme un horizon qui ne cessera de s'éloigner, malgré la disparition du dictateur et la Transition vers la démocratie. Dans une Espagne de tous les possibles, alors qu'une nouvelle cartographie de la culture se dessinait, Helena Lumbreras fut mise à l'écart du cinéma et de la télévision, contrôlés par des hommes qui l'ont « ignorée » pour reprendre le verbe de Mariano Lisa. Longtemps après sa disparition prématurée, deux femmes, Anna Solà et Marta Selva décident en 2015 de ramener sur le devant de la scène Helena Lumbreras, comme étant l'une des premières et des plus incisives documentaristes espagnoles. Après vingt années d'un injuste silence, en 2015, l'écran de la Mostra de films de Dones de Barcelona a résonné des images sensibles et insolentes d'un cinéma militant et intègre, et sans nul doute féministe avant l'heure. La voix de Mariano Lisa ne tarit sur le bonheur de cette rencontre et la douleur d'une réparation insuffisante. Un texte n'y suffira pas.

Au terme de cette introduction, l'évidence d'un champ immense de travaux à venir émerge. Entre la date du colloque en octobre 2019 et la publication en janvier 2023, un foisonnement de manifestations et de nombreuses publications ont entrepris de revisiter l'histoire du cinéma aux mains des femmes. Il s'agit tout autant de compléter des pans entiers qui doivent prendre place dans les histoires du cinéma que de repenser de nouvelles méthodologies, en se souvenant que

« les questionnements féministes ont mis en lumière certaines forces et limites des approches traditionnelles. Au cloisonnement de la recherche à l'intérieur des disciplines, la recherche féministe oppose une approche résolument multidisciplinaire. » (Ollivier et Tremblay 2002 : 12). Les articles de cet ouvrage prouvent que d'autres gestes sont possibles, qui impulsent d'autres façons de regarder, dans un mouvement libérateur de la pensée. Les gestes des réalisatrices et les travaux qu'elles ont inspirés dans cet ouvrage font œuvre de résistance, même dans leur fragilité. Pour la philosophe argentine María Lugones, internée de force dans un hôpital psychiatrique pour avoir osé exprimer son désir, la résistance a été incarnée dans une femme qui essayait de se soustraire aux électrochocs en disant qu'elle était occupée et agitait ses mains : « todo el mundo resiste. A veces así, con el movimiento de las manos. No todo es palabra y en la resistencia, menos. » (Acuña 2019). Prendre une caméra et filmer c'est être convaincue qu'au commencement d'une histoire nouvelle, avant le verbe, c'est l'acte qui crée⁷.

Sonia KERFA avec Dario MARCHIORI

7. « Au commencement était l'acte » est une expression du *Faust* de Goethe. Voir J. W. von GOETHE, *Faust*, Paris, Gallimard, 1995, p. 66. Traduction de Jean Amsler.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACUÑA Claudia, « Maestra : María Lugones, teórica feminista », entrevista con María Lugones, revista *MU*, n° 138, 2019. En ligne : <<https://lavaca.org/mu138/maestra-maria-lugones-teorica-feminista/>>.
- ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Book, (1987), 1999.
- ARRANZ Fátima (dir.), *Cine y género en España. Una investigación empírica*, Madrid, Cátedra, 2010.
- BABB Florence E., « Gender in Postcolonial Latin America », *Latina American Studies*, 2012.
- BATAILLON Gilles et Marie-France PREVOT-SCHAPIRA, « Les gauches latino-américaines », *Problèmes d'Amérique latine*, n° 71, vol. 1, 2009, p. 6-10. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-problemes-d-amerique-latine-2009-1-page-6.htm>> (consulté le 2 septembre 2018).
- BÉNARD DA COSTA Joao, « Portugal », in Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, SGAE/Fundación Autor, p. 853-874, 2011.
- BRAIDOTTI Rosi et Véronique DEGRAEF, « Théories des études féministes : quelques expériences contemporaines en Europe », *Les Cahiers du GRIF*, n° 45, 1990, p. 29-50.
- CAILLET Aline et Frédéric POUILLAUDE, « Introduction. L'hypothèse d'un art documentaire » in Aline CAILLET et Frédéric POUILLAUDE (éd.), *Un art documentaire*, Rennes, PUR, 2017, p. 1-19.
- CAMI-VELA María, *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas*, Madrid, Ocho y medio, 2005.
- COLLAIZI Giulia, « Cine y memoria sociosexual », in Marta SELVA et Anna SOLÀ, (coord.), *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, Barcelona, Paidós, 2002.
- DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, trad. de M.-H. Bourcier, Paris, La Dispute, 2007.
- DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981.

- FLORES Silvana, « Femmes émergentes dans le cinéma politique latino-américain : les courts-métrages de Sara Gómez », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 22, 2014, p. 48-56.
- GLAUDES Pierre et Jean-François LOUETTE, « 4. Raison et résonances », dans *L'essai*. Sous la direction de GLAUDES Pierre, LOUETTE Jean-François. Paris, Armand Colin, « Hors collection », 2011, p. 246-266. URL : <<https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/l-essai-9782200272258-page-246.htm>>.
- JUSAYU Gloria, « Activista indígena, productora audiovisual ». Disponible sur <<http://gloriajusayu.blogspot.com/>> (consulté le 22 octobre 2018).
- KUHN Annette, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, Londres/Boston/Melbourne, Routledge and Kegan Paul, 1982.
- LESAGE Julia, « The political aesthetics of the feminist documentary film », *Quarterly Review of Film Studies*, Volume 3, Issue 4, 1978, p. 507-523.
- MALAMUD Carlos, *Historia de América*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- MAYER Sophie et Elena OROZ (éd.), *Lo personal es político : feminismo y documental*, Gobierno de Navarra/Festival Punto de Vista de Gijón, 2014.
- MORRISSEY Priska, « Documents (III) : Question de genre. Regards sur les femmes au travail dans le cinéma français des années trente », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n° 65, 2011. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/1895/4443> (18 septembre 2018).
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Mimésis, Coll. « Formes filmiques », 2017. Introduction de Teresa Castro et co-édition des textes avec Clara Schulmann.
- NUÑEZ DOMÍNGUEZ Trinidad, May SILVA ORTEGA et Teresa Vera BALANZA (coord.), *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*, Séville, FAA/RTVA/Universidad de Sevilla, 2012.
- PARANAGUÁ Paulo Antonio, « Cineastas pioneras de América latina », in *Filmar en femenino. Hispanística XX*, Centre d'Études et de recherches hispaniques, Dijon, Université de Bourgogne, 1996, p. 19-30.
- *Cine documental en América latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

- PARVATI Nair y Julián Daniel GUTIÉRREZ-ALBILLA (éd.), *Hispanic and Lusophone women filmmakers : theory, practice and difference*, Manchester, Manchester University Press, 2013.
- PEREIRA Ana Catarina, *A mulher-cineasta. Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*, Covilhã (Portugal), Universidade da Beira Interior, 2016.
- POISSANT Louise, *Dictionnaire des Arts médiatiques*, Québec, Presses Universitaires du Québec 1997.
- QUINTERO Pablo, « Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad den América latina », *Papeles de Trabajo*, n° 19, juin 2010.
- RASHKIN Elissa J., *Mujeres cineastas en México : el otro cine*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2015.
- REYNAUD Bérénice, « L'ombre d'un doute » in VINCEDEAU Ginette et Bérénice REYNAUD, *Vingt ans de théories féministes sur le cinéma*, *Revue CinémAction*, n° 67, Corlet/FFIF, 1993, p. 15-16.
- ROCHEFORT Florence et Danielle HASSE-DUBOSC, « Entretien avec Françoise Collin, philosophe et intellectuelle », in *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 13, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 195-210.
- SAYAGO Victoria, « El cine experimental de Narcisa Hirsch. Dos fragmentos de mundos que se miran », in Victoria SAYAGO (éd.), *El cine experimental de Narcisa Hirsch*, Buenos Aires, MQ2 Sello Editorial, 2013.
- SOTO VÁZQUEZ Begoña, *Portuguese Women Directors*, « Symposium "Women in Iberian Cinema" ». Disponible sur : <https://portuguese-womendirectors.wordpress.com/women-in-iberian-cinema/> (consulté le 3 novembre 2018).
- SPRINGER Claudia, « Black Women Filmmakers », *Jump Cut*, n° 29, 1984, pp. 34-37.
- VIHALEM Margus, « Qu'est-ce qu'une subjectivation ? Les rapports entre le savoir, le pouvoir et le sujet dans la pensée de Michel Foucault », *Synergies-Pays riverains de la Baltique*, n° 8, 2011, p. 89-100.

WALDMAN Diane et Janet WALKER (éd.), *Feminism and Documentary*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, Series "Visible Evidence", Vol. 5, 1999.

WOMEN FILM PIONEERS PROJECT, < <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/about/> > (consulté le 12 août 2018).

WOMEN MAKE MOVIES, < <http://www.wmm.com/index.asp> > (consulté le 12 août 2018).

WYMA Chloe, « To break through the Modernist cube : on Lygia Pape at the Met Breuer », *The Art Newspaper*, 20 avril 2017. Disponible sur : < <https://www.theartnewspaper.com/review/to-break-through-the-modernist-cube-on-lygia-pape-at-the-met-breuer> > (consulté le 10 octobre 2018).

I

NOUVELLES HISTOIRES,
NOUVELLES HISTORIOGRAPHIES

TRES APROXIMACIONES AL CINE DOCUMENTAL
HECHO POR MUJERES DE AMÉRICA LATINA
ENTRE 1975 Y 1994

Lorena CERVERA FERRER
University College London / Arts University Bournemouth

A partir de la década de 1970, numerosas mujeres latinoamericanas comenzaron a utilizar el cine como forma de expresión artística y herramienta política realizando documentales que visibilizaron y denunciaron formas de opresión que, hasta ese momento, habían permanecido en el ámbito de lo privado. Como señalan Traverso y Wilson, la bibliografía sobre el cine documental de la región es escasa (2014) y, a pesar de los esfuerzos por incluir documentales hechos por mujeres, se centra en el cine realizado por hombres.¹ Con el objetivo de contribuir a la re-historización del cine latinoamericano desde una perspectiva de género, este artículo propone tres aproximaciones al cine documental hecho por mujeres de América Latina entre 1975 y 1994 a través del análisis de una selección de documentales.

No es el propósito de este texto abordar en profundidad las razones por las cuales el estudio del cine documental hecho por mujeres durante estas décadas ha recibido poca atención académica, pero considero necesario destacar y resumir brevemente tres de ellas. En primer lugar, la prominencia del Nuevo Cine Latinoamericano y otros cines políticos coetáneos —como el Tercer Cine, el Cine Militante, el Cine Imperfecto y el Cinema Novo— y la poca atención que prestaron a «desafiar la (sub)representación, dar voz o involucrar a las mujeres» (Cervera 2020 : 152) inadvertidamente arrojó una sombra que continúa oscureciendo el trabajo de las documentalistas latinoamericanas. En segundo lugar, a diferencia de países anglófonos y europeos, el desarrollo de un cine documental hecho por mujeres no estuvo acompañado por la creación de un circuito de festivales de cine de mujeres que exhibieran estas películas ni de investigaciones académicas o críticas cinematográficas que prestasen atención a este fenómeno. Sin embargo, los Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe permitieron que estos trabajos circularan y se exhibiesen, aunque no en entornos cinematográficos sino activistas. En tercer lugar, el rechazo de los códigos realistas por parte de la teoría fílmica feminista impulsó la marginación del documental y dejó a un gran

1. Véase Burton 1990; Paranaguá 2003; Foster 2013; Traverso y Wilson 2014.

número de documentales hechos por mujeres ignorados (Juhasz 1994; Waldman y Walker 1999; Warren 2010; Mayer y Oroz 2011).

En los últimos años, la digitalización de las copias en 16mm y cintas de vídeo originales por parte de instituciones cinematográficas y universidades de la región ha facilitado enormemente el acceso a este tipo de documentales. Como resultado, la investigación en este campo ha florecido.² Sin embargo, la consideración del documental como eje que articula este cine ha tendido a ignorarse, por lo que el estudio del documental realizado por mujeres suele incluirse en investigaciones más amplias que también incluyen películas de ficción, literatura u otras formas artísticas o se centran en una cineasta o país específico. A diferencia de otras tipologías desarrolladas por teóricos del documental, la taxonomía que propone este artículo no es una categorización cronológica ni evolucionista y, a menudo, las diferentes aproximaciones se solapan. Tampoco incluye todas las distintas variaciones del documental hecho por mujeres de América Latina durante este periodo. Sin embargo, ayuda a trazar conexiones entre prácticas y estéticas de diferentes países que permiten pensar el documental en un contexto dado y contribuyen a la labor de recuperación del cine hecho por mujeres. Cabe matizar que el contenido de este texto corresponde a una investigación doctoral en curso, por tanto, meramente ofrece una observación panorámica a través del análisis histórico y formal de una selección de documentales producidos entre dos fechas significativas. En 1975, la Conferencia Mundial sobre la Mujer, organizada por la ONU y celebrada en la Ciudad de México, fue un evento catalizador de los movimientos de mujeres y del cine feminista. Mientras que los cambios tecnológicos de los años 90, especialmente a través del vídeo, facilitaron el acceso al cine a nuevas realizadoras y, desde entonces, la práctica documental se ha venido diversificando y complejizando, por lo que aproximaciones como la propuesta en esta investigación devienen demasiado simplificadoras.

Los documentales que se incluyen en este artículo exploran luchas de mujeres que navegan entre lo público, lo colectivo, lo privado y

2. Véase Schwartzman 1992; Rashkin 2001; Goldman 2002; Arboleda Ríos & Osorio 2003; Martin 2012; Nair y Gutiérrez-Albilla 2013; Ramírez-Soto y Donoso 2016; Martin y Shaw 2017; Seguí 2018, entre otras.

lo personal. La primera aproximación que propongo surge del cine militante y aborda luchas laborales que ponen énfasis en la doble jornada, la incorporación de las mujeres a las fábricas y el estatus del trabajo doméstico. En esta aproximación incluyo: *La doble jornada* (Helena Solberg, 1975), *Amor, mujeres y flores* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1984-1989) y *Porque quería estudiar* (María Barea, 1990). La segunda aproximación se centra en los trabajos de colectivos de cine feminista que exploraron asuntos como los derechos reproductivos, la relación entre producción y reproducción y la necesidad de cuestionar y expandir ideas sobre la feminidad. Esta aproximación incluye: *Cosas de mujeres* (Rosa Martha Fernández, 1978), *Yo, tú, Ismaelina* (Grupo Feminista Miércoles, 1981) y *Carmen Carrascal* (Eulalia Carrizosa, 1982). La tercera aproximación que propongo sostiene que las experiencias diaspóricas facilitaron la aparición de un enfoque subjetivo en el documental, a menudo expresado a través de la autorrepresentación y narrado en primera persona, e incluye: *Susana* (Susana Blaustein Muñoz, 1980), *Diario inacabado* (Marilú Mallet, 1982) y *El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1994). Los criterios utilizados para la selección de estos documentales han priorizado cuestiones temáticas, modos de autoría y producción y estrategias formales. Pero también he hecho un esfuerzo por incluir producciones de varios países. Tanto cortometrajes como largometrajes, esta selección abarca desde trabajos estudiantiles o independientes, realizados sin apenas recursos, hasta documentales que cuentan con el apoyo de industrias consolidadas.

EL DOCUMENTAL MILITANTE: *LA DOBLE JORNADA* (1975), *AMOR, MUJERES Y FLORES* (1984-1989) Y *PORQUE QUERÍA ESTUDIAR* (1990)

La primera aproximación que propongo estuvo marcada por la revolución cubana y el enfoque marxista del cine militante pero también incorporó políticas, prácticas y estéticas si no feministas, sí contra-patriarcales. Inspiradas por la posibilidad de formular nuevos cines y la atención que los cineastas latinoamericanos otorgaron a exponer, denunciar y cambiar situaciones de pobreza, opresión y violencia, provocadas por dictaduras brutales y la rápida expansión del neoliberalismo, cineastas como Helena Solberg, Marta Rodríguez y María Barea abordaron luchas laborales que afectan a las mujeres. Las historias que relatan sus documentales se encuentran en la

intersección de clase y género y, a menudo, transitan entre lo público y privado, politizando no solo el entorno laboral sino también los espacios domésticos. Temáticamente, estos documentales exploran asuntos que abordan las relaciones entre producción y reproducción, la falta de oportunidades, la desigualdad salarial, el trabajo doméstico no remunerado, la doble jornada, el acoso sexual y la falta de apoyo a las madres cabeza de familia, entre otros. Articulados a través de la propia voz de sus protagonistas, estos documentales rompen con la cultura del silencio impuesta a las mujeres por el patriarcado. Además, a través de discusiones sobre la condición de ser mujer y sus formas de opresión específicas, se invita a un proceso de reflexión que permite tanto a las protagonistas como a las espectadoras formular preguntas sobre su propia opresión y buscar soluciones para superarla. Formalmente, se utilizan convenciones realistas, como escenas observacionales que representan la vida cotidiana, voz en off, sonido diegético, etc. Sin embargo, también se muestra interés por experimentar con el lenguaje cinematográfico a través de diversas estrategias. Entre ellas, destaca la necesidad de mostrar el proceso de producción y la mediación de las cineastas en el mundo histórico representado, lo cual intenta desmitificar el proceso fílmico, reconoce la construcción del propio documental y apunta a la realidad no como algo objetivo que puede ser capturado o representado, sino interpretado.

La doble jornada es un documental de 54 minutos dirigido por la brasileña Helena Solberg y producido por el colectivo International Women's Film Project. Según David William Foster, *La doble jornada* es «el primer documental sobre los derechos de las mujeres en América Latina y la primera película de esta naturaleza hecha por una mujer» (2013: 55). Filmado en Argentina, Bolivia, Venezuela y México, este documental construye un retrato colectivo de las luchas laborales de las mujeres latinoamericanas a través de imágenes y testimonios de trabajadoras de fábricas, mujeres indígenas y activistas feministas y localiza las causas de su opresión en las emergentes economías capitalistas y en el patriarcado. Este documental fue financiado por Calvin Cafritz y una serie de organizaciones internacionales, incluyendo el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y la Fundación Interamericana. Su estreno tuvo lugar durante la Conferencia Mundial sobre la Mujer de la ONU en Ciudad de México en 1975

y posteriormente se distribuyó a través de varios festivales internacionales de cine en países como Francia, Alemania, Estados Unidos, Australia e India.

El documental comienza con diversos planos de cada una de las integrantes del equipo de filmación y con sus nombres y roles inscritos en la pantalla. Esta escena es significativa en cuanto apunta a la mediación del aparato cinematográfico, subraya la mirada femenina detrás de las cámaras y refuerza una de las afirmaciones que el documental presenta: las mujeres están ganando un lugar central en la sociedad. Sin embargo, el asunto principal que concierne a este documental son las formas de explotación laboral específicas de las mujeres –como la falta de oportunidades y la doble jornada– y sus posibles soluciones. Con un discurso analítico, la voz en off enmarca el documental dentro de los debates marxista y materialista-feministas, destacando que «los dueños de las fábricas pagan un salario y reciben el trabajo de dos personas». A través de las voces e imágenes de las protagonistas, este marco teórico se transforma en una realidad material. Ellas plantean dos posibles soluciones a la doble jornada: en primer lugar, la socialización del trabajo doméstico y de cuidados; en segundo lugar, el reconocimiento del valor productivo y la remuneración del trabajo doméstico. Estas posiciones se debatían también internacionalmente durante los años setenta a través del trabajo de feministas como Margaret Benston, Mariarosa Dalla Costa y Selma James. Benston (1969) sostenían que la liberación de la mujer solo puede lograrse mediante la igualdad de oportunidades fuera del hogar y, al mismo tiempo, socializando los trabajos de cocina, limpieza y cuidados. Mientras que para Dalla Costa y James (1975), el trabajo doméstico debería estar remunerado ya que genera plusvalía al proporcionar alimento, ropa y descanso y, por tanto, mejorar la productividad de quienes trabajan fuera de casa. Aunque la voz en off insiste en la necesidad de unirse a la lucha de clases para lograr la liberación de la mujer, algunas de las protagonistas se desmarcan y ven al patriarcado, también instaurado en las organizaciones sindicales, como principal responsable de la opresión de la mujer (ver imagen 1, p. 48).

Amor, mujeres y flores es un documental de 52 minutos dirigido por la colombiana Marta Rodríguez junto a Jorge Silva. Esta pareja de cineastas formó parte del núcleo del cine militante latinoamericano y, desde finales de los sesenta, realizaron numerosos documentales que

denuncian la explotación, tortura y masacre de campesinos, indígenas y obreros. Su última película conjunta es *Amor, mujeres y flores*, producida entre 1984 y 1989 por la televisión británica Channel 4 y otras organizaciones internacionales. Siguiendo la tradición marxista del cine militante, *Amor, mujeres y flores* expone la explotación laboral –principalmente en relación con el uso de pesticidas dañinos para la salud– dentro de la industria de las flores en un momento en el cual Colombia estaba siendo insertada en el capitalismo global. En este documental, las mujeres trabajadoras se convierten en las principales narradoras de los grandes problemas socioeconómicos que experimenta la clase trabajadora y, aunque al principio parecen despolitizadas, se convierten en participantes activas de la lucha de clase.

En una entrevista, Rodríguez expresó que «durante el rodaje de *Amor, mujeres y flores*, Jorge y yo nos dimos cuenta de que el lenguaje cinematográfico militante de los sesenta y setenta se había agotado, ya no era viable. Jorge sugirió que conserváramos el aspecto denunciatorio de nuestras películas, pero que también buscáramos dimensiones poéticas y mágicas» (Marta Rodríguez citada en West and West 1993). Así, este documental incorpora elementos poéticos que formulan nuevos lenguajes dentro del cine político. Este cambio se expresa principalmente a través de la voz. Las mujeres hablan ante la cámara sobre sus experiencias laborales utilizando figuras retóricas. Una de las jóvenes entrevistadas dice: «dejé la industria de las flores como una flor marchita». De manera similar, la voz en off de los cineastas subvierte las convenciones del cine militante ya que no habla desde una posición de conocimiento superior ni ofrece un análisis de clase, sino que emana poéticamente desde lo personal y plantea preguntas sobre la construcción del significado. *Amor, mujeres y flores* refleja una tendencia entre cineastas militantes a través de un giro poético y personal que propone nuevas formas de cine político (ver imagen 2, p. 48).

Porque quería estudiar, dirigido por María Barea y producido por el colectivo de mujeres WARMI Cine y Video en Perú, se centra en el trabajo de la empleada doméstica. Es un documental de 30 minutos, resultado de una investigación de la italiana Vittoria Savio y la cineasta María Barea, con financiación de diferentes organizaciones europeas y el apoyo del Instituto de Promoción y Formación de Empleadas

del Hogar. La idea inicial era hacer una película de ficción (*Antuca*, 1992) para la cual Savio y Barea filmaron testimonios con empleadas domésticas. Estos testimonios constituyen el material principal de *Porque quería estudiar*, a través de los cuales niñas y mujeres de zonas rurales explican cómo fueron captadas para trabajar como empleadas domésticas, a menudo a cambio de la falsa promesa de poder estudiar. El documental se vertebra a través del impactante testimonio de Graciela Huaywa Collanqui. Ella aparece hablando en una cocina, vestida con el uniforme de empleada doméstica. La cámara hace un zoom desde un plano medio, que permite ver este espacio, a un plano corto de su rostro, anticipando la transición emocional que estamos a punto de observar. Otras escenas muestran a Graciela en su rutina laboral: preparando la mesa, limpiando la casa y también paseando con una compañera. Uno de los momentos más importantes del documental es cuando vemos el testimonio de Graciela en una pantalla de televisión en blanco y negro. Este plano está yuxtapuesto a imágenes de otras mujeres, encuadradas también en un plano corto, escuchándola atentamente. Este recurso permite, por un lado, revelar el aparato cinematográfico y, por otro lado, posiciona el testimonio de Graciela y el propio documental como una herramienta educativa que puede utilizarse en el proceso de concientización para que otras mujeres entiendan que la opresión de género y clase no se debe entender de forma individual, privada o aislada, sino colectiva, pública y sistémica (imagen 3, p. 48).

EL DOCUMENTAL FEMINISTA: *COSAS DE MUJERES* (1978), *YO, TÚ*, *ISMAELINA* (1981) Y *CARMEN CARRASCAL* (1982)

A partir de los años setenta, movimientos de mujeres y feministas surgen en diversos países latinoamericanos. Esta red de mujeres se fue consolidando a través de los Encuentros Feministas de Latinoamérica y el Caribe, que comienzan en Bogotá en 1981, celebrándose cada dos o tres años en diferentes países hasta 2014. Simultáneamente, se crean varios colectivos de cine feminista como Cine Mujer en México (1975-1986), Grupo Feminista Miércoles en Venezuela (1979-1988) y Cine Mujer en Colombia (1978-1999).³ Estos colectivos

3. A pesar de compartir el mismo nombre, las integrantes de los colectivos Cine Mujer de México y Colombia no se conocieron hasta el I Encuentro Feminista



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

exploraron asuntos propios de la segunda ola feminista, como los derechos reproductivos y la representación de la mujer en los medios, pero también se desmarcaron de las ideas feministas anglosajonas y europeas, atendiendo a las singularidades y complejidades de la región. La intrincada herencia de diferentes culturas y etnias y los altos niveles de desigualdad económica y social hacen de América Latina un lugar distintivo. Gradualmente, las feministas y cineastas latinoamericanas se dieron cuenta de que sus preocupaciones estaban demasiado limitadas a su clase y privilegio y fomentaron la necesidad de movimientos de mujeres más amplios.

Estos colectivos produjeron cortometrajes, documentales, vídeos y series que ofrecen representaciones de mujeres independientes que buscan reapropiarse de su propio cuerpo, politizan experiencias personales y espacios domésticos y promueven procesos de reflexión y toma de conciencia. Además, estos colectivos implementaron modos de autoría y producción que tienen el potencial de despatriarcalizar las formas de hacer cine a través de la desjerarquización del equipo de filmación y el establecimiento de relaciones colaborativas con las protagonistas de sus películas. Estas películas se utilizaron como instrumento político y educativo y pretendían intervenir en los contextos políticos, legales, sociales y culturales de los países en los que se realizaron. Formalmente, empiezan a mostrar un mayor interés por deconstruir el documental convencional a través de formas híbridas, la mezcla de formatos y de estéticas intimistas.

Cosas de mujeres fue producido por Cine Mujer en México y dirigido por Rosa Martha Fernández, durante sus estudios en el CUEC⁴. Se trata de una película híbrida en blanco y negro de 42 minutos que denuncia las arriesgadas condiciones a las que se ven sometidas las mujeres, en particular las de clase baja, debido a la ilegalidad del aborto. Cine Mujer trabajó en alianza con el movimiento de mujeres y produjo *Cosas de mujeres* como parte del esfuerzo colectivo para despenalizar el aborto en México. Estas iniciativas dieron lugar a un debate nacional a partir del cual se presentó un proyecto de ley ante la Cámara de Diputados que finalmente fue rechazado por el presidente

Latinoamericano y del Caribe en 1981 en Bogotá.

4. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

José López Portillo en 1979, tras una feroz campaña de oposición por parte de la Iglesia Católica. En este contexto, las proyecciones de *Cosas de mujeres* «funcionaron como una herramienta didáctica para promover el debate» (Aceves 2014 : 333).

Narrativamente, *Cosas de mujeres* se compone de tres partes: un cortometraje de ficción que sigue la historia de una estudiante universitaria, su amiga y una red invisible de mujeres que apoya su búsqueda de un aborto ilegal; el desgarrador testimonio de una mujer sobre su traumática experiencia de un aborto clandestino; y escenas documentales que ofrecen información sobre el estado del aborto en México desde perspectivas médicas y políticas. Cada una de estas tres narrativas emplea diferentes estrategias realistas, es decir, planos observacionales, entrevistas de bustos parlantes, imágenes de archivo, recortes de prensa, continuidad de edición, sonido diegético y voz en off. Sin embargo, cada una de estas narrativas también hace uso de dispositivos audiovisuales experimentales, incluyendo efectos de sonido –como el uso de campanas como recordatorio simbólico de la omnipresencia de la Iglesia católica y su poder moral; iluminación tipo *chiaroscuro* que evoca tanto teatralidad como dramatismo; y ángulos de cámara poco convencionales que alteran la posición del espectador. Estos dispositivos rompen la ilusión cinematográfica y producen efectos y afectos que apelan a la experiencia sensorial y emocional del espectador. Al combinar diferentes enfoques formales, la película también abre una negociación entre el hecho real y las diferentes posibilidades de representación, llamando la atención sobre su propia construcción (ver imagen 4, p. 48).

Producido colectivamente por un equipo íntegramente compuesto por mujeres, *Yo, tú, Ismaelina* es un documental de 35 minutos que cuenta la historia de una alfarera que murió después de dar a luz a su hijo número 24. La muerte de Ismaelina sirve para explorar asuntos como la maternidad y la relación entre producción, reproducción y opresión, en lo que Silvia Federici denomina el sometimiento de la «función reproductiva de las mujeres a la reproducción de la fuerza de trabajo» (2004: 12). A pesar de los escasos recursos con los que se produjo, *Yo, tú, Ismaelina* hace uso de dispositivos sofisticados que apuntan a la disonancia entre las vidas de las mujeres rurales y las ideas feministas. El documental cuenta con escenas observacionales que capturan la vida cotidiana de estas mujeres y con entrevistas con

las alfareras, el esposo de Ismaelina, el personal médico y los maestros. En la mayoría de los casos, estas entrevistas están desincronizadas. A menudo vemos la imagen de la persona que está hablando, pero el sonido que acompaña a la imagen no proviene de la diégesis.

La voz incorpórea tiene una función valiosa para el cine feminista porque libera a las mujeres de sus cuerpos, que históricamente han sido objetivados por la mirada masculina (Silverman 1988). Por un lado, al representar voces incorpóreas y cuerpos desincronizados, el documental se hace eco del enfoque colectivo de su modo de autoría y producción. Por otro lado, la disonancia entre imagen y sonido complica el posicionamiento de la mujer en la pantalla. Estas mujeres aparecen en sus roles de artesanas y madres, como productoras y reproductoras. Sin embargo, lo que escuchamos difiere de lo que vemos. Escuchamos voces de mujeres que culpan a Ismaelina por trabajar demasiado o negarse a tomar anticonceptivos, pero vemos imágenes de pobreza y ausencia. A través de esta disonancia, la película revela como las mujeres han internalizado y reproducen acríticamente los mismos discursos patriarcales que las oprimen. Visualmente, la película también resulta sofisticada gracias al uso de fotografías. Las imágenes fijas están casi exclusivamente dedicadas a Ismaelina. Vemos una serie de imágenes de ella haciendo cerámica, en aparente movimiento, pero congeladas en el tiempo, convirtiéndose en inquietantes rastros que desdibujan «el límite entre la vida y la muerte» (Mulvey 2006: 11) y dan la sensación de animar lo inanimado. Las fotografías de Ismaelina son grabaciones de «ausencia y presencia simultáneamente» (Barthes 1980: 57). Ella ya no forma parte del mundo histórico en el que se realizó la película. Su voz nunca se escucha, solo su imagen regresa, congelada en el tiempo, apuntando a las terribles consecuencias de la opresión patriarcal.

Carmen Carrascal, dirigida por Eulalia Carrizosa y producida por Cine Mujer en Colombia, es un documental etnográfico de 27 minutos sobre la vida de una artesana rural del Atlántico colombiano que teje y vende canastos hechos con hoja de iraca a través de una artesanía que ella misma inventó. Formalmente, Carmen Carrascal sigue un enfoque realista convencional y mantiene un estilo consistente y sobrio. La película combina una entrevista con Carrascal con imágenes observacionales de su vida diaria y la detallada elaboración de los canastos, desde la recolección y corte de hojas de iraca, el

trenzado y tejido, hasta su transporte al pueblo más cercano. Los primeros planos de la entrevista a menudo revelan sus momentos de duda, su risa tímida y enfatizan que su historia no es solo sobre lo que vemos u oímos sino también sobre lo que sentimos. En un momento, su voz temblorosa expresa la carga de la maternidad, diciendo: «No quiero tener más. Tengo nueve hijos. No quiero tener más. Pero si Dios me da otro, no puedo hacer nada. Tengo que dar a luz tanto si quiero como si no». Lejos de los debates feministas sobre los derechos reproductivos, Carrascal representa a aquellas mujeres a menudo discriminadas por el feminismo de la segunda ola. Mientras que las imágenes observacionales muestran las adversidades cotidianas de este entorno rural, no con la intención de victimizarla, sino de desafiar y expandir ideas sobre la identidad nacional y la feminidad y de dar valor epistémico a mujeres previamente marginadas (ver imagen 5, p. 54).

La íntima relación establecida entre cineastas y sujeto se refleja en la pantalla a través de su enfoque formal. Por ejemplo, los numerosos primeros planos de manos y rostro evocan una visualidad háptica, entendida como una experiencia multisensorial que «invita al espectador a disolver su subjetividad en el contacto cercano y corporal con la imagen» (Marks 2002: 13). Estos primeros planos muestran movimientos precisos de las manos, sutiles expresiones faciales y texturas de piel y materiales. La fragmentación del cuerpo y la yuxtaposición de primeros planos de manos y rostro a través de la edición, movimientos de cámara y el zoom enfatizan la relación dialéctica entre visualidad háptica y óptica y entre distancia y proximidad, lo cual invita a establecer una relación corporal con la imagen y encarnar su experiencia (ver imagen 6, p. 54).

DOCUMENTAL SUBJETIVO: *SUSANA* (1980), *DIARIO INACABADO* (1982) Y *EL DIABLO NUNCA DUERME* (1994)

Durante gran parte del siglo XX, golpes de estado, dictaduras, guerras civiles, genocidios, crímenes relacionados con el narcotráfico y la corrupción, violencia contra las mujeres y otros entornos hostiles forzaron movimientos de migración masivos. En esta tercera aproximación propongo que las experiencias diaspóricas, no sólo de exiliados sino también de aquellas personas que emigraron por

otras razones, facilitaron el desarrollo de nuevas aproximaciones al documental a través de la hibridación y del uso de la primera persona. Aunque estas experiencias afectaron indistintamente a ambos géneros, las mujeres utilizaron la realización cinematográfica como proceso de autoexploración y, en algunos casos, abordaron ideas sobre género y sexualidad que confrontan los esencialismos binarios y complejizan la identidad sexual.

Susana es un documental experimental en blanco y negro de 16 mm y 25 minutos, dirigido por la Argentina Susana Blaustein Muñoz durante sus estudios en el San Francisco Art Institute. Formalmente, *Susana* mezcla entrevistas, a menudo en forma de confesiones o video-diarios, películas caseras, fotografías familiares y artísticas, una escena de la película de Disney *La bella durmiente* (1959) y escenas experimentales donde se representa la amistad femenina y la sexualidad lésbica. *Susana* puede considerarse un precursor del documental en primera persona, del cine lésbico y, más ampliamente, del cine queer. El documental se articula a través de su cuerpo y voz y toma la forma de un autorretrato audiovisual que aborda la sexualidad no normativa a través de la confrontación del trauma gestado en el seno de una familia conservadora que negaba y rechazaba su identidad sexual. Sin embargo, el documental tiene una intención curativa, apuntando al diálogo y el respeto hacia lo diferente. Como el resto de los documentales de esta categoría, no es una película explícitamente política, no promueve directamente los derechos homosexuales, sino que explora y reafirma la construcción social del género y la sexualidad y fomenta la necesidad de respetar la diferencia. Sin embargo, al hacerlo, *Susana* aborda diferentes temas feministas que se relacionan no solo con las sexualidades complejas y el lesbianismo, sino también con la relación entre madre e hija, la familia patriarcal y el poder de la hermandad (imagen 7, p. 54).

Diario inacabado es un documental de 50 minutos dirigido por Marilú Mallet que ha sido elogiado tanto por investigadores del documental como por teóricas feministas debido a su sofisticada e innovadora reformulación del género documental y su representación transgresora de la subjetividad femenina (Longfellow 1984; Pick 1990; Nichols 1993; Renov 2004; Margulis 2016; Chanan 2007). Este documental, narrado en forma de diario íntimo, retrata la vida en el exilio de su directora, centrándose en la relación con su marido,



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9

el documentalista Michael Rubbo.. También aborda las relaciones con otros chilenos exiliados y su trabajo como realizadora. Al articular la historia desde el punto de vista de la cineasta, de la inscripción de su cuerpo dentro de la película y de la narración en primera persona, *Diario inacabado* «rompe con la ilusión de objetividad mantenida durante tanto tiempo en la práctica y la recepción del documental» (Lebow 2012: 1). Es una película compleja que trasciende categorías estrictas e incluye elementos del video-diario, el collage audiovisual e, incluso, del documental observacional mientras la cámara sigue discretamente la vida diaria de Mallet. Sin embargo, ninguna de estas etiquetas lo describe por completo. Como película híbrida, navega entre mundos internos y externos apuntando a la existencia de fronteras y la posibilidad de traspasarlas. Por un lado, el documental recurre a varias metáforas para ilustrar el traspaso de fronteras, siendo éstas las que existen entre identidades, géneros, lenguajes, culturas y nacionalidades, o incluso, en términos cinematográficos, entre géneros, localizaciones o movimientos de cámara. Por otro lado, las discrepancias que construyen a Mallet y Rubbo como sujetos documentales reflejan la ruptura epistemológica del documental. Como ha señalado Paola Margulis, los personajes de Mallet y Rubbo y sus enfrentamientos representan «dos formas de entender la vida, el trabajo y el entorno» (2016: 158) y dos formas distintas de ver el documental.

El diablo nunca duerme (imagen 8) es uno de los poquísimos documentales realizados por una mujer latinoamericana durante los años noventa que ha recibido amplia atención y reconocimiento. Posiblemente, una de las razones que contribuyó a esto es que fue realizado por Lourdes Portillo, una premiada documentalista mexicana, y fue apoyado por la industria de Estados Unidos, donde reside. Este «melodocumisterio» —como lo describe Portillo— de 87 minutos mezcla diferentes géneros —el thriller, la road movie, el documental de investigación y el melodrama mexicano— y hace hincapié en el rechazo posmodernista de las verdades universales y la realidad objetiva. Aunque *El diablo nunca duerme* ha sido ampliamente explorado en numerosos textos, su complejidad continúa estimulando discusiones sobre una variedad de temas, incluyendo el mismo género documental, las tensiones entre identidades individuales y colectivas, el desplazamiento de marcos culturales, etc. Rosa Linda Fregoso señala

que, a lo largo de su carrera, Portillo ha mostrado un interés constante y desafiante por traspasar fronteras entre géneros, ya que «su obra se niega a encasillarse en una categoría o estilo cinematográfico» (2001: 2), y entre identidades, reflejado en la auto-identificación de Portillo como chicana y lesbiana, aunque no como feminista. En *El diablo nunca duerme*, el concepto de frontera, su existencia, pero también la posibilidad de cruzarla, se representa no solo a través del cruce físico de la frontera entre Estados Unidos y México, sino también a través de cruces conceptuales. Así, este documental se inscribe dentro de las prácticas culturales y artísticas que surgieron en los Estados Unidos durante la década de 1980 a través del trabajo de pensadores y artistas como Gloria Anzaldúa y se desarrollaron a través de los Estudios Chicanos y el Arte Fronterizo. La repentina e inesperada muerte del tío de Portillo desencadena un viaje personal que construye una película biográfica y se apoya en elementos poéticos, trágicos, humorísticos y míticos. Este documental contiene varios dispositivos para construir su historia, desde entrevistas con familiares, imágenes de archivo y un imaginario visual relacionado con la cultura mexicana, el desarrollo económico y la mediación tecnológica. Los planos son, a veces, fijos y cuidadosamente compuestos y, otras, en movimiento con un aspecto amateur. En este sentido, no existe un enfoque estilístico coherente. Quizás, el encuadre más inquietante es el de algunas entrevistas, con ángulos picados y doblados que sugieren desconfianza o acusación, contribuyendo a la intención general del documental de abrir interrogantes sobre la imposibilidad de saber qué es la verdad. Así, la película posiciona a la familia como un lugar de autoconstrucción y su realización se desarrolla como un proceso de autoconocimiento y experimentación. Al plantear preguntas sobre la convención fáctica y realista del documental, *El diablo nunca duerme* defiende el conocimiento situado, las contradicciones, la fragmentación y la inestabilidad de la realidad (imagen 9).

CONCLUSIÓN

El documental hecho por mujeres de América Latina entre 1975 y 1994 constituye un cuerpo fílmico rico y diverso que, sin embargo, ha recibido poca atención por parte de la historiografía del cine latinoamericano. Los trabajos seleccionados en este artículo surgen en conversación con los contextos históricos en los cuales fueron

realizados, particularmente en relación a la influencia del Nuevo Cine Latinoamericano y los varios cines políticos coetáneos, los movimientos feministas y de mujeres y las migraciones y experiencias diaspóricas. Temáticamente, estos documentales visibilizan aquellas historias que se habían marginado u ocultado y que están relacionadas con el estatus del trabajo doméstico, la doble jornada, los abusos laborales y la doble marginación de las mujeres de clase trabajadora, y también con aquellas formas de opresión que habían permanecido en el ámbito de lo privado, como son los derechos reproductivos, la violencia contra las mujeres, la maternidad, la salud física y mental, la sexualidad y la identidad, entre otras. Además, estos documentales a menudo implementaron nuevos modos de autoría y producción que intentaron establecer relaciones horizontales y desmontar las jerarquías asociadas con los distintos roles técnicos y creativos, involucraron a las protagonistas en la toma de decisiones o inscribieron los cuerpos y voces de las cineastas como vectores de la enunciación. Además, el proceso de realización se entendía como una oportunidad que animaba a sus participantes a cuestionar su propia situación, conectar sus experiencias personales y entenderlas de forma colectiva y sistémica. En muchos casos, la distribución se hizo a través de circuitos alternativos a través de los cuales se abría la posibilidad de crear espacios de reflexión y discusión que permitieran utilizar la película como instrumento político.

A nivel formal, estos documentales no sólo emplean estéticas realistas, sino que también experimentan, expandiendo las fronteras que tradicionalmente han definido al género. En la primera aproximación se incluyen elementos reflexivos que prestan atención al proceso de construcción a través de la presentación del equipo de filmación en el caso de *La doble jornada*, la voz en off poética de Marta Rodríguez, o del metacine en *Porque quería estudiar*. En la segunda aproximación, las estrategias formales desafían los cánones estéticos de representación de la mujer y del ocularcentrismo a través de la hibridación, la voz incorpórea y la percepción háptica. En la última aproximación propuesta, el documental se construye alrededor de la historia personal de las cineastas y es narrado en primera persona. Sin embargo, estas películas no son estrictamente autobiográficas, sino que inscriben lo personal dentro de procesos históricos y contextos socio-culturales. Estos documentales politizan la experiencia personal

y presentan las voces y cuerpos de las mujeres como lugares de producción de conocimiento.

El cine documental hecho por mujeres de América Latina empieza a través de trabajos como *Las pirámides de Teotihuacán* (1921), de las hermanas Adriana y Dolores Ehlers en México, a principios del siglo XX; *Araya* (1959), de la venezolana Margot Benacerraf; y *Los santísimos hermanos* (1969), de la colombiana Gabriela Samper. Desde entonces, numerosas cineastas han contribuido a enriquecer, diversificar y expandir el cine documental. Sin embargo, y con algunas excepciones como con la cubana Sara Gómez, sus trabajos permanecen vastamente ignorados. Este artículo pretende contribuir al esfuerzo colectivo por inscribir este cine dentro de la historiografía latinoamericana y arroja luz sobre una selección de documentales. Este texto también excluye el trabajo de otras cineastas importantes, como la peruana Nora de Izcue o la ecuatoriana Mónica Vázquez, entre muchas otras, cuyas contribuciones al cine latinoamericano todavía están por reconocerse y escribirse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVES Gabriela, «'Mujeres que se visualizan': (En)Gendering Archives and Regimes of Media and Visuality in Post-1968 Mexico». PhD diss., University of British Columbia, 2014.
- ARBOLEDA RÍOS Diana y Patricia OSORIO, *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003.
- BARTHES Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, London: Vintage, [1980] 1993.
- BENSTON Margaret, «The Political Economy of Women's Liberation». *Monthly Review*, 21, No. 4 (1969), p. 13-27. En línea: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3960189/mod_resource/content/1/Benston%281969%29%20PoliticalEconomyofWomensLiberation-1969-MargaretBenston.pdf> [consultado el 15/04/2018].
- BURTON Julianne (ed.), *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
- CERVERA FERRER Lorena, «Towards a Latin American Feminist Cinema: The Case of Cine Mujer in Colombia». In *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, no. 20, 2020, p. 150-165. DOI: <<https://doi.org/10.33178/alpha.20.11>>.
- CHANAN Michael, *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute, 2007.
- DALLA COSTA Mariarosa y Selma JAMES, *The Power of Women and the Subversion of the Community*. Bristol: Falling Wall Press, 1975.
- FEDERICI Silvia, *Caliban and the Witch*. New York: Automeia, 2004.
- FOSTER David William, «This Woman Which Is One: Helena Solberg's *The Double Day*». In *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. Tucson: The University of Arizona Press, 2013, p. 51-62.
- FREGOSO Rosa Linda (ed.), *The Devil Never Sleeps and Other Films*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- GOLDMAN Ilene. «Latin American Women's Alternative Film and Video». In Chon. A. NORIEGA (ed.), *Visible Nations: Latin American*

- Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 239-262.
- JUHASZ Alexandra. «‘They Said We Were Trying to Show Reality – All I Want to Do Is To Show My Video’: The Politics of the Realist Feminist Documentary». *Screen*, vol. 35, no. 2, 1994, p. 171-190.
- MARKS Laura U., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MARTIN Deborah, «Women’s Documentary Film: Slipping Discursive Frames». In *Painting, Literature and Film in Colombian Feminine Cultures, 1940-2005*, Woodbridge: Tamesis, 2012, p. 139-188.
- MARTIN Deborah y Deborah SHAW (eds.), *Latin American Women Filmmakers. Production, Politics, Poetics*. London: I.B. Tauris, 2017.
- MAYER Sophie y Elena OROZ (eds.), *The Personal Is Political: Feminism and Documentary*. Pamplona: Punto de Vista Collection, 2011.
- MULVEY Laura, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.
- NAIR Pavarti and Julian Daniel GUTIÉRREZ-ALBILLA (eds.), *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers. Theory, Practice and Difference*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- NICHOLS Bill, *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- PARANAGUÁ Paulo Antonio (ed.), *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PICK Zuzana M., «Chilean Cinema: Ten Years of Exile (1973-83)». *Jump Cut*, n° 32, 1987, p. 66-70.
- RAMÍREZ-SOTO Elizabeth y Catalina DONOSO PINTO, *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2016.
- RASHKIN Elissa J., *Women Filmmakers in Mexico. The Country of Which We Dream*. Austin: University of Texas, 2001.
- RENOV Michael, *Theorizing Documentary*. London and New York: Routledge, 1993.

- SCHWARTZMAN Karen, «A Descriptive Chronology of Films by Women in Venezuela, 1952-92». *Journal of Film and Video*, vol. 44, n° 3/4, 1992, p. 33-50.
- SEGUÍ Isabel, «*Andean Women's Oppositional Filmmaking: On and Off-Screen Practices and Politics*». PhD diss., University of St Andrews, 2018.
- SILVERMAN Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1985.
- TRAVERSO Antonio y Kristi M. WILSON (eds.), *Political Documentary Cinema in Latin America*. Oxon and New York: Routledge, 2014.
- WALDMAN Diane and Janet WALKER (eds.), *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- WARREN Shilyh, *Subject to Reality: Women and Documentary Film*. Champaign: University of Illinois Press, 2019.
- WEST Dennis y Joan M. WEST, «Conversation with Marta Rodríguez». *Jumpcut*, n° 38, 1993, p. 39-44. En línea: <<https://www.ejump-cut.org/archive/onlinesays/JC38folder/MartaRodriguezInt.html>> [consultado 01/10/2017].

LA OBRA DE HELENA LUMBRERAS COMO
PRÁCTICA CINEMATOGRAFICA FEMINISTA

Elena BLÁZQUEZ
Universidad Complutense de Madrid

Pionera del cine militante en España y fundadora del Colectivo de Cine de Clase, Helena Lumbreras llevó a cabo, entre 1968 y 1978, una práctica cultural, nacida de la clandestinidad, que buscaba actuar como fuente contrainformativa y como medio de agitación política en el contexto histórico-social del tardofranquismo y la transición. Apostó por crear, bajo el anonimato, un cine colectivo en el que la clase obrera no solo fuera el tema principal de sus documentales, sino también responsable de la producción, distribución y exhibición de los mismos. Este proyecto grupal buscaba subvertir los roles tradicionalmente asignados en los equipos cinematográficos, a través de una propuesta horizontal que permitiera evitar las relaciones de dominación, muchas veces también presentes en el cine alternativo. Se puede, a su vez, entrever en el proyecto del Colectivo un marcado interés por denunciar la ausencia de las reivindicaciones de las mujeres en la pantalla, hecho que hace que su filmografía progresivamente incorpore una mayor presencia de trabajadoras, así como un mayor número de alegatos feministas.

REVISIÓN DE LA LITERATURA Y CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

En el marco de una reciente línea de investigación que ha apuntado a la necesidad de estudiar la obra de Lumbreras desde una perspectiva feminista, este artículo busca llevar a cabo esa lectura y destacar por qué resulta necesaria. A partir de los años 2000, a la vez que se recuperaba el estudio del conjunto de la obra de Lumbreras, empezaron a aparecer breves menciones a su cine en trabajos que abordaban cuestiones feministas como, por ejemplo, en las investigaciones de María Ángeles Larumbe (2002 y 2004), la plataforma *Subtramas* (2012), o Xosé Prieto Souto (2015)¹. Entre ellos, particularmente interesante

-
1. M.^a Ángeles LARUMBE, *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 289-290; M.^a Ángeles LARUMBE, *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004, p. 72; SUBTRAMAS, «No-autoría», *Abecedario anagramático*, 2012. En: <http://

resulta el trabajo de Larumbe *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la Transición* (2002). A partir del modelo de influencia minoritaria de Serge Moscovici y, en concreto, de su premisa de que todo individuo es, al mismo tiempo, fuente y receptor potencial de influencia al margen de la cantidad de poder que el sistema social le atribuya², Larumbe señalaba a Lumbreras como una de las autoras que, mediante el cine, logró constituirse en vía privilegiada de expresión de las reivindicaciones de las mujeres. De la misma manera que exponía que, para Lumbreras, el cine era un medio necesario para la conquista de libertades democráticas, Larumbe citaba a otras directoras coetáneas, como las italianas Lù Leone y Sofia Scandurra³, para quienes también el cine se constituía como medio clave para tratar los problemas que afectaban a las mujeres desde una perspectiva feminista. Para Larumbe, las prácticas cinematográficas de todas estas cineastas, junto con los certámenes de cine feminista, «iban más allá de la militancia política y dejaban traslucir un estilo de vida que hacía cierto el eslogan del movimiento *Lo personal es político*»⁴. Dos años más tarde, Larumbe, en su libro *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la Transición* (2004), insistió en esta misma idea y situó al Colectivo de Cine de Clase en «la historia de los grupos, desiguales entre sí, en cuanto tamaño, orientación y fines, que se reunían, debatían, cuestionaban y propagaban el mensaje feminista»⁵. Unos años más tarde, en 2012, el grupo de investigación *Subtramas* situó, también, al Colectivo «como una iniciativa pionera en España en cuanto a las estrategias del cine militante feminista»⁶. Finalmente,

subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/no-autoria> [Consultado el 4 de junio de 2020]; y Xosé PRIETO SOUTO, *Prácticas filmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y Transición democrática)*. Madrid: Universidad Carlos III, 2015.

2. Original en francés: «Chaque membre du groupe, indépendamment de son rang, est une source et un récepteur potentiel d'influence». En: Serge MOSCOVICI, *Psychologie des minorités actives*. París: Presses Universitaires de France, 1979, p. 15. Esta y el resto de las traducciones de este artículo son de la autora.
3. Estas cineastas son conocidas, principalmente, por la película feminista *Io sono mia* (1977).
4. M.^a Ángeles LARUMBE, *Una inmensa minoría...*, *op. cit.*
5. M.^a Ángeles LARUMBE, *Las que dijeron no...*, *op. cit.*
6. SUBTRAMAS, *op. cit.*

en 2015, Xosé Prieto Souto dedicó un capítulo de su tesis doctoral al estudio de las estrategias de visibilidad en el cine de Lumbreras y el Colectivo, desde una perspectiva de género, atendiendo no solo al ámbito de la representación, sino también a las formas de organización de su práctica fílmica⁷.

En el contexto de esta línea historiográfica que ha situado la obra de Lumbreras en el marco de las prácticas feministas, su cine ha sido reevaluado, no solo como una práctica que ofrece una posición política de clase, sino también de género. Respecto a esto, la investigadora Susan Martín-Márquez señaló que el trabajo de la documentalista no priorizaba una posición frente a otra, sino que situaba ambas al mismo nivel. Para Martín-Márquez, la carrera de Lumbreras reflejaba «las agudas tensiones de la “doble militancia” experimentada por muchas mujeres de izquierda, [...] lo que podría explicar el hecho de que nunca prosperaran en España colectivos de cine feministas»⁸. Respecto a esto, se debe señalar que, a diferencia de otros países, en España el movimiento feminista formaba parte de estructuras informales minoritarias, tras haberse visto lastrado por la falta de libertades sufridas durante décadas de dictadura. A su vez, no se encontraba inserto en las políticas prioritarias de las organizaciones de izquierda. De hecho, varias organizaciones estimaron que las reivindicaciones que pudieran ser motivo de controversia, como la cuestión feminista, fueran abordadas en un momento postransicional

7. Xosé PRIETO SOUTO, *Prácticas fílmicas...*, op. cit., p. 436. Ver también: Xosé PRIETO SOUTO, «Lecturas y ausencias: cines menores y mujer en la España del cambio político», en: Juan Carlos SUÁREZ VILLEGAS, Rosario LACALLE ZALDUENDO y José Manuel PÉREZ TORNERO (eds.), *Actas de la II conferencia internacional sobre género y comunicación*. Madrid: Dykinson, 2014, p. 408; y Xosé PRIETO SOUTO, «Margins and Absences: Women in Spanish Minor Cinemas», en: Concepción CASCAJOSA (ed.), *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 120.
8. Original en inglés: «It is important to note, however, that Lumbreras' work does not prioritize gender over class-based analysis. Her career perhaps reflects the acute tensions of 'double militancy' experienced by Spanish women on the left [...], which may explain the fact that feminist filmmakers' collectives never prospered in Spain...». En: Susan MARTÍN-MÁRQUEZ, «Editing in the Woman Auteur», en: Jo LABANYI y Tatjana PAVLOVIĆ (eds.), *Companion to Spanish Cinema*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2012, p. 183.

en el que se padecieran menos apremios⁹. A pesar de que algunos partidos, como el Partido Comunista Español, habían declarado, ya en esa época, el interés que tenían por priorizar cuestiones de género, desde algunas facciones del movimiento feminista se criticó que, a menudo, quedaran supeditadas a la lucha de clases. Esto era algo que, a su vez, ocurría en el contexto del cine militante español, en su mayoría compuesto por directores ligados a organizaciones de izquierda, que realizaban un cine comprometido, principalmente, con la lucha antifranquista y la lucha obrera.

No extraña, por ello, que, en España, no existiera un intenso movimiento de colectivos de cine feminista en los años setenta, un fenómeno que sí existió, de manera evidente, en otros países, con grupos sobre todo formados, en su totalidad, por mujeres cineastas. Por ejemplo, en Italia, el *Collettivo Alice Guy* o el *Collettivo femminista cinema*; en Gran Bretaña, el *London Women's Film Group*; en México y Colombia, los Colectivos *Cine Mujer*; o en Venezuela, el *Grupo Feminista Miércoles*, por nombrar solo algunos de estos grupos cuyo eje prioritario era la lucha feminista. Sí existían, no obstante, en el contexto español, algunos grupos con intereses feministas como, por ejemplo, la *Cooperativa de Cinema Alternatiu*, del que formaron parte —entre otros—, las documentalistas Mercè Conesa y Rosa Babi. De hecho, la *Cooperativa* era el grupo más próximo al Colectivo de Cine de Clase, ya que Lumbreras se unió, en 1975, a la *Central del Curt*, una distribuidora de cine independiente ligada a ese grupo. Una aportación relevante de la *Cooperativa*, en el ámbito del feminismo, fue la realización del noticiario *La dona* (1976), un registro del primer mitin feminista, que tuvo lugar en España, convocado por la *Associació Catalana de la Dona*. En el contexto militante catalán, también, en esos años, el *Institut del Cinema Català* produjo el noticiario *Els moviments feministes* (1977) por iniciativa de una de las escasas mujeres cineastas implicadas en el proyecto *Noticiari de Barcelona*: Georgina Cisquella. El investigador Alberto Berzosa señala ambos documentales —*La dona* (1976) y *Els moviments feministes* (1977)— como las únicas propuestas declaradamente feministas en el contexto cinematográfico militante de esos años, ya que, en general,

9. Ver: Pilar GONZÁLEZ RUIZ, Carmen MARTÍN TEN y Purificación GUTIÉRREZ LÓPEZ (coords.), *El movimiento feminista en España en los años setenta*. Valencia: Cátedra, 2009.

esa reivindicación «era tratada en el cine militante español como parte de otra más general»; algo que ejemplifica, según Berzosa, la obra de Lumbreras¹⁰.

La práctica cinematográfica de Lumbreras está inserta en una doble reivindicación, de género y de clase, que nace en sintonía con las luchas político-sociales de contestación de la década 1968-1978, así como con las propuestas cinematográficas de intervención que nacieron en torno a ellas. Resulta, por ello, necesario conectar su trabajo con el de otras mujeres cineastas a nivel nacional e internacional que participaron en proyectos colectivos de producción documental y, cuyas demandas feministas, aunque no fueran el núcleo principal de sus reivindicaciones, aparecían de forma transversal en el registro de otras luchas político-sociales. Cabría, en este sentido, citar, en España, al *Grupo 4*, formado por Elisabeth Aguirre, Pilar del Caz, Cruz Martínez-Risco y Begoña Zanguitu, o a las colaboradoras del Colectivo de Cine de Madrid: Carmen Frías, María Miró, María Luisa Quesada y Rori Sáinz de Rozas. A su vez, la obra de Lumbreras entra en diálogo con movimientos de contestación a nivel internacional y, sobre todo, con propuestas cinematográficas que surgieron a la par que esos acontecimientos. Por ejemplo, su trabajo se asemeja al llevado a cabo por la alemana Helke Sander, miembro del grupo de cine del *Sozialistischer Deutscher Studentenbund*; o al de la sueca-portuguesa Solveig Nordlund, fundadora del *Grupo Zero* en Portugal, por citar solo algunas documentalistas. Lumbreras se inserta en esa historia, nacional e internacional, de mujeres que participaron en un cine colectivo, de denuncia e intervención, mediante el uso de formatos no profesionales, y, cuyo enfoque feminista aparece de forma transversal en el marco de la lucha de clases.

METODOLOGÍA: *WOMEN'S PICTURES: FEMINISM AND CINEMA*

Desde el punto de vista metodológico, este artículo adopta un enfoque a la vez biográfico e histórico. Para ello, se tienen en cuenta algunas premisas, como que el trabajo de Lumbreras nace al calor de los movimientos de contestación que tuvieron lugar entre 1968 y 1978 y, sobre todo, de la segunda ola del movimiento feminista.

10. Alberto BERZOSA, *Cámara en mano contra el franquismo: desde Cataluña a Europa, 1968-1982*. La Plata: Al Margen, 2009, p. 78.

A su vez, en consonancia con el contexto específico en el que la obra de Lumbreras fue creada y recibida, este artículo adopta, en su desarrollo, un enfoque feminista. Cabe, para ello, preguntarse cómo hacerlo. Ante un debate especialmente candente, en los años setenta, acerca de por qué apenas había constancia de mujeres artistas en la historiografía del arte, Linda Nochlin, en su análisis, evidenciaba que los parámetros de selección utilizados no habían sido en absoluto neutros¹¹. Este cuestionamiento marcó el nacimiento de un nuevo acercamiento a la disciplina, desde una perspectiva de género. Asimismo, a la hora de reescribir la historia de las prácticas culturales, siguiendo la recomendación de Griselda Pollock aplicada a la historia del arte¹², surge la pregunta de si la historia del cine debería conformarse con redescubrir mujeres cineastas y reevaluar su contribución a la historia o si, por el contrario, se debería intentar llevar a cabo una reinención feminista de la disciplina «historia del cine» para revelar el sexismo estructural de su discurso. Tomando esta idea como punto de partida, además de redescubrir a una mujer cineasta, se intentará, en este texto, desvelar el sexismo estructural que pudo hacer que Lumbreras dejara de hacer cine en los ochenta y que su obra cayera en el olvido durante los años sucesivos. Para llevar a cabo esta reevaluación de su trabajo, este artículo se servirá del texto de Annette Kuhn: *Women Pictures: Feminism and Cinema* (1982)¹³, una de las obras fundacionales en el estudio de las relaciones entre cine y feminismo. Como para Nochlin y Pollock, también para Kuhn, resulta necesario buscar fórmulas que permitan una nueva escritura de la historia de las prácticas culturales. Al respecto, Kuhn señala que parte de los objetivos del feminismo deberían consistir «en reescribir

11. Linda NOCHLIN, «Why Have There Been No Great Women Artists?», *ARTnews*, 1971, vol. 69, n.º 9, pp. 22-33.
12. Original en francés: «L'histoire de l'art féministe se contente-t-elle de redécouvrir des artistes femmes et de réévaluer leur contribution à l'art ? N'agit-il pas plutôt d'une véritable intervention féministe dans la discipline "histoire de l'art" afin de révéler le sexisme structurel de ce discours fondé sur l'ordre patriarcal de la différence sexuelle ?». En: Griselda POLLOCK, «Histoire et Politique: L'Histoire de l'Art peut-elle survivre au féminisme ?», en: Yves MICHAUD (ed.), *Féminisme, art et histoire de l'art*. París: École Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1994, p. 63.
13. Annette KUHN, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1982.

la historia del cine, y al mismo tiempo, transformar esa historia por medio de un acercamiento teórico hasta ahora ausente, un acercamiento basado en una perspectiva feminista»¹⁴.

Usando como guía el texto de Kuhn *Women's Pictures* (1982), se explorará, aquí, la práctica cinematográfica de Lumbreras como una alternativa de interés para la política cultural feminista. Kuhn, en su texto, se pregunta qué es lo que hace a una obra feminista. En primer lugar, considera relevante que tanto quien crea como su intención sean feministas, pero cuestiona el hecho de que una obra lo sea únicamente por ello, abogando, así, por una aproximación crítica a la teoría intencionalista¹⁵. En segundo lugar, estima esencial que existan aportaciones que desafíen los modos de representación tradicionales y que permitan definir un film como feminista, a la vez que señala la dificultad de establecer preceptos específicos para su definición¹⁶.

14. Original en inglés: «Part of the feminist project is seen to be the rewriting of film history, and at the same time the transformation of that history by means of a theoretical approach which it has hitherto lacked, an approach informed by a feminist perspective». En: Annette KUHN, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londres: Verso Books, 1994 (2.ª ed.), p. 86.
15. Al respecto, Kuhn señala: «Si aceptamos que no hay necesidad de interpretar los textos únicamente desde la perspectiva de las intenciones de sus autores o productores, entonces podemos afirmar, por una parte, que una persona que no sea feminista puede producir un texto feminista y, por otra, que una feminista es capaz de producir un texto no feminista». Original en inglés: «If it is accepted that texts are not necessarily readable purely in terms of the intentions of their authors or producers, then it can be argued on the one hand that a non-feminist is capable of producing a feminist text, and on the other that a feminist is capable of producing a non-feminist text». En: *Ibid.*, p. 10.
16. Sobre esto, Kuhn explica lo siguiente: «Pues aunque podría ser adecuado en ciertas circunstancias considerar que un texto que perturba o desafía los modos habituales de representación es en cierto sentido feminista, también se puede argumentar que tal “perturbación” no es una característica suficiente –aunque quizás sí necesaria– de los textos feministas. De aquí podríamos concluir que un texto es feminista en la medida en que se le añade algo, una aportación “feminista”». Original en inglés: «For although it may be appropriate in certain circumstances to consider a text which constitute a disturbance of, or a challenge to, dominant modes of representation as in some sense feminist, it can also be argued that such “disturbance” is not a sufficient –even if it might be held to be a necessary– attribute of a feminist text. From this it may be concluded that a text is feminist to the extent that something is added to it –precisely some “feminist” input». En: *Ibid.*, p. 14.

Finalmente, en tercer lugar, Kuhn opta por señalar como posible indicador válido el modo en qué la obra se lee e interpreta. La vía teórica que sugiere la autora supone desplazar el análisis del texto al contexto, perfilándose el momento de la recepción e interpretación clave para el análisis. Este artículo no será ajeno a esta reflexión. Por ello, inicialmente, se examinará cómo el recorrido vital de Lumbreras, en cuanto que figura pionera, tuvo una importancia fundamental en su concienciación feminista. Seguidamente, se analizará cómo las reivindicaciones de género, fruto de esas inquietudes, se hacen evidentes en sus documentales. Y, por último, se estudiará cómo su obra, décadas después, en el momento de su recepción e interpretación, ha sido recibida como portadora de un incipiente discurso feminista.

LA CONCIENCIACIÓN FEMINISTA DE HELENA LUMBRERAS

Lumbreras fue una de las primeras estudiantes en ingresar en la especialidad de dirección del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) de Madrid a finales de los años cincuenta. En esa especialidad apenas había mujeres. De hecho, en los casi treinta años en los que la institución estuvo en funcionamiento (primero como IIEC y después como Escuela Oficial de Cinematografía), de más de trescientos estudiantes de dirección, solo once eran mujeres, de las cuales solo dos se titularon. Lumbreras fue una de las que superó la prueba de ingreso, pero también una de las que no terminó los estudios en la institución¹⁷. Los acabó, sin embargo, en Italia. Fue, así, la primera española en obtener una beca

17. Cecilia Bartolomé, también estudiante en la institución, señaló lo siguiente acerca de sus compañeras Josefina Molina y Helena Lumbreras: «A nosotras tres (Josefina, Helena y a mí) simplemente no se nos tomaba muy en serio. Hubo que ganarse el respeto trabajando duro y a fuerza de demostrar nuestro talento. De hecho Josefina y yo, en nuestros últimos años en la Escuela, creo que lo conseguimos [...] Pero Helena solo estuvo dos años y no tuvo tiempo para hacer un trabajo interesante, artística o ideológicamente, que le permitiera superar [...] el indudable machismo reinante. Y sobre todo, no pudo aguantar el ambiente asfixiante que se vivía en la Escuela y en el país». Correspondencia con la autora, 21 de septiembre de 2017. Para más información acerca de la presencia de las mujeres en la institución, ver: Sonia GARCÍA LÓPEZ, «Miradas invisibles: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía (1947-1976)», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 22, nº 3, 2021, pp. 311-329.

para estudiar dirección en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma a principios de los sesenta. Una vez de vuelta en España, en los años setenta, fue precursora en la formación de un colectivo cinematográfico que pretendía rehuir de atribuciones autorales y perseguía una desjerarquización del trabajo cinematográfico. El grupo que creó, el «Colectivo de Cine de Clase», era el único en el contexto militante español que, en esos años, contaba con una mujer como fundadora del mismo.

Un breve recorrido por su biografía denota las dificultades a las que se tuvo que enfrentar la cineasta. En 1976, en una de las primeras entrevistas en las que intervino, la periodista de la publicación *Vindicación Feminista*, Maite Goicoechea, la interpeló con una pregunta no exenta de ironía: la de por qué decidió ser directora de cine militante en vez de «conformarse» con otras profesiones cinematográficas tradicionalmente asociadas a las mujeres, como «*script*», montadora o maquilladora». A lo que Lumbreras, decidida, respondió:

Es que desde pequeña padezco dos obsesiones: la obstinación y el incordio. Disfrutaba pensando en el día que pudiese matricularme en la Escuela de Cinematografía y Teatro de Madrid con el retorcido propósito de trabajar más tarde y así quitarle un puesto de trabajo al hombre. La segunda obsesión me condujo a optar por un cine muy poco galante y placentero y decidí utilizar la cámara como arma de divulgación, de agitación y movilización¹⁸.

En esa misma entrevista, al ser preguntada acerca de cuántos obstáculos había tenido que superar en el marco de una profesión «considerada como coto cerrado de hombres», la cineasta señaló que, a pesar de que su «condición de mujer» no le había supuesto grandes problemas, sí había sufrido «un cierto arrinconamiento, cierto velado rechazo [por parte] de compañeros de estudio y de trabajo». Asimismo, subrayó que, en Italia, una vez titulada, debió llevar a cabo los «trabajos más ingratos» antes de poder realizar tareas como meritoria de dirección de Nanni Loy, Federico Fellini o Gillo Pontecorvo. No obstante, destacó las ventajas de haber optado por

18. En: Maite GOICOECHEA, «El cine político como revulsivo», *Vindicación Feminista*, n.º 6, 1976, p. 5.

fundar, a su regreso a España, un «colectivo con planteamientos igualitarios» que, según afirmaba, la había, seguramente, librado «de muchas servidumbres» que, de otro modo, hubiera padecido en el cine comercial¹⁹.

Cabe destacar también que, a pesar de colaborar en sus documentales con sus parejas –primero con Llorenç Soler y después con Mariano Lisa– la cineasta no se vio eclipsada historiográficamente por ninguno de ellos. Su práctica cinematográfica superó el ámbito de la pareja y se nutrió de una amplia red de colaboradores. Al respecto, el investigador Xosé Prieto Souto afirmó que la posición de Lumbreras dentro del Colectivo no fue de subalternidad, a la vez que subrayó que –aunque esos modos grupales ofrecían la posibilidad de cuestionar las relaciones de poder y, con ellas, las de género–, esto último no siempre se cumplía, ya que esas mismas relaciones de dominación eran susceptibles de ser reproducidas también en el ámbito del cine alternativo²⁰. A esto último, la documentalista no fue ajena ya que, según Mariano Lisa, al intentar establecer colaboraciones con otros grupos cinematográficos de izquierda, encontró cierto rechazo. Así lo refleja Lisa en sus declaraciones, al recalcar que, «como mujer [Lumbreras], encontró enormes obstáculos y una gran hostilidad, no solo del aparato estatal, sino también [...] de los aparatos políticos de los partidos de izquierda»²¹.

Lisa, en su reconstrucción de la figura de Lumbreras, insiste en destacar el posicionamiento feminista de la cineasta. Para apoyar su argumentación, recupera pasajes de su biografía. Para él, la estancia de la documentalista en Italia, desde 1962 a 1970, resultó esencial en su politización de izquierdas y su concienciación feminista²². Trabrar

19. *Ibid.*

20. Xosé PRIETO SOUTO, *Prácticas filmicas...*, *op. cit.*, p. 454.

21. Original en inglés: «As a woman, Helena encountered enormous obstacles and great hostility, not only from the state apparatus, but even [...] from the political apparatuses of left-wing parties». En: Nicole BRENEZ, «Veritable Battle Cries. The Era of Collectives», *Forum Expanded Magazine*, 2020, p. 246. Ver también el film de María Ruido, *Plan Rosebud 2: Convocando a los fantasmas*, 2008.

22. Ver: Clara ASÍN FERRER, «El cine militante de Helena Lumbreras», *Resaca Cultural*, junio, 2015. En: <http://www.resacacultural.com/2015/06/el-cine-militante-de-helena-lumbreras.html> [Consultado el 2 de mayo de 2020].

amistad, en Roma, con las poetas Sandra Mangini y Amelia Rosselli, comprometidas con la militancia feminista, fue una referencia fundamental. También lo fueron sus lecturas: además de a Mangini y Rosselli, leía a Elsa Morante, Simone de Beauvoir y Virginia Woolf²³. Asimismo, aunque puede ser que Lumbreras no llegara a conocer el cine de los colectivos italianos antes citados —el *Collettivo Alice Guy* o el *Collettivo femminista cinema*—, ya que ambos realizaron la mayor parte de su trabajo en los años setenta —una vez Lumbreras había regresado a España—; la documentalista sí pudo conocer, durante su estancia en Italia, el trabajo de cineastas militantes feministas como Alessandra Bocchetti. De hecho, el film de Bocchetti, *Della conoscenza* (1968), realizado en el marco del grupo de cine del *Movimento Studentesco*, fue propuesto para participar, junto con *Spagna '68* (1968) de Lumbreras, en el Festival dei Popoli de Florencia (1969) y en el Festival de Oberhausen (1969), por iniciativa de la productora y distribuidora de ambos documentales, Unitelefilm, vinculada al Partido Comunista Italiano.

De lo que sí se tiene constancia es que Lumbreras estuvo en contacto, a finales de los años sesenta, con diversos colectivos italianos de cine militante, integrados mínimamente por mujeres, y centrados en recoger las reivindicaciones de la clase trabajadora. En concreto, Lumbreras pudo conocer el trabajo de los *Cinegiornali Liberi*, noticiarios promovidos por Cesare Zavattini²⁴ y pudo haberse visto influenciada por los *Cinegiornali Liberi del Proletariato*²⁵, un proyecto colectivo de autonomía cinematográfica obrera ideado, aunque nunca puesto en práctica, por Zavattini, autor que Lumbreras conoció en 1964 en Roma²⁶. A su vez, durante sus años en Italia, Lumbreras

23. Correspondencia de Mariano Lisa con la autora, 7 de julio de 2020.

24. Ver: Annalisa MIRIZIO, «El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumbreras. Notas a propósito de la influencia de Pasolini y Zavattini», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 18, n° 4, 2017, pp. 425-441.

25. Ver: Pablo LA PARRA, «Workers Interrupting the Factory: Helena Lumbreras's Militant Factory Films between Italy and Spain (1968-78)», en: Christina GERHARDT y Sara SALJOUGH (eds.), *Looking Back: Global Cinema and the Legacy of New Waves around 1968*. Detroit: Wayne State University Press, 2018, pp. 363-384.

26. Existe registro de la correspondencia mantenida en 1964, entre Lumbreras y Zavattini, hecho que atestigua que se conocieron. A su vez, el colaborador de Lumbreras, el cineasta Llorenç Soler, declaró haber conocido a Zavattini, en

estableció contacto con colectivos militantes de la izquierda extra-parlamentaria²⁷, integrados parcialmente por mujeres, que trataron de proponer proyectos cinematográficos de carácter autónomo junto con la clase obrera, como *Lotte alla Rhodiatece* (1969) del Collettivo Cinema Militante de Turín²⁸. Fueron este tipo de proyectos de carácter horizontal, en los que la distribución de roles tradicional se veía puesta en cuestión, a favor de un criterio de igualdad, el modelo que Lumbreras quiso poner en práctica, a su regreso a España, con la fundación del Colectivo de Cine de Clase. En suma, se podría decir que, tanto sus referencias italianas, como su propia experiencia vital como pionera en el ámbito cinematográfico militante en España, configuraron su concienciación feminista. A pesar de que esto, como afirma Annette Kuhn, no resulte condición suficiente para considerar su obra como tal, sí se puede señalar que su posicionamiento, entendido este como un modo político de estar en el mundo y de participar en su realidad social, resulta clave para entender la forma y el contenido de sus documentales, e interpretar los mismos desde un enfoque feminista.

EL PROTAGONISMO DE LAS MUJERES TRABAJADORAS

El conjunto de la obra de Lumbreras refleja un creciente interés por mostrar la vida de las mujeres trabajadoras y recoger sus testimonios. La documentalista se posiciona con una mirada que reclama su papel activo en las reivindicaciones sociales, en el marco de un cine militante en el que, generalmente, se las relega a un segundo plano. Teniendo en cuenta que, tradicionalmente, el lugar reservado a las

Roma, por mediación de Lumbreras. En: Claudie HERROU TUAL, *Le cinéma de Lorenzo Soler dans l'Espagne franquiste (1963-1970): Les images de la réalité sociale en Espagne sous séquestre*. Dijon: Université de Bourgogne, 2012, anexos, p. 6.

27. Soler también recuerda haber conocido, a través de Lumbreras, a miembros de las organizaciones de la izquierda extraparlamentaria: Lotta Continua y Potere Operaio. *Ibid.*
28. De hecho, el *Collettivo Cinema Militante* de Turín conocía el trabajo de Lumbreras ya que organizó una proyección de su segundo documental, *El cuarto poder* (1970), en 1970 en el Centro Antiimperialista de Turín. Ver: Armando CESTE, Stefano DELLA CASA, Franca MANUELE y Gianfranco TORRI (eds.), *Collettivo Cinema Militante: Torino, 1968 / 1975*. Turín: 2º Festival Internazionale Cinema Giovani, 1984, p. 32.

mujeres no se situaba detrás de la cámara, el papel de Lumbreras cobra una importancia fundamental al alterar los roles establecidos. No solo porque la documentalista sea una mujer que filma sino, sobre todo, porque es una mujer que filma a otras mujeres, rechazando así la «ceguera» histórica que ignoraba la mirada femenina²⁹. Frente a la metáfora de Virginia Woolf de la mujer como espejo³⁰, reformulada por Laura Mulvey en su análisis de la mujer como soporte de la mirada³¹, Lumbreras, con su propuesta cinematográfica, permite no solo incorporar una mirada propia, sino también crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social hasta ahora apenas priorizado en la pantalla. Aunque, como señala Kuhn, el hecho de incorporar las reivindicaciones de las mujeres en sus films y ser ella misma una mujer cineasta no sea condición suficiente para que su obra se pueda considerar feminista, sí que se puede señalar que su trabajo cinematográfico muestra una toma de posición a favor de un discurso feminista.

Un ejemplo de ello es el registro de los testimonios de un grupo de mujeres, familiares de presos antifranquistas, que esperan delante de una cárcel en el primer documental de Lumbreras: *Spagna '68* (1968). Una de las mujeres que allí aparece denuncia que la educación que reciben desde la infancia juega un rol determinante en el mantenimiento del orden social, ya que las relega mayoritariamente al trabajo doméstico. Una comisionista que interviene justo después reivindica el papel activo de las mujeres en la lucha obrera frente a su tradicional representación subalterna, a la vez que denuncia la doble explotación a la que están sometidas, al trabajar tanto en las fábricas como en sus casas. Esta reivindicación viene acompañada de imágenes

29. Viviane Forrester denunció la ausencia de la visión de las mujeres en el cine como una «ceguera» histórica. En: Viviane FORRESTER, «Les regard des femmes» (1974), en: VV. AA., *Femmes de Musidora, Paroles... elles tournent !* París: Éditions des Femmes, 1976, p. 12.

30. «Durante todos estos siglos, las mujeres han servido de espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño natural». Original en inglés: «Women have served all these centuries as looking glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size». En: Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*. Nueva York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1929, p. 53.

31. Laura MULVEY, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, vol. 16, n.º 13, 1975, pp. 6-18.

de trabajadoras, de las que se muestran primeros planos de sus manos ajadas y sus rostros cansados. La documentalista les dedica tiempo para que puedan señalar cuáles son sus demandas como colectivo sometido a una doble jornada. Es fundamental entender el tiempo detrás de cada material filmado. Por la manera cómo Lumbreras se acerca a las mujeres, se deduce que existe un tiempo dilatado en el que se establece una relación de confianza entre la persona que filma y la persona filmada, entre la que escucha y la que interviene. De otro modo, no sería posible ser testigo de cómo varias de las mujeres entrevistadas en *Spagna '68* (1968) le devuelven la mirada al saberse filmadas.

Esa presencia, y su reivindicación asociada, que asoma de manera incipiente en ese primer medimetraje, poco a poco, va ocupando mayor tiempo y lugar en films sucesivos. Por ejemplo, en uno de los siguientes documentales de Lumbreras y el Colectivo, *El campo para el hombre* (1975), una campesina gallega desgrana los detalles de su jornada laboral en una retahíla de faenas agrícolas y tareas domésticas, intercalando ese sinfín de acciones como si formaran parte de un todo indiscernible³². La mujer enuncia ese listado casi sin aliento, algo que, como señala la investigadora Sonia Kerfa, la estética del film recupera al mostrar reiteradamente el gesto del cuerpo que trabaja sin descanso³³. Puesto que la campesina describe esos múltiples quehaceres usando una voz colectiva, un «nosotras», la cámara no le atribuye el discurso solamente a ella, sino que, mientras habla, se detiene en mostrar a un conjunto de mujeres de diferentes edades que, visualmente, presagian la continuidad de los sistemas de reproducción social.

En el siguiente film del Colectivo, *O todos o ninguno* (1976), la cineasta decide recoger las muestras de solidaridad de las familias de los trabajadores en huelga de la empresa *Laforsa*. Nuevamente, aquí,

32. El testimonio dice así: «... lo que hacemos aquí las mujeres, en Galicia, de todo: lavamos, cosemos, cocinamos, vamos a la tierra a sembrar remolacha, patatas, sachamos, sembramos legumbres, ordeñamos las vacas, sacamos estiércol, vamos al monte, apañamos hierba seca [...] Aramos a veces. Fregamos y limpiamos en la casa. Tenemos hijos como los demás, los cuidamos...».

33. Sonia KERFA, «Géographies du regard dans le cinéma documentaire non institutionnel : le corps ou la question de l'écart (Espagne 1951-1974)». Thèse de doctorat, Lyon: Université de Lyon 2, 2008, p. 219.

las reivindicaciones de las mujeres adquieren un espacio de visibilidad frente a la ausencia de su representación en el marco del cine militante. Para Lumbreras, resultaba fundamental mostrar la actitud de las mujeres de los trabajadores de *Laforsa* implicadas en la lucha obrera. Acerca de esto la propia cineasta señaló:

La actuación de las mujeres fue inusitada, importantísima y decisiva en muchos aspectos. Ten en cuenta que la mayoría no eran obreras en activo [...]. La incorporación a la lucha de sus maridos hizo posible su extensión, su impulso. Fueron rincón por rincón afeando y denunciando la conducta de los esquirols y animando a los obreros a resistir. Cuando la lucha decaía ellas aceptaron y asumieron el protagonismo activo. He tenido interés en destacar en esta película la relevancia de la movilización y resistencia de una clase, la mujer [...] su mérito deriva de que no eran mujeres asalariadas³⁴.

Lumbreras, en este documental, hace hincapié tanto en mostrar la solidaridad de estas mujeres con la lucha obrera como en revelar las condiciones del trabajo doméstico que ocupa sus jornadas. En este sentido, en una escena del film, en la que aparecen varias mujeres reunidas en una casa con el fin de redactar un escrito reivindicativo, la voz de un niño, solicitando atención, se cruza con la voz de una de las mujeres, aquella que lee el comunicado. Esa voz infantil, inesperada, interviene como recordatorio de las diversas demandas que atraviesan el tiempo de muchas de esas mujeres³⁵. A pesar de que el comunicado deja de ser momentáneamente audible, Lumbreras y su compañero, Mariano Lisa, deciden no dejar de rodar³⁶. El quejido de ese niño se presenta, así, como muestra del tiempo de trabajo indefinido, dedicado a los cuidados, que forma parte de la vida de esas mujeres. En el siguiente documental del Colectivo, *A la vuelta del grito* (1978), esa doble reivindicación, de género y de clase, resulta

34. En: Maite GOICOECHEA, *op. cit.*

35. Ver: Miguel FERNÁNDEZ LABAYEN y Xosé PRIETO SOUTO, «A Network of Affinities: Helena Lumbreras's Collective Films and Social Struggle in Spain», *Modern Language Review*, vol. 112, n.º 2, 2017, p. 408.

36. Testimonio de Mariano Lisa, recogido en: Isadora GUARDIA, «La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras: Participación política y estética desde la cámara cinematográfica», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XVII, 2012, p. 90.

aún más evidente. En numerosas ocasiones, las mujeres se alzan como portavoces de las demandas laborales, especialmente en el caso de las empresas *Eurostil* y *Roselson*, donde la mayor parte de la plantilla eran mujeres. Denuncian el papel subalterno al que son relegadas en el contexto fabril y lamentan que, ante la crisis económica, son ellas el sector de la clase obrera donde, de forma más ostensible, repercute la crisis; algo que se ilustra a través de los carteles reivindicativos que se incluyen en el documental.

La presencia de las mujeres en los films de Lumbreras y el Colectivo fue cobrando cada vez más importancia hasta finalmente estar destinado a ocupar un papel protagonista en un último proyecto que no se llegó a terminar. El Colectivo lo empezó a rodar en 1977, pero se vio obligado a interrumpirlo con el fin de registrar la progresiva ocupación de fábricas que se estaba produciendo en ese momento y que quedó reflejada en el film antes citado, *A la vuelta del grito* (1978). A día de hoy, tan solo se conservan varios fragmentos de ese conato de documental como materiales inconclusos. En una entrevista, Lumbreras y Lisa declararon que, con ese film, pretendían hacer un documental centrado «en el barrio y [...] concretamente en la mujer, como sufridora directa de las condiciones de la división entre el trabajo en la fábrica para el hombre y el trabajo doméstico para ella, entre el centro de producción y el centro de consumo»³⁷. Como señalaron, ese registro del barrio visto a través de las mujeres buscaba mostrar su problemática específica «no solo en cuestiones de carestía de la vida, sino en el aislamiento» al que se veían «abocadas al tener centrada su vida en la casa y el marido»³⁸. También subrayaron que el entonces reciente encierro de las mujeres de los trabajadores de *Motor Ibérica* había supuesto un cambio importante en sus vidas y que querían que todo ello quedara plasmado en el documental³⁹. El contenido de este film, de haberse terminado, habría probablemente reflejado de forma más clara el posicionamiento feminista de Lumbreras. Asimismo, aún en el ámbito especulativo, si las mujeres entrevistadas hubieran

37. En: Amparo Tuñón, «Una alternativa de clase», *Mundo*, 30 de octubre 1976, p. 67.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

participado activamente en la producción, distribución y exhibición del documental, este se hubiera constituido en un proyecto relevante para la política cultural feminista. Con este proyecto inacabado, la filmografía de Lumbreras «se hubiera desplazado de forma más explícita de la lucha de clases a la denuncia de las desigualdades de género, y hubiera permitido mostrar ambas de manera simultánea haciéndose adalid de la defensa de una igualdad social necesariamente acompañada del feminismo»⁴⁰. Si bien es cierto que este film inconcluso hubiera contado con un enfoque más marcadamente feminista, no se puede obviar que el resto de sus documentales denuncian implícitamente la situación de las mujeres trabajadoras y reivindican, para ellas, un lugar en igualdad.

De hecho, los films de Lumbreras ejemplifican lo que Kuhn denomina «alternativas de interés para la política cultural feminista»⁴¹. Según la autora, estas alternativas no se limitan a un «cine cuyo “contenido” refleja abiertamente la posición conscientemente feminista de sus cineastas», sino que se trata de un trabajo cinematográfico que se desarrolla «al margen de las estructuras textuales e institucionales del cine dominante y construye, o temas, o formas de interpelación, o vías de producción, distribución y exhibición, o todo ello a la vez, en un modo que puede ser entendido como “feminista”»⁴². En el marco de estas alternativas, se podría señalar que los films de Lumbreras tienen ciertos rasgos que resultan afines a una de las categorías de cine alternativo que propone Kuhn: el «anticine feminista». Según la autora, frente a la estética documental realista —criticada por Claire

40. Elena BLÁZQUEZ, «Helena Lumbreras et le Colectivo de Cine de Clase : une pratique cinématographique militante à la fin du franquisme et durant la transition en Espagne». Thèse de doctorat, Paris: Sorbonne Université, 2019, p. 89.

41. Original en inglés: «... alternatives to dominant cinema which may be regarded as relevant to a feminist cultural politics». En: Annette KUHN, *op. cit.*, p. 125.

42. Original en inglés: «Such alternatives are not necessarily confined to types of cinema whose overt ‘content’ is informed by a consciously feminist intent on the part of filmmakers: I will consider also cinema which operates outside the institutional and textual structures of dominant cinema to construct either subject matters, or modes of address, or ways of going about producing, distributing and exhibiting, or various combinations of these, in ways that might be understood as ‘feminist’». En: *Ibid.*

Johnston por perpetuar la ilusión del cine de industria⁴³, el «anticine feminista» abarcaría propuestas deconstructivas que, mediante fórmulas próximas al distanciamiento brechtiano, transforman la relación autor-espectador propia del cine dominante. Un «anticine feminista» que Kuhn asocia a films que cuestionan las convenciones del realismo documental como, por ejemplo, *De cierta manera* (1977) de la cineasta cubana Sara Gómez o *Whose Choice?* (1976) del colectivo británico *London Women's Film Group*. La obra de Lumbreras puede encontrar relación con esa categoría, ya que, en sus films, los rasgos del cine documental realista se encuentran atravesados por varias estrategias del «anticine feminista». Por ejemplo, para mostrar la vida cotidiana de las mujeres trabajadoras, la documentalista no duda en explicitar los dispositivos cinematográficos responsables de la fabricación de imágenes, consigna brechtiana destinada a romper la ilusión de realidad y activar una actitud crítica en el público. Con ese mismo objetivo, Lumbreras persigue desvelar la materialidad del propio film, integrando en él la ficción, el testimonio, la reconstrucción o el dibujo. Busca, en fin, un cine que desafíe los modos habituales de representación tanto en la forma como en el contenido; y que, a su vez, se oponga a los modos tradicionales de producción, distribución y exhibición, situándose al margen del cine de industria.

RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE SU OBRA COMO FEMINISTA

Varios han sido los textos dedicados al estudio de la práctica cinematográfica de Lumbreras desde una perspectiva feminista. Aunque, como se señaló en la introducción de este artículo, esta vía de estudio tan solo comenzó a despuntar a partir de los años 2000, ya en 1976 Goicoechea, en la antes citada entrevista que realizó para *Vindicación Feminista*, situó el cine de Lumbreras en el marco de las demandas

43. Para Johnston, el cine feminista debe ser un cine contestatario tanto en su forma como en su contenido: «... no es suficiente con abordar temas referentes a la opresión de las mujeres en el texto del film, el lenguaje [...] debe ser también interrogado, de modo que se produzca una ruptura entre ideología y texto». Original en inglés: «... it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film; the language [...] must also be interrogated, so that a break between ideology and text is effected». Claire JOHNSTON, «Women's Cinema as Counter-Cinema», en: Claire JOHNSTON (ed.), *Notes on Women's Cinema*. Londres: Society for Education in Film and Television, 1973, p. 29.

feministas⁴⁴. Muchos otros medios, o bien no se interesaron por su trabajo, o bien lo desconocían, sin duda fruto de su carácter, primero clandestino y después marginal. Algunos que sí lo hicieron, en diversas ocasiones, ignoraron las dificultades que podía entrañar para una mujer trabajar en el contexto del cine militante. Incluso, en casos más aislados, algunos medios periodísticos brindaron contextos poco propicios en los que la cineasta debía abrirse paso ante las palabras del resto, como se aprecia en la transcripción de una mesa redonda sobre cine militante organizada en 1977 por la revista *El Viejo Topo*⁴⁵. En esa mesa redonda –en la que participaron, además de Lumbreras, Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larraín, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández, Ernest Blasi, Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí–, Lumbreras interviene tarde y, cuando lo hace, recibe varias críticas de algunos de sus interlocutores, que consideran ingenua su defensa de la creación de un nuevo lenguaje cinematográfico en colaboración con la clase obrera. Además, como señala Xosé Prieto Souto, en ese encuentro, en el que Lumbreras es la única mujer participante, no se tratan en ningún momento «problemáticas de género»⁴⁶. Únicamente Jaime Larraín presenta puntualmente el tema, al declarar que «la industria cinematográfica capitalista introduce entre la clase obrera una ideología individualista, machista [y] fanáticamente religiosa»⁴⁷. No existen, sin embargo, intervenciones respecto al papel de las mujeres en la militancia político-cinematográfica. Existe una clara diferencia entre el espacio discursivo que ocupa la relación cine militante y feminismo en medios afines como *Vindicación Feminista* y la poca relevancia

44. Maite GOICOECHEA, *op. cit.* De hecho, para la investigadora Carmen Peña Ardid, un aspecto fundamental de «la “apropiación” del cine desde el feminismo» fueron las entrevistas que realizó esta revista «a figuras de actualidad por su prestigio, porque ocupaban lugares atípicos en la industria o entraban en conflicto con la habitual heterodesignación de las mujeres». En: Carmen PEÑA ARDID, «La crítica feminista. La crítica de cine en *Vindicación Feminista* (1976-1979), un ejercicio de autoridad intelectual», en: Barbara ZECCHI (coord.), *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2013, p. 33.

45. VV. AA., «Cine militante», *El Viejo Topo*, n° 7, abril 1977, p. 56.

46. Xosé PRIETO SOUTO, «Lecturas y ausencias...», *op. cit.*, p. 408; «Margins and Absences», *op. cit.*, p. 120; y *Prácticas filmicas...*, *op. cit.*, p. 439.

47. VV. AA., «Cine militante», *op. cit.*, p. 56.

que adquiere en otras instancias, como en la citada mesa redonda. Se debe señalar también que, no casualmente, la mayor parte de las escasas entrevistas existentes dedicadas a Lumbreras fueron realizadas por mujeres interesadas en cuestiones feministas⁴⁸. Aparte de esos registros escritos, apenas se cuenta con el testimonio directo de la cineasta como vía de estudio privilegiada.

Ese silencio en su tiempo se puede hacer extensible al que sufrió su obra durante los años ochenta y noventa, ya que no fue hasta los años 2000 cuando se reavivó el interés por su trabajo. Del mismo modo, no fue hasta entonces que se recuperó su cine en clave feminista. En esos años, comenzaron a aparecer menciones al trabajo de Lumbreras en obras centradas en cuestiones feministas como, por ejemplo, en los ya citados textos de María Ángeles Larumbe, *Subtramas*, o Xosé Prieto Souto⁴⁹. De forma paralela, algunos autores dedicaron artículos académicos a la cineasta en los que se reservaba un apartado particular a analizar cuestiones de género como, por ejemplo, los textos de María Camí-Vela, Isadora Guardia, o Miguel Fernández Labayen y Xosé Prieto Souto⁵⁰. También, en el ámbito académico, de forma simultánea, se comenzó a examinar la influencia que tuvo el trabajo de Lumbreras y el Colectivo en prácticas político-artísticas feministas de décadas posteriores⁵¹. El rastro historiográfico trazado a través de todos estos trabajos ha permitido, en los últimos años, sentar

48. Además de Goicoechea, también le dedicaron tiempo y espacio las periodistas Amparo Tuñón en *Mundo* en 1976 o Rosa María Pereda en *El País* en 1977.

49. M.^a Ángeles LARUMBE, *Una inmensa minoría...*, *op. cit.* y *Las que dijeron no...*, *op. cit.*; SUBTRAMAS, *op. cit.*; y Xosé PRIETO SOUTO, *Prácticas filmicas...*, *op. cit.*

50. María CAMÍ-VELA, «Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumbreras», en: María RUIDO (ed. lit.) y Yolanda López (coord.), *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2009, p. 546; Isadora GUARDIA, *op. cit.*; y Miguel FERNÁNDEZ LABAYEN y Xosé PRIETO SOUTO, *op. cit.*

51. Por ejemplo, para la investigadora Branka Vujanović, el legado de autoras como Lumbreras se constituyó en una fuente de inspiración para la invención, en clave feminista, de nuevos modos de articulación artístico-política en la segunda mitad de los noventa. En: Branka VUJANOVIĆ, «Nuevos pasados que habitamos. La memoria antifascista y las metodologías críticas en el ámbito artístico del Estado español y la antigua Yugoslavia», *Nierika. Revista de estudios de arte*, n.º 9, 2016, p. 55.

unas bases con las que reconocer en la obra de la documentalista un posicionamiento a favor de un cine de reivindicaciones, no solo de clase, sino también de género.

En relación al antes mencionado olvido, en el que cayó la obra de Lumbreras, se debe señalar que, en el contexto de la desmovilización del movimiento obrero de base de finales de los setenta y principios de los ochenta, su práctica cinematográfica se percibió, desde algunas facciones de izquierda, como «fuera de lugar»⁵². Esto era algo de lo que el Colectivo era consciente: sabía que su cine era incómodo y que, difícilmente, encontraría un lugar en el marco de los canales de producción, distribución y exhibición surgidos en democracia, canales que habían sustituido a muchas de las estructuras cinematográficas independientes que existían hasta entonces. En una entrevista a *El País*, en 1977, Lumbreras señaló que veía difícil que pudieran trabajar en la industria del cine y, más aún en televisión, pues adelantaban «formas de trabajo absolutamente democráticas»; a la vez que subrayó que aún tenían que pasar «tiempo y cosas» para que el tipo de propuesta audiovisual que ellos llevaban a cabo tuviera cabida⁵³. Lumbreras hizo intentos de insertarse en la industria. Sin embargo, como señaló Llorenç Soler, «chocó contra un muro de incomprensión y, sobre todo, de desconfianza [...] no era un personaje fácil de engullir para la industria del cine y sus planteamientos de rentabilidad económica»⁵⁴. A su vez, Mariano Lisa, al ser preguntado

52. Eloy DOMÍNGUEZ SERÉN, «Combates marginales y combates marginados (Parte I)», *A cuarta pared*, 10 de septiembre 2011. Disponible en: <<http://www.acuartapared.com/cine-militante-espanol>> [Consultado el 1 de abril de 2020].

53. La cita dice así: «Estamos haciendo un cine nuevo [...] Además, estamos adelantando formas de trabajo absolutamente democrático y colectivo. Y tenemos una historia profesional anterior: yo he trabajado cuatro años como productora para la Radiotelevisión italiana; creo que de esto del cine sabemos algo. Aunque en España, para que se nos dé oportunidad de hacer lo que queremos, en cine, y no digamos en televisión, va a tener que pasar tiempo y cosas». En: Rosa María PEREDA, «Helena Lumbreras: un nuevo cine político en España», *El País*, 2 de julio 1977, p. 23.

54. Original en catalán: «En feu temptatives, però [...] es va estavellar contra una muralla d'incomprensió i, sobretot, de desconfiança [...] no era un personatge fàcil d'engolir per la indústria del cinema i els seus plantejaments de rendibilitat econòmica». En: Llorenç SOLER, «El cinema proletari d'Helena Lumbreras», Folleto de la 13.^a edición de la *Mostra Internacional de Films de*

acerca del fin del Colectivo, este hizo referencia, no solo a las dificultades para acceder al sistema por no pertenecer a los círculos de poder de los partidos, sino también, en el caso particular de Llumbreras, al hecho de ser mujer⁵⁵. Según Lisa, esto le acarreó trabas adicionales a la documentalista. Mientras que a él, sin apenas formación técnica, le ofrecieron trabajar en la industria cinematográfica, a ella no le ofrecieron ninguna posibilidad.

A partir de entonces, Llumbreras se centró en su trabajo como profesora de dibujo y se dedicó de forma intensa a la pintura. Durante esos años, su obra cinematográfica no se volvió ni a distribuir ni a exhibir; y, materialmente, se vio deteriorada por el paso del tiempo, hasta que Llumbreras y Lisa la depositaron en la *Filmoteca de Catalunya* en 1994. Hubo que esperar al fallecimiento de la cineasta, en 1995, para que su trabajo recibiera un reconocimiento institucional, en la *Filmoteca de Catalunya*, por iniciativa de los cineastas Llorenç Soler y Josep Miquel Martí Rom. No obstante, la difusión de su obra no se produjo, de forma notoria, que a partir de 2005. Esta recuperación nació fruto del interés por reinterpretar críticamente el cine militante del tardofranquismo y la transición, y ponerlo de nuevo en circulación. A su vez, esta recuperación tardía formó parte de un conjunto de iniciativas que perseguían realizar una revisión del cine de Llumbreras desde una perspectiva feminista. Esto fue especialmente posible gracias a la cooperativa *Drac Màgic* que, a través de la *Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*, dedicó en 2005 y 2015 un homenaje a la documentalista coincidiendo con el décimo y vigésimo aniversario de su fallecimiento. A su vez, en esos años surgieron iniciativas puntuales que enmarcaron la obra de Llumbreras en el ámbito de los estudios feministas. Por ejemplo, algunos de sus films se proyectaron en la «VI Muestra de Cine Realizado por Mujeres» de Huesca en 2005, en el marco del «Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer» de la Universidad de Zaragoza en 2006, en el programa *Talking Back* del Museo ARTIUM en 2011, o en el festival «Mirando Nosotras» de Granada en 2012. Años más tarde, en 2017, se mostraron fragmentos

Dones de Barcelona. Barcelona: Drac Màgic, 2005, p. 38; y Llorenç SOLER, «El cinema militant d'Helena Llumbreras», Folleto de la 23.^a edición de la *Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*. Barcelona: Drac Màgic, 2015.

55. En: Clara ASÍN FERRER, *op. cit.*

de sus films en la exposición *Dones: Ficcions i Realitats* celebrada en el *Museo d'Història de Catalunya* y, un año después, en el taller «Mujeres en el Cine Maldito» celebrado en Madrid, en el marco de la huelga feminista del 8 de marzo. Ese mismo año, en 2018, su trabajo se proyectó, junto al de Cecilia Bartolomé, en la jornada «Feminismos en Marcha», dedicada a repensar la participación de las mujeres en los movimientos del 68; y, finalmente, en 2019, no solo en el ciclo *Dones darrere la càmera* de la bienal *Dona i cinema* de Valencia, sino también en el CCCB y la Filmoteca Española, como parte del ciclo «Mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía (1952-1966)». Este recorrido, a través de su recepción e interpretación, en el ámbito académico y divulgativo, muestra cómo, en los últimos años, la obra de la cineasta ha sido revisada desde una perspectiva feminista y considerada, por tanto –atendiendo a las premisas expuestas por Kuhn–, relevante para la construcción de una política cultural feminista.

CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas, se ha podido apreciar cómo las inquietudes que se pueden extraer de la biografía de Lumbreras, en cuanto que figura pionera, tuvieron una importancia fundamental en su concienciación feminista. Al mismo tiempo, se ha puesto de manifiesto que las reivindicaciones fruto de esas inquietudes se hacen evidentes en sus documentales. Asimismo, se ha podido observar cómo el pensamiento feminista se manifiesta en su obra, no solo en el posicionamiento de la cineasta, y en ciertas características de la obra en sí, sino, sobre todo, en el modo como su obra se ha leído y recibido. La filmografía de Lumbreras ilustra de forma fehaciente el argumento de Kuhn, quien sostiene que la intencionalidad consciente del autor puede ser trascendida por aquello que queda plasmado de forma inconsciente, y que puede ser, a su vez, descifrado o reinterpretado por el público. Se puede inferir, por tanto, que la obra de la cineasta resulta portadora de un incipiente discurso feminista. Este estudio pretende ser un primer paso para futuras investigaciones interesadas en analizar la práctica cinematográfica de la documentalista desde una perspectiva de género. Del mismo modo que la incorporación de las mujeres a la industria cinematográfica fue lenta, se ha tardado en reconocer la importante contribución de Lumbreras a la historia del

cine y, en particular, a la del cine alternativo; y, más aún, a su estudio en clave feminista.

En el marco de un trabajo de recuperación de mujeres cineastas, la investigadora María Camí-Vela señalaba a Helena Lumbreras y Mercè Conesa como las únicas que habían realizado cine militante en España en los años setenta⁵⁶. A esta lista de pioneras del cine militante cabría añadir otros nombres como, por ejemplo, el de Rosa Babi –como Conesa también integrante de la *Cooperativa de Cinema Alternatiu*–, el de las componentes del *Grupo 4*, o el de las colaboradoras del *Colectivo de Cine de Madrid*: Carmen Frías, María Miró, María Luisa Quesada y Rori Sáinz de Rozas. Conocer el trabajo de todas ellas resulta fundamental para comprender el grado de implicación de las mujeres en las prácticas cinematográficas militantes del tardofranquismo y la transición, un aspecto hasta ahora apenas revisado. Pero se trata, sobre todo, de subrayar el papel activo que tuvieron en el marco del cine militante. Asimismo, resulta relevante proceder al estudio de la práctica cinematográfica de Lumbreras en correspondencia con la de otras documentalistas que formaron parte de un movimiento cinematográfico colectivo, con intereses feministas, a nivel internacional. Como parte de este reconocimiento, que evoca una historia aún por escribir, se busca aportar, con este artículo, una vía de investigación que permita trazar una nueva ruta con la que examinar historiográficamente la obra de estas autoras desde una perspectiva feminista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASÍN FERRER Clara, «El cine militante de Helena Lumbreras», *Resaca Cultural*, junio, 2015. En: <http://www.resacacultural.com/2015/06/el-cine-militante-de-helena-lumbreras.html> [Consultado el 2 de mayo de 2020].

BERZOSA Alberto, *Cámara en mano contra el franquismo: desde Cataluña a Europa, 1968-1982*. La Plata: Al Margen, 2009.

56. María CAMÍ-VELA, «Directoras de cine en Cataluña: Un recorrido histórico», *Zeitschrift für Katalanistik*, n.º 27, 2014, p. 29.

- BLÁZQUEZ, Elena, «Helena Lumbreras et le Colectivo de Cine de Clase : une pratique cinématographique militante à la fin du franquisme et durant la transition en Espagne». Thèse de doctorat, Paris: Sorbonne Université, 2019.
- BRENEZ, Nicole, «Veritable Battle Cries. The Era of Collectives», *Forum Expanded Magazine*, 2020, pp. 245-247.
- CAMÍ-VELA, María, «Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumbreras», en: María RUIDO (ed. lit.) y Yolanda LÓPEZ (coord.), *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2009, pp. 251-262.
- , «Directoras de cine en Cataluña: Un recorrido histórico», *Zeitschrift für Katalanistik*, n.º 27, 2014, pp. 27-45.
- CESTE, Armando, DELLA CASA, Stefano, MANUELE, Franca y TORRI, Gianfranco (eds.), *Collettivo Cinema Militante: Torino, 1968 / 1975*. Turín: 2.º Festival Internazionale Cinema Giovani, 1984.
- DOMÍNGUEZ SERÉN, Eloy, «Combates marginales y combates marginados (Parte I)», *A cuarta pared*, 10 de septiembre 2011. Disponible en: <<http://www.acuartapared.com/es/cine-militante-espanol/>> [Consultado el 1 de abril de 2020].
- FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel y PRIETO SOUTO, Xosé, «A Network of Affinities: Helena Lumbreras's Collective Films and Social Struggle in Spain», *Modern Language Review*, vol. 112, n.º 2, 2017, pp. 397-412.
- FORRESTER, Viviane, «Les regard des femmes» (1974), en: Vv. AA., *Femmes de Musidora, Paroles... elles tournent !* París: Éditions des Femmes, 1976.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia, «Miradas invisibles: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía (1947-1976)», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 22, n.º 3, 2021, pp. 311-329.
- GOICOECHEA, Maite, «El cine político como revulsivo», *Vindicación Feminista*, n.º 6, 1976, p. 5.
- GONZÁLEZ RUIZ, Pilar, MARTÍN TEN, Carmen y GUTIÉRREZ LÓPEZ, Purificación (coords.), *El movimiento feminista en España en los años setenta*. Valencia: Cátedra, 2009.

- GUARDIA Isadora, «La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras: Participación política y estética desde la cámara cinematográfica», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XVII, 2012, pp. 77-99.
- HERROU TUAL Claudie, «Le cinéma de Lorenzo Soler dans l'Espagne franquiste (1963-1970): Les images de la réalité sociale en Espagne sous séquestre». Thèse de doctorat, Dijon: Université de Bourgogne, 2012.
- JOHNSTON Claire, «Women's Cinema as Counter-Cinema», en: Claire JOHNSTON (ed.), *Notes on Women's Cinema*. Londres: Society for Education in Film and Television, 1973, pp. 24-31.
- KERFA Sonia, «Géographies du regard dans le cinéma documentaire non institutionnel : le corps ou la question de l'écart (Espagne 1951-1974)». Thèse de doctorat, Lyon: Université de Lyon 2, 2008.
- KUHN Annette, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- , *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londres: Verso Books, 1994 (2.^a ed.).
- LA PARRA Pablo, «Workers Interrupting the Factory: Helena Lumbreras's Militant Factory Films between Italy and Spain (1968–78)», en: Christina GERHARDT y Sara SALJOUGH (eds.), *Looking Back: Global Cinema and the Legacy of New Waves around 1968*. Detroit: Wayne State University Press, 2018, pp. 363-384.
- LARUMBE M.^a Ángeles, *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la Transición*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2002.
- , *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan, «Editing in the Woman Auteur», en: Jo LABANYI y Tatjana PAVLOVIĆ (eds.), *Companion to Spanish Cinema*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2012, pp. 176-189.
- MIRIZIO Annalisa, «El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumbreras. Notas a propósito de la influencia de Pasolini y Zavattini», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 18, n.º 4, 2017, pp. 425-441.

- MOSCOVICI Serge, *Psychologie des minorités actives*. París: Presses Universitaires de France, 1979.
- MULVEY, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, vol. 16, n.º 13, 1975, pp. 6-18.
- NOCHLIN, Linda, «Why Have There Been No Great Women Artists?», *ARTnews*, 1971, vol. 69, n.º 9, pp. 22-33.
- PEÑA ARDID, Carmen, «La crítica feminista. La crítica de cine en *Vindicación Feminista* (1976-1979), un ejercicio de autoridad intelectual», en: Barbara ZECCHI (coord.), *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 23-44.
- PEREDA, Rosa María, «Helena Lumbreras: un nuevo cine político en España», *El País*, 2 de julio 1977, p. 23.
- POLLOCK, Griselda, «Histoire et Politique : L'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ?», en: Yves MICHAUD (ed.), *Féminisme, art et histoire de l'art*. París: École Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1994, pp. 63-90.
- PRIETO SOUTO, Xosé, «Lecturas y ausencias: cines menores y mujer en la España del cambio político», en: Juan Carlos SUÁREZ VILLEGAS, Rosario LACALLE ZALDUENDO y José Manuel PÉREZ TORNERO (eds.), *Actas de la II conferencia internacional sobre género y comunicación*. Madrid: Dykinson, 2014, pp. 404-413.
- PRIETO SOUTO, Xosé, «Margins and Absences: Women in Spanish Minor Cinemas», en: Concepción CASCAJOSA (ed.), *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 115-126.
- , «Prácticas filmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y Transición democrática)». Tesis doctoral, Madrid: Universidad Carlos III, 2015.
- SOLER, Llorenç, «El cinema proletari d'Helena Lumbreras», Folleto de la 13.^a edición de la *Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*. Barcelona: Drac Màgic, 2005.
- , «El cinema militant d'Helena Lumbreras», Folleto de la 23.^a edición de la *Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*. Barcelona: Drac Màgic, 2015.

SUBTRAMAS «No-autoría», *Abecedario anagramático*, 2012. En: <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/no-autoria>> [Consultado el 4 de junio de 2020]

TUÑÓN Amparo, «Una alternativa de clase», *Mundo*, 30 de octubre 1976, p. 67.

VUJANOVIĆ Branka «Nuevos pasados que habitamos. La memoria antifascista y las metodologías críticas en el ámbito artístico del Estado español y la antigua Yugoslavia», *Nierika. Revista de estudios de arte*, n.º 9, 2016, pp. 50-58.

VV. AA., «Cine militante», *El Viejo Topo*, n.º 7, abril 1977, pp. 55-59.

WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*. Nueva York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1929.

CON OJOS DE MUJERES: LA MEMORIA
AUDIOVISUAL DE LAS FARC-EP, GUERRILLA DE
COLOMBIA (1960-2016)

Lita RUBIANO TAMAYO
Investigadora independiente, Colombia

Esta investigación tiene como punto de partida una muestra de la producción audiovisual y fotográfica realizada por las Farc-EP (Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo), la cual conduce a indagar y analizar acerca del rol de la mujer insurgente en la creación de la memoria audiovisual de la ex-guerrilla (imagen 1).

Con el propósito de explorar elementos que permitan dilucidar dicho rol, se abordarán ciertos aspectos que determinan, en primer lugar, el proceso que llevó a las mujeres farianas¹ a romper con los roles tradicionalmente establecidos por la sociedad, salir de la cocina², dejar de ser únicamente «las compañeras» de los comandantes o de la guerrillerada³ en general y asumir una de las tareas fundamentales de la llamada guerra de cuarta generación: las comunicaciones. Con esta responsabilidad y el acceso a la tecnología, en segundo lugar, se examinará el lugar preponderante que gracias a la producción audiovisual ocupa lo cotidiano sobre lo que se consideraba como «extraordinario»: los momentos de batalla, las acciones militares y operaciones guerrilleras que eran prioridad. En tercer lugar, a partir de la práctica del found footage ejercida por los medios corporativos, se planteará la deshumanización llevada por el discurso oficial y hegemónico, que mostraba a guerrilleros sin sentimientos y que hasta la década del 2000 desconocía la importancia de las mujeres en las filas guerrilleras. Esto nos permitirá mostrar cómo el relato fariano en manos de las mujeres se constituye en un verdadero contrarrelato que da a ver la humanización de la guerra (imagen 2).

UNA VENTANA PARA EL CAMBIO

Pese a la declarada ideología de transformación de las relaciones sociales en las filas de las Farc-EP, el reconocimiento y aceptación de

1. Se dice “fariano” o “fariana” para lo que se refiere únicamente a los miembros de las FARC-EP de Colombia.
2. En la guerrilla se suele usar la palabra “rancho” para la cocina. La usaremos de aquí en adelante.
3. La guerrillerada es el grupo de personas que pertenecen a la guerrilla.

las mujeres como combatientes, fue un lento proceso. En todos los niveles, ellas tuvieron que afirmarse: en espacios de orden público, en la confrontación directa en la guerra, con la fuerza pública, en espacios políticos, en labores de dirección desde las unidades más pequeñas hasta la posibilidad de participar en el estado mayor central, que solo se abrió para ellas en las últimas décadas, 2000-2015. Según la investigación de Rosa Caicedo⁴, se pueden definir tres momentos historiados de las mujeres en la ex-guerrilla: un primer momento (1964-1982), en el que pasaron de acompañantes a combatientes; un segundo momento (1982-1998), en el que se incrementan, visibilizan y se diversifican sus oficios y, un tercer momento (1998-2016), en los procesos de negociaciones de paz, en el que se propicia la autocritica de las mujeres. Hasta el ingreso masivo de mujeres al grupo insurgente, durante los diálogos del Caguán (1998)⁵, participar en combates era impensable para ellas. Las mujeres comandantes de escuadra⁶ eran la excepción. Aunque en los estatutos de la guerrilla se decía que las labores cotidianas se repartían «por igual» entre hombres y mujeres, en la realidad los lugares que las mujeres podían asumir con total responsabilidad eran la rancho, ser «las compañeras» de los combatientes (comandantes y rasos), o ser secretarias o enfermeras, es decir, labores de organización y cuidado de la tropa.

A partir de la década de los noventa, esa situación cambió y ciertas dinámicas se fueron transformando paulatinamente. Frente a la imposibilidad de estar en enfrentamientos con la fuerza pública como combatientes, las mujeres asumieron labores de comunicación: radistas, radialistas, fotógrafas y videógrafas de operaciones militares de importancia. Esto estimuló la posibilidad concreta de mantener espacios de independencia, de participar en la construcción y

4. CAICEDO BOHÓRQUEZ, R. (2019). *Mujeres Farianas: orden institucional y relaciones de género (1998-2016)*. <<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/69057>>.
5. Entre 1998 y 2002, en el gobierno de Andrés Pastrana, se dieron los diálogos de Caguán. Se trató del intento de negociación entre la guerrilla de Las Farc-EP y el mencionado gobierno. Las negociaciones fueron infructuosas. El proceso de diálogo estuvo acompañado por gobiernos de varios países, organizaciones multilaterales, organizaciones no gubernamentales (ONG) y sectores de la sociedad civil colombiana y extranjera.
6. De hecho, la estructura militar de las Farc-EP estaba determinada de manera muy detallada.



Imagen 1. Sandra y Olga Arenas.



Imagen 2. Coordinadora Guerrillera Simon Bolivar. Foto de Sandra Ramírez



Imagen 3. Manuel Marulanda Vélez «Tirofijo». Foto de Sandra Ramírez.

relato de memoria de la guerra, contrastando y controvirtiendo los estereotipos impuestos por la sociedad burguesa y consolidados con la industria de los medios corporativos. Olga Marín, quien estuvo por dos décadas en el frente internacional de las Farc-EP, uno de los frentes con mayor producción en comunicación, fue una de las primeras mujeres en asumir estas tareas y en recibir la instrucción necesaria para ello (imagen 3). Desde su posición de precursora de la línea de comunicación del frente internacional explica que:

Debíamos hacernos indispensables, hacer todo lo que otras personas en la guerrilla no sabían hacer. No había mucha gente que supiera tomar fotos y yo sabía cómo fotografiar y tenía cámara, la había llevado conmigo. Venía de la universidad y cuando entré, me encontré con que las mujeres solo estaban en la rancho y muchas de ellas le [sic] lavaban la ropa a los comandantes. Desde el inicio supe que no asumiría las mismas tareas, comencé a proponer otras responsabilidades, los jefes poco a poco me dijeron que sí; así comenzamos a aprender sobre video, fotografía y a escribir para la guerrilla⁷.

Cabe anotar que las realizadoras-guerrilleras cargaban por lo menos cinco kilos más de peso, pues además de llevar consigo la dotación militar (arma, morral, comida), era suya la responsabilidad de cargar cámaras, radio transistores, computadores. Es un dato significativo cuando se trata de estar en movimiento en medio de hostilidades o en apoyo del combate. La imagen de las mujeres en la selva se aleja sumamente de las que se ven en los medios de comunicación dominantes.

Las imágenes femeninas de la televisión y el cine de los años 1980 en Colombia se caracterizaban por mostrar a dos tipos de mujeres: la sexi y la ama de casa. La primera usando maquillaje cargado, ropa estrecha, cabello sobre los hombros y esponjado por productos químicos y un biotipo que tendía cada vez más a la delgadez extrema. Correspondía al patrón moderno de la Europa occidental y colonial cuya carga racial se presentaba con fuerza. En este esquema,

7. Entrevista a Olga Marín (febrero de 2013). Marín fue miembro directivo de la comisión nacional de mujer, género y diversidad sexual del partido Comunes (creada en 2013, en los inicios de las negociaciones de la Habana) y directora de Mujer Fariana hasta el año 2019, el órgano de difusión enfocado en las mujeres de dicho partido.

las mujeres rurales no pasaban de ser un decorado⁸. La segunda es la ama de casa, reforzaban la imagen de la mujer en su labor de cuidadora (madre, esposa, hija). En contraste, en las producciones farrananas es significativa la variedad de rostros que muestran el carácter multiétnico y pluricultural de la sociedad colombiana. A partir de la década de los noventa (por el ingreso masivo de mujeres diversas a las filas de FARC), la mujer sexi/cuidadora⁹ está completamente desvirtuada en las producciones audiovisuales guerrilleros. En éstas, se podían ver a mujeres rollizas, delgadas, blancas, negras, indígenas, mestizas, mulatas, zambas, en franca contraposición con las producciones industriales, que insisten en mantener la «blanquitud» audiovisual. Esta representación variada matiza la procedencia en términos de clase y la uniformidad en el vestir suscita una sensación de «igualdad» que permite introducir desde lo performático la idea de emancipación, trabajada también desde lo político en la “hora cultural”. ¿Qué era la hora cultural en la historia de las FARC-EP? Según Bibiana Hernández,

[l]a hora cultural era un momento muy importante pues se discutían temas nacionales, de política, leíamos comunicados, noticias, videos, algunas películas [de ficción] y documentales; pero también era un espacio para crear, presentábamos bailes, obras de teatro, música. Siempre teníamos unos minutos para analizar todo lo que se refería a la actualidad política interna y en el exterior. A partir de ese aprendizaje, las que estábamos en comunicaciones, comenzamos a proponer otras formas para enfrentar lo que decían los medios de las Farc. Lo político siempre estuvo claro para nosotras, no se trataba solo

8. Lamentablemente debo mencionar que el campesinado continúa siendo un decorado en el audiovisual colombiano: cine, televisión y nuevos formatos. El 17 de diciembre de 2018, la Asamblea General de la ONU en su 73° período de sesiones adoptó formalmente la Declaración sobre los Derechos de los campesinos y otras personas que trabajan en las zonas rurales. Colombia fue uno de los Estados que se abstuvo de votar la Declaración. Aunque en su momento se hizo un llamado a toda la comunidad audiovisual, los y las cineastas vinculados a la gran industria hicieron caso omiso y no se sumaron activamente a las campañas para que el Gobierno firmase la declaración.
9. Aún hoy, los medios corporativos siguen mencionando a Griselda Lobo, alias Sandra Ramírez, como la mujer de Manuel Marulanda y no como lo que es, una Senadora de la República del Partido Comunes.

de hacer un video, sino que ese video nos diera espacio para hablar del por qué de nuestra lucha¹⁰. (Imagen 4)

Las FARC-EP estuvieron conformadas en un setenta por ciento por comunidades rurales, mayoritariamente campesinas¹¹; esto se refleja también en las costumbres de las mujeres que usaban un maquillaje sutil y el cabello muy largo, signo inequívoco de las mujeres del campo colombiano (preciado tanto para las tradiciones indígenas como campesinas), las uñas pintadas y accesorios en el cabello, las muñecas, el cuello y las manos, preferiblemente aretes y collares que pudieran ser llevados con frecuencia y que no interfirieran con el material de intendencia bélico y ni el uniforme. Estas mujeres representan los tres grupos culturales colombianos (afrodescendientes, campesinos e indígenas) que llevan tanto o más equipo de batalla, que hablan de situaciones «hechas para el hombre» como pueden serlo (situaciones de guerra, de análisis político y coyuntural, algunas veces de las artes), caracterizan la representación audiovisual en estas producciones.

LA HUMANIZACIÓN DE LA GUERRA COMO CONTRARRELATO

Tal y como lo analiza el historiador Renan Vega,

Desde finales de la década de 1950 se amplía la noción del “enemigo interno” hasta incluir a la mayor parte de la población civil, a los que empezó a denominarse “guerrilleros de civil”, “guerrilleros sin armas”, “cómplices de la subversión”, “terroristas sin armas”, “brazo desarmado de la subversión”, “población civil insurgente”, en los que se incluyen a sindicatos, asociaciones agrarias, movimientos reivindicativos de toda índole¹². (Imagen 5).

-
10. Entrevista a Bibiana Hernández, delegación de Paz de FARC-EP en los diálogos de La Habana. Entrevista realizada en febrero de 2013.
 11. Johanna GONZÁLEZ y Rocío MALDONADO, “Mujeres ‘guerrilleras’: la participación de las mujeres en las farc y el pcp-sendero luminoso, los casos de Colombia y Perú”, 2016. <https://gric.univ-lehavre.fr/IMG/pdf/gonzalez_maldonado-2.pdf>.
 12. Renán VEGA CANTOR, *Resumen Latinoamericano*, 4 de noviembre de 2020. <<https://www.resumenlatinoamericano.org/2020/11/04/colombia-seguridad-contrainsurgente-y-construccion-del-enemigo-interno/>>.

Las imágenes de la guerra colombiana han sido dominadas por medios corporativos, y en especial las producciones farianas se masificaron por la intermediación de estos, que las encontraron y apropiaron a través de un discurso reiterativo que fortalecía fielmente la doctrina militar y su concepto del enemigo interno. Acceder a ellas para fines comerciales tiene un elevado costo y en no pocas oportunidades se ha negado su uso o se han censurado con bloqueadores en canales virtuales de plataformas como YouTube¹³. Trabajos audiovisuales como *La toma de las delicias* fueron editados, fraccionados, reutilizados y recontextualizados una y otra vez con el discurso hegemónico y corporativo, que nunca ha mencionado su verdadero nombre la “Operación Comandante Jacobo Arenas estamos cumpliendo”. Es importante anotar que, durante varias décadas, dadas las condiciones para la realización, exhibición y distribución de estas producciones, solo un grupo selecto tuvo acceso a su totalidad y fueron los medios corporativos quienes manipularon a su antojo estos materiales y otros, incluso cerrando la posibilidad de que realizadores independientes pudieran indagar sobre esta realidad¹⁴. A partir de la creación del Movimiento Bolivariano —propuesta cultural y política del Partido Comunista Clandestino Colombiano/PC3¹⁵— y solo hasta finales

13. Para la presentación de esta investigación en el Coloquio «Cuando las mujeres filman: el documental en la península ibérica y en el continente latinoamericano» en las Universidades de Grenoble y de Lyon, Francia, subí a mi canal de YouTube cinco cortometrajes de material encontrado sin editar en donde aparecían guerrilleros y guerrilleras bailando, comiendo y cantando. Mi canal fue bloqueado bajo este argumento: «la información que estaba suministrando era de material bélico que infringía todas las normas de YouTube». Octubre de 2019.
14. El festival de cine *El Espejo* en el 2013 aceptó un documental que indagaba la vida de Tanja Nijmejer, alias Alexandra Nariño, titulado *Vencer o morir*, realizado por Jorge Enrique Botero, reconocido periodista colombiano. Este documental fue censurado y prohibido en otros espacios y el festival fue señalado por propagar una apología a la guerra. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=D9PU2Rwrg_E>.
15. El Movimiento Bolivariano por la Nueva Colombia (MB) fue lanzado el 29 de abril de 2000 por las Farc-EP como parte del brazo político del Partido Comunista Colombiano Clandestino-PC3. A partir de su creación son incontables sus producciones: programas de radio, murales, canciones, audiovisuales, videoclips y propuestas performáticas. Se destacan por la irrupción en espacios concurridos en universidades públicas, vestidos «para la ocasión» con atuendos negros, el rostro cubierto y el uso de música fariana; por lo



COMPANEROS DE LAS FARC A LA VOZ
DE LA UNIDAD

Imagen 4. Fotograma del filme *Himno de FARC-EP*



Imagen 5. Captura de pantalla del canal oficial de la revista *Semana* en Youtube.



ME E LA PENOSA HISTORIA DE LA TOMA DE MITÚ

Imagen 6. Caracol Televisión. Captura pantalla de la noticia de la Toma de Mitú.

del 2000 con el acceso a internet, las Farc-EP tuvieron conciencia de la posibilidad de distribuir virtualmente sus producciones. Al tener este conocimiento se volcaron a realizar materiales específicamente para la red o nutrir sus propios canales de comunicación con documentos audiovisuales, videoclips, partes de guerra y material sin editar. (Imagen 6)

Las producciones corporativas se caracterizan por el uso permanente y fragmentado de una voz off omnipresente que reitera «la crueldad de la guerrilla»; no contrastan la información con el sinnúmero de vejámenes que el Estado ha cometido en contra del pueblo en Colombia (sin duda, dichos abusos han nutrido las filas de todos los actores armados en el país: guerrillas, paramilitares, fuerza pública). Las fuerzas militares son mostradas como mártires y héroes, con el fin de consolidar la doctrina militar y validar, por dar solo un ejemplo, las políticas que llevaron a la macabra cifra de seis mil cuatrocientos dos ejecuciones extrajudiciales realizadas por el Ejército Nacional entre 2002 y 2010 en los gobiernos de Álvaro Uribe Vélez¹⁶. Sumado a ello, la sobreexposición de imágenes de nuestra guerra y de las guerras en otras latitudes, mediante la reutilización, apropiación y recontextualización de la narrativa propuesta por la insurgencia, ha sido replicada en cientos de pequeños medios de comunicación, en universidades públicas y privadas en todas las disciplinas, a fin de establecer los cánones del discurso legítimo-ilegítimo, lo que puede o no ser representable y representado, lo que podremos aceptar como imagen icónica y llegamos a comprender, subvalorando también la memoria realizada por las Farc-EP, invalidando la posibilidad de contar su propia historia y desde su propia óptica. Por ello, a pesar de que hoy son parte de nuestra memoria colectiva, estas imágenes han quedado relacionadas a un análisis que las ha resignificado bajo la doctrina del enemigo interno, que no permite ver a una mujer bailando en su tiempo de descanso, sino que ve a una terrorista que, con desfachatez y lascivia, baila a pesar de su malignidad.

general, estas tomas se hacían para conmemorar fechas farianas importantes o de conmemoración para la izquierda latinoamericana como el 8 y 9 de junio, día del estudiante caído. Estas producciones merecerían un estudio profundo.

16. Auto 033 de 2021 de la Jurisdicción especial para la paz- JEP. <<https://www.jep.gov.co/especiales1/macrocasos/03.html>>.

La insistencia en ese discurso corporativo llega al punto de mostrar con frecuencia y detalle, en franjas familiares y horario triple A (franja horaria de mayor rating), los cuerpos mutilados de figuras icónicas de la guerrilla como Raúl Reyes o Alfonso Cano «el arquitecto de la paz»¹⁷. La apropiación y resignificación también se dan en el plano económico, pues estas imágenes nacen para propagar ideas vinculadas a las propuestas del grupo insurgente que incluyen el uso libre y distribución gratuita de estos materiales, pero algunas de las producciones farianas son ahora «propiedad» de Semana, RCN, Caracol y CityTV (el canal de *El Tiempo*), algunos de sus mayores detractores¹⁸, por lo que además de apropiarlas se han lucrado de las mismas, tanto a nivel económico como en crecimiento de audiencias y dejan en el aire muchas preguntas: ¿Cómo llegaron estos medios a obtener dichas imágenes? ¿Cuánta audiencia ganaron al mostrarlas repetidas veces? La deshumanización consolidada en el discurso del enemigo interno, que muestra a guerrilleros sin sentimientos, que los describe como «máquinas de guerra»¹⁹, que nombra a las mujeres con frases objetualizantes y no como sujetos en búsqueda de sus derechos a través del acto de rebelión, y que incluso niega y desconoce hasta el 2016 la participación activa de mujeres en las filas de las Farc-EP, se desdibuja de la mano de las mujeres farianas, quienes humanizan la guerra y tal vez sin saberlo construyen de esta manera un verdadero contrarrelato, pilar de resistencia en la guerra de cuarta generación (imagen 7).

17. Dejamos dos de los ejemplos mencionados, aunque el cubrimiento de esta manera se dio en múltiples medios en Colombia: <https://www.youtube.com/watch?v=s_dHT0A7PPA> y <<https://www.youtube.com/watch?v=HkHDgr3oP8U>>.
18. Medios como *Caracol*, *RCN* y *El Tiempo* son propiedad de los grupos empresariales más adinerados de Colombia, muchos de ellos involucrados con la expropiación de la tierra al campesinado colombiano, como el grupo Santo Domingo, Ardila Lule o la Familia Santos. <<http://www.monitoreodemedios.co/>>.
19. En consonancia con lo que ha gestado el discurso del enemigo interno, el ministro de defensa ha utilizado en su último discurso esta frase al referirse a niños víctimas de reclutamiento forzado y posteriormente víctimas de bombardeos por parte del Estado colombiano. Bustamante Peña, Gabriel. “Máquinas de guerra” publicado en *El Espectador digital*. 24 de marzo de 2021. <<https://www.elespectador.com/opinion/maquinas-de-guerra-3/>> [Consultado el 24 de marzo de 2021].

Aunque desde sus inicios, las Farc tuvieron la intención de contar con un órgano de difusión propio, no fue sino hasta 1991 cuando se animaron a indagar en el género documental. Desde 1965, con *Riochiquito*, esta guerrilla se había dedicado a labores más cercanas a la información de urgencia con comunicados específicos frente a los avatares de la guerra. Gracias a un equipo compuesto mayoritariamente por mujeres, el grupo insurgente aprovecha la tregua en medio de las conversaciones de Caracas durante la presidencia de César Gaviria y se lanza al género documental. Uno de los más notables documentales, *Farianos* (25 min, 1991) se basa sobre el juego creativo en el montaje, que sale del esquema del reportaje, manipulando la imagen con un tinte verde, por medio de la apropiación de secuencias icónicas de *Riochiquito* (Jean-Pierre Sergent y Bruno Muel, 1965) y de otros segmentos de documentales televisivos, que muestran la situación del campesinado, de la infancia en las ciudades y en el campo, de las movilizaciones civiles en las ciudades y enfatizan en el poder de acción de la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar (CGSB)²⁰. En las entrevistas a tres miembros del secretariado²¹, Manuel Marulanda Vélez «Tirofijo», Alfonso Cano «el Arquitecto de la Paz» y Timoleón Jiménez «Timochenko»²², la pantalla se divide en dos rectángulos verticales, probablemente para tapar a la interlocutora; lo interesante de esta propuesta es la ruptura de los cánones utilizados para la época del género documental de guerra en Colombia. El guion y la realización estuvieron a cargo de «Mercedes Jaramillo», la cámara [de video] la hicieron «Lorena» y «Mery», «Irma» en la locución, «Emilio» en la cámara «de cine», «Alexander» en la edición, «Héctor» en la producción y un asesor que figura con el nombre de «Iván». Aunque se menciona el tipo de hombres y mujeres que integran las Farc, es tímida y fugaz la aparición de estas mujeres en pantalla, con planos cortos o generales en donde ellas apenas son notables. Los planos muestran a escuadras compuestas solo por hombres organizados en filas, esperando órdenes. El nombre y elaboración del audiovisual

20. Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar, conformada por 4 grupos insurgentes: Farc-EP, ELN, M19 y EPL.

21. El órgano de dirección política y militar del grupo guerrillero.

22. Hoy jefe del Partido Comunes. El Partido Farc, nacido de Los Acuerdos de La Habana, cambia su nombre a Partido Comunes en la segunda asamblea extraordinaria el 22, 23 y 24 de enero de 2021 (<www.partidofarc.com.co>).

anulan por completo la participación activa de las mujeres en el grupo insurgente, a pesar de que la mitad del equipo de realización está conformado por mujeres y el guion y la dirección general liderados por una de ellas (imagen 8).

Un género vástago para la época, que no tenía mucha aceptación en los espacios «serios» como el documental de guerra, toma un lugar especial. En el videoclip fariano se propone casi como un sello el uso de imágenes documentales propias o apropiadas, que enseñan la historia nacional y la de las Farc-EP, haciendo un paralelo entre el nacimiento del Estado colombiano y el de la guerrilla²³, así como entrenamientos básicos, mantenimiento de las armas y hechos heroicos. No obstante, es la vida cotidiana en los campamentos guerrilleros lo que abunda en este género, el cual procura mostrar un estilo de vida sencillo pero cómodo, colaborativo, alegre y jovial, lejos de las situaciones de orden público que en la mayoría de estos audiovisuales queda completamente por fuera del relato y de esta manera se aleja del imaginario creado por los medios corporativos. Son las mujeres quienes se atreven a indagar con creatividad en el videoclip para mostrar la humanidad de sus combatientes. Quizás sea la forma más utilizada en el relato audiovisual fariano, especialmente por la libertad que otorgaba en el montaje, cuya característica es seguir el ritmo de la música en la totalidad de la canción que está retratando. La respuesta positiva de la guerrillerada, al verse reflejada en las narrativas y las posibilidades pedagógicas que otorgaban las letras de las canciones, abre otra línea en el análisis, no ampliado en este escrito. Los y las combatientes son protagonistas, que se alejan de la «postal audiovisual» y toman el lugar de consumidores de su propia representación. Este punto de giro es clave, pues en la actualidad se sigue buscando por medio de políticas públicas, que a través del consumo de imágenes autorreferenciales se prioricen poblaciones que han tenido pocas oportunidades de producir audiovisual, ya sea por

23. Uno de los pilares y parte del mito fundacional de las Farc-EP es Simón Bolívar. Su imagen ha sido utilizada en muchos de los espacios políticos. La guerrilla se denomina a sí misma como «bolivariana y marxista». La insignia de la lucha fariana es la espada de Bolívar. Se citan los discursos de Bolívar con frecuencia en epítetos, arengas, impostaciones y lemas. También, su imagen se ha utilizado en cientos de impresos, vallas y audiovisuales. El discurso insurgente, a partir del uso de la palabra de Bolívar, presenta el derecho de rebelión e insurrección para validar «el exterminio del enemigo».



Imagen. 7. Fotograma *Operación Comandante Jacobo Arenas estamos cumpliendo* (rodaje: 1998).



Imagen. 8. Fotograma Primera escena de *Operación Comandante Jacobo Arenas Estamos Cumpliendo*.



Imagen. 9. Fotograma *Una Navidad en las Farc* (A. Seinake, 1996).

causa de la lejanía con el centro del país, con la academia o con la industria en general (imagen 9).

LO COTIDIANO SOBRE LO EXTRAORDINARIO

En esta producción destaca el videoclip *Una Navidad en las Farc*, fechado el 23 de febrero de 1996 y firmado por Angélica Seinake²⁴, quien también se desempeñó como radista del frente 19, Bloque Caribe. Por primera vez en la historia de esta guerrilla, el audiovisual se sale del esquema panfletario, ya que tiene como objetivo «la transmisión de su propia cultura y el fortalecimiento de sus propuestas políticas a través del arte en todas sus expresiones²⁵». Este videoclip es quizás uno de los primeros. En él se marca la narrativa que se utilizará en adelante y hasta la fecha: mientras se muestra gran parte de la vida cotidiana en relación con la formación militar, el lavado de ropa y la rancho, así como el tránsito por poblaciones o paisajes escuchamos el coro «un 25 en la guerrilla en donde también se quiere al niño Dios». También por primera vez, «la voz de Dios» es femenina, que intuimos es la de Angélica, quien agradece a la guerrillerada por colaborar «mientras se encontraban en el proceso de aprendizaje». Vale la pena resaltar que las mujeres aparecen en situaciones que afianzan roles tradicionales que exaltan «lo femenino», la «luz en el camino», la «suavidad» y otros similares (imagen 10).

Aunque el ingreso de las mujeres a la guerra produjo una ruptura en las barreras construidas por una mirada masculina/patriarcal que les había asignado el trabajo doméstico como espacio de realización personal, lograr reconocimiento político al interior de la guerrilla no fue una tarea fácil. En las producciones audiovisuales realizadas por ellas, abundan ejemplos en los que su papel era invisible o poco reconocido fuera de la realización audiovisual. Esta situación se da, por un lado, respondiendo al carácter del sujeto colectivo (la guerrilla

24. Poco antes de partir hacia la comisión internacional, Angélica Seinake se vio envuelta en lo que se ha llamado «un crimen pasional» en el interior de las Farc: asesinó a su compañero sentimental, Adán Izquierdo, comandante del frente XIX de las Farc-EP, que operaba en el departamento del Tolima y coordinador de los frentes 17, 21, 25 y 50. Las causas del crimen se desconocieron y ella fue condenada a consejo de guerra por parte de la guerrilla.

25. Entrevista a Jesús Santrich, delegación de Paz las Farc-EP, diálogos de La Habana. Entrevista personal, febrero de 2013.

en su totalidad), pero por otro, negando que eran las mujeres las responsables de que esa memoria pudiera estar allí, a pesar de ser protagonistas en la construcción de relatos tan importantes como la obra audiovisual *Operación Marquetalia de las Farc-EP*²⁶ o la *Operación comandante Jacobo Arenas estamos cumpliendo*²⁷. Estos audiovisuales, conocidos como partes de guerra, usaron la linealidad espaciotemporal para dar cuenta de la acción y fueron utilizados de manera fragmentaria y desagregada. En su mayoría tuvieron una edición mínima (imágenes 11 y 12).

Nuevamente, encontramos que, en la década de los noventa, las mujeres integran la elipsis y el relato se complejiza. La *Operación Comandante Jacobo Arenas estamos cumpliendo* rompe con la simpleza de lo que se realizaba hasta el momento: son aproximadamente setenta y dos horas de combate reducidas a seis minutos y cuarenta y seis segundos en pantalla, que muestran los mejores momentos de la batalla conquistada. El sonido directo con cortes duros y evidentes caracterizan este audiovisual, que transmite gracias a esta decisión de montaje, la tensión permanente en medio del combate: el ruido de los aviones cuando se acercan a bombardear, las ametralladoras, las voces sin apuro pidiendo u ordenando el uso de otras armas «Fany cuántas bombas acá... de cuál mortero», los detalles logísticos como «yo tengo plata, tengo dos millones». Algunos recursos estilísticos como el uso de la fecha y hora en pantalla –automático de la cámara– y el uso de sobretítulos que aclaraban el nombre de la acción u

26. La Operación Marquetalia, conocida como La toma de Las Delicias, fue un ataque realizado por las Farc-EP el 30 de agosto de 1996 contra la base militar de Las Delicias del Ejército Nacional de Colombia, en Puerto Leguizamó, departamento del Putumayo. En esta participaron cerca de mil quinientos combatientes de la exguerrilla.

27. La Operación «comandante Jacobo Arenas estamos cumpliendo», fue realizada el 3 de agosto de 1998 por el Bloque Oriental, comandada por el «Mono Jojoy» contra una base antinarcóticos de la Policía Nacional de Colombia y un batallón del Ejército Nacional de Colombia localizados en el municipio de Miraflores, departamento del Guaviare. En ella participaron cerca de mil combatientes, algunos medios corporativos inflan la cifra a mil quinientos pero los anales de las Farc marcan la misma en menos de mil. Se encuentran varias versiones en internet: uno de 50 minutos, uno de 42 minutos y uno de 25 minutos. También se encuentran versiones hechas por medios corporativos que evidencian la edición del material, estos cortes son entre 5 y 10 minutos.



Imagen 10. Danza Folclorica del 37° Aniversario de las Farc



Imagen 11. Fotograma *Una Navidad en las Farc*.
(A. Seinake, 1996).



Imagen 12. Fotograma de *Así se vive en las Farc*, Canción.

operación y el frente o el bloque que la realizaba, nos dan pistas sobre el proceso de edición, lineal.

Como ya lo dijimos, estas acciones armadas grabadas por la guerrilla constituyeron por décadas el corpus principal utilizado por los medios oficiales o dominantes para señalar y enfatizar su carácter delictivo y su poderío bélico. Probablemente no fue la primera acción de combate grabada por las Farc-EP, pero la intención de montaje y el hecho de haberla puesto en circulación rápidamente, la plantea como una de las primeras apuestas audiovisuales por contar la guerra desde su propio punto de vista.

El consenso está en que fue una mujer quien estuvo detrás de todo el proceso, su nombre es una incógnita, algunos le llaman Fany (a quien se le pregunta por los morteros), otros afirman que fue Lucy, Juliana, Mariana y otros recuerdan que se trata de una mujer, pero vagamente su nombre de guerra. Fany se perdió en combate, lo que deja un sinsabor en el aire, y no solo por la imposibilidad de indagar más en el proceso de realización: ¿la grabación fue continua? ¿cómo hicieron con las baterías? ¿en dónde editaron? ¿cuáles eran los mecanismos de multicopiado y distribución? ¿cuántas veces ella pudo participar de estas producciones? ¿en dónde almacenaban el material? Lamentablemente se desconocen las autoras de muchos materiales audiovisuales, en algunos casos solo son conocidas por sus nombres de guerra, ya que miles han sufrido el mismo destino: torturadas, violadas, desaparecidas y asesinadas por sus enemigos. Un parte más de la guerra, olvidadas o vagamente recordadas, sin el orgullo que precede la historia oficial insurgente y estatal, que mantiene viva la memoria de los hombres y los convierte en héroes de las gestas.

Fueron pocas las mujeres que pudieron continuar con procesos de formación en comunicaciones organizados en algunos frentes de la guerrilla y las historias que se conocen de ellas aún están fragmentadas. Hacia 1985, según los testimonios de Olga Marín, Bibiana Hernández, Victoria Sandino y Sandra Ramírez²⁸, en las escuelas de formación en comunicación se recibía la instrucción técnica y básica en radio (radistas y radialistas), audiovisual y fotografía; se trataba de

28. Estas mujeres pertenecieron a distintos frentes y participaron de todo el universo de comunicaciones en las Farc-EP y simultáneamente en otros roles importantes en lo político-organizativo.

escuelas informales, no eran permanentes, no mantenían un programa específico y no se realizaban en todos los frentes, pues no siempre se tenía la manera de mantener el proceso ni profundizar en cada técnica. Por dar un ejemplo, su aprendizaje acerca del montaje en el documental, por lo general, se basó en deducciones o análisis de las narrativas televisivas o del recuerdo –no siempre nítido– de películas que les impactaron o que eran referente de la misma guerrilla como *Riochiquito* de los franceses Jean-Pierre Sargent y Bruno Muel (1965). El panorama anteriormente descrito, el acceso a la tecnología y la responsabilidad de ser ellas quienes usaban las cámaras en medio de las hostilidades y enfrentamientos directos con el ejército regular fueron la semilla para que poco a poco decidieran llevar ese conocimiento a otros espacios. Su labor como fotógrafas o documentalistas fue más allá de la apropiación de la técnica audiovisual y condicionó su transformación en sujetos políticos. Términos como inclusión, igualdad de decisión, oportunidades y espacios reflexivos fueron incorporándose al hacer, es decir, al proceso de realización audiovisual, que dio un giro y un nuevo punto de vista al desarrollo de la organización guerrillera.

Los audiovisuales se realizan en medio de la guerra y la relación entre herramientas para la realización y el tiempo del que se dispone es estrecha, la edición sencilla y cercana al deber ser de la denuncia documental, el uso permanente de la voz en off se ve trastocada con una variedad de formatos que van desde el documental hasta el videoclip. La fotografía fija es invariablemente documental, aunque se utiliza la puesta en escena en no pocos casos y esta puesta en escena se evidencia al ver a sus protagonistas unos segundos antes del simulacro. Para cientos de «alias» constituye la única posibilidad de ser recordadas. La imagen en movimiento tiene una marca propia: la cámara móvil, los desenfokes, siguen más la línea propia del periodismo de guerra. El color de la fotografía es cambiante según el ambiente (interior/ exterior, día y noche) y no está determinado por una unidad de relato como se propone en las obras de ficción. Y por último, a partir del fuera de campo, sabemos que son ellas quienes dan cuenta de esa memoria de guerra (imagen 13).

Las imágenes se usan tal cual son tomadas, se procura no retocar nada, pues lo importante no es la técnica limpia que impone el cine comercial –la gran industria– sino la autenticidad de las mismas.



Imagen. 13. Fotograma *Insurgencia Siglo XXI*, película fariana.



Imagen 14. Mujeres detrás de cámaras en el cubrimiento de los diálogos de La Uribe (Casa Verde).

El resultado es una extensa producción audiovisual, material de primera mano subido a la red décadas luego de su creación (cerca del 2012), que aboga por la relación entre la «politización de la imagen y la estetización de la política²⁹». La mirada enfocada en lo cotidiano es tal vez el hito más importante de este proceso y bajo la tutela de las mujeres comienza a tener tanta relevancia como lo «extraordinario». Los momentos de batalla, las acciones militares y operaciones guerrilleras que desde el pensamiento militarista y bélico debían ser prioridad (batallas memorables como la toma de Las Delicias, la toma de Mitú, etc.), se mezclan ahora con imágenes de la Navidad, de días festivos, cumpleaños, conmemoraciones o poemas de amor. Se destaca la creatividad propuesta por la visión femenina, pues cuando las mujeres tuvieron la oportunidad de acceder a las cámaras, la memoria histórica del grupo insurgente pasa de ser una colección de partes de guerra o reportajes a un verdadero ecosistema, rico en géneros entre los que se cuentan videoclips, documentales y recientemente, ficción. Cabe citar a primera película de ficción en la historia del siglo XX y XXI realizada por un grupo de excombatientes de las FARC³⁰, *Memorias Guerrilleras* (2017, ficción, 90 minutos) en la que se rescata la participación activa en realización y actuación de mujeres en proceso de reincorporación (imagen 14).

A MANERA DE CIERRE

Muchas de las mujeres que sobrevivieron a la guerra continúan articuladas en el Partido Comunes, en los diversos medios de comunicación con los que cuenta como el caso de Mujer Fariana³¹. Su mirada repercute con mayor importancia teniendo en cuenta el

29. Walter Benjamín, en su famoso ensayo *La obra de arte en la era de reproductibilidad técnica*, reflexiona y acuña por primera vez los conceptos de politización de la imagen y la estetización de la política destacando la falsa inocencia de las iconografías de la guerra. Citada en el libro *Sobre la fotografía*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2008.

30. Joseph CASAÑAS, “La primera película hecha por excombatientes de las Farc”, Publicado en *El Espectador digital*, 17 de abril de 2020. <<https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/la-primera-pelicula-hecha-por-excombatientes-de-las-farc-articulo-915170/>> .

31. En línea: <<https://www.facebook.com/Comunerass/>> [Consultado desde septiembre de 2016 hasta Julio de 2022].

cambio político que se sigue luchando en el país, pues abrieron puertas hacia otros espacios donde se disputaban y aún se disputan los imaginarios y la memoria del conflicto armado interno en Colombia y la participación de las mujeres en este. Aunque las situaciones en donde se invisibilizan las mujeres en la realización se siguen presentando, como en el caso de *Memorias Guerrilleras* cuyos realizadores firman como Colectivo Audiovisual David Marin³²; en esta producción al menos la mitad del equipo de realización y de actuación está conformado por mujeres. Sin embargo, son hombres los invitados a entrevistas y conferencias sobre el proceso, dejando nuevamente en un papel secundario o invisible a las mujeres.

Así mismo, cerca de 30 mujeres que participaban en varios niveles en *Mujer Fariana* han decidido dejar el partido o el medio, argumentando que:

[...] Ahora conocen el poder de los medios y quieren acabar con Mujer Fariana. Les molesta que tengamos tantos *likes* mientras lo que ellos hacen no lo lee nadie. Si ellos [los jefes guerrilleros] hubieran visto poder allí en las comunicaciones jamás nos hubieran dejado acercarnos como lo hicimos (...) no dimensionaban el trabajo político, de masas y de memoria que implicaban las comunicaciones³³.

Otras decidieron indagar en nuevas formas asociativas, sumándose a espacios feministas, o transitar caminos individuales alejándose del nuevo partido después de la firma de los acuerdos del Teatro Colón³⁴.

32. Exguerrillero asesinado el 17 de junio de 2019, quien participó de la realización de la película en la labor de cámara y producción. <<https://www.behance.net/gallery/109265875/Memorias-Guerrilleras-Documental-ficcion>>.
33. En algunos casos, los nombres de las entrevistadas han sido cambiados por petición expresa de las mismas. Este es el testimonio de Rosa (Entrevista personal, 15 de marzo de 2019).
34. Los Acuerdos de Paz de La Habana fueron modificados luego de la pérdida del plebiscito el 2 de octubre del 2016. El 24 de noviembre de ese año en el Teatro Colón de Bogotá se firma el acuerdo final. Por esta razón, se les llama de manera informal los Acuerdos del Teatro Colón. Este cambio en lo pactado en La Habana ha dado paso a una ola de violencia que no cesa y que cuenta en este momento con más de 400 asesinatos de líderes y lideresas sociales vinculados a la entrega de tierras por parte de paramilitares y hacendados (punto uno del acuerdo: reforma rural integral) y a la fecha 263 exguerrilleros de las Farc-EP asesinados.

Continúan en búsqueda de la memoria del grupo insurgente a través de diversas artes (fotografía, escritura, teatro, audiovisuales, radio) indagando en otras formas de lucha y reivindicación, interpelándose a sí mismas con relación a sus derechos como mujeres, en franca búsqueda de la libertad, la igualdad y la emancipación.

Para finalizar, debo mencionar que esta investigación está lejos de ser conclusiva. El corpus al que he accedido, es un porcentaje mínimo comparado con las memorias del movimiento bolivariano (urbanos), las memorias de las milicias y las memorias guerrilleras; el conjunto es un océano inconmensurable que invita a seguir indagando en la construcción de nuestra historia y en el papel que jugamos los y las cineastas como creadores de memoria en un país tan convulso como Colombia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACANDA Jorge Luis, *Sociedad civil y hegemonía*, Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2002.
- ARTHUR Paul, «The Status of Found Footage», *Spectator. The University of Southern California Journal of Film and Television* (vol. 20/1, Fall 1999-Winter 2000), pp. 57-69.
- BEATTIE Keith, «Found-Footage Film and History: Seeing Double», *Documentary Display*, cap. 4. *Documentary Display. Re-viewing Nonfictional Film and Video*, Londres, Wallflower, 2008.
- CAICEDO BOHÓRQUEZ Rosa, *Mujeres Farianas: Orden institucional y relaciones de género (1998-2016)*. Universidad Nacional de Colombia, 2018. En línea: <<http://bdigital.unal.edu.co/70487/2/RosaM.CaicedoBoh%C3%B3rquez.2018.pdf>>.
- CARDOZA Laura, Ximena CORREAL y Girlandey SANDOVAL. *Feminismo Insurgente, una apuesta fariana de paz*, Comisión nacional de género FARC, 2018.
- CHOMSKY Noam y Edward S. HERMAN, *Los guardianes de la libertad* [1988], New York, Pantheon Books, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- GUARDIOLA Ingrid, *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales*, Barcelona, Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, 2015.
- OTERO BAHAMÓN Silvia, «Mujeres en armas: lo femenino de las FARC y de las AUC», en *Actualidad Colombiana*, No. 425, marzo de 2006. En línea: <<https://www.voltairenet.org/article137104.html>>.
- ROMÁN ECHEVERRI Carlos Gustavo, «Ficción real: el metraje encontrado y las formas de lo real en el cine», en *Revista Logos*, No. 17, pp. 145-157, enero-junio 2010, pp. 145-157.
- WEINRICHTER LÓPEZ Antonio A., *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2004.
- , *Metraje encontrado*, Gobierno de Navarra. Fondo de Publicaciones. 2009.
- , «Un nuevo cine bastardo», *Exit Express. Periódico mensual de información y debate sobre arte*, No. 59, 2011.

ALBERTINA CARRI: LA ESCRITURA Y EL OLVIDO,
A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL

Annalisa MIRIZIO
Universitat de Barcelona

HACE CIENT AÑOS MARY CARMICHAEL...

Démosle otros cien años, me dije, leyendo el último capítulo [...] démosle un cuarto propio y quinientas libras esterlinas al año, dejemos que diga lo que quiere y elimine la mitad de lo que ahora pone, y escribirá un libro mejor, uno de estos días. Será una poeta, dije, colocando en la punta del estante *Lif's Adventure*, por Mary Carmichael, dentro de cien años. (Woolf 1929: 126)

Así concluye Virginia Woolf el capítulo 5 de su *A Room of One's Own* (1929), una de las obras fundacionales del pensamiento de las mujeres que plantea, de manera explícita, el principal problema al que se enfrentan las mujeres en la creación: ¿Cómo «despreciar los consejos del eterno pedagogo: escriban esto, piensen aquello» (57)? ¿Cómo ignorar «esta voz persistente, ya rezongona, ya protectora, ya tiránica, ya herida, ya escandalizada, ya enfurecida, ya paternal, esa voz que no puede dejar tranquilas a las mujeres, pero que tiene que perseguirlas como una institutriz meticulosa» (57)?

Es sabido que el personaje de la narradora aventura dos posibilidades para la creación de las mujeres: «inventar una combinación enteramente nueva a sus medios, ya desarrollados por otros fines, que permita [a la escritora] absorber lo nuevo en lo antiguo sin molestar el equilibrio intrincado y complejo del todo [léase aquí: la tradición]» (116) o hacer como Mary Carmichael, la novelista ficticia de la que se sirve Woolf para presentar una nueva generación de mujeres que escriben y que además practican la escritura experimental: manipular sin reparos lo heredado, emanciparse con respecto a todas las filiaciones, ignorar los consejos y las advertencias, sean de obispos, deanes, doctores o pedagogos, y «saltar el cerco sin mirar a izquierda o derecha» (125).

La descendiente de todas las escritoras que aparece al final de *Room...* conoce bien la tradición, sin embargo, a diferencia de sus predecesoras no la teme. Es más, Mary Carmichael ni la teme, ni la practica. Así —observa Woolf— es inútil decir que «Jane Austen escribía

mucho mejor» que ella porque —hay que admitirlo— entre las dos no hay «ningún punto de semejanza» (123). Tampoco se puede decir que su novela tenga algo que ver con las obras de «Lady Winchelsea, Charlotte Brontë, Emily Brontë, Jane Austen, George Eliot» (124).

¿Qué es lo que hace de esta escritora ficticia una de las proyecciones teóricas más interesantes sobre la relación entre las mujeres y la creación? ¿A qué se debe la distancia que Mary ostenta con respecto a sus predecesoras?

El principal problema al que se enfrentan las mujeres creadoras —lo resumió brillantemente Simone de Beauvoir veinte años después— es que «el sujeto no puede olvidarse de sí»:

Es el defecto más grande que provoca la falta de seguridad: el sujeto no puede olvidarse de sí mismo. No persigue generosamente un objetivo, trata de mostrar el valor que le piden. Al lanzarse osadamente en pos de un fin, hay un riesgo de dificultades, pero se suelen alcanzar resultados inesperados; la prudencia condena a la mediocridad. (Beauvoir 1949: 872)

En efecto, la joven escritora que comparte apellido con Augustus Carmichael —el viejo poeta opiómano de *To the Lighthouse* (1927)— no es en absoluto prudente. Al contrario, «se lanza osadamente», como sugiere Beauvoir, en su escritura. Esta imprudencia revela, para Woolf, que Mary ha aprendido «la primera gran lección» sobre la creación: ha aprendido a «escribir como una mujer; pero como una mujer que ha olvidado que lo es» (Woolf 1929: 124) y esto quiere decir que, sin anular lo que sabe en tanto que mujer, Mary ha desaprendido aquella automoderación, aquella modestia, que la educación impone a las mujeres, por decirlo con Beauvoir (1949: 864). Así también ha olvidado la frustración y la rabia que de ella derivan y que, según Woolf, habían mermado la escritura de otros genios femeninos (como Charlotte Brontë). En cambio, en su trabajo, la novelista Carmichael ya no se mide con el sexo masculino, ya no milita por ninguna causa, ya no usa la escritura como «instrumento de autoexpresión» (110). En ella, escribe Woolf, «se ha agotado el impulso hacia la autobiografía» y por eso puede «emplear la escritura como un arte» (110), o sea puede quebrar (la oración), cortar (la sentencia), romper (la ilación), suministrar (espinas), amontonar (hechos) confiando solo en su sensibilidad —«vastísima, ávida y libre» (110).

Mary Carmichael escribe, pues, desprovista de toda solemnidad, sin miedo a «posarse sobre cosas pequeñas» y llegando incluso a mostrar «que tal vez no eran tan pequeñas» (124). De este modo, pese a su inexperiencia (*Life's Adventure* es su primera novela), pese a no ser un genio, pese a carecer de tiempo, dinero y ocio, la joven consigue llevar a personajes y críticos, por muy severos que sean, «río arriba» (125).

Es más, su abordaje despojado de toda sumisión le permite introducir situaciones (narrativas) imprevistas: escribiendo «A Chloe le gustaba Olivia», Mary Carmichael consigue «encender una antorcha en esta vasta cámara [del deseo de las mujeres] en la que nadie ha penetrado» (115). Con su escritura, Mary hace envejecer de golpe toda la literatura anterior, incluida aquella que se define a sí misma como moderna: como confiesa la narradora, «Ella me hacía sentir al contrario que en lugar de seria, humana y profunda, era posible que yo fuera –y el pensamiento no era seductor– *meramente convencional y haragana*» (123, cursiva nuestra).

ALBERTINA CARRI: DE LA MEMORIA INELUDIBLE AL OLVIDO NECESARIO

No iré tan lejos como para decir que Albertina Carri encarna Mary Carmichael cien años después, aunque la centralidad de la palabra en su trabajo audiovisual bien permitiría conjeturar una continuidad entre las dos figuras de artistas¹. Tampoco defenderé aquí una innecesaria analogía entre los procedimientos de la creación literaria y los de la creación cinematográfica. Más bien sugeriré la posibilidad de leer el trabajo de la cineasta argentina, y más concretamente la manera en la que su escritura cinematográfica se ha ido desplazando con respecto a la tradición heredada, como un camino que va de la memoria al olvido de sí.

Si bien es harto conocido, quizá valga la pena recordar aquí que el tema del ensayo de Woolf no es la literatura escrita por las mujeres sino cómo las condiciones materiales e inmateriales, esto es la

1. La redacción de este texto se cerró en abril de 2021. Pocos meses después, en octubre del mismo año, la directora argentina publicó su primera novela: *Lo que aprendí de las bestias* (Barcelona, Random House, 2021).

independencia económica y la educación, intervienen en la creación de las mujeres, tanto en sus proyecciones como en sus realizaciones.

En efecto, lo que la escritora inglesa plantea a través de la figura de la ficticia Mary Carmichael no es un problema exclusivamente literario: la relación con la tradición heredada es un problema de toda escritura, incluida la cinematográfica, porque, como advirtió tempranamente Barthes, la escritura es «la posición que se toma frente a la Historia» (1972: 11), es «un compromiso entre una libertad y un recuerdo» (24), y es también un forcejeo con lo heredado indiscernible respecto de su reconfiguración.

Entonces, así las cosas, me parece que se pueden leer los documentales de Albertina Carri no solo desde el punto de vista de la historia del cine argentino, ni solo desde su relación con la memoria (estudios por otro lado ya realizados y con extraordinarias aportaciones por Gonzalo Aguilar, entre otros) sino de una manera que va más allá del género cinematográfico y de la geografía argentina. En efecto, ¿en qué modo responde, no digo programática sino poéticamente, la obra de Carri a las preguntas que plantea Woolf?, ¿qué hacer con la tradición?, ¿cómo situarse frente a lo heredado? La respuesta de Carmichael la hemos recordado arriba: lo que hay que hacer es olvidarse de sí, olvidar lo que una es y lo que se supone que debe hacer y «saltar» (Woolf 1929: 125), aunque el camino hacia el olvido esté lleno de tentaciones de complacer al pedagogo o a la institutriz. Por su parte, Carri, como se verá, también intenta olvidar, reivindicando su propio proyecto artístico frente al proyecto político de los padres, negándose a exhibir su trabajo como una forma más de monumentalización de la memoria (familiar).

Pensar obras como *Los rubios* (2003) y *Cuaterros* (2016) a modo de una puesta en cine de esta *conquista del olvido de sí* permite además comprender sea la función del relato personal que en ellos se arma, sea la especificidad del trabajo realizado por la directora sobre el género documental que, más allá de la celebrada *inclasificabilidad crítica* de sus films, conseguiría, como en el caso de Mary Carmichael, encender una antorcha en habitaciones en las que nadie ha entrado (Woolf 1929: 115): en ese caso específico, hacer del documental un «cuaderno de artista», una escritura que deja constancia del proyecto y del desprendimiento de sí que toda experimentación formal exige

y que, en el caso de las mujeres, resulta a menudo arduo cuando no imposible, como advertía Woolf.

Finalmente, leer estos trabajos de Carri como representaciones del camino *de la memoria al olvido* permitiría entender también por qué, aun considerando el documental como «un género más de la ficción» (Carri 2019, web) la directora sigue optando por este formato cuando se trata de su historia familiar mientras no recela de otros géneros de la ficción cuando se trata de poner en escena temas como el incesto (*Géminis*, 2005), la violencia (*La rabia*, 2008) o el deseo lésbico (*Las hijas del fuego*, 2018).

Carri sabe muy bien que todo documental (y no solo el de creación en el que se inscriben sus trabajos) es un «puro acto retórico» (Carrera y Talens 2018: 73). Sin embargo, también reconoce la «potencia de credibilidad» (Bazin) de la imagen documental: «Los documentales –afirma la cineasta– me atraviesan de una manera en que la ficción no llega» (Carri 2019, web). Sin embargo, aquel «poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella» (Bazin 1945: 28) no sirve en su cine para apuntar a una verdad más allá de las imágenes sino para apelar a una «autenticidad» (Rossellini) que cae del lado del sujeto creador y su trabajo.

Es superfluo recordar aquí los logros de Carri porque, desde su exordio, «dio pie a un ejercicio insólito en la crítica argentina: el elogio extremo», como ha resumido Jorge Ruffinelli (2005: 335), quien en su trabajo recoge también la recepción internacional de *Los rubios*. La crítica ha celebrado, en general, el trabajo de la directora como un ataque al género documental, una sacudida desde el interior de sus límites, una puesta en discusión de su estatuto que acaba volviendo imposible la adjetivación crítica, como puede leerse en estas palabras sobre su trabajo de 2016:

Cuatreros atraviesa géneros fílmicos como el perfil, la biografía, la autobiografía, el retrato fotográfico, la colección... lo que impacta es que es una película narrada de principio a fin. ¿Es un documental? ¿Contiene zonas de ficción? ¿Un docudrama? ¿Un documental, en definitiva, no es un modo de la ficción cuyo objetivo es mostrarse como verdad? ¿Y, a la vez, todo arte, finalmente no es ficción? [...] Carri apunta, creo, hacia este lugar, el de la ficción desde el relato objetivo. (Bocchino 2017: 8)

La crítica concuerda además en la centralidad que ocupa, en estos trabajos, el sujeto de la enunciación, como en toda escritura «insistente e inasible» a la vez (Barthes 1978: 57). Sea a través de las imágenes, sea a través de la voz, ocupando la escena con su propio cuerpo o haciéndose interpretar por una actriz, como ocurre en *Los rubios*, Albertina Carri impregna de su presencia cada uno de los fotogramas de sus documentales, incluso cuando estos están, como en el caso de *Cuatreros*, compuestos por material ajeno: la inscripción en ellos de la voz de la cineasta instauro un «imperio de la primera persona» (retomo aquí la expresión con la que Beatriz Sarlo define la presencia de Godard en las *Histoire(s) du cinéma*, 2003: 38) que remite los documentales de Carri a una memoria particular. Sin embargo, parafraseando a Barthes, podríamos decir que el cine de la directora argentina *escenifica* esa memoria en lugar de utilizarla y así, como en la *maquinaria* de la literatura, Carri «engrana» la memoria «en la rueda de la reflexividad infinita» (Barthes 1978: 56): a través de la escritura, la memoria reflexiona sin cesar sobre sí misma de manera que su discurso «ya no es epistemológico sino dramático» (Barthes 1978: 56). Pero ¿es posible desprenderse de esta memoria? ¿Es deseable? Y ¿cómo decir este deseo de olvido?

LOS RUBIOS: DEL TRABAJO DE DUELO AL TRABAJO DE CINE

Albertina Carri presentó en el año 2003 la película documental *Los rubios* que la proyectó en la escena internacional por dos motivos: uno que fue objeto de elogio y el otro de reproche.

El primero consistía en su hallazgo estético de representar la escena del secuestro de sus padres a través de unos muñecos Playmobil: de esta forma, la directora había conseguido evitar postular un dudoso «esto ha sido» y alejar su representación de lo fotográfico –entendido como visión y revelación (Barthes 1980)– sin en cambio diluir la politicidad de la misma: como ha señalado Gustavo Noriega en su monografía sobre el filme, el uso de los Playmobil podía leerse como una declaración artístico-intelectual sobre la imposibilidad de reconstruir lo irreparable (Noriega 2009).

Pero no todos compartieron este optimismo crítico y por ello la película de Carri generó también una extensa polémica en la que se le reprochaba haber banalizado o incluso frivolidado la memoria de los

desaparecidos. No me interesa, ni tengo la competencia para rescatar aquí y ahora aquella polémica. Solo quiero recordar una acusación concreta que se le planteó entonces a la directora: la de confundir peligrosamente memoria y olvido, o dicho más llanamente, la de hacer del documental un «género del olvido» más que un género de la memoria.

Concretamente, Martín Kohan, quien fue uno de los primeros en intervenir en el debate que se dio en *Punto de Vista*, lamentaba esta prevalencia del olvido sobre la memoria:

Esta sería entonces, o desearía ser, la memoria de *Los rubios*: una memoria entreverada con el olvido, o en relación dialéctica con él, que funciona por sus omisiones tanto como por sus afirmaciones. [...] El testimonio que *Los rubios* ofrece en primer lugar [...] constituye, no por voluntad de la testificante desde luego, una advertencia, que no necesariamente la película atiende, acerca de la coartada de una memoria que, definida, en nombre de la ficción, por la omisión y por el olvido, tenga menos de memoria y de omisión que de olvido. (Kohan 2004: 25)

En efecto, Carri partía aquí de su historia personal y familiar de hija de dos intelectuales secuestrados y desaparecidos durante la dictadura militar de 1976 pero en el curso de la obra se apartaba paulatinamente de esta memoria mostrándose cada vez más interesada por las convenciones del género documental (y sus modos de representación) que por la «prueba de lo real en la pantalla» (Niney 2002: 232). Dicho de otro modo: la directora partía de una posición vicarial —es al principio del film la hija de Roberto Carri y Ana María Caruso— y acababa por ofrecer un retrato de su yo y de su poderoso deseo, propio y personal, de hacer cine, como señaló muy acertadamente Gonzalo Aguilar en respuesta sea a las acusaciones de «total indolencia» planteadas por el ya citado Martín Kohan, sea a los reproches de «desinterés por acceder a ese pasado familiar y público» que había avanzado otro crítico (Bernini 2004). En *Los rubios*, escribe Aguilar:

El trabajo de cine desplaza al trabajo de duelo. En el pasado la vemos como una hija sin padre pero en el presente como una directora de cine. [...] Documental sobre desaparecidos, *Los*

rubios es también un documental sobre el rodaje y sobre un grupo de amigos reunidos por el cine. (Aguilar, 2010: 182)

Es también cierto, como apunta el mismo crítico unas líneas más abajo, que no parece muy sensato sostener que Carri hizo la película «solo para olvidar» (182). Y en efecto, el olvido al que nos referimos no es en absoluto el fin del filme sino más bien su tema. Carri parece interrogarse a lo largo de su trabajo sobre cómo aprender a escribir (en cine) sin quedarse atrapada en la memoria familiar. ¿Cómo hacer cine sin sucumbir a las exigencias memorialísticas que se esperan de una hija de militantes? ¿Es posible que esta memoria obstinada acabe siendo «un mero capricho»? Se pregunta la directora en el filme.

Así lo personal, lo privado no agotan en absoluto el sentido del documental sino que sirven para llegar a plantear un problema de carácter teórico más amplio, en este caso, no un problema de la memoria sino de la creación cinematográfica en relación a la memoria. Asimismo, el problema personal —¿Cómo decir «en cine» la ausencia de los padres?— no encuentra consuelo en una imagen que restaure la presencia pasada sino que queda desplazado por preocupaciones de orden artístico: ¿Cómo hacer un film sobre el pasado? ¿Es posible hacerlo en el ámbito del género documental? ¿Es posible comprender el pasado «sin la ficción, es decir sin sus procedimientos de invención, omisión y transformación» (Aguilar 2015:154-155)? La misma Carri, en su libro *Los rubios. Cartografía de una película* anota que los recuerdos se rigen por operaciones y modos de la ficción porque solo se pueden «reinventar, redefinir, releer» (Carri 2007: 10).

La interrogación sobre las asunciones teóricas y las soluciones estéticas heredadas (la fidelidad testimonial, el valor de verdad de la imagen, la coherencia y autenticidad de lo narrado) avanzan en el filme y desplazan el duelo que, por otro lado, nunca desaparece del todo sino que queda contenido en pequeños gestos, como la apertura de la ventanilla del coche tras la entrevista a la vecina que delató a sus padres.

Incluso la decisión de Carri de desdoblarse llamando a una actriz (Analía Couceyro) para interpretarse a sí misma, además de evitar el desborde emocional de la representación, permite acentuar esa centralidad del trabajo estético sobre el trabajo de duelo y el trabajo político. Es más: este «yo vicario» que es el personaje interpretado por

Couceyro no le sirve a Carri para hablar de su situación y memoria familiar, sino para explicitar los mecanismos propios de la configuración artística en el cine: en los planos que muestran a la directora frente a la actriz, en sus conversaciones, se hace evidente que, citamos de nuevo a Aguilar, «frente a la apuesta por la militancia política de sus padres, Albertina Carri responde con una apuesta por la estética, como territorio en el que vale la pena vivir o dar la vida». (Aguilar 2010: 180)

Así lo muestra el gesto final de ponerse una peluca rubia. Si es cierto —como apuntaba el ya citado Martín Kohan— que la condición de «rubios» o mejor dicho, «*ser vistos* como rubios (porque rubios no eran)» fue lo que determinó para Roberto Carri y Ana María Caruso su fracaso político —«quisieron integrarse en la vida de un barrio humilde pero no pudieron impedir que los del barrio siguieran percibiéndolos como personas ajenas a su mundo social» (Kohan 2004: 30)—, si es cierto que «*ser vistos como rubios*» determinó también su «perdición personal» ¿qué significa este gesto final que, además, realiza todo el equipo del filme? Sin duda, apunta a la dimensión colectiva de la creación cinematográfica; sin duda, puede sugerir el hallazgo de una nueva familia: «Albertina, huérfana de familia, encuentra a *los suyos* a través del cine» (Ruffinelli 2016: 335 cursiva en original). No obstante, también puede significar una forma de hacerse cargo del legado familiar pero «con una vuelta de tuerca», de la política a la estética, para no ocupar el lugar heredado *de manera lineal* (Carri en Moreno 2007, web).

CUATREROS: PARA CREAR HAY QUE OLVIDAR

La centralidad del olvido se hace aún más explícita en *Cuaterros* (2016), película imposible (¿fallida?) sobre la vida de Isidro Velázquez, el héroe popular muerto en 1967, considerado como el último bandolero-gaucha rebelde y protagonista de un estudio sociológico escrito por el padre de la cineasta (Roberto Carri, *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*, 1968).

Carri parte de nuevo de un mandato familiar que la acompaña desde su estreno como directora y que al principio le resulta insostenible: si vas a hacer cine, le dijo su hermana mayor, «tienes que filmar la historia de Velázquez» y «la saqué carpiendo» —comenta Albertina en

una entrevista— «porque los mandatos no me gustan nada» (Bernades 2017, web). De hecho, el filme arranca con un recuerdo de este rechazo: «Como nunca me llevé muy bien con el “debería”, nunca me interesó el asunto [Velázquez]», afirma la directora al principio de *Cuaterros*.

Sin embargo, como la voz de la «institutriz meticulosa» a la que aludía Woolf (1929: 57), ese mandato familiar seguía allí tanto que la directora realizó en 2015, doce años después de *Los rubios*, una instalación compuesta por cuatro espacios desplegados en el museo del Parque de la Memoria (*Investigaciones del cuaterismo*, *Cine puro*, *Allegro-A piacere* y *Punto Impropio*) en los que volvía sobre los temas ya trabajados aunque, como señala acertadamente Mariela Peller, de una manera nueva:

se trata de un regreso descentrado porque la posición de Carri ahora es otra [con respecto a *Los rubios*]. Ella tuvo un hijo. Hoy es madre y tiene más años que los que tenían sus padres cuando desaparecieron. Su mirada actual está atravesada por su maternidad, por su crecimiento, por el tiempo transcurrido (Peller 2016, web).

Así *El sonido recobrado* es, como apunta la misma artista, una muestra audiovisual en la que dos obras suyas *Punto impropio* y *A piacere* «recorren la no-obra de [su] madre» (Carri 2016: 162). Ahora, a la obra del padre (el libro sobre Velázquez) se acompaña la no-obra de su madre: las cartas que ella escribió a sus hijas durante el año en que estuvo secuestrada:

estas cartas son el libro que Ana María no pudo escribir, a diferencia de mi padre que escribió varios, ella no pudo escribir ninguno, porque fue madre muy joven, porque era la mujer de un prometedor intelectual, porque la asesinaron con apenas 36 años (Carri 2016: 163).

Como ha recordado Diana Fernández Irusta, en esta videoinstalación, Carri:

traducía un doble proceso personal y creativo: cierto alejamiento de los espacios tradicionales de exhibición cinematográfica y un nuevo posicionamiento como hija frente a dos «jóvenes eternos», sus padres (Fernández Irusta 2016, web).

En concreto, el formato de cine expandido de la instalación audiovisual permitía a la directora ensayar «otra forma de estar de los cuerpos» que no fuera la «presencia fija»: «un esquema fílmico» de los cuerpos de sus padres que fuera como el de «las personas que transitan, recorren las obras decidiendo cuánto y cuándo se detienen frente a cada una de ellas» (Fernández Irusta 2016, web).

A la instalación siguió la película *Cuatrerros* que, una vez más, enfrenta memoria y proyecto creador. En efecto, Carri realiza solo parcialmente el filme que quiso hacer su padre y solo parcialmente (de nuevo solo «con una vuelta de tuerca») asume el legado familiar. Al principio se diría que entre padre e hija se da una total identificación: la voz de Albertina lee el comienzo de *Formas prerrevolucionarias de la violencia* confundiendo su voz con la del autor del estudio. La aparición de los créditos del texto produce una primera grieta en esta unión entre escritura del padre y cine de la hija; abre una fuga que se irá acentuando cada vez más a través de un relato verbal en el que, de nuevo, el yo de la autora *insiste* en imprimir, con su voz, la marca de la primera persona: «¿Qué hago con estas 300 páginas de investigación hecha por unos jóvenes que creían que podían cambiar el mundo haciendo películas? 300 páginas de grabaciones llenas de errores de ortografía» se pregunta Carri cuando termina de recopilar la información.

Esta vez, como ha puesto de relieve Erin Graff Zivin,

el acto de heredar en sí se muestra como necesariamente violento, la heredera —ya no pasiva sino decididamente activa— realiza un acto violento en su ordenar y desordenar el material archivístico, y al mostrar el archivo como constitutivamente anárquico (Graff Zivin 2017, web).

A diferencia de cuanto ocurría en *Los rubios*, la directora renuncia aquí a filmar y opta por construir su película «desde las afueras del cine»: *Cuatrerros* es —como ha señalado Bernini (2017, web)— una película compuesta casi únicamente de imágenes de archivo, no producidas por la cineasta, no filmadas por ella. Como el guion de la película realizada por Pablo Szir con guion de su padre, la historia de Isidro Velázquez es tanto suya (convertida ahora en *cuatrerista* o sea, ladrona, del cine) como ajena.

Es preciso llamar la atención sobre esta abundante presencia de material ajeno: Albertina Carri no filma un filme sobre Velázquez sino que lo arma a partir de imágenes que no son de su autoría, como no es de su autoría el estudio sobre el bandolero. Lo ha señalado Leonardo M. D'espósito:

[*Cuaterros*] es un film para el que no se ha filmado nada. No hay paradoja alguna, lo que hay es una construcción de relato, una reflexión sobre lo biográfico, autobiográfico y la memoria, realizada a partir de material encontrado, de un filmico marginal que, como sucede con todos los márgenes, termina delimitando lo que es central. Carri trabaja con material de archivo, con imágenes que cubren los finales de los años 60 y principios de los 70, con películas publicitarias, con rollos porosos, con planos desechados por la organización oficial del imaginario. Imágenes a veces cómicas, a veces irónicas, a veces durísimas, pero que por alguna razón fueron registradas, es decir creadas para ser vistas. (D'espósito 2017, web)

No obstante, sin dejar de ser también una película sobre los bandidos rurales, levantamientos populares armados, la relación entre el campo y la militancia, *Cuaterros* es también un relato personal. En efecto, sobre ese material ajeno se impone, también aquí como en *Los rubios*, la voz de la directora que va construyendo un relato no tanto del rebelde sino de cómo ha ido negociando su posición de autora con respecto al mandato familiar: su propia pesquisa como cineasta, sus dudas, sus intentos (fallidos y logrados).

El dispositivo estético construido por Carri podría, sin duda, leerse como un ejemplo de «derrota programada», según la acertada fórmula de Pablo H. Lanza (2010), porque efectivamente en su documental el archivo funciona ante todo como «pretexto que da paso al relato» (Lanza 2010, web). Menos fácil, en cambio, nos parece reconducir el dispositivo narrativo de Carri a lo que Paul Arthur llamó la «estética del fracaso» (Arthur 1993: 127) y no solo porque, en el caso de las mujeres, esa «subjetividad inestable» que rige el nuevo discurso documental se parece demasiado a aquella «falta de seguridad» que hemos recordado arriba con Beauvoir, sino también porque lo que emerge, poderosamente, al final del relato es un sujeto

autorial fuerte que se afirma a sí misma como comienzo de una nueva genealogía, nuevos saberes y nuevas formas de lucha.

Así, puede decirse que si los usos de lo visual que Carri practica hacen de la irresolución un principio estético, sus usos de la primera persona y la primacía de su voz sobre las imágenes apuntan más bien en otra dirección: Carri deshace con la palabra aquel fracaso que teje con las imágenes. Y si el fracaso es el nuevo signo de la autenticidad del documental y de su autoridad (como defendió Arthur, 128) aquí la autenticidad y la autoridad no pertenecen al orden de lo filmico sino al orden de lo verbal: es la palabra la que permite definir *Cuatreros* como un filme de Carri y no como una instalación en formato cinematográfico. Es la palabra la que une las diversas pantallas reunidas ahora en el plano (en la instalación eran cinco ordenadas en una línea horizontal). Es la palabra la que «organiza las imágenes en un mundo diegético» (Bernini 2017, web). Es la palabra la que hilvana la historia familiar (no solo la de sus padres sino también la de la maternidad de la propia Carri) con el archivo, la instalación, el montaje, la historia del bandido, la historia del cine que quiso llevar a la pantalla la historia de Isidro Velázquez, la historia de la hija que quiso hacer la película del padre, la historia del fracaso, la historia del filme que se hizo *pese a todo*.

De nuevo, el proyecto y sus problemas, sus formas previas y sus posibles acaban siendo inseparables de lo familiar. Sin embargo, si *Cuatreros* es un «Frankenstein monstruoso, inteligente, despiadado y tierno» (Rivas 2017, web) lo es porque monstruosa, despiadada y tierna es la relación que todo artista mantiene con su proyecto.

Cuatreros es también –como se ha señalado– una película sobre la necesidad de olvidar este mandato («Velázquez es una receta romántica de resistencia que mi padre me dejó como legado», dice la autora casi al final del filme) y sobre cómo la maternidad interviene en esta necesidad: al deseo de unas imágenes propias que no llegan responde la llegada de un hijo en una combinación de afectos y preocupaciones estéticas que, más allá de las emociones contenidas, refuerzan la centralidad del proyecto personal frente a la memoria heredada. El fin del sueño familiar que asigna a Albertina el papel de eterna hija de los dos activistas políticos coincide con el comienzo de una nueva vida de cineasta y de madre.

Lo que se impone finalmente es el deseo de cine, el deseo de un yo que no acepta posiciones vicariales. Y si, en el caso del primer documental, la directora se preguntaba (lo hemos recordado arriba) si «la memoria obstinada no se convierte en un mero capricho», en *Cuaterros* Carri parece no tener dudas: frente a la obstinación de la memoria «hay que olvidar», para «sobrevivir hay que olvidar».

Para poder escribir «a Chloe le gustaba Olivia», decía Woolf, Mary Carmichael debe aprender a escribir «como una mujer que ha olvidado que lo es». Quizá la siguiente obra de Carri, la porno road-movie *Las hijas del fuego*, estrenada en 2018, tenga algo que ver con ese aprendizaje y con aquel olvido de sí que, hace un siglo, defendió la escritora inglesa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Arcos, 2010.
- AGUILAR, Gonzalo, *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- ARTHUR, Paul, «Jargons of Authenticity (Three American Moments)». En: Michel RENOV, *Theorizing Documentary*. Londres: Routledge, 1993, pp. 108-134.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1999 (1972)
- BARTHES, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural*. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán. Madrid: Siglo XXI, 2007 (1978).
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990 (1980).
- BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*. Traducción de María Lozano. Madrid: Cátedra, 1998 (1949).
- BERNADES, Horacio, «Había decidido que esta película no era para mí. Entrevista a Albertina Carri». *Página 12*, 2 de febrero de 2017. En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/17594-habia-decidi-do-que-esta-pelicula-no-era-para-mi>> [consultado el 1 de octubre de 2019].

- BAZIN, André, «Ontología de la imagen cinematográfica». *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990, pp. 23-30.
- BERNINI, Emilio, «Salir del cine. *Investigación del cuatreroismo, Cuatreros, Animales puros y la cuestión del archivo*». *Kilometro111*, 27 de junio de 2017. En línea: <<http://kilometro111cine.com.ar/salir-del-cine/>> [consultado el 1 de septiembre de 2019].
- BOCCHINO, Adriana A., «Desplegar el archivo. Una reflexión a partir de *Cuatreros* de Albertina Carri». Documento de conferencia, 2017. En línea: <<http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas-2017/actas/a3.pdf>> [consultado el 13 de diciembre de 2021].
- CARRERA Pilar, Jenaro TALENS, *El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción*. Madrid: Cátedra, 2018.
- CARRI, Albertina, *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales S.A., 2007.
- CARRI, Albertina, «El sonido recobrado». *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*. Madrid: Iberoamericana, 2016, pp. 161-172.
- CARRI, Roberto, *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires: Sudestada, 1968.
- D'ESPÓSITO, Leonardo M., «Qué hay detrás de Cuatreros, el nuevo film de Albertina Carri». *La Nación*, 7 de febrero de 2017. En línea: <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/que-hay-detras-de-cuatreros-el-nuevo-film-de-albertina-carri-nid1982561>> [consultado el 24 agosto de 2019].
- FERNÁNDEZ IRUSTA, Diana, «Albertina Carri y Alejo Moguillansky, en un encuentro sobre cine y política en la Di Tella». *La Nación*, 28 de junio de 2016. En línea: <<https://www.lanacion.com.ar/opinion/albertina-carri-y-alejo-moguillansky-en-un-encuentro-sobre-cine-y-politica-en-la-di-tella-nid1911895>>. [consultado el 3 de julio de 2019]
- GRAFF ZIVIN, Erin, «*Cuatreros* de Albertina Carri: herencia an-árquica». *Revista Transas. Letrass y artes de América Latina*, 2017. En línea: <https://www.revistatransas.com/2017/07/26/cuatreros-de-albertina-carri-herencia-an-arquica/> [consultado el 13 de marzo de 2021].

- KOHAN, Martín, «La apariencia celebrada». *Punto de vista*, n° 78, abril 2004, pp. 24-30.
- LANZA, Pablo H., «Usos del archivo en el documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes». *Cine documental*, n°1, 2010. En línea: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03.html> [consultado el 10 de marzo de 2021].
- MORENO, María, «El libro de ésta». *Página12*, 23 de marzo de 2007. En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-23.html>> [consultado el 1 de octubre de 2019].
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran*. Bruselas: de Boeck, 2002.
- PELLER, Mariela, «Reseña de la instalación «Operación fracaso y el sonido recuperado» de Albertina Carri, Parque de la Memoria (Sala PAYS), CABA, 2015». *Aletheia*, 6 (12), 2016. <En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7292/pr.7292.pdf> [consultado el 10 de marzo de 2021].
- RIVAS, Erica, «La película imposible de hacer». *La Nación*, 17 de febrero de 2017. En línea: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/la-pelicula-imposible-de-hacer-nid1985314>> [consultado el 12 de agosto de 2019].
- RUFFINELLI, Jorge, «Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzo del siglo XXI)». En Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán, *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 285-347.
- SARLO, Beatriz, «La originalidad de las Histoire(s) du cinéma». En David OUBIÑA (comp.) *Jean-Luc Godard; el pensamiento del cine; cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2003, pp. 25-43.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2005.
- WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio*. Traducción de J. L. Borges. Barcelona: Lumen, 2013 (1929).

RELECTURAS, REAPROPIACIONES
Y SUBVERSIONES FEMINISTAS
DEL MATERIAL DE ARCHIVO EN EL CINE
DOCUMENTAL ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO*

Laia QUÍLEZ & Núria ARAÜNA

Universitat Rovira i Virgili

* Este texto se enmarca dentro de los proyectos «Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: Una perspectiva interseccional» (PGC2018-097966-B-I00, Ministerio español de Ciencia, Innovación y Universidades), y proyecto realizado con la Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales 2019 de la Fundación BBVA.

A MODO DE INTRODUCCIÓN: DESIGUALDADES DE GÉNERO EN EL CINE DOCUMENTAL

Porque es desde lo real y desde el estatuto de documento como las mujeres se deslizan en este cuerpo-archivo, en esa 'memoria sin recuerdo'. Así, ya se convirtió en una costumbre entrar en la historia discontinua de las mujeres-cuerpo con la genealogía como método y desde el deseo de labrar una tradición al margen de ese humus tóxico con el que el Poder nos alimentó y de su modo dominante de producir y reproducir el cuerpo en diferentes objetos, formales e informales.

Margarita Ledo Andión (2020: 60).

Dentro del cine documental puede identificarse una tradición que se orienta a retratar la diversidad de las experiencias humanas y a denunciar las desigualdades inscritas en la historia, a través de lenguajes que rompen con la enunciación hegemónica (Selva y Solá, 2017: 165). Con una capacidad de inclusión productiva por su bajo presupuesto (en relación, de promedio, a la ficción comercial), este tipo de cine se dibuja, también, como un espacio relativamente permeable a la participación de colectivos ajenos a la industria, desde el que los sujetos minorizados pueden tomar la cámara, o recuperar viejos metrajés, para visibilizar las opresiones que sufren o han padecido, y así reivindicar la importancia de sus experiencias y la necesidad de proteger sus derechos (Ortega, 2004). En este sentido, y con relación a la desigualdad de género, muchos trabajos documentales de discurso feminista se han orientado a subvertir la invisibilización histórica de los sujetos-mujer (Bainbridge, 2008). Y lo han hecho, además, alrededor de un intenso debate sobre la necesidad de experimentar, tanto en las formas de representación como en los procesos de trabajo y su inserción en los modos de producción audiovisual (Selva 2005). La sugerida mayor presencia de mujeres en la producción documental con respecto a la ficción —que en el ámbito

cinematográfico igualmente en España no sobrepasa el 30% respecto a la de los hombres y, por lo tanto, sigue siendo minoritaria (Scholz 2018)—, no puede ser motivo de optimismo acrítico, puesto que se relaciona con el hecho de que la no-ficción es un tipo de producción generalmente más “barata” que la ficción (Scholz 2018) y que, como sucede en otros terrenos, el trabajo femenino está peor remunerado que el masculino. También podría argüirse que la capacidad de trabajo casi autónomo que permiten y requieren algunos estilos documentales favorece la participación de las mujeres, como sucede también con el trabajo artesanal aplicado a las piezas de cine experimental, donde las directoras también han encontrado un terreno fértil para investigar la escritura fílmica. Además, el compromiso con la realidad histórica y sus actores, que por lo general asume este tipo de cine, podrían dibujar otra línea explicativa. Así, las mujeres se harían más presentes en el documental que en otros cines, del mismo modo que ya lo son en la mayoría de ámbitos sin ánimo de lucro, priorizando un trabajo de retribución ética más que no pecuniaria. En cualquier caso, investigaciones recientes apuntan a la perpetuación del techo de cristal y de la minorización profesional de las mujeres en los cargos directivos de la producción documental que cosecha más espectadores, la de las plataformas de streaming (Izquierdo-Castillo y Torres-Romay 2023).

Por lo que se refiere al cine documental feminista, se constata un interés renovado por este tipo de producciones, además de una activación de los movimientos de base en clave de igualdad de género bajo la debatida rúbrica de la Cuarta Ola Feminista (Chamberlain, 2017). Esta popularización del feminismo ha permitido situar dichas propuestas audiovisuales en la agenda política e incluso encajar algunas de estas producciones, como *Todas las mujeres que conozco* (Xiana do Teixeiro, 2018), en programaciones educativas. A fecha de hoy, no son pocos los nombres de mujeres documentalistas que en España están llevando a cabo una continua labor fílmica, especialmente desde la producción independiente. Destacan los proyectos de María Ruido, Carolina Astudillo, Francina Verdés, Virginia García del Pino, Carla Subirana, Mercedes Álvarez, Ariadna Pujol, María Zafra, Maite García Ribot, Alba Sotorra, Susana Koska, María Cañas, Neus Ballús, Quiela Nuc, Zoraida Roselló, Anna Giralt, Lola Mayo, Nila Núñez, Olaia Sendón, Diana Toucedo, Anna Petrus, Ingrid Guardiola, o la ya citada Xiana do Teixeiro, solo para mencionar

algunas. Anteriores a estas documentalistas en activo, cabría mencionar la estela dejada por directoras pioneras como Josefina Molina, Helena Lumbreras o Cecilia Bartolomé, entre otras, quienes durante la Transición convirtieron el documental en una forma de cuestionar el modelo de sociedad española heredada del franquismo, contribuyendo así a configurar un modelo de cine político feminista, aunque esta condición viene dada más por el hecho de que abordaron los debates en torno a la igualdad de género de su contexto que por su militancia explícita en el feminismo. Como señala Sonia García López (2021), cabe abordar la etiqueta «feminista» con precaución y atención a sus modulaciones cuando nos referimos al cine de las directoras del tardofranquismo y la Transición, considerando la discontinuidad y fragmentación de los planteamientos feministas, y a su vez sin menoscabar la referencialidad de estas documentalistas para una genealogía de las políticas para la igualdad de género y la reivindicación del sujeto histórico mujer en el audiovisual español.

Las dificultades para aplicar la adjetivación «feminista» en propuestas audiovisuales concretas resuenan todavía cuando abordamos las prácticas y procesos de creación documental en la actualidad. En este texto, nos centraremos en desbrozar esfuerzos explícitos para trabajar desde una política feminista de la imagen a través de la técnica de reinterpretación del *found footage*, en tanto forma reflexiva y subversiva que hallamos en distintas cineastas, pensadoras y videoartistas contemporáneas como Ingrid Guardiola, Quiela Nuc, María Zafra, María Cañas, Marta Sureda, Marta Nieto o Marga Almirall –en sus cortometrajes realizados para el proyecto de laboratorio audiovisual *Soy Cámara, el programa del CCCB* (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona)¹–, pero también en Carolina Astudillo y María Ruido, las dos documentalistas que van a centrar nuestra atención en las próximas páginas.

ESCRITURAS PROMISCUAS, MONTAJES CONNOTADOS

Desde las primeras vanguardias artísticas, la apropiación de materiales y de imágenes previamente creados para otros fines

-
1. Excelente proyecto en formato de ensayo audiovisual impulsado desde el Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), que, desafortunadamente, terminó en 2020.

ha sido una práctica creativa audiovisual. A la manera del trabajo de bricolaje conceptual planteado en 1962 por Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*, esta apropiación se propone crear algo nuevo a partir de los materiales disponibles en el mundo. Estos materiales y conceptos utilizados son legados de diferentes tiempos históricos, de la misma forma que las imágenes contemporáneas utilizadas por las documentalistas aquí estudiadas son residuos derivados de una sociedad abocada al consumismo exacerbado y a la sobreproducción de representaciones (Guardiola 2018) o, en cualquier caso, descartes de un tiempo pretérito. Para Lévi-Strauss (2006 [1962]), el bricolaje como forma de ensamblaje creativo podría entenderse como alternativa a la lógica de la ciencia occidental, es decir, aquella que impone lo que considera nuevo sobre el pasado, y responde a principios productivistas y extractivistas (recabar materias primas específicas para fabricar lo nuevo). Para el antropólogo, las sociedades que los etnógrafos tildaban de «salvajes» –por supuestamente acientíficas– despliegan complejas fórmulas asociativas en las cuales se reapropian y ensamblan conocimientos y artefactos preexistentes –el acervo de distintos campos de la actividad humana–, para dar lugar a reconstrucciones que, aunque novedosas, preservan las trazas de otros contextos y sentidos de uso. Esto es, reconstrucciones que cargan en su seno las huellas (la memoria) del tiempo pretérito de las partes ensambladas, lo que convertiría este bricolaje en una aproximación multisituada e integradora de múltiples perspectivas.

Esta forma de proceder, si bien es problemática por esencializante como metáfora para describir modos de pensamiento no occidentales, sin embargo sí que conecta con prácticas creativas y, particularmente, con la vertiente reflexiva del cine documental de *found footage* o metraje encontrado, caracterizado por la apropiación e interpelación crítica de materiales de archivo de carácter amateur, familiar y/o institucional, a los cuales, a partir del montaje, se les otorga una nueva legibilidad, esto es, un valor simbólico y expresivo distintos a los que originalmente tuvieron, pero que conserva, recontextualizado, la traza de su sentido original. Con este trabajo de apropiación y remontaje, que señala las condiciones de producción de las imágenes y las relaciones de poder inscritas en la representación, se consigue muchas veces

ofrecer una crónica alternativa a los relatos institucionalizados sobre el pasado y el presente social y político (Weinrichter 2009; Cuevas 2018). Asimismo, y siguiendo las reflexiones de Ingrid Guardiola, «toda obra apropiacionista tiene un componente anticapitalista de base», pues en vez de generar nuevas imágenes y alimentar los excesos del capitalismo, recicla estas imágenes-mercancía «para desmontar su significado mercantilizado» (2018: 135).

Las directoras de las que vamos a hablar a continuación convierten la sala de edición en un campo de acción política. Carolina Astudillo y María Ruido recuperan metrajes encontrados de procedencia heterogénea (de archivos familiares, de archivos históricos, de cadenas televisivas, de filmotecas...) para otorgarles un nuevo significado, en un proceso de metamorfosis que reivindica la diversidad, la fragmentación y la diferencia en el seno de una sociedad que sigue abocada a la producción de imágenes y discursos totalizadores, uniformes e incuestionables. Así lo defiende la propia Ruido cuando asegura que

El bricolaje (...) deviene estrategia de multiplicidad, y desacato a la productividad y al rendimiento en el capitalismo avanzado: frente al productor aparece el reproductor, elaborador de un producto devaluado dentro de los cánones modernos al carecer del «aura» de la originalidad (2000: 52).

Así, el material se ve desbordado por una significación que no es unívoca, pues habla desde las varias instancias que tienen que ver con las condiciones de producción y exhibición (si la hubo) originales, y desde la voz de la directora y el discurso o panorama complejo de asociaciones que construye con él. Ruido y Astudillo emplean el diálogo con el archivo para trascender lo aparente en la visibilidad de las imágenes y, así, expresar «la relación existente entre los regímenes de la visión y el orden político» (Marzal-Felici 2021:13). Además, y como trataremos de explicar a partir del análisis de *El gran vuelo*, de *Ainhoa: yo no soy esa* y de *Mater amatísima*, estos trabajos sobresalen precisamente porque activan un patrimonio (o un *matrimonio*, más bien) feminista; es decir, rescatan materiales del «feminismo que ya está ahí» (*already there*) (Withers 2015), o dicho de otro modo, recuperan postulados y lecturas feministas que se esconden, bajo rúbricas

diversas, de forma más o menos explícita, en algunos de los materiales resignificados.

CAROLINA ASTUDILLO, O EL CINE DOMÉSTICO (Y LA ESCRITURA ÍNTIMA) COMO CONTENEDORES DE DESIGUALDADES DE GÉNERO

El gran vuelo (2014) y *Ainhoa, yo no soy esa* (2018) –los dos primeros largometrajes de Carolina Astudillo² (Santiago de Chile, 1975)– se caracterizan por ser obras que se alimentan, casi en su totalidad, por imágenes extraídas de archivos familiares ajenos a los de la directora. Así, y pese a que los fragmentos fílmicos que nutren ambas películas atestiguan la vida personal y colectiva radicada en un tiempo pretérito, en el trabajo de ensamblaje que posteriormente Astudillo lleva a cabo, estas escenas domésticas adquieren nuevas significaciones, a menudo impregnadas de la mirada subjetiva (y el propósito feminista) de la realizadora.

En el caso de *El gran vuelo*, la cineasta bosqueja la experiencia de las mujeres que resistieron al golpe de estado franquista, y al hacerlo recupera del olvido y exige su digno lugar en esa historia hegemónica habitada de forma aplastante por héroes, siempre masculinos. Astudillo aquí –como también en *Ainhoa*– opera de manera sinécdoquica: en un primer nivel, el film se centra en la figura de Clara Pueyo Jornet, quien, tras su labor como secretaria del Socorro Rojo Internacional y militante del PSUC, en 1939 se exilió en Francia para ser detenida y encarcelada poco después en la prisión de Les Corts de Barcelona, de la cual terminaría fugándose en 1943, desapareciendo sin dejar rastro. Sin embargo, bajo esa primera lectura la película se refiere y vindica a todo un conjunto de mujeres que, como Pueyo, pugnaron contra las desigualdades –políticas, sociales, económicas y de género– de ese momento histórico, mujeres todas ellas que han quedado igualmente oscurecidas en el relato mayoritario de la guerra y la posguerra, tanto desde la perspectiva sublevada como republicana. En este punto el «metraje encontrado» –en buena medida películas

2. La última película realizada hasta la fecha por Astudillo es *Canción a una dama en la sombra* (2021), un documental que se nutre también de mucho material de archivo y de la lectura de las cartas que un republicano fue enviando a su mujer mientras estuvo en el exilio y hasta su muerte en el campo de exterminio de Mathausen.

domésticas de la burguesía valenciana y catalana de los años treinta y cuarenta— es iluminador con respecto a la relación entre el poder de los grupos sociales y su representación, pues denota gráficamente cuál era el lugar que ocupaba la clase trabajadora (y en especial, las mujeres trabajadoras) en este tipo de producciones filmicas: o bien quedaban excluidas en el fuera de campo (pues a las cámaras de cine sólo tenían acceso la clases acomodadas), o bien su aparición en las imágenes era casi accidental y fragmentada (en tanto sólo entraban en escena como criadas, para servir o cuidar a las verdaderas protagonistas de la historia: las señoras de la casa y/o sus hijos pequeños).

Así pues, para referirse a Pueyo, Astudillo recurre a las pocas fotografías que consigue de ella, pero, sobre todo, a este tipo de producciones caseras, cuyo origen remite a un modo de lectura privado (Odin 2007: 201), que Astudillo resignifica a través de un expresivo montaje que denuncia, por contraste, las penurias y las desigualdades de clase y de género de aquella España convulsa (Quílez y Araüna 2019: 216). En pantalla, varias escenas festivas protagonizadas por madres elegantes y niños bien vestidos se contraponen con la vida de extrema escasez que Pueyo sufrió durante la posguerra, y que viene explicitada a través de la voz en off del narrador y de la lectura, también en off, de algunas de sus cartas personales.

La aquiescencia con las desigualdades no se producía solo desde la órbita burguesa. Una de las tramas centrales del filme es, de hecho, el proceso de desencanto que Pueyo vivió dentro del PSUC, así como las desavenencias —muchas de ellas por cuestiones de género— que tuvo con los máximos dirigentes del partido, esto es, con una cultura política que, no por ser de izquierdas, dejaba de ser jerárquica, excluyente y androcéntrica (Hernández 2011: 727). Recoger y reinterpretar estos materiales de archivo ofrece a Astudillo la posibilidad de descentrar la interpretación hegemónica y patriarcal de la historia y ofrecernos una lectura que tiene en cuenta la especificidad de las violencias que sufrieron las mujeres como Pueyo. Así, la perspectiva feminista de este trabajo posibilita que la denuncia de la represión se extienda más allá de lo consabido, señalando, también, las dinámicas de marginación de la mujer dentro de los propios partidos de izquierda y, por tanto, escapando de otros posicionamientos más maniqueístas que han obviado las desigualdades dentro de los movimientos revolucionarios y entre quienes perdieron la guerra.

Si bien en *El gran vuelo* el posicionamiento de Astudillo con respecto al material de archivo y a la cartografía político-sentimental de Pueyo es oblicuo —la mirada de la documentalista se articula mediante dos narradores, dos voces, que no se corresponden con la suya—, en *Ainhoa, yo no soy esa* Astudillo dialoga de un modo más directo e íntimo con su personaje principal: Ainhoa Mata Juanicotena, una mujer que se suicidó a los 34 años y que dejó tras de sí una cantidad importante de metraje casero y diarios personales. Así, la voz de la misma Astudillo irrumpe ya en los primeros minutos del metraje para leer en voz alta una carta dirigida a Ainhoa, a quien no pudo conocer en vida, pero con quien comparte condición de género y generación (la nacida en la década de los setenta en dos países, Chile y España, bajo dictadura militar). En pantalla van sucediéndose fragmentos de vídeos y filmes domésticos, que alternativamente atestiguan la existencia de dos familias (la de Mata y la de Astudillo) separadas por un océano, pero idéntica y felizmente enfrascadas en la educación y el juego de sus respectivas hijas pequeñas. En la banda sonora, la narradora —la Astudillo-cineasta que relee esas imágenes y que habla desde otro tiempo y lugar— declara:

Las imágenes de nuestra infancia se convierten en la memoria de nuestra infancia (...). Bellas imágenes de 1976 que sin querer evocan otras imágenes: las que nunca pudieron filmar las familias desmembradas por la muerte, la tortura y el exilio.

Así, y como ya ocurriera en *El gran vuelo*, el trabajo de remontaje que Astudillo lleva a cabo en *Ainhoa*, opera como una máquina de visibilización de las contradicciones y de las desigualdades de un sujeto que se proyecta hacia lo colectivo; una máquina que hace presente aquello que fue borrado y convertido en ausencia por el poder, la represión y, en el caso de la vida de Ainhoa, también los prejuicios y los imperativos a su género.

La relación que en su trabajo de *found footage* mantiene Astudillo con las «escrituras del yo» se evidencia tanto en un documental como en el otro. En *El gran vuelo* son las cartas personales de Pueyo —aunque también, en menor medida, de otras y otros compañeros de militancia— las que devienen el vehículo por excelencia a través del cual estos distintos sujetos ausentes expresan afectos, deseos, rencores, temores y penas. Sin embargo, es la voz en off de un narrador masculino la que, en alternancia con la lectura de las epístolas por

una voz femenina, reflexiona sobre ese tiempo pretérito y sobre las ideologías de género y clase inscritas en ese material apropiado (Oroz 2018: 105); de alguna forma esta voz incorpora el discurso explícito de Astudillo. En *Ainhoa* lo íntimo se articula, por un lado, mediante la voz poético-ensayística de Astudillo y, por el otro, por el testimonio que de su subjetividad y sus emociones dejó en sus diarios personales Mata Juanicotena; aquí la distancia y entidad de ambas se hace más precisa. Espacio de construcción textual de lo íntimo (Luque 2018), el diario es –y así lo reivindica, citando a Susan Sontag, la propia cineasta en la película– «un vehículo de sentido de la identidad», una práctica que «no sólo registra la vida real, sino que en muchos casos ofrece una alternativa [a la misma]» (2012). La dimensión histórica que adquiere el diario de Ainhoa –histórica porque forma parte de una genealogía de tantas otras mujeres que sólo en ese espacio de intimidad pudieron liberarse de los corsés, represiones e imposiciones del patriarcado– es precisamente aquello que convierte las cintas domésticas de la familia en un retrato sociológico (y alternativo) de la España de los años ochenta y noventa. Y es que, tal y como así señala Isabel Cadenas Cañón –escritora que da voz a Ainhoa en el documental, leyendo fragmentos de sus diarios–, «la joven rebelde, amante del punk radical, consumidora de drogas y siempre de fiesta es en sus diarios una mujer profundamente sensible a la que le duele la vida y la soledad» (2018).

Como ya hiciera en *El gran vuelo*, Astudillo teje su vindicación y mirada sobre la condición desigual de las mujeres insertándose ella misma en ese linaje de sujetos sufrientes, pero al mismo tiempo resistentes. Así, Alejandra Pizarnik, Frida Kahlo, Anne Sexton, Sherrie Levine o Gabriela Wiener, ocupan, en la cinta, un espacio prominente que permite a Astudillo recuperar relatos y experiencias parecidas a las suyas y a las de Ainhoa que la historia patriarcalizada ha desvalorizado: la regla, el aborto, la maternidad, la presión de la feminidad socialmente sancionada. Así, paralelamente a la acción político-reivindicativa que desempeña el metraje, éste se presenta, también, como un trabajo de escritura fílmica (e íntima) de la propia cineasta. Entre las palabras de Ainhoa (que esbozan, en los diarios, una imagen angustiada de sí misma, aunque también lúcida y profunda), y aquellas de los testimonios de familiares y amigos que la conocieron (y que construyen una imagen «otra» de ella, la

de la joven rebelde, independiente y desprendida), se suman las de Astudillo, quien, en un ejercicio metalingüístico, va refiriéndose al proceso mismo de escritura del filme desde su posición, condición y reivindicación de género. Así, la cineasta recupera la experiencia difícil de un aborto de Ainhoa –y las reflexiones que sobre la misma evocó en uno de sus escritos personales– para hablar de su decisión, análoga, de no seguir adelante con su propio embarazo durante la producción del filme. Esta vivencia íntima de Astudillo, ilustrada con planos de flores, de abejas y de la misma cineasta peinándose o leyendo a Plath en un balcón, se vuelve política en el momento que se comparte –mediante la creación audiovisual y en palabras de la propia Astudillo– ese «cotidiano drama del cuerpo», esto es, cuando se crea un registro femenino de vivencias que «nos puede incitar a tomar el control de nuestras vidas, más aún cuando a lo largo de la historia nos hemos vista desprovistas de esos relatos» (1: 05: 02). Así, desde una experiencia emocional que atraviesa lo estético y lo hermenéutico, la cineasta reivindica esa necesaria conexión entre la macrohistoria y la microhistoria, entre lo político y lo personal, y lo hace evidenciando una mirada –la suya– que también se quiere llena de matices, de fracturas y de preguntas.

Pese a las diferencias que puedan separar ambos documentales, tanto en *El gran vuelo* como en *Ainhoa*, Astudillo ubica el género en un lugar capital, no sólo en la labor misma de apropiación de citas, vídeos, testimonios, cartas, diarios y fotografías, sino también en la lectura que desde su subjetividad y posición feminista hace de todos estos «restos» del pasado. En ambos casos, el archivo se humaniza: abandona su papel demostrativo, irrefutable, para presentarse como acicate de la intersubjetividad –la de las protagonistas directas de la historia con la directora y la de ambas con nosotras, espectadoras. Se crea así un dispositivo de empatía, de reconocimiento de un padecer –más que de delineación de una injusticia– que se sabe que ya no puede ser compensado pero que, en cambio, aspira a ser reconocido.

LOS MONSTRUOS DE LA MATERNIDAD. MATER AMATÍSIMA (MARÍA RUIDO, 2018)

El proyecto fílmico de María Ruido (Ourense, 1967) está atravesado por la reflexión crítica que la propia realizadora arroja sobre el

mundo que habitamos y sobre el lugar que, como mujeres, madres, trabajadoras y sujetos políticos, ocupamos en él. Su cine es complejo y polifónico, y constituye un sugerente conjunto de ensayos sobre el poder de las imágenes en la generación y reproducción de hegemonías culturales. Su obra desentraña los imaginarios sociales que condicionan la memoria, la vida cotidiana, los planes de futuro..., en definitiva, los procesos de subjetivación que, como diría Judith Butler en *The Psychic Life of Power* (1997), nos «sujetan» o constriñen opciones vitales. En efecto, Ruido toma discursos e imágenes desde la perspectiva de la doble actuación que, según Butler (1997), el poder opera en la constitución de los sujetos: como algo externo a nosotras, que nos afecta por presión; y como algo ya interiorizado que da pie a la perpetua tensión que supone actuar entre la subordinación y la resistencia. De ahí que la autora trabaje con un sistema de montaje junto a Elena Fraj que, en *Mater Amatísima*, tensiona y hace entrar en contradicción la interpretación hegemónica de las maternidades presentadas.

En la obra de Ruido, hilvanada a través de materiales heterogéneos (desde citas propias y ajenas, hasta tomas de vistas y paisajes variados, monumentos o testimonios, además de archivos), la búsqueda de la discursividad como constitutiva del sujeto racional va diluyéndose progresivamente hasta un cine de la porosidad, la imprecisión, que apuesta por el magma afectivo de las imágenes, que si bien puede contextualizarse y pensarse –y éste es el proyecto fílmico de la autora–, también genera contradicciones y ambivalencias. A través de la colisión de los materiales, algunos de generación propia y otros recuperados, Ruido pone en marcha un cine dialéctico que no omite lo emocional, y cuya última síntesis es dejada a cargo de la espectadora.

Así, el peso y la contundencia que tiene la palabra en obras anteriores de Ruido como *La voz humana* (1997), *La memoria interior* (2002), *Ficciones anfibias* (2005), o *Plan Rosebud* (2008), se diluye en *Mater Amatísima* (2018), adoptando la forma del balbuceo y el estupor ante lo inexplicable. Lo inenarrable se hace presente cuando en el filme Rosario Porto declara ante el juez bajo cargos de haber asesinado a su hija³. Porto parece, sumida en el gélido plano de

3. En 2015 Rosario Porto fue declarada culpable –junto a su exmarido, Alfonso Basterra– de haber asesinado a su hija adoptiva, Asunta Basterra, en un caso

la sala de declaraciones que Ruido consigue recabar para el filme, emitir el silencio de una madre incapaz de asumir la losa que la mitología ha construido para las progenitoras (de sangre o adoptivas, como es su caso) que asesinan a sus hijos. Y, sin embargo, el proyecto audiovisual en el que se insertan estas imágenes se enfrenta al desciframiento de ese malestar. *Mater Amatissima* se presenta como una pieza de cine ensayo en la que Ruido, y como así declara en el subtítulo del filme, indaga sobre los «imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio». Para definir estos «tiempos de cambio», la documentalista parece sugerir un presente precario en el que la sublimación de la maternidad reemerge de nuevo como figura redentora, forma soteriológica o de trascendencia para la mujer. La maternidad se presenta, además, como la figura más visiblemente tensionada de la contradicción entre los cuidados y el capital en la economía financiarizada global (Fraser 2017), una economía que a la vez que produce límpidas imágenes del rendimiento individual y de un sujeto autorregulado, autónomo y sano, depende en realidad de la reproducción de su fuerza de trabajo, a la vez que diezma y atenaza, en el proceso de acumulación de beneficios, a los agentes encargados de esta reproducción social (fundamentalmente, a las mujeres). En una economía de la exigencia, la atención, la competitividad y el rendimiento financiero, la presión que ejerce la organización sexual y de género, en cierta medida orientada a conseguir el trabajo gratuito de parte de la población, se vuelve dramática y toma la forma de la vigilancia sobre las madres. La producción de imágenes normativas de la maternidad, y de imágenes-advertencia de las malas madres, serían parte de esta vigilancia. La maternidad deviene, pues, no sólo un lugar de explotación doméstica sino también su contraparte: un ideal, un modo de vida que promete la superación de una existencia regida por las duras condiciones del trabajo (apenas) asalariado, pero que oculta elusivamente las estrechas relaciones que guarda con el mismo.

Desde el comienzo del filme, que se abre con fragmentos de *home movies* del archivo familiar de la propia realizadora –que muestran la

singularmente mediatizado que puso en evidencia el exceso, la sobrecarga, la pregnancy y vigilancia social en torno a las figuras que son identificadas como madres. El 18 de noviembre de 2020 Porto se suicidó en la celda de la prisión abulense de Brieva, donde cumplía condena.

playa— editados con cortes de audio extraídos de la película *Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital* (Alexander Kluge, 2008), Ruido pone de relieve la opresión que la familia supone para el sujeto-mujer. Es la voz de la actriz Sophie Rois, a quién escuchamos hablando con Alexander Kluge sobre su interpretación de Medea, quién explicita el motivo del filme: la inescapabilidad frente a la familia (“...no es posible romper el contrato con un hijo, ni con los padres, y la única manera de escapar es matándose unos a otros”), y la sumisión que en ella conlleva la especial condición de mujer, cuyo padecimiento es excluido de la consideración de “lo humano”:

Hamlet aparece en escena y es la humanidad. Medea aparece en escena y tiene un problema con las compresas. Ella no representa la humanidad, representa un problema femenino. Como usted dice, tiene el problema del amante infiel. Yo no creo que sea eso. Su problema es que ya no es un ser humano completo. Y vemos que ella no lo acepta. Ella exige su derecho como ser humano. A cualquier precio.

Después de las declaraciones de Sophie Rois, cuya imagen se superpone en un cuadro menor al centro de la pantalla, que permite seguir viendo, como marco, las imágenes personales de Ruido, todo funde a negro mientras escuchamos el *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi y volvemos al archivo personal de la directora, teñido de un verde azulado, mostrando los arañazos en el negativo, y acompañado del sonido de una moviola. Por el disruptivo uso de los materiales, que pone en relación estas expresiones de la invisibilizada violencia familiar con metraje personal de la autora, que nos muestra la playa y un niño en un barco, se evidencia esta tarea reflexiva cabe hacerla, como en su día se planteó Sergei Eisenstein y luego recogió Alexander Kluge, mediante la producción y reproducción crítica de las imágenes. Acciones que siguen un método intelectual, pero que no omiten la presencia de la subjetividad y las emociones, reivindicados por los feminismos como lugares que legitiman el valor de las experiencias de todas, y no sólo de unas pocas. Tras esta especie de preámbulo, Pergolesi y el sonido de la moviola son interrumpidos por música de estilo de rock heavy que marca la entrada en pantalla del título de la obra (*Mater Amatísima*) y la iconografía de los créditos, un cuervo, recursos audiovisuales ambos alejados de los motivos de la maternidad tradicional. Con este contrapunto, Ruido

inicia un proyecto crítico con los parámetros de ensoñación de la maternidad dominante, sirviéndose de metraje encontrado, descargado, comprado y cuidadosamente seleccionado para abrir el arco de cuestionamientos que planteará a la maternidad y la construcción histórica/visual de la mujer.

Además de los fragmentos del juicio a Rosario Porto, Ruido se vale de distintos materiales audiovisuales de ficción –fragmentos de las Medea de Pasolini (1969) y de Von Trier (1988), que abren y cierran la película, así como los films *Imitation of Life* (Douglas Sirk, 1959) y *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey y Peter Wollen, 1977)—, además de entrevistas televisivas e intervenciones audiovisuales de distintas personalidades del ámbito del activismo y del pensamiento feminista. Algunas de las pensadoras y creativas con presencia en el filme son, por ejemplo, Orna Donath (autora del libro *Madres arrepentidas*, 2015) o las integrantes del grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*, sus voces rescatadas de un talk show televisivo de 1987. La autora inserta, también, imágenes de su propia pieza *Le Paradís* (2010), en la que ya retomaba y resignificaba imágenes de Marguerite Duras, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, generando, así, una especie de *mise en abyme* y sugiriendo la capacidad de reutilización del archivo sin límite (reutilizando sus propios materiales creados con materiales reutilizados). La colisión de voces e imágenes evidencia que, como sugieren Hope y Jeláca (2018: 190), la maternidad es una de las categorías más politizadas y normativizadas en la cultura popular, con definiciones que exhiben todo tipo de sanciones éticas a las mujeres, penalizaciones todas ellas sesgadas por la clase social, la sexualidad, la etnicidad o la racialización de los sujetos-madre. Además, a través del uso extensivo del archivo que hace Ruido, intuimos que, pese a las variaciones regionales e históricas, la maternidad occidental es un proyecto ideológico de largo alcance, que pone en relación dialógica producciones tan distantes como el *Stabat Mater* (1736) de Pergolesi, la imagen de María Callas encarnando a la Medea de Pasolini (1969), reinterpretando la tragedia de Eurípides (431 a.C.), o pinturas como la *Madre Muerta*, de Egon Schiele (1910). Como señala Rey, con todo este material Ruido despliega las distintas capas que envuelven «la construcción sociocultural del hecho reproductivo», inspeccionando y reflexionando sobre los variados «mitos creados para representar ambigüamente el papel de la mujer en relación con su propio cuerpo

y sus hijos» (2018). Ruido conjura estas imágenes especialmente desde lo negativo; es decir, las representaciones que se han hecho de la mujer que resiste esa maternidad impuesta –Medea sería aquí un ejemplo paradigmático– con casos extraídos de la actualidad reciente –como el de Rosario Porto– para, en última instancia, cuestionar la potencia que en nuestra sociedad ha adquirido esa «mater amatísima» que da nombre al filme. Ésta es designada como máxima responsable y cuidadora de la infancia, hasta el punto de la negación de sus propios deseos y, prácticamente, el ahogo de su condición subjetiva. «La mujer no nace, se hace», sentenció Simone De Beauvoir y, como diría Cinzia Arruzza, los atributos con los que se condiciona la construcción de la feminidad son «el centro podrido que permite y justifica la opresión a través de un proceso de naturalización que encadena la mujer a su fisiología, haciéndola prisionera de su útero» (2013: 80). Representando esta figura en su monstruosidad, Ruido pone de relieve que la maternidad parece difícil de entender fuera de los «roles de género impuestos» (Rey 2018), cuyos efectos problematiza contraponiendo imaginarios, palabras, y respuestas furiosas a esta norma. El balbuceo, la rabia y el silencio, expresiones de esta dificultad de expresarse fuera del imaginario hegemónico llegan a un punto sorprendente cuando Rosario Porto, ante el juez, cambia el mutismo por un discurso pedagógico sobre la formación integral y su reconocimiento en una genealogía de «maestras» comprometidas con la implicación comunitaria en la educación de la infancia. Desde este lugar, resulta ya imposible entender la condición de la maternidad, e incluso la de madre asesina, desde la estricta racionalidad. Medea y la mater amatísima son siempre, quizá, la misma persona, siendo la asesina el resultado de la imposibilidad de articular la experiencia de la maternidad desde un lugar femenino, y de que este lugar femenino sea comprendido como universal, humano.

Mater Amatísima se presenta, pues, como una película que denuncia el patriarcado, señala su papel en la fabricación del orden social y visual, y prosigue en la trayectoria de María Ruido de investigar las formas ilusorias o engañosas que toma el trabajo –aquí de cuidados y crianza– al incorporarse en los cuerpos, cogniciones y emociones humanas.

CONCLUSIONES

Este capítulo ha revisado cómo dos documentalistas, Carolina Astudillo y María Ruido, se sirven del *found footage* para nutrir una política feminista en el audiovisual de no ficción. A través del análisis de sus trabajos, hemos podido observar cómo el archivo audiovisual, en tanto material histórico, puede ser ensamblado para que dialogue con materiales heterogéneos y adquiera una significación más amplia que la original. Se trata esta de una significación múltiple, por cuanto el metraje no puede desvincularse completamente de su uso y condiciones de producción originales, y también por cuanto su lectura no se agota de forma unívoca –también precisamente por la apertura perceptiva que, a través del montaje, las directoras crean para este material.

El uso del *found footage* en los tres documentales analizados, por tanto, trasciende los usos convencionales del archivo que son mayoritarios todavía en los documentales expositivos y de entretenimiento contemporáneos –es decir, a modo de ilustración del discurso verbal. En lugar de esto, Astudillo y Ruido establecen relaciones complejas con imágenes y sonidos, transitando por las diferentes capas de la historia y sus interpretaciones, siempre imbuidas por los contextos de lectura. A través de un montaje de corte reflexivo y performativo, en el caso de Astudillo, y dialéctico en el caso de Ruido, ambos trabajos articulan una interrogación acerca de cómo ser mujer en el mundo histórico, y acerca de las contradicciones que habitan en el intersticio del espacio de la representación y el de la experiencia vivida. Temas como la maternidad, por ejemplo, o su imposibilidad y frustración, que han sido fundamentales para la escritura y la creación feminista, emergen en los tres documentales analizados. El tratamiento de este tema por parte de Astudillo y Ruido pone de relieve el vacío genealógico no del (omnipresente) tema de la maternidad en sí, sino del relato femenino del mismo, y así las autoras se suman a un conjunto de documentales dirigidos por mujeres que señalan cómo «la maternidad continúa siendo una opción vital que sitúa a la mujer, invariablemente, en conflicto con su destino individual» (Melendez Táboas 2022: 461)

En ambas directoras, el uso del archivo se entrelaza con la emergencia de sus propias vidas o voces. Astudillo es especialmente incisiva en Ainhua, deviniendo parte indispensable de la textura visible del filme

que, a grandes rasgos, se dibuja como un diálogo entre ella y su protagonista, acompañado de un coro de mujeres —escritoras, cineastas, activistas— cuyos padecimientos se encarnan en los destellos de la vida de Ainhoa. De esta forma, el rastro audiovisual de una experiencia, la de Ainhoa, condensa las vivencias de todas, de un sujeto que se dibuja como colectivo a partir de un trabajo de correspondencias que posibilitan la empatía (Van de Peer 2017). Este registro empático es, si no tanto el dispositivo formal, sí el motivo de arranque de *Mater Amatísima*, donde cuerpo y voz de una actriz, Sophie Rois, se esmeran en comprender al personaje que interpretan en escena, Medea, y sirven de demiurgas a Ruido, quien suma a estos materiales su propio registro personal, mediante el uso de sus archivos domésticos. Puesto que Ruido inscribe su trabajo en un circuito artístico, más que no estrictamente de no ficción, su puesta en forma es también más abstracta y su voz se edifica sobre la radicalidad y discontinuidad con la que edita y emplea múltiples materias de expresión.

En definitiva, y siguiendo la estela de otras creaciones y planteamientos feministas, tanto *El gran vuelo*, como *Ainhoa, yo no soy esa*, o *Mater Amatísima* evidencian el potencial de los archivos para desarticular, por un lado, la normalización visual de las relaciones de poder y los desequilibrios históricos que sufren los sujetos-mujer y, por otro, los propios modos androcéntricos de producción de conocimiento. Desde lugares disímiles en cuanto a técnicas y lenguajes audiovisuales, pero con voluntades parecidas, ambas documentalistas nos invitan, a través del archivo, a un reconocimiento crítico y a la vez empático de una cartografía de experiencias afectivas que nos vinculan a un mundo, pasado y presente, que también nos pertenece y que merece y puede, todavía, ser cambiado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÛNA Núria y Laia QUÍLEZ. «Género y (pos)memoria en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo». En Laia QUÍLEZ, José Carlos RUEDA (eds.), *Posmemoria de la Guerra Civil y el*

- franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*. Granada: Comares, 2017, p. 21-37.
- ARRUZZA Cinzia. *Dangerous Liaisons: The Marriages and Divorces of Marxism and Feminism*. Pontypool: Merlin Press, 2013.
- BAINBRIDGE Caroline. *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Women and Films*. New York: Palgrave – MacMillan, 2008.
- BOURDIEU Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 2008.
- CADENAS CAÑÓN Isabel. «Ainhoa: yo no soy esa, el documental que construye genealogía feminista». *lamarea.com*, 1 de mayo de 2018. En línea: <https://www.lamarea.com/2018/05/01/ainhoa-yo-no-soy-esa-documental/>
- CHAMBERLAIN Prudence. *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.
- CUEVAS Efrén. «Sombras reflejadas. Apropiaciones del cine doméstico español en el cine documental». En Pedro VICENTE, José GÓMEZ-ISLA (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018, p. 129-137.
- ELLIOTT Karla. «Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept». *Men and Masculinities*, 19 (3), 2015, p. 1-20. <<https://doi.org/10.1177/1097184X15576203>>.
- FRASER Nancy. «Crisis of Care? On the Social-Reproductive Contradiction of Contemporary Capitalism». En Tithi BHATTACHARYA (ed.), *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentring Oppression*. Londres: Pluto Press, 2017, p. 21-36.
- GARCÍA LÓPEZ Sonia. «Miradas invisibles: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía (1947–1976)». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22(3), 2021, p. 311-329. <<https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1960697>>.
- GUARDIOLA Ingrid. *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície*. Barcelona: Arcàdia, 2018.
- HERNÁNDEZ HOLGADO Fernando. *La Prisión Militante. Las cárceles de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*. Tesis Doctoral.

- Universidad Complutense de Madrid, 2011. En línea: <<http://eprints.ucm.es/13798/1/T33104.pdf>>.
- IZQUIERDO-CASTILLO JESSICA y EMMA TORRES-ROMAY. «Women in the Documentary Industry: Continuing Inequality in the Streaming Age». *Profesional de la información*, 32 (1), 2023, p.1699-2407.
- LEDO ANDIÓN Margarita. *El cuerpo y la cámara*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2020.
- Kristin Lené HOPE, Dijana JELAČA. *Film Feminisms. A Global Introduction*. Nueva York: Routledge, 2018.
- KITTAY Eva. *Love's Labor: Essays on Women, Equality, and De-pendency*. Nueva York: Routledge, 1999.
- LÉVI-STRAUSS Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- LUQUE AMO Álvaro. «La construcción del espacio íntimo en el diario literario». *Revista Signa*, 27, 2018, p. 745-767.
- MARZAL-FELICI, Javier. «Propuestas para el estudio de la imagen en la era de la postverdad». *Profesional de la información*, 30(2), 2021, p.1-13.
- MELÉNDEZ TABOAS Amelia. «Estirando El cordón: Documental autobiográfico y vínculo materno en
- Historias Que Contamos, Hija, Amazona y Retrato De Mi Madre». *Fotocinema. Revista Científica De Cine y Fotografía*, 24, 2022, p.439-63.
- ODIN Roger. «El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático». *Archivos de la filmoteca*, 57-58 (2), 2007, p. 197-217.
- OROZ Elena. «Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo». En Annette SCHOLZ, Marta ÁLVAREZ (eds.), *Cineastas Emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2018, p. 89-109.
- ORTEGA María Luisa. «Rupturas y continuidades en el documental social». *Secuencias: Revista de historia de cine*, 20, 2004, p. 47-61.
- QUÍLEZ Laia y Núria ARAÛNA. «Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español

- contemporáneo». *L' Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 28, 2019, p. 209-222.
- REY Ramon. «*Mater amatísima* (María Ruido)». *Cine maldito*, 6 de junio de 2018. Disponible en <<https://www.cinemaldito.com/mater-amatissima-maria-ruido/>>
- RUIDO María. «El ojo saturado de placer. Sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología». *Banda aparte*, 18, 2000, p. 51-62.
- SELVA Marta. «Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental». En Casimiro TORREIRO, Josetxo CERDÁN (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra y Festival de Málaga, 2005, p. 65-84.
- SELVA Marta y Anna SOLÀ. «Imaginarios, memorias y disensos visuales». En Maria DE LA FUENTE (coord.), *Polítiques de memòria, gènere i ciutat*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials, 2017, p. 159-187.
- SCHOLZ Annette. «Las invisibles del cine español». En Annette SCHOLZ, Marta ÁLVAREZ (eds.), *Cineastas Emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2018, p. 45-67.
- SONTAG Susan. *Renacida. Diarios tempranos (1947-1964)*. Barcelona: DeBolsillo, 2012.
- VAN DE PEER Stefanie. *Negotiating dissidence. The pioneering women or Arab documentary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- WITHERS Deborah. *Feminism, Digital Culture and the Politics of Transmission: Theory, Practice and Cultural Heritage*. Rowman & Littlefield Publishers / Rowman & Littlefield International, 2015.
- WEINRICHTER Antonio. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

ANTÍGONAS FRENTE A LA REPRESIÓN FRANQUIS-
TA: MEMORIAS FURTIVAS EN *EL SILENCIO DE*
OTROS (CARRACEDO Y BAHAR, 2018)

M. Isabel MENÉNDEZ MENÉNDEZ
Universidad de Burgos

*En recuerdo de mi abuela
Lucinda, castigada como mujer
de un «rojo», pero que nunca nos
contó.*

«Las políticas de la memoria (en sus diversas manifestaciones como el duelo, la nostalgia, la contramemoria y el olvido) se han convertido en un lugar de lucha para la definición cultural de España»¹. En este contexto, los productos audiovisuales pueden construir memoria, ya sea desde la complicidad con la historia oficial, desde el recordatorio de los hechos o desde el punto de vista de la reparación². La importancia de las obras no es quizá la precisión de los detalles históricos sino la forma que escogen para representar el pasado³. La memoria colectiva es «resultado de una construcción y reconstrucción sucesiva por parte de los sujetos» y la televisión y el cine van a ser fuentes esenciales para la construcción del imaginario social⁴.

1. José COLMEIRO. «¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista», 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 2011, p. 24.
2. El presente texto ha sido realizado en el marco de una estancia de investigación en la Sorbonne Université de París (2019-2020), financiada con una ayuda Salvador de Madariaga del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad en I+D+i, Subprograma Estatal de Movilidad del Plan Estatal de I+D+i.
3. Robert A. ROSENSTONE. «La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla», *Istor*, 20, 2005, p. 91-108.
4. Juan Francisco GUTIÉRREZ y María Inmaculada SÁNCHEZ. «La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil», *Revista HMiC: història moderna i contemporània*, 3, 2005, p. 151-167.

En 2018 se estrenaba el documental *El silencio de otros*, dirigido por Almudena Carracedo y Robert Bahar, que abordaba una de las heridas abiertas de la democracia en España: la reclamación de justicia por parte de las víctimas de la Dictadura. El documental sobre lo que en España se ha dado en llamar «recuperación de la memoria histórica»⁵, fue filmado a lo largo de seis años. Producido por El Deseo, la productora de Pedro Almodóvar, sigue a supervivientes del régimen de Franco a través de la «querrela argentina», denunciando un «pacto del olvido». Representa una dura crítica a la Ley de Amnistía de 1977, a veces descrita como transacción «amnistía por amnesia»⁶, ya que favoreció amnistías e indultos «sumamente cuestionables»⁷. La película recoge historias de personas enterradas en fosas comunes y cunetas, de bebés robados al nacer y de la impunidad de torturadores que incluso lucen medallas. La obra ha recibido más de cuarenta prestigiosos galardones, destacando entre ellos el Premio del Público al Mejor Documental del Festival de Berlín (2018) o el Premio Goya al Mejor Documental (2018).

El documental está firmado por Almudena Carracedo y Robert Bahar⁸ pero lo cierto es que se identifica casi en exclusiva con ella: especialmente en la promoción de la cinta ha aparecido casi siempre en solitario. Además, Carracedo se encarga de la filmación y Bahar del sonido, luego es ella la que decide la narración. Es una cineasta prestigiosa que obtuvo un premio Emmy por *Made in L.A.* (2007), documental multipremiado que se interesaba por las condiciones

5. El concepto es objeto de debate en la literatura académica, especialmente por su oposición con «historia» pero la limitación de espacio impide profundizar en la materia. Se usa aquí la expresión al ser la que se relaciona con el documental, sin entrar a valorar su pertinencia. Al respecto, véase por ejemplo: Pedro RUIZ. «Los discursos de la memoria histórica en España», *Hispania Nova*, 7, 2007.
6. Vicenç NAVARRO. *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*. Barcelona: Anagrama, 2002, p. 25; Mercedes YUSTA. «El pasado como trauma. Historia, memoria y “recuperación de la memoria histórica” en la España actual», *Pandora*, 12, 2014, p. 25.
7. Alicia GIL. *La justicia de transición en España. De la amnistía a la memoria histórica*. Barcelona: Atelier, 2009, p. 100.
8. Almudena CARRACEDO y Robert BAHAR. *El silencio de otros*, Semilla Verde Productions / Lucernam Films / American Documentary POV / Independent Television Service / Latino Public Broadcasting (LPB) / El Deseo, España, 2018.

de explotación de las inmigrantes latinas en talleres de confección. Carracedo integra la exigua nómina de mujeres cineastas españolas y más específicamente directoras de documentales.

El silencio de otros se ha beneficiado de la producción de Pedro Almodóvar para escapar de la invisibilidad⁹ pero la magnífica respuesta que ha obtenido entre el público, no solo español, revela su interés y calidad. Según la dupla de creadores, el objetivo de la cinta era establecer una conversación entre las víctimas del franquismo y las nuevas generaciones a las que consideran víctimas, en su caso de la amnesia en un país que sigue condenando al silencio parte de su historia reciente. En una entrevista, Carracedo ha dicho «es una película esencialmente política que trasciende lo político y lo hace a través de todas esas herramientas que utilizamos en el cine: la empatía, la belleza, la poesía»¹⁰. El film demuestra la carencia democrática: son organizaciones financiadas con fondos privados y tribunales extranjeros quienes prestan apoyo a las familias de personas desaparecidas: «Rappelons qu'avec le Mozambique, l'Espagne est à l'heure actuelle le seul pays démocratique à avoir effectué un retour à la démocratie sans judiciarisation de la violence d'État antérieure»¹¹. Carracedo y Bahar han manifestado: «el olvido es impensable para miles de supervivientes cuyos seres queridos aún yacen en esas tumbas masivas, y cuando muchos torturadores y otros criminales siguen prófugos»¹². *El silencio de otros* es un relato sobre la intrahistoria de la «querrela argentina»; Carracedo y Bahar grabaron los movimientos de una iniciativa civil que logró llevar su causa a la agenda judicial y política. Al mismo tiempo, el relato es un grito sobrecogedor sobre el sufrimiento pero también la esperanza en recibir justicia. Con el propio relato y con el fallecimiento paulatino de sus protagonistas, se visibiliza la

9. Elena OROZ y Mar BINIMELIS. «Who counts? The presence of women directors in Spanish independent cinema through a data analysis of film circulation (2013-2018)», *Communication & Society*, 33(3), p. 112.
10. Entrevista disponible en: <<https://macguffin007.com/2019/03/18/entrevista-almudena-carracedo/>>.
11. Agnès DELAGÉ. «Javier Cercas historien. Pour une approche critique de la fiction d'archive contemporaine», *Fabula. La Recherche en littérature*, 2019, p. 6 (<https://www.fabula.org/colloques/document6328.php>).
12. Almudena CARRACEDO y Robert BAHAR. «España: el pacto del olvido», *Newsweek México*, 21 de diciembre de 2018 (<<https://newsweekespanol.com/2018/12/espana-el-pacto-del-olvido/>>).

dificultad de exigir responsabilidades. Nos transmite que las heridas del pasado no se curan ignorándolas.

El documental se abre con la voz casi inaudible de María Martín. Su voz rota es «una metáfora de un pasado marcado por la represión y el silencio, abre la historia de una vida privada de infancia, de afecto, de libertad»¹³. Aunque la película no tiene voluntad feminista, construye un relato interesante al estudio con perspectiva de género. Para acercarnos a dicho análisis nos centraremos en la construcción de «memoria furtiva» –memorias «subalternas, populares, locales, que sobreviven en las costuras de las versiones hegemónicas del pasado, y que están formadas por un conglomerado de voces parciales, inacabadas y con un alto componente subjetivo»–¹⁴, por parte de dos protagonistas que lucharon para que se abrieran las fosas donde yacían su padre y madre respectivamente. El documental pone el foco prioritariamente en las mujeres, una elección que permite poner «en primer plano la experiencia femenina de la guerra civil y el franquismo, una experiencia a menudo relegada en los libros de historia»¹⁵.

Mendieta y Martín forman parte de ese grupo de mujeres –numeroso aunque poco conocido– que han luchado durante años para abrir las fosas. Como las «mujeres de negro» de Lardero (La Rioja), viudas de alguno de los cuatrocientos hombres que yacían en tres fosas comunes que, tras muchos esfuerzos, lograron convertir en cementerio civil en 1979. Ellas velaron y salvaguardaron su memoria mediante la protección de las fosas, en unas tierras que nunca fueron sembradas. Acudían casi a diario a custodiarlas, enfrentándose a las autoridades franquistas que intentaban expulsarlas de allí. Día tras día, año tras año, hasta que las dejaron por imposible. Hoy las

13. Cristina MARTÍNEZ-CARAZO y Jessica RODRIGUES. «Almudena Carracedo frente a su obra: una reflexión sobre *El silencio de otros*», *Journal of Gender and Sexuality Studies*, 45(1), 2019, p. 221.

14. Francisco FERRÁNDIZ. «Relatos de exhumación». In Julián LÓPEZ y Francisco FERRÁNDIZ (Coords.), *Fontanosas, 1941-2006. Memoria de carne y hueso*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2010, p. 207.

15. Jacqueline CRUZ. «*El silencio de otros* ante los crímenes de *Les humanitat* del franquismo: Dos miradas recientes». *Filmhistoria online*, 30(1), 2020, p. 42 (<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/32069/32176>). Cruz señala que también hay una base real para esta elección ya que cuando se creó la ARMH, asociación que aparecerá en el epígrafe subsiguiente, fueron sobre todo mujeres quienes acudieron para encontrar a sus seres queridos.

recuerda un monumento, en el Memorial La Barranca. Mendieta y Martín, como modernas Antígonas, reclaman la dignidad de los suyos. No es un castigo penal pero sí una condena a una vida de sufrimiento y reclamación de justicia como hijas, guardianas del linaje al que pertenecen. Y es que históricamente la muerte, el duelo y la memoria de quienes se han ido ha sido responsabilidad de las mujeres. Y el cuidado de las sepulturas es una parte muy importante de esa responsabilidad.

CONTEXTO: LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA Y LA «QUERELLA ARGENTINA»

Tal y como destaca Faber, el olvido de las víctimas republicanas de la guerra, la Dictadura y el exilio en España ha sido la norma¹⁶. Ha tenido que ser la prensa extranjera la que se hiciera eco de los esfuerzos que llevaba a cabo la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) –fundada en el año 2000– para recuperar los restos de unos 30.000 represaliados republicanos, hombres y mujeres enterrados en fosas anónimas¹⁷. Para Espinosa, España había vivido entre la «negación de la memoria» (desde 1936 hasta 1977), las «políticas del olvido» (de 1977 a 1981) y la «suspensión de la memoria» (1982-1996)¹⁸. La investigación sobre la represión franquista es un proceso iniciado al menos en 1980 y el concepto popular de «memoria histórica» deriva en un movimiento social de finales de los noventa, de la mano de la ARMH y bastante alejado de la investigación académica que ha recelado de esa terminología¹⁹. Los primeros años del nuevo siglo son «los años de la memoria histórica»²⁰, aunque los ecos de la reivindicación memorial habían comenzado una década antes. El punto de partida habría sido la exhumación, en

16. Sebastiaan FABER. «Entre el respeto y la crítica. Reflexiones sobre la memoria histórica en España», *Migraciones y exilios*, 5, 2004, p. 38.

17. *Ibid.*, p. 39.

18. FRANCISCO ESPINOSA. «Tiempo de historia, tiempo de memoria. El fenómeno de la “memoria histórica” en España (1996-2010)», *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*, 1, 2010, p. 13-16 (<http://www.pliegosdeyuste.eu/n1112pliegos/pdfs/13-16.pdf>).

19. *Ibid.*, p. 13.

20. Mercedes YUSTA. *Op. cit.*, p. 24.

octubre de 2000, de la fosa de los «13 de Priaranza» y la identificación del abuelo del periodista Emilio Silva, co-fundador de la ARMH. Comenzaba a prender el rechazo ante el silencio impuesto por la Ley de Amnistía, cuando no podía seguir obviándose la existencia de fosas comunes con decenas de miles de personas desaparecidas, estimadas entre 100.000 y 150.000²¹. Las víctimas, explica Mercedes Yusta, hasta entonces no habían logrado legitimidad alguna, al no existir una condena pública del franquismo. Para García de las Heras, la impunidad del franquismo estuvo apuntalada por el «consenso político [...] y uso deliberado del olvido»²².

La posición que defiende ARMH debe inscribirse en el contexto de la justicia transnacional y la búsqueda de «memoria, justicia y reparación» a través del sintagma «desaparecidos del franquismo»²³. Probablemente inspirada en las «Comisiones de Verdad y Reconciliación» de países de América Latina, sus esfuerzos se encaminan a «desenterrar la verdad»²⁴. Las fosas comunes son la agenda central y verifican «la magnitud de la violencia de la dictadura y sus importantes efectos, tanto simbólicos como sociopolíticos»²⁵. Como señala Édouard Sill, «près de trois mille autres charniers et fosses communes parsèment la terre d'Espagne, triste record qui place le sol ibérique juste derrière celui du Cambodge»²⁶. En opinión de Santos Juliá, los movimientos memorialistas no buscan tanto reparar la amnesia como rehabilitar a todas las personas depuradas, encarceladas y fusiladas durante la guerra y luego la Dictadura²⁷.

21. *Ibid.*, p. 25.

22. Mariano GARCÍA DE LAS HERAS. «La impunidad de la dictadura franquista: notas sobre la represión y la memoria histórica en la España democrática», *Reflexión política*, 21(43), 2019, p. 40.

23. Mercedes YUSTA. *Op. cit.*, p. 33.

24. José Antonio MARTÍN y Rafael ESCUDERO. *Derecho y memoria histórica*. Madrid: Trotta, 2008, p. 17.

25. Mariano GARCÍA DE LAS HERAS. *Op. cit.*, p. 45.

26. Édouard SILL. «*Le Silence des autres*, film documentaire d'Almudena Carracedo et Robert Bahar, USA-Espagne, 2019, 95 min.», *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 141, 2019, p. 214 (<https://journals.openedition.org/chrhc/10157>).

27. Santos Juliá. *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 2006, p. 56.

En este contexto hay que situar la «querrella argentina» (causa 4591/2010), aceptada a trámite por la jueza Federal de Buenos Aires, María Servini. Era interpuesta por Darío Rivas y por la ARMH, única causa abierta en el mundo sobre crímenes de lesa humanidad, genocidio y desaparición forzada cometidos durante la Guerra Civil y la Dictadura de Franco. Muertos en fosas y cunetas, bebés robados, presos esclavos... Las querellas solicitan seguir la pista a las violaciones de Derechos Humanos cometidas en España.

CUESTIONES FORMALES Y NARRATIVAS DE *EL SILENCIO DE OTROS*

El documental, de 96 minutos de duración, comienza con un primer plano de la anciana María Martín que, de espaldas y en su casa, se arregla el pelo. Luego nos muestra su trabajoso desplazamiento, apoyada en un andador, hasta la carretera bajo la que se encuentra la fosa común en la que permanecen los restos de su madre. Las imágenes subsiguientes nos trasladan al Mirador de la Memoria, monumento en recuerdo de las víctimas construido en 2009 en el Valle del Jerte²⁸. Aparecen los créditos. Luego se muestran imágenes de archivo de la guerra y del franquismo, explicadas por una voz narradora. Este recorrido, desde el espacio más privado y cálido de la casa de la protagonista hasta la frialdad y anonimato de la carretera, funciona simbólicamente para explicar el peculiar viaje de las víctimas. María Martín será un hilo conductor del relato pues la cámara la sigue hasta su fallecimiento. Asunción Mendieta es la segunda protagonista principal. Aparece hacia la mitad de la película cuando la vemos tomar un avión para viajar a Buenos Aires, acompañada, como Martín, de una hija. El final de *El silencio de otros* nos muestra la emoción de Asunción Mendieta ante la exhumación de lo que parecen ser los restos de su padre (un rótulo final nos informará que no eran esos, sino de los de la fosa adyacente, abierta más tarde), nuevas imágenes del Mirador de la Memoria (ahora lleno de personas) y la canción *Los hijos de España* de Luis Pastor.

28. El grupo escultórico «El mirador de la memoria», de Francisco Cedenilla, instalado en el Valle del Jerte (Extremadura), está dedicado a las víctimas de la Guerra Civil y de Franco. Las esculturas fueron vandalizadas —a tiros— inmediatamente después de su instalación.

El documental, caracterizado en algún texto como «documental-procesal»²⁹, utiliza una estructura clásica, con abundantes imágenes de archivo de la Dictadura y la Transición, algunas muy conocidas como el juramento de Juan Carlos de Borbón como príncipe en 1969 o el anuncio de la muerte del dictador por parte de Arias Navarro. A ello se añaden recursos habituales del género como imágenes actuales de calles o lugares significativos junto al uso del testimonio a través de una voz polifónica, situada en el lugar de las víctimas. Estos recursos dotan al documental de un carácter narrativo que se ve favorecido con el relato cronológico de la querella, a la que van sumándose personas, datos que se recogen en títulos sobreimpresos y que se hilvanan con fragmentos de informativos de televisión, diálogos entre algunas de las personas protagonistas y llanto abiertamente mostrado. Es precisamente el uso de la emotividad una de las cuestiones más señaladas por la crítica, que observan un uso casi sensacionalista: «se pretende convencer por medio de la emoción más que de manera teórica»³⁰.

Con todo, las estrategias puestas en práctica culminan en un relato cercano al suspense (al seguir el proceso burocrático y judicial) que permite una «fuerte identificación emocional»³¹. Junto a un enfoque que oscila entre pesimismo (María Martín y su desenlace) y optimismo (Asunción Mendieta y el suyo, más esperanzador) y algunos recursos emotivos como las citadas lágrimas, el documental utiliza muchas tomas de atardeceres, días nublados, lluvia e incluso nieve cuando se ubica en Madrid, por contraste con la luminosidad que se ofrece de Buenos Aires (donde se debe hacer justicia)³². El recurso de la voz *over*, femenina y supuestamente anónima (es la propia Carracedo pero no figura en los créditos) es otro elemento importante. La voz intenta la identificación con el público mediante un «nosotros» que se añade a la citada emotividad: «Los que crecimos después de Franco no sabemos lo que ocurrió realmente». Diversos elementos indican la orientación a un público internacional: desde la introducción de datos muy conocidos (como la existencia del

29. Jaime CÉSPEDES. «Motivaciones políticas en documentales sobre víctimas del franquismo y el caso de *El silencio de otros*». *Actas de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política*, 2019, p. 6.

30. *Ibid.*, p. 8.

31. Jacqueline CRUZ. *Op. cit.*, p 41.

32. *Ibid.*, p. 44.

dictador Franco) a la utilización de un título que parece traducido del inglés y que suena forzado en español.

La estética del documental ha concitado el halago unánime de crítica y público. *El silencio de otros* se caracteriza por un excelente montaje y una gran fotografía a partir de más 450 horas de filmación³³. Se distingue de otras dedicadas a la misma materia por sus cualidades estéticas (planos retóricos, control de la puesta en escena, diálogos guionizados, postproducción de sonido)³⁴, además de la elección narrativa: muestra a un grupo de personas que no exigen venganza sino restitución: «Puisque les dossiers sont fermés à la recherche de la vérité, ce sont les tombes qui sont ouvertes, les charniers des vaincus. Des fosses de l'oubli sont extraits des corps qui, eux, parlent»³⁵. Una restitución que se hace materia en los cuerpos de sus familiares desaparecidos: sobre todo los ejecutados y olvidados en fosas comunes o cunetas, pero también de miles de bebés —se habla de unos 30.000— robados al nacer y entregados a familias más «adecuadas»³⁶. Gabriel Jackson asegura que el número de muertes supera al menos el medio millón mientras que la sustracción de bebés nacidos en prisión, dados en adopción como criaturas huérfanas, fue una práctica común durante la guerra y la Dictadura³⁷.

Argumentalmente, el documental se opone al pacto de memoria establecido desde la política y la ley. En este sentido, sigue la línea de producciones audiovisuales recientes que se construyen a partir del «imperativo moral de la restitución de la dignidad de los olvidados»³⁸. De ellas, muchas se han interesado por la apertura de fosas³⁹. Estas

33. Eve FOURMONT. «Le silence des autres: au nom des victimes du franquisme». *Carto, le monde en cartes*, 54, 2019, p. 8.

34. Jaime CÉSPEDES. *Op. cit.*, p. 11.

35. Édouard SILL. *Op. cit.*, p. 214.

36. *Ibid.*, p. 215.

37. Gabriel JACKSON. *La República española y la Guerra civil*. México: Editorial Americana, 1965, p. 446.

38. Iván GÓMEZ. «El pasado es una puesta en escena: posmemoria e identidad en el documental y la ficción televisiva española actual», *Revista Letral*, 23, 2019, p. 161 (<<https://doi.org/10.30827/rl.v0i23.9458>>).

39. Queralt SOLÉ. «Pervivencia de las fosas comunes de la guerra civil española en el siglo XXI. Evidencia cultural, particularidad académica», *Historia contemporánea*, 60, 2019, p. 439-475 (<<https://doi.org/10.1387/hc.20312>>).

nuevas propuestas rompen con la tradición de los productos audiovisuales mayoritarios en España –sobre todo de ficción– que, de acuerdo con Isabel Cadenas, hablaban del pasado sin relacionarlo con el presente, mostrándolo de una forma eminentemente narrativa y sugiriendo siempre la idea de reconciliación, esto es, de manera despolitizada⁴⁰.

Para Groult, un tema principal de *El silencio de otros* es la fragilidad⁴¹. La de las víctimas, ancianas todas, que incluso van desapareciendo durante los años de rodaje. La de las sepulturas anónimas y las modestas flores con las que se impide el olvido, la de la propia lucha ante un sistema que continuamente cercena las esperanzas. Carracedo y Bahar siempre han defendido el simbolismo de su obra porque deseaban encontrar un lenguaje que permitiera transmitir algo tan difícil como es el silencio y la invisibilidad. De ahí el uso de elementos poéticos o contrastes entre el gigantismo del Valle de los Caídos –donde estuvo enterrado el dictador hasta octubre de 2019– y las humildes flores en la carretera. Existía una gran dificultad: ¿cómo retratar materialmente la ausencia?, ¿cómo hacer visible físicamente a quienes no están? El uso metafórico de las estatuas de Francisco Cedenilla representó un reto ya que deseaban que funcionaran como un hilo conductor, siempre con el objetivo de construir una película estéticamente hermosa.

El impulso que llevó a Carracedo y su compañero a construir este documental tuvo que ver, no con la apertura de fosas sino con el robo de bebés, un tema que a la cineasta le impactó especialmente en 2010, cuando en España saltó el escándalo a la opinión pública. Dos años después entraron en contacto con la «querrela argentina» precisamente porque incluía varios casos de robos de bebés. Quizá por ello, decidieron favorecer el método testimonial para narrar su historia. Carracedo y Bahar destacan que querían hacer una película en el presente, «a question of legacy»⁴². Utilizar la demanda argentina fue clave para la perspectiva narrativa, al proporcionar un principio,

40. Isabel CADENAS CAÑÓN. *Poéticas de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura audiovisual contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2019.

41. Charlotte GROULT. «*The Silence of Others*. A conversation with the filmmakers», *Violence: An International Journal*, 2020, p. 210 (<<https://doi.org/10.1177%2F2633002420913751>>).

42. *Ibid.*, p. 208.

un medio y un final. Esto permitió superar un problema técnico: cómo contar todo lo que supone una historia que abarca ochenta años y tiene tantos focos de interés. Y, de hecho, funciona como un mosaico que es capaz de relacionar las fosas comunes, las torturas o los robos de bebés, algo especialmente importante si se desea que el documental pueda ser comprendido por quienes no conocen esa historia reciente de España. Desde el punto de vista conceptual, la demanda permite anclar el relato en el presente, de manera que se aleje la idea de que se trata de un problema de personas de otras generaciones. En este marco, el enfoque testimonial era el más poderoso para llegar a las personas y provocar cambios.

Película por tanto comprometida y conmovedora, aunque contenida, hay que resaltar la elección del testimonio a través de un tratamiento de cámara que supera la posición observadora y que se ve reforzado por la voz femenina que fortifica la idea de cine directo/*verité*. Esta voz es poco habitual y en la actualidad no se usa mucho. En este caso, no es la del narrador aséptico sino que habla en plural, construyendo la idea de una voz generacional y no individual. «Pasamos al nosotros y nosotras» han dicho Carracedo y Bahar, y «la voz empezó a funcionar»⁴³. Una voz colectiva que, hay que señalarlo, solo pertenece a las víctimas. La opinión del otro lado, argumentan, es de sobra conocida.

LAS MUJERES DE *EL SILENCIO DE OTROS*

*Somos la generación del silencio
de los demás*
Dulce CHACÓN

No existe un interés feminista en la película y ha pasado bastante desapercibido el hecho de que la mayoría de las protagonistas son mujeres: en la cinta hay nueve protagonistas y siete son féminas. Pero el hecho es que también existe una diferencia tanto vital como de la mirada de la cámara sobre ellas, no sabemos si de forma consciente o inconsciente por parte de sus guionistas. Analizando la cinta con perspectiva de género, se observa un importante contraste en la forma

43. «Amuneda Carracedo habla de *El silencio de otros*», 18 marzo 2019 <<https://macguffin007.com/2019/03/18/entrevista-almudena-carracedo/>>.

de gestionar la memoria. Sin pretenderlo, Carracedo y Bahar ponen sobre el tablero las diferencias de socialización y también cómo cambia el castigo en función del sexo de las víctimas.

En el documental, los valiosos testimonios masculinos, durísimos todos ellos, abordan el sufrimiento en primera persona: la tortura que sufrieron, el miedo a delatar a personas a las que querían, la necesidad de reparación, la reclamación de justicia. En el caso de las mujeres, ellas buscan ayuda no para sí mismas sino para reparar la memoria de quienes ya no están. Su reclamación de memoria ha de entenderse en clave familiar y no personal. Y no lo cuentan todo. Porque, generosas con la memoria de sus antepasados, apenas hacen visible el horror que les esperaba como mujeres durante las cuatro décadas de Dictadura. De sus propios sufrimientos apenas hablan más allá de la reclamación de justicia y dignidad. Son las imágenes, las palabras y los silencios de esas mujeres octogenarias las que acercan el mensaje al público.

La incorporación de tantas mujeres hace de esta obra una recuperación de la memoria autobiográfica femenina que otorga al film un interés específico desde el punto de vista de género. Y es que, en el caso de las mujeres, sus obras autobiográficas, aunque muy numerosas en el contexto de la guerra y el exilio, siempre han recibido poca atención⁴⁴. Ello quiere decir que conocemos mucho menos de las experiencias femeninas porque la voz hegemónica sobre el pasado es la masculina. En este sentido, las mujeres de la obra de Carracedo y Bahar encarnan una necesaria recuperación de la propia voz de quienes han sido protagonistas olvidadas de la historia, esta vez desde el testimonio de las mujeres del común.

María Martín, a quien vemos por primera vez en la escena que abre la película, andando con dificultad hasta la zanja donde yace su madre, nos ofrece uno de los relatos estremecedores. Es difícil contener las lágrimas cuando explica cómo se la llevaron, como la maltrataron y luego asesinaron; como le impidieron acercarse a ella mientras se la llevaba «gente del pueblo». Muestra la carretera que pasa sobre la fosa común donde allí sigue junto a otras dos mujeres y veintisiete hombres. Su voz es la de una anciana agotada pero capaz

44. José ROMERA. «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas», *Anales*, 21, 2009, p. 176 (<<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2009.21.09>>).

de llevar todavía un ramo de girasoles a la cuneta para honrar a su progenitora, Faustina López. Como cuenta su hija en el documental, el pueblo no permitió enterrarla en el cementerio, allí quedó desnuda, su ropa en los zarzales cercanos. Su padre intentó trasladarla al cementerio, nunca se lo consintieron. María Martín murió en 2014 sin recuperar los restos de su madre —«se murió con ese dolor» dice una de sus hijas—, entre la incompreensión incluso de parte de su familia. La historia de enorme tristeza de esta superviviente es representativa de la realidad de muchas personas en España. María Martín, una mujer sencilla que solo quería justicia, ofrece una de las frases más poderosas de la película: «Lo injusta que es la vida. No la vida, los humanos somos injustos».

Otra de las historias nos muestra a Asunción Mendieta, una mujer de 91 años que asiste a la apertura de una fosa en el cementerio de Guadalajara. Se exhuman, por fin, los restos de su padre, fusilado en 1939. Siguió los trabajos a pie de fosa a pesar de la desilusión tras una primera exhumación fallida. La filmación de ese momento, el 9 de junio de 2017, es quizá una de las escenas más conmovedoras de la cinta. Asunción Mendieta falleció en septiembre de 2019 y fue una de las pocas protagonistas que consiguió recuperar los restos de su padre, Timoteo Mendieta. Esa exhumación, la primera en España bajo tutela internacional, permitió recuperar e identificar a otras veinticinco víctimas y se financió con fondos de la ARMH, el sindicato ELOGIT de electricistas de Noruega y el Equipo Argentino de Antropología Forense. También hubo participación de forenses de España, Reino Unido y Portugal, así como personas voluntarias de muchas nacionalidades. No hubo representación alguna del Estado español. El propio ayuntamiento de Guadalajara exigió el pago de 2.057 euros a Mendieta por el coste de la exhumación. Ella se convirtió en el símbolo de la lucha desde que se unió al grupo de personas que en 2010 interpusieron la demanda en el tribunal argentino. Una mujer que, con 88 años, se subió a un avión y cruzó el océano hasta Buenos Aires. La lucha memorialista de Mendieta simbolizó el desamparo de las víctimas: con su imagen frágil y su reclamación de justicia siempre desde la calma, animó a muchas otras personas a iniciar la búsqueda de seres queridos.

Otras mujeres que no se rinden son muy importantes en la película pero por razones de espacio no detallamos aquí sus historias. Son

mujeres que hablan de sus partos, de cómo les fueron robados sus bebés al nacer. Como ejemplo, la historia de María de las Mercedes Bueno, madre soltera que, tras dar a luz en 1980, fue informada de la muerte del bebé. A través de ella, el documental nos muestra sus pesquisas en el cementerio que resultan en la inexistencia de una bebé muerta y, por tanto, en la constatación del robo de su hija⁴⁵. Asimismo, destaca la presencia de la jueza Servini, también octogenaria, que desde Buenos Aires decide poner todas sus fuerzas al servicio de esta causa. Sin buscar una lectura específica de género, el guion revela las diferencias de socialización y de castigo de todas ellas: privadas de sus criaturas en el mismo momento del nacimiento o condenadas a penar durante toda una vida por la justicia de su propia memoria familiar para reclamar la dignidad de quienes ya no pueden hacerlo.

Al término de la guerra, las autoridades franquistas persiguieron a «los vencidos», mediante una política social de depuración y limpieza, donde las «ejecuciones, tortura y miedo eran rasgos cotidianos»⁴⁶. Estudios recientes, que se han interesado por las condiciones de vida relacionadas con la violencia institucionalizada y la coacción ejercida sobre las clases más humildes, han documentado entre otras estrategias de sometimiento el racionamiento de alimentos. El hambre y la miseria provocaron un protagonismo de las mujeres, como fueron Asunción Mendieta o María Martín, hijas de mujeres y hombres represaliados y por ello castigadas. La mayoría de ellas fueron «mujeres solas que como madres, mujeres, viudas o hijas de republicanos presos o ejecutados tuvieron que luchar [...] en un contexto difícil»⁴⁷. Marcadas ideológicamente, no tenían posibilidad alguna de conseguir empleos⁴⁸, se sabe que muchas murieron literalmente de hambre.

45. Mónica GRUBER. «Cómo denunciar cuando todos callan: los niños robados por el franquismo». *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 108, 2020, p. 112 (<<https://doi.org/10.18682/cdc.vi108>>).

46. Francisco ALÍ, Óscar BASCUÑÁN, Herminia VICENTE y Alfonso M. VILLALTA. «Mujeres solas en la posguerra española (1939-1949). Estrategias frente al hambre y la represión», *Revista de historiografía*, 26, 2017, p. 215 (<<https://doi.org/10.20318/revhisto.2017.3706>>).

47. *Ibid.*, p. 217.

48. Sandra FERNÁNDEZ. «Muertas en vida. Investigación sobre la represión dada a las mujeres en la postguerra española en Ciudad Real», AIBR. *Revista de*

REFLEXIONES FINALES

Aunque no era quizá el objetivo de la película, la historia que cuentan las mujeres que aparecen *El silencio de otros* permite edificar lo que Ferrándiz denomina «memoria furtiva»⁴⁹. Si el papel que la Dictadura reservó para las mujeres fue el del hogar, ahí es donde se velaba por la memoria familiar y por preservar el legado no material de quienes habían muerto. Como modernas Antígonas, Mendieta y Martín reclaman la dignidad de los suyos. No es un castigo penal pero sí una condena, garantía de una vida de sufrimiento y reclamación de justicia como hijas, como guardianas del linaje al que pertenecen. El cuidado de las tumbas familiares siempre ha sido una tarea femenina. De ahí que ellas asumieran la responsabilidad de pelear para enterrar dignamente a los suyos. Porque la cultura del luto tiene en el cementerio uno de sus lugares fundamentales. La tumba es un lugar de memoria y de identidad social, «un paisaje inmaterial de la memoria»⁵⁰. Y las mujeres, históricamente, han sido quienes han tenido que asumir la tarea del duelo⁵¹ que usa, como símbolo, el luto, no exigido a los varones. Todo el ritual relacionado con las personas fallecidas ha consagrado diferentes papeles para hombres y mujeres, incluyendo el llanto, reservado a las féminas.

Por otro lado, aunque lo sugieren más que lo nombran —María Martín sí menciona como fue humillada su madre—, sabemos que sufrieron, ellas u otras de su entorno, las prácticas de sometimiento y degradación dedicadas a despojar a las mujeres «vencidas» de su dignidad a través del abuso físico y el robo del pudor. Pocas pruebas documentales han quedado de las torturas de las mujeres, de ahí la importancia del testimonio. La lógica del castigo, como explica Sandra Fernández en «Muertas en vida...»⁵², no es casual, revela el

Antropología Iberoamericana, 7(3), 2012, p. 336 (<<http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:500383-Articulos-5660>>).

49. Francisco FERRÁNDIZ. *Op. cit.*, p. 207.

50. Norbert FISCHER. «La cultura europea de los cementerios: pasado y presente», *Revista murciana de antropología*, 26, 2019, p. 18 (<<https://revistas.um.es/rmu/article/view/389911>>).

51. *Ibid.*, p. 23.

52. Sandra FERNÁNDEZ. «Muertas en vida. Investigación sobre la represión dada a las mujeres en la postguerra española en Ciudad Real», AIBR. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 7(3), 2012, p. 336.

tratamiento dado a las mujeres durante siglos y que la Dictadura llevó al límite. De ahí que el documental *El silencio de otros* favorezca la «justicia narrativa» que define Francisco Ferrándiz⁵³: el derecho a contar sus historias, el derecho a que se escuchen y valoren en contextos de legitimidad pública y política. Desde algunos textos se asegura que la ausencia de estas voces tantos años después del fin de la Dictadura solo puede indicar el éxito del régimen de terror instaurado entonces.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALÍA Francisco, Óscar BASCUÑÁN, Herminia VICENTE y Alfonso M. VILLALTA. «Mujeres solas en la posguerra española (1939-1949). Estrategias frente al hambre y la represión», *Revista de historiografía*, 26, 2017, p. 213-236.
- CADENAS CAÑÓN Isabel. *Poéticas de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura audiovisual contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2019.
- CARRACEDO Almudena y Robert BAHAR. «España: el pacto del olvido», *Newsweek México*, 21 de diciembre de 2018 (<https://newsweekespanol.com/2018/12/espana-el-pacto-del-olvido/>).
- CÉSPEDES Jaime. «Motivaciones políticas en documentales sobre víctimas del franquismo y el caso de *El silencio de otros*». *Actas de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política*, 2019, p. 6-20.
- COLMEIRO José. «¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 2011, p. 17-34.
- CRUZ Jacqueline. «*El silencio de otros* ante los crímenes de *Lesahumanitat* del franquismo: Dos miradas recientes». *Filmhistoria online*, 30(1), 2020, p. 35-50.

53. FRANCISCO FERRÁNDIZ. *Op. cit.*, p. 203-242.

- DELAGÉ Agnès. «Javier Cercas historien. Pour une approche critique de la fiction d'archive contemporaine», *Fabula. La Recherche en littérature*, 2019.
- ESPINOSA Francisco. «Tiempo de historia, tiempo de memoria. El fenómeno de la “memoria histórica” en España (1996-2010)», *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*, 1, 2010, p. 13-16.
- FABER Sebastián. «Entre el respeto y la crítica. Reflexiones sobre la memoria histórica en España», *Migraciones y exilios*, 5, 2004, p. 37-50.
- FERNÁNDEZ Sandra. «Muertas en vida. Investigación sobre la represión dada a las mujeres en la postguerra española en Ciudad Real», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 7(3), 2012, p. 327-359.
- FERRÁNDIZ Francisco. «Relatos de exhumación». In Julián LÓPEZ y Francisco FERRÁNDIZ (Coords.), *Fontanosas, 1941-2006. Memoria de carne y hueso*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2010, p. 203-242.
- FISCHER Norbert. «La cultura europea de los cementerios: pasado y presente», *Revista murciana de antropología*, 26, 2019, p. 17-32.
- FOURMONT Ève. «Le silence des autres: au nom des victimes du franquisme». *Carto, le monde en cartes*, 54, 2019, p. 8.
- GARCÍA DE LAS HERAS Mariano. «La impunidad de la dictadura franquista: notas sobre la represión y la memoria histórica en la España democrática», *Reflexión política*, 21(43), 2019, p. 37-49.
- GIL Alicia. *La justicia de transición en España. De la amnistía a la memoria histórica*. Barcelona, Atelier, 2009.
- GÓMEZ Iván. «El pasado es una puesta en escena: posmemoria e identidad en el documental y la ficción televisiva española actual», *Revista Letral*, 23, 2019, p. 142-167.
- GROULT Charlotte. «The Silence of Others. A conversation with the filmmakers», *Violence: An International Journal*, 2020, 1-14.
- GRUBER Mónica. «Cómo denunciar cuando todos callan: los niños robados por el franquismo». *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 108, 2020, p. 101-120.

- GUTIÉRREZ Juan Francisco y María Inmaculada SÁNCHEZ. «La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil», *Revista HMiC: història moderna i contemporània*, 3, 2005, p. 151-167.
- JACKSON Gabriel. *La República española y la Guerra civil*. México: Editorial Americana, 1967.
- JULIÁ Santos. *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 2006.
- MARTÍN José Antonio y Rafael ESCUDERO. *Derecho y memoria histórica*. Madrid: Trotta, 2008.
- MARTÍNEZ-CARAZO Cristina y Jessica RODRIGUES. «Almudena Carracedo frente a su obra: una reflexión sobre *El silencio de otros*», *Journal of Gender and Sexuality Studies*, 45(1), 2019, p. 221-232.
- NAVARRO Vicenç. *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- OROZ Elena y Mar BINIMELIS. «Who counts? The presence of women directors in Spanish independent cinema through a data analysis of film circulation (2013-2018)», *Communication & Society*, 33(3), p. 101-118.
- ROMERA José. «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas», *Anales*, 21, 2009, p. 175-188.
- ROSENSTONE Robert A. . «La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla», *Istor*, 20, 2005, p. 91-108.
- RUIZ Pedro. «Los discursos de la memoria histórica en España», *Hispania Nova*, 7, 2007.
- SILL Édouard. «*Le Silence des autres*, film documentaire d'Almudena Carracedo et Robert Bahar, USA-Espagne, 2019, 95 min.», *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 141, 2019, p. 213-216.
- SOLÉ Queralt. «Pervivencia de las fosas comunes de la guerra civil española en el siglo XXI. Evidencia cultural, particularidad académica», *Historia contemporánea*, 60, 2019, p. 439-475.

YUSTA Mercedes. «El pasado como trauma. Historia, memoria y “recuperación de la memoria histórica” en la España actual», *Pandora*, 12, 2014, p. 23-41.

FILMOGRAFÍA

CARRACEDO Almudena y Robert BAHAR. *El silencio de otros*, Semilla Verde Productions / Lucernam Films / American Documentary POV / Independent Television Service/ Latino Public Broadcasting (LPB) / El Deseo, España, 2018.

II

REPRÉSENTATIONS SOCIALES, POLITIQUES ET CULTURELLES

HELENA SOLBERG E A INQUIETAÇÃO DO PAPEL
SOCIAL FEMININO EM *A ENTREVISTA* (1966)

Caroline SCHMIDT PATRICIO
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

É impossível falarmos de qualquer campo de estudos culturais sem fazermos os devidos recortes e apontamentos que colocam o passado em perspectiva. No seu famoso ensaio publicado em 1971, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, Linda Nochlin coloca a ideia de que não existiam boas artistas. Para a autora, a pergunta começa errada; parte do pressuposto que, se nosso limitado repertório – em conjunto com as políticas sexistas que regem o campo da arte – não é capaz de pensar em boas artistas, talvez elas, de fato, não existam; concepção falsa, como sabemos. O que estaria por trás desse processo de apagamento histórico da mulher? De forma bem direta: a cadeia retroalimentar da hegemonia masculina em todos os campos sociais, inclusive, a cultura. Para que não façamos mais perguntas mal elaboradas, precisamos, cada vez mais, olhar para aquilo que chamamos de cultura com um olhar crítico. Essa desconstrução proposta pelos estudos culturais – vinda dos anos 60 – deve ser vista não como uma tentativa de relativização vazia, pelo contrário, como bem diz Spivak¹:

A desconstrução não diz que não há assunto, verdade ou história. Ela simplesmente questiona o privilégio de identidade daquele que é dito possuidor da verdade. Ela não é a exposição de um erro. Ela está constantemente e persistentemente observando como as verdades são produzidas (Spivak 1996, p.28).

É claro que o cinema – enquanto importante ferramenta cultural – não ficaria de fora de uma revisão histórica e epistemológica. No Brasil, há um forte movimento de resgate das cineastas que foram invisibilizadas, de alguma forma, não só pela mídia, críticos e pesquisadores, mas também pelos seus próprios pares. Ainda que se relute um pouco em colocar Helena Solberg dentro da categoria de

1. Tradução da autora do original: “Deconstruction does not say there is no subject, there is no truth, there is no history. It simply questions the privileging of identity so that someone is believed to have the truth. It is not the exposure of error. It is constantly and persistently looking into how truths are produced.”.

mulheres invisibilizadas pelo reconhecimento de seu trabalho², não se pode negar que, em certo ponto, a cineasta também sofreu um processo de esquecimento – coisa que não aconteceu, por exemplo, com Glauber Rocha ou Leon Hirszman, cineastas do *Cinema Novo*.

Por outra perspectiva, mesmo que discordemos de uma possível invisibilização em relação aos seus contemporâneos do *Cinema Novo*, debater a vida e obra de Helena Solberg nunca se esgota e sempre se atualiza. Esmiuçar os signos trazidos nos seus filmes que pautam a questão da mulher brasileira burguesa e outros debates políticos, na verdade, faz-se mais necessário que nunca no Brasil de 2021.

Nascida em São Paulo e criada no Rio de Janeiro, Helena era a única filha entre os 4 filhos do norueguês Hans Birger Dimitri Collet Solberg e da carioca Celina Ribeiro. Teve uma educação tradicional aos moldes da classe média carioca dos anos 60, na qual a mulher deveria ter o mínimo de cultura para não ser ignorante, mas não o suficiente para ser independente. É com surpresa que os pais recebem a notícia que a sua filha quer entrar para a universidade, algo inesperado até para as classes abastadas. Assim, Helena vai cursar línguas neolatinas na PUC-Rio, onde ela tem o primeiro contato com outros nomes da Segunda Geração do Cinema Novo, como nomeou Hernani Heffner (Tavares 2011). No ciclo de amigos, que constam nomes como Arnaldo Jabor, Carlos (Cacá) Diegues, Davi Neves, Gilberto Santeiro e Nelson Pompéia, a discussão intelectual se faz presente o tempo inteiro. Helena Solberg em entrevista a Mariana Tavares, em 2010, comenta sua visão sobre a opção de se desvirtuar do caminho original pretendido para as mulheres de sua época:

Eu acho que foi a melhor coisa que eu fiz, porque me abriu um mundo da imaginação, sem imagem. As imagens eram formadas dentro da cabeça, que é o que a literatura tem de maravilhoso, que é essa coisa: o filme se passa dentro da sua

-
2. *The Emerging Woman* (1974) teve quatrocentas cópias vendidas para instituições educacionais e foi selecionado para a celebração dos 200 anos de independência dos Estados Unidos; *The Double Day* (1975) teve sua estreia na ONU na Primeira Conferência Internacional da Mulher (Tavares, 2014 *apud* Cavalcanti Tedesco 2019) e a boa recepção crítica de *Meu Corpo, Minha Vida* (2017) seriam alguns exemplos do reconhecimento da importância de suas obras.

cabeça e cada livro é um filme para cada um (Solberg *apud* Tavares 2011, p.36).

Inserida no grupo dos jovens intelectuais cariocas, ainda estudante, a futura cineasta passa a se relacionar com a linguagem cinematográfica. Como bem lembra Heffner³, os estudantes da PUC tinham um cineclube e uma pequena revista sobre cinema. O grupo de jovens passava as noites nas sessões da cinemateca do MAM e as tardes no escritório de *O Metropolitano*, suplemento do jornal *Diário de Notícias* distribuído no domingo e financiado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e pela União Metropolitana dos Estudantes Secundaristas (UMES). (Solberg *apud* Tavares 2011).

Em conjunto com Diegues, Neves e Jabor, Solberg fazia parte de *O Metropolitano* – como repórter enquanto Diegues trabalhava como diretor e Neves como crítico de cinema. Este foi um período muito importante na vida da cineasta, foi nessa época que ela entrevistou Aldous Huxley, Graham Greene, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir (Burton 1986).



Imagem 1. Helena Solberg. Fonte: G1 – Globo.

Sua trajetória como diretora começa em 1966 com o curta-metragem *A Entrevista*, realizado no período do Cinema Novo. Solberg passou por diversas fases em seu trabalho, entretanto, só nomearei longas e curtas cuja temática central é a questão da mulher na sociedade.

3. Também em entrevista a Mariana Tavares. Ver TAVARES 2011, p. 37.

No ano de 1971, Helena Solberg se muda para Washington e desenvolve o projeto *A Trilogia da Mulher*, que consiste em três documentários com abordagem feminista na América Latina: *The Emerging Woman* (1974), *The Double Day* (1975) e *Simplesmente Jenny* (1977). *The Emerging Woman*, em específico, além de ser o primeiro longa-metragem da diretora, é pioneiro na discussão sobre a questão da dupla jornada de trabalho para as mulheres na América Latina, de acordo com David Foster (Foster 2014). Se nos atentarmos às datas, podemos perceber que a América Latina já estava vivendo o período das ditaduras financiadas pelo governo norte-americano. Analisando desta forma, foi justamente sua saída do Brasil no começo dos anos 70 que tornou possível o desenvolvimento de tais documentários, longas ou curtas. Além de estar no núcleo explosivo do Movimento Feminista nos Estados Unidos, Helena também «pôde usufruir de orçamentos com base no mercado de documentários norte-americanos» (Tavares 2018, p. 172).

Após sua volta para o Brasil em 2003, a diretora continuou a debater sobre a condição da mulher, agora, no Brasil. Seu filme mais recente *Meu corpo, minha vida*, filmado em 2017, debate a questão da descriminalização do aborto do Brasil a partir da história de Jandyrá do Santos, morta devido a complicações de um aborto ilegal e inseguro numa clínica clandestina em Campo Grande.

Solberg nunca se ausentou de levantar pautas políticas em seus filmes. Mesmo quando estava morando nos Estados Unidos, utilizou seu privilégio não só para denunciar as condições de vida das mulheres latinas como também questionar a cobertura midiática dos Estados Unidos em relação à América Latina no período da Guerra Fria e o apoio político e econômico dado pelo governo estadunidense para a criação e manutenção das ditaduras nessa mesma região.

A ENTREVISTA (1966)

Para contextualizar o clima do Brasil na época de filmagem do curta, estávamos no final dos anos 50, cada vez mais perto da Ditadura Militar, instaurada por meio de um Golpe de Estado ocorrido em 1º de abril de 1964. O curta-metragem *A Entrevista* inicia as filmagens no começo dos anos 60 e suas últimas imagens são fotografias da «Marcha da Família com Deus pela liberdade»

que começaram em março de 1964 – menos de um mês antes do Golpe Militar – como resposta direta às propostas do presidente eleito João Goulart.

É nesse ambiente de instabilidade política e social que a cineasta executa seu primeiro filme, já demonstrando uma linguagem cinematográfica extremamente moderna. Como coloca Mariana Tavares, desde o começo da sua carreira, Solberg, embora inserida temporalmente no circuito do *Cinema Novo*, já apresenta nesse curta as características e temas – a condição da mulher de classe média/alta, por exemplo – que moldam sua cinematografia, contrariando a temática principal do cinema novo (Tavares 2019).

O *Cinema Novo*, contexto cinematográfico no qual Helena Solberg estava inserida, é um movimento conhecido por virar a lente da câmera para o outro, para a classe a qual não pertencia, mas se pensava por vezes uma espécie de porta-voz. Helena dá um passo fora do ritmo de sua geração: vira a câmera para a sua própria classe. O ato de olhar para si mesmo pode ser terrivelmente assustador. Sobre o Cinema Novo, em uma entrevista à Cleonice Elias da Silva, Helena diz:

Era uma coisa impressionante; pela primeira vez a gente estava tendo um contato com a realidade brasileira, apesar de sempre se levantar essa questão crítica de que o Cinema Novo só focalizou no outro, no pobre, na pobreza, na miséria. Nunca se olhou a si mesmo, a classe média, da maneira como o cinema argentino faz, que é maravilhoso! O cinema argentino tem uma capacidade de se autoexaminar que levou algum tempo para acontecer no nosso cinema, além das populares chanchadas. Mas, por exemplo, o meu primeiro filme, *A entrevista*, é um filme que eu volto a câmera para nós. Porque eu não queria fazer um filme sobre o oprimido; o que eu queria fazer era tentar examinar a minha realidade, expondo as contradições da classe dominante (Solberg *apud* Silva 2018, p. 425)⁴.

4. Entrevista concedida a Cleonice Elias da Silva publicada na *Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* em 2018. Ver referências.

É olhando para a sua própria realidade que a cineasta realiza seu primeiro curta-metragem *A entrevista* (1966)⁵. Com uma narrativa feminista, Solberg entrevista 70 mulheres entre 19 e 27 anos com as quais constrói uma narrativa que questiona o amor romântico, a vida pequeno-burguesa, a sociedade católica, a sacralização feminina e, ao mesmo tempo, faz uma revisão da sua própria história. Para Ernani Heffner, Solberg, dentro do Cinema Novo, possui um diferencial ao tocar nos assuntos deixados de lado pelos seus pares masculinos. Segundo o pesquisador,

Ela [Helena] tem um projeto pessoal muito claro, de ser uma cineasta que fala daquilo que os meninos do Cinema Novo não falam. Que é sobre as questões femininas. Os papéis femininos no Cinema Novo, de maneira geral, são bastante estereotipados. Em geral, pouco têm de libertários, pouco têm de transgressivos. São figuras que, inclusive, quase sempre têm funções amorosas (Heffner *apud* Tavares 2011, p. 38).

Este projeto pessoal da cineasta fica claro ao olharmos para sua carreira que se mostra extremamente feminista e, portanto, também política. Helena Solberg não está interessada somente na questão da mulher na sociedade, mas na questão de classe.

O curta em questão junta imagens de Glória Solberg – cunhada da cineasta e a única mulher entrevistada que permitiu ter seu rosto divulgado – durante a preparação para uma cerimônia, o casamento, com a voz em *over* das entrevistadas e da própria Glória falando sobre suas inseguranças, seu papel social, sua visão de sociedade.

Em termos estéticos, o documentário se mostra moderno ao lidar com a oposição dialética daquilo que vemos *versus* aquilo que ouvimos: nossos olhos captam uma jovem sendo maquiada e se vestindo para um dos momentos ditos mais importantes da sua vida, um ritual, diga-se, extremamente burguês.

5. Na equipe do filme temos outros nomes importantes do Cinema Novo, por exemplo, Mário Carneiro na fotografia e Rogério Sganzerla na montagem. Alguns anos depois, em 1969, Solberg trabalhou novamente com Sganzerla como assistente de direção no filme *A mulher de todos* (1969).



Imagem 2: Cena do filme *A entrevista* (1966), Helena Solberg, lançado.

Foto: *A entrevista*/YouTube/Reprodução. Fonte: G1 – Globo.

Ao mesmo tempo, nossos ouvidos escutam os medos e as contradições daquela mulher, como se essa voz fosse uma confissão interna, como se todas nós escutássemos ela porque, de certa forma, é a voz da identificação desse *ser mulher*. A ausência de narração em *off* e a ficção, a performance do ritual do casamento, que se mescla com a realidade do documentário, os depoimentos das mulheres, são traços de uma perspectiva que, conforme aponta Mariana Tavares, “rompe com a tradição do documentário clássico” (2019, p. 168). Nas palavras de Karla Holanda:

A Entrevista não é apenas mais um filme dentre outros: sua forma de produção, sua temática, sua estrutura e contexto lhes fazem merecer ser considerado o filme que funda o cinema moderno de autoria feminina no Brasil. (Holanda 2018, p. 43)

Fazemos aqui um pequeno intervalo para discutir a simbologia do casamento na obra e na realidade das mulheres da classe média de seu tempo. Na passagem do século XIX para o XX, o Rio de Janeiro começa a passar por uma modernização calcada em ideais europeus. Buscava-se com isso construir a imagem de uma sociedade dita “civilizada” com “cidadãos civilizados”:

eram os franceses e os europeus em geral [...] A cidade burguesa teria sistematicamente de lutar contra comportamentos,

atitudes e expressões tradicionais que eram considerados inadequados para a nova situação. (D’Incao 2006, p.226).

Essa situação acarretou mudanças sociais que transformaram a paisagem da cidade, fazendo com que muitos grupos fossem colocados à margem da sociedade. Assim, o espaço público tornou-se oposição ao espaço privado do lar. Essa cisão entre a rua pública e o espaço privado modificou também a disposição das casas: os espaços internos tornaram-se mais aconchegantes, deixando ainda mais claros:

Os limites de convívio e as distâncias sociais entre a nova classe e o povo, permitindo um processo de privatização da família marcado pela valorização da intimidade (D’Incao 2006, p. 228).

Ao mesmo tempo, nessas casas burguesas, o espaço privado virou um espaço público, porém, restrito aos seus semelhantes de classe que se reuniam para suas reuniões, saraus e festas.

Assim, a privatização da vida social e a publicização da vida privada mudaram a forma de comportamento da mulher burguesa: agora ela precisava saber se portar em público. Sua conduta era avaliada não apenas pelos seus familiares, mas por todos aqueles que frequentavam sua casa:

Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. Cada vez mais é reforçada a idéia [sic] de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família “burguesa e higienizada” (D’Incao 2006, p.229).

Para as mulheres solteiras, essas reuniões sociais poderiam gerar casamentos que, por sua vez, serviam como alianças para a manutenção da classe dominante. Obviamente que esse sistema de casamentos só foi possível de ser implementado por uma série de vigilâncias impostas às mulheres em forma de “valores”, como, por exemplo, o afastamento dos corpos sem um intermediário, quer dizer, a proibição do contato físico entre jovens noivos antes do casamento.

Para concluir e seguirmos adiante no casamento contextualizado no filme, o afrouxamento dessas regras não se deve a uma liberdade maior concedida à mulher pela sociedade, mas à internalização feita pelas mulheres burguesas desses valores:

O afrouxamento da vigilância e do controle sobre os movimentos femininos foi possível porque as próprias pessoas, especialmente as mulheres, passaram a se autovigiar. Aprenderam a se comportar (D'Incao 2006, p.236).

Mesmo se tratando da sociedade carioca dos anos 60, os respingos dessa socialização feminina ainda são encontrados no filme de Helena Solberg por meio dos discursos das entrevistadas. Ainda que muitas já demonstrem certa liberdade em relação à sexualidade, todas estão cientes das consequências negativas que o exercício pleno de suas vontades pode gerar no ambiente social. Trago transcrito aqui as falas de algumas delas:

Não sou contra a experiência sexual antes do casamento propriamente dito. Olha, eu acho o seguinte, eu acho que namoro é uma fase de construção em que você tenta ver as possibilidades de construção com uma determinada pessoa. Então, na medida em que você vai construindo uma certa adequação psicológica, o contato sexual vai entrar como uma própria consequência daquela interação entre duas pessoas e ao mesmo que a consequência daquilo e, portanto, você tem direito aquilo, vai ser um fator que vai consolidar toda aquela adequação, toda aquela construção entre as duas pessoas, entende? Porque a experiência sexual é tremendamente integrativa. Mas aí entra todos os meus conhecimentos sociológicos e antropológicos, entende? (Solberg, 1966)⁶⁶.

Você vai ter que dosar, vai ter que se inibir conscientemente..., mas, pra mim, eu preferiria, não sei, casar virgem. Ter essa relação sexual já casada.

Casamento pra mim não é brincadeira, é uma coisa muito séria [...] acredito que seja um sacramento. Então, dependendo da circunstância... em muitas horas eu acho que pecar contra a castidade é uma obrigação. É um negócio assim

6. Todas as falas feitas a partir desta foram transcritas por mim do áudio do filme *A Entrevista* (Helena Solberg, 1966).

meio difícil de se entender. Mas eu acho que a mulher se inicia-se [sic] sexualmente de dentro de um papel passivo. Acontece, ela gosta. Não tem porque resistir... ou tem, mas não resiste e acontece, mas junto de uma entrega afetiva.

Eu sou bastante conservadora e ainda acho que é melhor que a experiência seja depois do casamento. Por quê? Não sei. Eu acho que ainda há assim um... o que é a convicção mesmo minha e o que seja educação, né? Mas ainda tenho um certo respeito pela própria pessoa que eu acho que deve se guardar [...] é como eu disse, eu acho que a parte física tá muito ligada à espiritual [...] pra mim seria um menosprezo da parte física.

Eu poria minha filha num colégio de freira [...] o ambiente, a tradição, acho que nós precisamos disso [...]. A independência exagerada que a mulher está querendo tomar não dá certo... porque, inclusive, tem mulheres que se destacam de tal forma que, não digo que chega a um complexo de inferioridade, mas enfim, não deixam o homem numa situação muito confortável, muito de *the man of the house, the boss of the house*.

Enquanto se arruma para o casamento, a fala incerta da entrevistada faz o contraponto à imagem da performance inicial desse contrato que ela assumirá. Anterior ao começo dos preparativos do casamento, temos imagens de Glória desempenhando o papel da mulher burguesa e sua limitada liberdade: usando roupas curtas, indo à praia sozinha, etc., ao mesmo tempo que, em voz *over*, escutamos esses discursos expostos acima. Se por um lado muitos carregam um pensamento progressista, por outro lado, muitas das entrevistadas são mulheres casadas que estão seguindo o protocolo intrínseco da mulher burguesa. Talvez a performance da mulher enquanto esposa e noiva possa variar, mas o casamento continua sendo uma sólida instituição de controle dos corpos femininos. Essa contradição entre o desejo e a norma da sociedade foi captada de forma muito excepcional nas filmagens. Nenhum juízo de valor é feito durante as filmagens, afinal, ser mulher é lidar o tempo inteiro com contradições.



Imagem 3: Cena do filme *A entrevista* (1966), Helena Solberg.

Foto: *A entrevista*/YouTube/Reprodução. Fonte: G1 – Globo.

O assunto do filme diz respeito também à diretora, principalmente naquele momento de sua vida. Casada e mãe de seu primeiro filho, Solberg precisou lidar com suas próprias dúvidas e angústias. De certa forma, o modo escolhido para lidar com o seu próprio eu foi tomar consciência de que a sua situação não era única; ela, assim como tantas outras, era produto de uma sociedade patriarcal. Tendo em vista isso, foi traçando as raízes de sua criação tradicional e da sua comunidade que ela percebeu e aceitou suas contradições. Quase no final do filme, Glória, já pronta para o casamento, desce as escadas da casa e passeia pela mesa de comida para os convidados. Após essa cena, Helena entrevista Glória que, já sem o vestido, sem a fantasia de noiva, responde que, por meio da partilha de seus pensamentos, por meio da fala, ela percebe uma série de incoerências próprias, entretanto, sente que consegue aceitar suas ambiguidades.

Diante dessa fala final da entrevistada é interessante pensar como o processo de filmagem do curta se tornou, ao mesmo tempo, uma análise de discurso para as participantes, um exercício de olhar para si mesma. Sem dúvida, esse resultado final só foi possível pela condução dada pela diretora. Sem seu olhar atento e sua íntima ligação com o assunto ali desenvolvido, ainda poderíamos ter um belo filme, porém, não tão verdadeiro e analítico. Solberg, em entrevista, quando questionada se mulheres, de fato, possuíam sensibilidade maior para certos assuntos, pontua:

Eu acho que é óbvio. Se você foi socializada, e viveu uma certa situação que você pode evidentemente falar dela com mais clareza... não sei explicar. É tão óbvio isso para mim. O que não quer dizer que a mulher é mais sensível do que o homem, mas que ela evidentemente tem mais informação sobre... o que é ser mulher (Solberg *apud* Silva 2018, p. 438)⁷.

O filme termina com as imagens já citadas da “Marcha da Família com Deus pela liberdade” ao mesmo tempo em que uma voz masculina transmite a notícia como que se fosse em rádio:

Apoiada pelas entidades femininas, como Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), realizou-se em março de 1964 a marcha com Deus pela liberdade, movimento esse que se propunha a preservar a democracia. Com a deposição de João Goulart a 1º de abril de 1964, implantou-se no Brasil um novo governo.

Apesar da cineasta, mais tarde, ter declarado que essa cena teria sido desnecessária, ou seja, que o filme poderia se encerrar com Glória falando de suas próprias contradições, penso que esse final é a chave para a crítica à classe média-alta. A escolha da voz masculina em contraste com as imagens de mulheres encabeçando uma marcha cristã em nome da família diz muito sobre o que algumas mulheres de classes mais abastadas fizeram quando conquistaram direitos, ou quando utilizaram direitos conquistados por outras mulheres.

Seriam essas demandas da família tradicional uma vontade genuína dessas mulheres que foram para as ruas ou estariam elas apenas servindo à manutenção dos privilégios de sua classe? Como bem diz o título do livro de Cecília Toledo, escrito em 1996, *Mulheres: o gênero nos une, a classe nos divide*. Dentre todas essas incertezas e contradições trazidas por Helena Solberg, duas coisas se mostram claras: sua disposição para, em meio a tantos homens, propor um olhar atento à questão da mulher na sociedade e seu pioneirismo em retratar os sintomas sociais da sua própria classe.

7. Entrevista concedida a Cleonice Elias da Silva in Cleonice Elias da Silva. «O cinema feminista e político de Helena Solberg». *Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, nº 18, 2018. p. 424-439.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAVALCANTI TEDESCO Marina, «*Cineastas brasileiras que filmaram a revolução: Helena Solberg e Lúcia Murat*». In Luiza LUSVARGHI, Camila VIEIRA DA SILVA (orgs.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019, p. 103-113.
- DA SILVA Cleonice Elias, «O cinema feminista e político de Helena Solberg». *Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Nº 18, 2018. p. 424-439. ISSN 1852 9550.
- D'INCAO Maria Ângela, «Mulher e família burguesa». In Mary DEL PRIORE (org.); Carla BASSANEZI (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 223-240.
- HOLANDA Karla, «A Entrevista de Helena». In *Catálogo Retrospectiva Helena Solberg*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018, p. 43-47. ISBN: 978-85-63837-14.
- NOCHLIN Linda, «Why Are There No Great Women Artists?». In GORNICK, Vivian; MORAN, Barbara (eds.). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.
- RIBEIRO DA SILVA TAVARES Mariana, «*Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira*». Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2011.
- SOLBERG-LADD Helena, «The View from United States», in Julianne BURTON (ed.) *Cinema and Social Change in Latin America*. University of Texas Press, Austin: university of Texas, 1986.
- SPIVAK, Gayatri C., *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. LANDRY, Donna; MACLEAN, Gerald (eds). New York: Routledge, 1996.
- TOLEDO Cecília, «*Mulheres – O Genero Nos Une A Classe Nos Divide*». São Paulo: Sundermann, 2008.

MI APORTE (1972) DE SARA GÓMEZ :
ENTRE FÉMINISME ET MARXISME,
UNE RÉFLEXION SUR LE TRAVAIL DES FEMMES
À CUBA

Laure PÉREZ
Sorbonne Université

Mi aporte est un film peu connu d'une réalisatrice qui l'est beaucoup plus, la cubaine Sara Gómez. Elle est l'une des deux premières femmes à réaliser des films à Cuba et la première femme noire¹. Après des études de piano et d'ethnologie, elle intègre en 1962 l'Institut cubain du cinéma (ICAIC), fondé par le pouvoir révolutionnaire. Dans les années qui suivent, elle réalise une quinzaine de courts métrages documentaires et un long métrage de fiction, *De cierta manera* (tourné en 1974, sorti en 1977). Elle décède tragiquement en 1974, à l'âge de 31 ans, succombant à une crise d'asthme. Le cinéma cubain se voit ainsi privé de l'une de ses personnalités les plus prometteuses et les plus audacieuses. Comme la majorité des réalisateurs de l'ICAIC, Sara Gómez se savait redevable à cette Révolution sans laquelle elle n'aurait sans doute jamais fait de cinéma². Cependant, elle n'hésitait pas à montrer les insuffisances de la Révolution cubaine³, dans le but de la perfectionner grâce à une « critique constructive ».

1. Elle est généralement la seule femme citée dans les histoires du cinéma cubain, comme dans Paulo Antonio PARANAGUÁ (dir.), *Le Cinéma cubain*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1990. Une autre femme a réalisé plusieurs documentaires au cours des années 1960 à Cuba, mais n'est pas de nationalité cubaine : il s'agit de l'hispano-soviétique Rosina Prado. Voir à ce sujet Maricela PERERA PÉREZ, « ¿Quiénes y cuándo? En la producción cinematográfica y audiovisual dirigida por mujeres en Cuba », *Cine cubano*, n°199, mai-août 2016, p. 123-129.
2. Gisela González-Dieter écrit par exemple à son sujet : « Gómez, tout comme le reste des cinéastes cubains post-révolutionnaires, travailla avec la conviction qu'elle pouvait à travers ses productions, contribuer au développement du processus révolutionnaire » (Traduction personnelle, citation originale : « Gómez, al igual que el resto de los cineastas cubanos posrevolucionarios, trabajó bajo la convicción de que ella podía a través de sus producciones, contribuir al desarrollo del proceso revolucionario »), « De cierta manera el subalterno sí puede hablar: Sara Gómez y la voz del otro en el cine cubano », *La Gaceta de Cuba*, n°3, mai-juin 2014, p. 5.
3. Devyn Spence Benson résume les choses ainsi : « elle restait fidèle aux objectifs révolutionnaires même si elle soulignait l'échec de leur mise en œuvre » (Traduction personnelle, citation originale : « she remained committed to revolutionary goals even as she highlighted their failings »), « Sara Gómez: Afrocubana (Afro-Cuban Women's) Activism after 1961 ». *Cuban*

En 1972, elle réalise un moyen métrage documentaire de trente-deux minutes, intitulé *Mi aporte*. Il s'agit d'une commande de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC). Créée en 1960 et présidée par Vilma Espín, l'épouse de Raúl Castro, cette organisation de masse entend promouvoir l'émancipation des femmes et leur participation au processus révolutionnaire cubain⁴. *Mi aporte* traite de la question de l'intégration des femmes cubaines au monde du travail – à savoir, le « travail salarié », réalisé à l'extérieur du foyer, le plus souvent dans l'industrie ou l'agriculture. Ce « travail productif », au sens de « production de biens et de services », peut être opposé au « travail reproductif » confié aux femmes, invisibilisé et naturalisé en ce qu'il englobe la reproduction biologique, le soin des enfants, ainsi que toutes les tâches nécessaires pour la survie et le bien-être physique et émotionnel des travailleurs. Cette distinction est anachronique par rapport au film⁵, dans lequel la notion de « travail » renvoie uniquement au travail productif. Cependant, elle permet de comprendre la tension qui le traverse et qui constitue l'originalité de la prise de position de la réalisatrice par rapport au processus révolutionnaire cubain et à la commande initiale de la FMC.

À la fin des années 1960, l'État cubain a besoin de main d'œuvre et encourage les femmes à occuper des postes en usine, dans l'agriculture ou le secteur des services⁶. L'État fixe l'objectif, qui ne sera pas atteint, de récolter dix millions de tonnes de canne à sucre en 1970 – ce qui revient presque à doubler la production – pour que Cuba puisse payer ses dettes à l'URSS et importer des biens manufacturés. Il s'agit donc de faire en sorte que les femmes occupent des emplois traditionnellement réservés aux hommes, pour que ces derniers puissent tourner tous leurs efforts vers la récolte de la canne à sucre⁷. Pour que cela soit possible, l'État crée un réseau de crèches et d'écoles destinées à

Studies, n° 46, 2018, p. 134-158. En ligne : <<https://doi.org/10.1353/cub.2018.0008>> [consulté le 22/06/2020].

4. Lois M. SMITH, Alfred PADULA, *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 33.
5. Le concept de « travail reproductif » a été développé notamment par Lise VOGEL, *Marxism and the Oppression of Women. Toward a Unitary Theory*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1983.
6. Lois M. SMITH, Alfred PADULA, *op. cit.*, p. 99-100.
7. Devyn SPENCE BENSON, « Sara Gómez: Afrocubana... », *op. cit.*, p. 146.

accueillir les enfants, appelées « *círculos infantiles* ». Cependant, tout cela ne se fait pas sans heurts : de nombreux hommes sont réticents, et le soutien de l'État est insuffisant pour que les femmes, qui restent encore majoritairement en charge de tout le travail domestique et de l'éducation des enfants, intègrent massivement le marché du travail⁸.

Ce sont toutes ces difficultés que montre Sara Gómez dans ce documentaire, en interrogeant des femmes de différents milieux sociaux et en accompagnant sur le terrain des militantes de la FMC. Il existe peu de publications sur *Mi aporte*⁹. Dans mes recherches à La Havane, je n'ai pas trouvé de sources de première main concernant sa diffusion. Sandra Álvarez Ramírez écrit que le film n'a pas été diffusé, probablement en raison de son « caractère contestataire¹⁰ » et parce qu'il montre le revers de la médaille de l'emploi salarié à l'extérieur du foyer, à savoir que les femmes sont encore majoritairement en charge de tout le travail domestique et d'éducation des enfants¹¹. Devyn Spence Benson, s'appuyant sur le témoignage de Inés María Martiatu, critique littéraire et amie de Sara Gómez, écrit quant à elle que le film a déplu à la FMC et que c'est pour cette raison qu'il n'a pas été diffusé¹². Ce sont les seules informations dont je dispose à ce jour au sujet de la réception de ce film.

L'originalité de *Mi aporte* provient à la fois de cette perspective critique et du dispositif formel que réussit à créer Sara Gómez, consistant à projeter les images du film aux protagonistes pour susciter le débat. Le film adopte une structure tripartite : il commence par un reportage sur l'intégration des femmes au monde du travail salarié, notamment dans le secteur de la production sucrière. Ce reportage évoque les problèmes que cette intégration soulève, ainsi que le rôle

8. Lois M. SMITH, Alfred PADULA, *op. cit.*, p. 100.

9. Citons Susan LORD, « Identidad, descolonización y crítica revolucionaria: el aporte de Sara Gómez », *Cine Cubano*, n°187, janvier-mars 2013, p. 27-31 ; Devyn SPENCE BENSON, « Sara Gómez: Afrocubana... », *op. cit.* et Sandra ÁLVAREZ RAMÍREZ, « El aporte de Sara Gómez », in Daisy RUBIERA CASTILLO, Inés María MARTIATU TERRY (eds.), *Afrocubanas : historia, pensamiento y prácticas culturales*, La Havane, Instituto Cubano del Libro, 2011, non paginé.

10. *Ibid.*, non paginé.

11. *Ibid.*, non paginé. C'est aussi ce que dit Olga GARCÍA YERO, *Sara Gómez, un cine diferente*, La Havane, Ediciones ICAIC, 2017, p. 43.

12. *Op. cit.*, p. 151.

des militantes de la FMC dans ce processus. Dans un second temps, Sara Gómez anime et participe à un débat avec plusieurs femmes issues de milieux plutôt aisés, qui s'interrogent sur leurs difficultés à mener de front leur vie professionnelle et leur vie privée. Elles ont vu les images qui constituent la première partie du film et qui servent donc de point de départ à leur débat. Le film se conclut par un autre débat, cette fois-ci entre des ouvrières du secteur du tabac, qui ont vu les deux premières parties du film, dans la salle de projection de l'ICAIC, et qui échangent entre elles à ce sujet, en présence de la réalisatrice, qui est hors champ mais dont on entend la voix. Cette mise en abyme et ce dispositif¹³ permettent de faire émerger une réflexion polyphonique, à la croisée des chemins entre féminisme et marxisme, sur la question du travail des femmes à Cuba. Le générique et la séquence d'ouverture du film constituent en quelque sorte un exemple du « récit officiel » de l'intégration des femmes au marché du travail à Cuba, un récit un peu enjolivé, porté par le pouvoir politique et les organisations qui en émanent, comme la FMC. Tout l'objectif du film sera précisément d'aller au-delà de ce récit officiel, de montrer les problèmes qu'il passe sous silence.

Le film commence par une citation du Che : « Le prolétariat n'a pas de sexe, c'est l'ensemble des hommes et des femmes qui, à tous les postes de travail du pays, luttent en conséquence pour atteindre un même but¹⁴ ». Cette citation illustre bien toute l'ambiguïté de *Mi aporte*, ainsi que l'impensé féministe du marxisme¹⁵. En la mettant en exergue de son film, Sara Gómez s'inscrit clairement dans la doxa des révolutionnaires cubains en la matière, dans un discours officiel

13. Ce procédé n'est bien sûr pas nouveau. Il rappelle le « ciné-train » d'Alexandre Medvedkine, qui parcourait l'URSS des années 1930, filmant les habitants des villes et des campagnes avant de leur projeter les images tournées. Il y a d'ailleurs eu des « *cines móviles* » (cinémas mobiles) à Cuba, comme en témoigne le film *Por primera vez* d'Octavio Cortázar (1967). Cependant, la situation particulière de Cuba (insularité, embargo, difficultés matérielles) fait qu'il est toujours délicat de savoir à quels films étrangers avaient eu accès les cinéastes cubains.

14. Traduction personnelle, citation originale : « El proletariado no tiene sexo; es el conjunto de todos los hombres y mujeres que, en todos los puestos de trabajo del país, luchan consecuentemente para obtener un fin común ».

15. Exploré par exemple par Silvia FEDERICI, *Le capitalisme patriarcal*, Paris, La Fabrique, 2019.

qui nie l'existence d'inégalités entre hommes et femmes à Cuba dans le monde du travail. Cependant, le film en vient peu à peu à nuancer cette citation, puisqu'il montre les difficultés que peuvent rencontrer les femmes à s'insérer dans le monde du travail après la Révolution : le prolétariat cubain n'est donc pas un tout uniforme. Les tensions que *Mi aporte* documente, nées de la contradiction entre ce programme d'insertion des femmes dans les secteurs productifs et leur assignation au travail reproductif, soulèvent précisément le problème de la division sexuée des tâches au sein du prolétariat cubain. On peut se demander pourquoi Sara Gómez éprouve le besoin de commencer son film par cette citation du Che, si c'est pour ensuite la contredire. C'est certainement pour elle une manière de se placer sous les auspices de ce père fondateur de la Révolution cubaine, de donner des gages de conformité idéologique à la FMC qui lui a commandé le film¹⁶. On peut aussi voir dans la présence de cette citation un reflet des questionnements personnels de Sara Gómez, des contradictions et des doutes d'une cinéaste qui croyait à une « Révolution perfectible¹⁷ ».

Après la citation du Che, le générique continue, avec l'hymne de la FMC pour bande son. Parmi des représentations stylisées de femmes en train de travailler, dans une esthétique très « *flower power* », filmées en gros plans, on peut remarquer le slogan « Ton travail est nécessaire¹⁸ », ainsi qu'une référence à la récolte des dix millions de tonnes de canne à sucre en 1970. Sandra Álvarez Ramírez pense que le titre du film, *Mi aporte*, que l'on peut traduire par « Ma contribution » est une référence à cet événement, encore très récent lorsque le film est tourné. Le film serait selon elle la « contribution » personnelle de Sara Gómez à la récolte de 1970¹⁹. Il pourrait aussi s'agir, plus généralement, de la contribution de chaque femme à l'édification d'une nouvelle société, à travers la participation au monde du travail. Il s'agit en fait d'affiches de propagande de la FMC, qui se trouvent sur un panneau, dans la sucrerie Camilo Cienfuegos,

16. Cependant, le témoignage d'Inès María Martiatu rapporté par Devyn Spence Benson montre que cela n'a pas suffi à amadouer la FMC, *op. cit.*, p. 151.

17. Devyn SPENCE BENSON, « Sara Gómez: Afrocubana... » *op. cit.*, p. 153. Traduction personnelle, citation originale : « perfectible revolution ».

18. Traduction personnelle, citation originale : « Tu trabajo es necesario ».

19. *Op. cit.*, non paginé.

affiches auxquelles ont été mêlés les crédits du film. S'ensuit un reportage dans cette usine où l'on raffine le sucre : on reconnaît la présentatrice de télévision Consuelo Vidal, figure très populaire à Cuba à l'époque. Elle interviewe plusieurs travailleuses de cette usine, notamment une femme prénommée Zoila. Le contraste est saisissant entre cette grande femme mince et élégante, et la petite ouvrière peu sûre d'elle et mal habillée. Consuelo Vidal lui met la main sur l'épaule d'une manière un peu paternaliste. On assiste ensuite à une évocation assez idéalisée du travail des femmes dans cette sucrerie : une séquence montre les différentes tâches qu'effectuent les femmes dans cette usine, tandis que deux voix *off*, l'une masculine, l'autre féminine, font l'éloge de cette nouvelle réalité sociale. La voix *off* féminine parle notamment de la femme comme d'« un travailleur de plus pour la Révolution²⁰ », « qui a pris sa place dans la construction de la nouvelle société²¹ ». Cette première séquence du film illustre en quelque sorte la citation du Che et correspond au discours officiel sur le travail salarié des femmes à Cuba.

Très vite le film s'intéresse aux problèmes que rencontrent ces femmes, notamment dans une séquence au cours de laquelle Sara Gómez est visible à l'écran : elle suit des militantes de la FMC qui vont chercher les femmes chez elles pour les inciter à travailler²². Dans cet extrait, elles vont voir une femme qui élève seule ses trois enfants, dans des conditions très précaires. L'intérêt de Sara Gómez pour ces milieux très populaires est constant dans sa filmographie : on pense notamment au quartier de Miraflores dans *De cierta manera* (1974-1977), ou aux jeunes marginaux de la trilogie documentaire sur l'Île des Pins²³. Cependant, elle n'était pas elle-même issue de ce milieu. Elle appartenait à la classe moyenne noire²⁴ et venait d'une famille

20. Traduction personnelle, citation originale : « un trabajador más de la Revolución ».

21. Traduction personnelle, citation originale : « que ha ocupado su puesto en la construcción de la nueva sociedad ».

22. Cela correspond à une réalité historique : cette pratique était commune chez les militantes de la FMC à cette époque. Voir Lois M. SMITH, Alfred PADULA, *op. cit.*, p. 100.

23. *Una isla para Miguel* (1968), *En la otra isla* (1968), et *Isla del Tesoro* (1969).

24. Devyn SPENCE BENSON, « Sara Gómez: Afrocubana... », *op. cit.*, p. 138.

de musiciens, cultivée, dont elle a fait le portrait dans *Guanabacoa, crónica de mi familia* (1966).

La femme que l'on voit dans cette séquence ne peut pas aller travailler à la sucrerie car cela impliquerait de laisser son aîné aller seul à l'école, or elle a peur qu'il se fasse renverser par une voiture, ou qu'il fasse l'école buissonnière. On comprend que les militantes de la FMC sont déjà venues chez elle, qu'elle leur a demandé si son fils ne pouvait pas être placé dans une autre école plus proche, ce qui lui permettrait de l'accompagner avant d'aller au travail. On lui répond que cela n'est pas possible en cours d'année scolaire. On remarque la présence de Sara Gómez dans la voiture au début de la séquence, aux côtés des militantes. Ensuite on ne la voit plus, mais on entend sa voix lorsqu'elle pose une question à cette femme. Le montage permet d'insister sur les conditions de vie difficiles de cette famille. Les images des militantes parlant à la réalisatrice de la situation de cette femme, avant d'arriver chez elle, sont immédiatement suivies de plans de son logement très modeste, où on la voit notamment laver le linge à la main. On voit également l'un de ses enfants. Cela permet de montrer, avant même que cette femme ne s'exprime, qu'elle a de bonnes raisons de ne pas aller travailler à la sucrerie. Implicitement, la réalisatrice prend parti pour cette femme. L'espace de son logement, très humble, fait contrepoint à l'espace de l'usine moderne montrée précédemment. Les oppositions entre ces deux espaces – domestique / public, insalubre / moderne – matérialisent l'écart entre le discours propagandiste sur le travail salarié des femmes cubaines et la réalité de leurs conditions de vie.

Par le montage et la structure de son film, Sara Gómez montre que leur situation est loin d'être aussi idéale que ce que l'on pourrait croire : les « *círculos infantiles* » ne résolvent pas tout, car ils ne sont pas en nombre suffisant. Le fait d'être mère constitue donc encore un obstacle pour occuper un emploi salarié. Cette séquence met aussi en lumière les ambiguïtés du rôle joué par les militantes de la FMC dans ce processus, car ces dernières semblent ici peu compatissantes vis-à-vis de la situation difficile de cette femme. On a l'impression que leur rôle est d'inciter coûte que coûte les femmes à travailler, même dans de mauvaises conditions, parce qu'à cette période, la Révolution a besoin de main-d'œuvre. Il faut insister sur le contexte pour comprendre cette séquence. Le film est tourné en 1972, soit

deux ans après l'échec de la récolte des dix millions de tonnes de canne à sucre – seuls huit millions et demi de tonnes ont été récoltés. La participation relativement faible des femmes à l'effort économique n'est certainement pas la seule raison de ce résultat, mais le gouvernement cubain continue de considérer que les femmes constituent un important réservoir de main d'œuvre²⁵. Il s'agit donc d'inciter les femmes à travailler parce que c'est dans l'intérêt de la Révolution, plutôt que d'amorcer une réflexion féministe sur comment les libérer de la dépendance économique vis-à-vis de leurs conjoints ou de leur famille – même si, dans beaucoup de cas, le fait d'occuper un emploi salarié leur a effectivement permis de gagner en autonomie²⁶ – et sur le partage du travail domestique – qui n'est pas vu comme un réel travail, alors qu'il est nécessaire à la reproduction de la force de travail.

De plus, dans cet extrait, Sara Gómez fait le choix de montrer la condition d'une femme noire, ce qui a son importance à Cuba, pays dans lequel le racisme est supposé ne plus exister depuis les premières années de la Révolution, mais où les familles noires restent souvent les plus touchées par la pauvreté²⁷. La réalisatrice n'aborde pas de manière frontale la question du racisme à Cuba, ni sa combinaison avec le sexisme, mais on peut penser qu'en raison du contexte de l'époque, elle n'aurait pas pu le faire de manière plus explicite. Le simple fait de montrer une femme noire de classe populaire face à une militante blanche de la FMC est déjà significatif d'un rapport de forces. Devyn Spence Benson écrit que, dans cette séquence, Sara Gómez renverse deux clichés racistes : celui de la femme afrocubaine qui ne veut pas travailler et prendre part à la Révolution – puisque cette femme dit clairement qu'elle voudrait travailler – et le cliché de la « mauvaise mère » afrocubaine, qui n'aurait pas la « culture » nécessaire pour élever correctement ses enfants – au contraire, ici, cette femme a à cœur d'élever ses enfants dans de bonnes conditions²⁸. C'est plutôt la militante de la FMC qui semble ne pas avoir de cœur

25. Lois M. SMITH, Alfred PADULA, *op. cit.*, p. 101.

26. *Ibid.*, p. 182.

27. Voir à ce sujet Devyn SPENCE BENSON, *Antiracism in Cuba: The Unfinished Revolution*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2016.

28. Devyn SPENCE BENSON, « Sara Gómez: Afrocubana... », *op. cit.*, p. 149.

et ne pas tenir compte des problèmes auxquels serait confrontée cette famille si la mère allait travailler à la sucrerie en plus d'élever ses enfants seule. Pour Devyn Spence Benson, « les femmes noires et métisses de *Mi aporte* ne sont pas des contre-révolutionnaires ou des femmes qu'il faudrait réformer ; à l'inverse, c'est le système qui doit être révolutionné pour répondre aux besoins de tous ses citoyens²⁹ ».

Le film a seulement commencé depuis sept minutes, et déjà, Sara Gómez va à l'encontre de la citation du Che qu'elle a mise en exergue, en montrant la situation de cette femme noire de classe populaire, situation qui contredit l'homogénéité supposée du prolétariat cubain et témoigne des contradictions et des insuffisances des politiques menées par le gouvernement révolutionnaire. Bien entendu, tout cela n'est jamais dit de manière explicite, mais c'est ce qu'un spectateur qui connaît le contexte socio-politique cubain de l'époque peut comprendre.

La deuxième partie s'ouvre sur des intertitres qui donnent le ton : « Sommes-nous en train de créer les conditions de la formation de la femme nouvelle ?³⁰ » et « Quelques réflexions à ce sujet³¹ ». Cette partie du film consiste en un débat entre quatre femmes, plutôt de milieux aisés, qu'on pourrait qualifier d'intellectuelles : Sara Gómez elle-même, Lucía, chercheuse du Centro Nacional de Investigaciones Científicas, Mirta, de l'Escuela de Diseño Industrial, et Gladys de l'Escuela de Periodismo. Elles ont visionné les images qui constituent la première partie du film, dans une forme de mise en abyme qui crée un dispositif original et réflexif, invitant les spectateurs et spectatrices à s'interroger à leur tour. Ce dispositif est clair au milieu de la discussion, lorsque Lucía se réfère à « tout ce que Sara nous a montré auparavant³² » : le montage associe alors à ces propos des images de

29. *Ibid.*, Traduction personnelle, citation originale : « the black and mulata women in *Mi aporte* are not counterrevolutionaries or women in need of reform; instead, it is the system that needs to be revolutionized to meet the needs of all its citizens ».

30. Traduction personnelle, citation originale : « ¿Estando creando las condiciones para la formación de la mujer nueva? ».

31. Traduction personnelle, citation originale : « Algunas reflexiones sobre el tema ».

32. Traduction personnelle, citation originale : « todo lo que Sara nos enseñó antes ».

la première partie du film – l'usine, la femme noire seule avec son enfant. L'affiche présentant le titre du film apparaît également, au moment précis où Lucía parle en *off* du futur public : « *la gente que va a ver esto* », « les gens qui vont voir ceci » – « ceci » désignant le film. L'aspect réflexif se retrouve aussi dans le fait qu'au cours de leur discussion, les quatre femmes sont filmées à plusieurs reprises en gros plan, en train d'écouter l'une d'entre elles parler en hors champ.

Leur débat porte sur leurs difficultés à combiner leurs vies professionnelles et leurs vies familiales, sujet qui n'avait rien d'abstrait pour Sara Gómez, enceinte de son troisième enfant pendant le tournage de *Mi aporte*³³. Elles sont d'accord pour dire que la Révolution a bousculé les structures de la société cubaine, ce qui ouvre de nouvelles possibilités pour les femmes, mais elles constatent que toutes les inégalités sont loin d'avoir disparu. Lucía en vient à dire qu'à titre personnel, elle préfère ne pas se marier et ne pas avoir d'enfants, car elle préfère sa vie intellectuelle, et, dans la situation actuelle, tout combiner lui semble impossible. Elle dit aussi que les hommes cubains lui semblent encore trop machistes pour pouvoir avoir avec eux des relations amoureuses épanouissantes. Il est intéressant d'observer que ce refus de la maternité, pourtant exprimé de manière prudente, comme un choix strictement personnel – Lucía ne dit à aucun moment que toutes les femmes devraient faire la même chose qu'elle – suscite de très vives réactions. Gladys lui répond de manière ferme : « Tu ne remplis pas ton rôle social, tu ne te réalises pas pleinement, tu seras toujours frustrée³⁴ ». Dans les propos de Gladys, on voit qu'une idée perdure : les femmes ont un rôle social à assumer, celui de faire des enfants – comme si leur fertilité, leur corps ne leur appartenaient pas pleinement. De manière surprenante, Sara Gómez va dans le même sens que Gladys, affirmant que « si l'on a fait une Révolution, c'est pour faire en sorte que l'être humain se réalise dans toutes ses dimensions, aussi bien la sociale que la biologique³⁵ ». Sandra Álvarez Ramírez voit dans ces déclarations l'influence des

33. Sandra ÁLVAREZ RAMÍREZ, *op. cit.*, non paginé.

34. Traduction personnelle, citation originale : « no cumples tu rol como ente social, no te realizas plenamente, serás siempre una frustrada ».

35. Traduction personnelle, citation originale : « si se ha hecho una Revolución, es para lograr que el hombre se realice en todas sus dimensiones, tanto en la social como en la biológica ».

thèses du féminisme « culturel » ou « différentialiste », qui valorise la maternité comme accomplissement d'une supposée destinée des femmes, là où d'autres courants du féminisme n'y verront qu'une potentialité, que chaque femme peut choisir ou non de réaliser³⁶. On peut aussi penser que Sara Gómez se place ici dans la continuité des thèses du « mouvement des femmes » des partis communistes révolutionnaires européens du début du XX^e siècle. Clara Zetkin et Alexandra Kollontai ont notamment défendu cette position : les femmes auraient le devoir moral de mettre au monde les futurs prolétaires nécessaires au développement des pays communistes³⁷. Pourtant, le film montre que toutes les conditions ne sont pas réunies pour que la maternité et la vie de famille n'entravent pas les femmes dans leurs vies intellectuelles et professionnelles : *Mi aporte* porte la trace des propres contradictions de la réalisatrice sur ce sujet. Elle se montre par ailleurs d'accord avec Lucía pour dire qu'il faut se battre contre les hommes qui, malgré les avancées sociales de la Révolution, n'ont pas évolué sur les questions de machisme et de partage des tâches domestiques.

Le débat se transforme ensuite en une discussion entre Gladys et Lucía : la caméra passe de l'une à l'autre, laissant Sara Gómez hors champ, Mirta n'apparaissant que brièvement. Les choix de cadrages tendent à renforcer les positions de Gladys – donc implicitement celles de Sara Gómez –, qui parle face caméra, en plan rapproché poitrine, d'une manière assurée, alors que Lucía apparaît de profil, en gros plan et le visage en partie dans l'ombre. C'est cependant cette dernière qui conclut le débat : elle insiste sur l'absence de solutions aux problèmes rencontrés par les femmes, mais semble se raviser en ajoutant après un silence « *todavía* » (« pas encore »), comme pour suggérer que malgré ses positions elle croit tout de même aux progrès que peut réaliser la société révolutionnaire cubaine.

36. *Op. cit.*, non paginé.

37. Alexandra Kollontai définit par exemple la maternité comme un « devoir social » des femmes, « Conférences à l' université Sverdlov sur la libération des femmes. XII^{ème} Conférence : La dictature du prolétariat : le changement révolutionnaire de la vie quotidienne. », 1921. En ligne : <https://www.marxists.org/francais/kollontai/works/1921/0a/kollontai_conf_12.htm> [consulté le 25.05.2021]

Sara Gómez interroge ensuite des ouvrières du secteur du tabac. De manière ironique, cette troisième partie du film commence par l'intertitre « Fin » : on comprend que les ouvrières ont vu les deux premières parties du film. Pour elles, le film s'arrête là, mais pour nous, il continue encore un peu puisque Sara Gómez les filme, dans la salle de projection de l'ICAIC, en train de débattre de ce qu'elles ont vu, et ce débat constitue la troisième et dernière partie de *Mi aporte*. On peut voir, dans le fait de choisir de clore le film avec un groupe d'ouvrières, après avoir interrogé des femmes de milieux plus aisés, une volonté de refléter les situations et les opinions de femmes cubaines de tous les milieux sociaux. Les ouvrières de cette troisième partie du film ne sont pas du tout d'accord avec la position de Lucía sur la maternité, qui leur semble très égoïste. Sur la question des tâches ménagères, elles sont cependant plutôt d'accord avec Lucía, Gladys et Mirta : elles considèrent que les hommes doivent prendre leur part du travail domestique. De plus, elles n'hésitent pas à dénoncer les contradictions de certains hommes, qui se disent très révolutionnaires, sont membres du Parti communiste cubain, mais ne veulent pas que leurs épouses travaillent.

On peut donc dire que, dans ce film, Sara Gómez crée un dispositif original, fondé sur la répétition de ce procédé de mise en abyme : projeter les images du film à des femmes et leur demander d'en discuter, en variant les groupes sociaux, ce qui permet de faire ressortir leurs points communs et leurs désaccords. Il s'agit pour la réalisatrice d'inviter les spectateurs et les spectatrices à se questionner sur les images qu'ils et elles viennent de voir, comme le font ces deux groupes de femmes. Le fait de filmer des personnes en train de discuter du film lui-même crée un effet de distanciation qui incite à la réflexion et au débat. Susan Lord, dans son article sur *Mi aporte*, écrit notamment que « la structure dialectique du film est tout à fait remarquable, parce qu'elle fournit un moyen de penser de manière critique, au lieu de constituer un simple contenu à considérer³⁸ ». Susan Lord y voit un procédé caractéristique de l'esthétique du cinéma féministe et un argument pour rattacher *Mi aporte* à ce

38. Traduction personnelle, citation originale : « la estructura dialéctica de la película es especialmente notable, porque proporciona un medio a través del cual podemos pensar críticamente, en lugar de constituir un simple contenido a considerar », *op. cit.*, p. 30.

qu'elle nomme un « féminisme décolonisateur³⁹ ». Cette expression ne tient pas compte du contexte historique dans lequel la réalisatrice travaillait. Sara Gómez ne s'est jamais revendiquée publiquement du féminisme, ce qui n'a rien d'étonnant dans le contexte cubain de l'époque : la Révolution considérait que la seule idéologie valable était le marxisme-léninisme, et voyait dans le féminisme une déviation bourgeoise⁴⁰. Cependant, *Mi aporte* fait bel et bien écho à des questionnements présents dans les milieux féministes dans les années 1960 et 1970, comme par exemple la campagne « Wages for Housework⁴¹ » (1972-1977), co-fondée aux États-Unis par Selma James⁴². Comme ce mouvement, le film de Sara Gómez met en lumière un impensé du marxisme classique : le travail reproductif fourni gratuitement par les femmes. Pour autant, Sara Gómez ne rompt pas totalement avec l'idée de la maternité comme rôle social « naturel » des femmes, là où les militantes et théoriciennes de « Wages for Housework » veulent au contraire souligner la dimension non naturelle du travail reproductif en revendiquant son paiement par l'État. On pourrait dire de la réalisatrice qu'elle se place dans une forme de dissidence vis-à-vis de la ligne officielle du Parti communiste cubain, incarnée par la citation du Che au début du film, mais presque malgré elle : ce sont des idées auxquelles elle adhère encore, mais vis-à-vis desquelles elle formule dans son film une critique constructive. On pourrait émettre l'hypothèse que cette citation du Che serait pour elle une

39. Traduction personnelle, citation originale : « *femenismo descolonizador* », *op. cit.*, p. 30.

40. Comme le soulignent Lois M. Smith et Alfred Padula dans leur ouvrage *Sex and Revolution...*, *op. cit.*, p. 4. Il faut cependant garder à l'esprit que ce rejet du féminisme comme théorie politique n'empêche pas le gouvernement cubain de prendre des mesures qui peuvent améliorer la condition des femmes à Cuba, facilitant notamment leur accès à l'éducation, à la contraception, à l'avortement. Mais, sur le plan idéologique, cette question reste subordonnée à la lutte des classes et le terme de « féminisme » est banni des discours officiels.

41. Que l'on pourrait traduire en français par « Des salaires pour le travail ménager ». Voir Louise TOUPIN, « Le salaire au travail ménager, 1972-1977 : retour sur un courant féministe évanoui », *Recherches féministes*, vol. 29, n° 1, 2016, p. 179–198. En ligne : <<https://www.erudit.org/en/journals/rf/2016-v29-n1-rf02540/1036677ar/>> [consulté le 31.05.2021]

42. Théoricienne et militante féministe, co-autrice, avec Mariarosla DALLA COSTA, de *Le pouvoir des femmes et la subversion sociale*, Genève, Librairie Adversaire, 1973.

forme d'idéal vers lequel la Révolution cubaine devrait tendre, et non une réalité déjà acquise.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ÁLVAREZ RAMÍREZ Sandra, « El aporte de Sara Gómez ». In Daisy RUBIERA CASTILLO, Inés María MARTIATU TERRY (eds.), *Afrocubanas : historia, pensamiento y prácticas culturales*, La Havane, Instituto Cubano del Libro, 2011, non paginé
- DALLA COSTA Mariarosa et Selma JAMES, *Le pouvoir des femmes et la subversion sociale*, Genève, Librairie Adversaire, 1973
- FEDERICI Silvia, *Le capitalisme patriarcal*, Paris, La Fabrique, 2019
- GARCÍA YERO Olga, *Sara Gómez, un cine diferente*, La Havane, Ediciones ICAIC, 2017
- GONZÁLEZ-DIETER Gisela, « De cierta manera el subalterno sí puede hablar: Sara Gómez y la voz del otro en el cine cubano », *La Gaceta de Cuba*, n°3, mai-juin 2014, p. 3-7
- KOLLONTAI Alexandra, « Conférences à l'université Sverdlov sur la libération des femmes. XII^{ème} Conférence : La dictature du prolétariat : le changement révolutionnaire de la vie quotidienne. », 1921. En ligne : <https://www.marxists.org/francais/kollontai/works/1921/0a/kollontai_conf_12.htm> [consulté le 25.05.2021]
- LORD Susan, « Identidad, descolonización y crítica revolucionaria: el aporte de Sara Gómez », *Cine Cubano*, n°187, janvier-mars 2013, p. 27-31
- PARANAGUA Paulo Antonio (dir.), *Le Cinéma cubain*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1990
- PERERA PÉREZ Maricela, « ¿Quiénes y cuándo? En la producción cinematográfica y audiovisual dirigida por mujeres en Cuba », *Cine cubano*, n°199, mai-août 2016, p. 123-129

- SMITH Lois M. et Alfred PADULA, *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*. New York, Oxford University Press, 1996
- SPENCE BENSON Devyn, « Sara Gómez: Afrocubana (Afro-Cuban Women's) Activism after 1961 ». *Cuban Studies*, Volume 46, 2018, p. 134-158. En ligne : <<https://doi.org/10.1353/cub.2018.0008>> [consulté le 22/06/2020]
- , *Antiracism in Cuba: The Unfinished Revolution*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2016
- TOUPIN Louise, « Le salaire au travail ménager, 1972-1977 : retour sur un courant féministe évanoui », *Recherches féministes*, vol. 29, n° 1, 2016, p. 179-198. En ligne : <<https://www.erudit.org/en/journals/rf/2016-v29-n1-rf02540/1036677ar/>> [consulté le 31.05.2021]
- VOGEL Lise, *Marxism and the Oppression of Women. Toward a Unitary Theory*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1983

EUNICE GUTMAN E O DOCUMENTÁRIO DE
REPRESENTATIVIDADE: MULHERES E POLÍTICA
NO BRASIL DOS ANOS 1980

Leticia CASTRO VILELA
Universidade Nova de Lisboa

A representatividade feminina na esfera política brasileira através dos tempos tem sido notadamente menor do que a dos homens.¹ Contudo, o avanço do feminismo permitiu que as mulheres se dedicassem cada vez mais à busca pela possibilidade de ocupar os espaços de poder – sobretudo após a conquista do voto feminino, que no Brasil aconteceu em 24 de fevereiro de 1932 –, ainda que a longo prazo. Para além do setor político, as mulheres do audiovisual também têm trilhado seu caminho em busca do reconhecimento como parte essencial da história do cinema, levando às telas temáticas que lhes são caras e reforçando a luta pela representatividade de seu gênero.

Este artigo se concentra sobre a obra de uma destas mulheres: a realizadora carioca Eunice Gutman, que inicia sua carreira no meio documental na década de 1970 e desde o seu primeiro curta-metragem, *E o mundo era muito maior que a minha casa* (1976), vem elegendo potentes narrativas de mulheres que partilham em seus filmes as suas jornadas, lutas, reivindicações e conquistas. Tomando por base o documentário *Mulheres: uma outra história* (1988), em que Gutman dedica-se a retratar a participação feminina na Assembleia Legislativa Brasileira de 1987, é possível construir uma análise sobre seu trabalho que vai desde os parâmetros formais até o engajamento na luta feminista, que serão analisados mais adiante neste estudo sob a luz do pensamento da filósofa estadunidense Judith Butler.

Reconhecer a força que a temática feminista assume no decorrer dos anos para a realizadora é essencial, pois, como identifica Karla Holanda em seu artigo “Cinema (documentário) e feminismo no Brasil” (2016), os primeiros filmes de Gutman “apenas demonstram atenção especial ao universo feminino, para a partir da década de 1980, quase todos assumirem feição marcadamente feminista.”

-
1. Como exemplo deste fato temos a composição de um evento essencial para a história política brasileira, que será abordado no decorrer deste artigo: a Assembleia Nacional Constituinte de 1987 que teve como finalidade a elaboração de uma constituição democrática para o Brasil após o país ter permanecido vinte e um anos sob regime militar (1964-1985).

Essa atenção de que fala Holanda é cognoscível nas palavras da própria diretora no artigo “Eunice, Helena, Jorge - Margaridas 86” (1986), publicado por Patrícia Farias no *Cine Imaginário*, em celebração ao prêmio Margarida de Prata, concedido pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) ao documentário *A Rocinha tem histórias* (1985).²

Gutman retrata tal documentário como uma forma de “compreender a experiência da comunidade e mostrar à sociedade que a Rocinha não quer continuar gueto, mas sim lutar pela solução de suas questões”. No seguimento da entrevista, ao falar de um projeto futuro, diz que a proposta seria “centrar o foco numa análise sobre o papel da mulher”.

O acesso à filmografia de Eunice Gutman ainda é consideravelmente limitado – muitos de seus filmes estão disponíveis apenas em película, aos cuidados da Cinemateca Brasileira. Ainda que *A Rocinha tem histórias* (1985) tenha sido seu documentário mais premiado, é no documentário que escolho analisar neste artigo que noto um marco na filmografia de Gutman tanto pela ousadia do que decide expor quanto pela sua segurança frente à direção e à montagem.

Mulheres: uma outra história (1988) abarca muitos elementos estéticos passíveis de reconhecimento nos demais filmes da diretora e ainda conta com a introdução de personagens importantes para a política brasileira que, mais tarde, terão documentários específicos de Gutman dedicados a suas histórias. Para citar algumas: *Benedita da Silva* (1994), *Heloneida Studart* (2005) e *Moema Toscano* (2006).

É importante destacar ainda que este documentário é um média-metragem que abre espaço para diálogo com outras produções realizadas posteriormente em uma análise do percurso feminista por entre as esferas políticas brasileiras até os dias atuais, como os recentes *O processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) e *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019), filmes que exploram em sua narrativa o

2. Documentário sobre o método de ensino comunitário criado pelas mães da Favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. Em 1986, Eduardo Vivacqua escreve para *O Globo* sobre a direção de Gutman, citando este filme como um exemplo de sua forma de “descortinar uma realidade social sem a crítica gratuita ou politicamente dirigida”.

golpe institucional sofrido pela primeira presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, em 2016.

Ao oferecer o estudo do documentário de Gutman à esta publicação, a certeza da importância e da necessidade de propagação de sua obra fez-se ainda mais evidente. Perceber que a história do documentário de autoria feminina na América Latina e na Península Ibérica carrega pontos negativos como a invisibilidade histórica, mas também a pertinência de questões levantadas de forma tão singular por realizadoras como Marta Rodríguez (Colômbia), Carmen Castillo (Chile), Helena Lumbreras (Espanha), Catarina Mourão (Portugal), Helena Solberg³ (Brasil), dentre tantas outras, torna inquestionável a potência dessas vozes cada vez mais necessárias ao meio audiovisual, ainda que presentes em realidades diversas – mas tão próximas em suas temáticas, denúncias e protestos de um cinema que é manifesto.

EUNICE GUTMAN E AS MULHERES

Gutman nasceu em 4 de setembro de 1941, na cidade do Rio de Janeiro, e traça um longo percurso acadêmico antes de começar a carreira como diretora de cinema. Foi professora primária até o momento em que decidiu cursar Sociologia, no princípio dos anos 1970, na Faculdade Nacional de Filosofia, onde desenvolveu seu interesse pelo feminismo – através do contato com as obras de Simone de Beauvoir –, bem como pelo envolvimento em movimentos políticos, como conta em entrevista concedida à Karla Holanda, em 2017⁴.

Este período ao qual Gutman define como “complicado para se estar no Brasil”, que diz respeito aos anos sob o comando da ditadura militar (instaurada em abril de 1964 e que durou até março de 1985), foi o momento em que muitos artistas e intelectuais se viram obrigados a deixar o país. Foi ainda nos anos 1970, a acompanhar esta onda de

3. O programa do colóquio “Quando as mulheres filmam: o documentário na península ibérica e na américa latina” (Outubro de 2019, França) fazia referência a todas estas mulheres cineastas (nota do editor).
4. Eunice GUTMAN, “Eunice Gutman: depoimento” [17 de fevereiro, 2017]. Entrevistadora: Karla Holanda. Rio de Janeiro: UFJF, 2016. 1 arquivo áudio m4a. Entrevista concedida ao Projeto Documentaristas Brasileiras, financiado pelo CNPq – Chamada Universal 2014. Este arquivo foi gentilmente disponibilizado pela Professora Doutora Karla Holanda para a construção deste estudo, uma vez que o material ainda não se encontra publicado.

emigrações, que principiou-se sua jornada pelo audiovisual. Gutman vai para Bruxelas, onde começa a estudar no Instituto Nacional Superior de Artes, Espectáculos e Técnicas de Difusão (INSAS), e se especializa em montagem.

Distinguindo-se no curso de cinema, passa a dedicar-se à edição de programas de televisão belgas e franceses. Sua decisão sobre especializar-se em montagem foi pensada antes de se matricular no curso. Gutman conta à Holanda que “a montagem era uma coisa feminina na França” enquanto “no Brasil era um negócio masculino”. Ainda nos anos 1970, já de volta ao Brasil, montou comerciais para TV e filmes para o cinema, como *Os doces bárbaros* (Jom Tob Azulay, 1976), do qual também foi corroteirista. Simultaneamente, começa a atuar como diretora de documentários, dando início a uma obra cinematográfica que conta com aproximadamente trinta produções, de 1976 (*E o mundo era muito maior que a minha casa*) até os dias atuais⁵.

É inquestionável a importância das mulheres na filmografia de Gutman. Percebemos, por exemplo, na narrativa de *Duas vezes mulher* (1986), a trajetória de mulheres vindas do campo, que constroem suas vidas no Rio de Janeiro; em *Benedita da Silva* (1991), uma homenagem à primeira Deputada Federal negra do Brasil; em *Amores de Rua* (1994), reflete sobre aspectos da sexualidade e da prostituição no Rio de Janeiro; em *Segredos de Amor* (1999), a vida amorosa de um casal lésbico; em *Nos caminhos do Lixo (as catadoras de Jacutinga)* (2009), a criação de uma cooperativa de reciclagem de lixo, formada por mulheres no bairro de Jacutinga, município de Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. Isso para citar apenas alguns de seus filmes.

Em 1973, Laura Mulvey escreve “Prazer visual e cinema narrativo”, um dos primeiros artigos feministas com relação ao cinema, o qual

-
5. Em sua trajetória no meio audiovisual, Eunice Gutman foi presidente da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD/RJ) entre 1985 e 1987, além de sócia-fundadora da ABRACI – Associação Brasileira de Cineastas, onde participou da Diretoria de 2015 a 2017. Organizou também, com outras cineastas, o *Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo* do Rio de Janeiro, responsável por mostras paralelas de filmes de mulheres em festivais nacionais e internacionais. E, no ano de 2008, em cerimônia presidida pela deputada Inês Pandeló, recebeu da ALERJ a “Moção de aplausos e congratulações pelo trabalho desenvolvido na Cultura e na Arte em prol do movimento de mulheres e pela transformação da sociedade”.

vem escancarar a forma como a sociedade havia moldado até então o modo como o espectador frui a obra cinematográfica a partir do olhar machista que coloca a mulher como “portadora de significado” e não como “produtora de significado”. O cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo; o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema: a mulher como imagem, o homem como dono do olhar (Mulvey 1973). Mulvey fala de como o cinema constrói o modo pelo qual a mulher deve ser olhada dentro do próprio espetáculo, através da forma como o diretor faz com que o espectador absorva a sensação de onipotência masculina presente no protagonista.⁶

O texto de Mulvey, que vem analisar o olhar do patriarcado sobre a figura da mulher no cinema, abre espaço para pensar como o cinema de Gutman apresenta-se como uma resposta a este desconforto evidenciado por sua contemporânea. Gutman prova que é possível ir na contramão dessa forma de se fazer cinema que Mulvey denuncia. A ação de resposta de Gutman a esse sistema se encontra aqui provando a urgência que a segunda onda do feminismo naquela década demandava de suas agentes. Gutman percebe como o cinema coloca a mulher em posições que não a valorizam a não ser pelo “prazer visual”, e consegue criar algo contrário a isso. Ainda que de forma diferente da proposta de Mulvey para o rompimento com este cinema, Gutman também “constrói o modo como a mulher deve ser olhada” enquanto personagens de potência política e social.

-
6. O artigo em questão consolidou-se como uma das bases teóricas de maior potência para a análise deste olhar construído a partir da terceira pessoa masculina do cinema – da masculinização do espectador no cinema narrativo tradicional – justamente por seu caráter insólito. Isso não significa que seus preceitos já não tenham sido reinterpretados e que a eles não tenham sido adicionados complementos valiosos (além de críticas) da parte de diversos autores. A própria Mulvey volta a pensá-lo em seu artigo de 1989 intitulado “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)” onde, baseada em conceitos freudianos, acrescenta à análise da ambígua personagem feminina do filme em questão o papel das mulheres enquanto espectadoras quando assumem a posição masculina do modo de olhar para a obra fílmica com o intuito do prazer, aspecto este quimérico de sua sexualidade, segundo a psicanálise.

Nota-se que a onda feminista dos anos 1970 despertou uma consciência conjunta nas mulheres de que a valorização de seu gênero deveria ser feita *pelas próprias mãos*. Afinal, o modo de ver e filmar outra pessoa conta com toda sua bagagem de vivências e, uma vez estando inserida em um grupo comum perante a sociedade, uma mulher representa a outra na tela não apenas com o olhar *voyeurista*, mas com a intenção de *alavancá-la* como representante da luta pelos mesmos ideais. O prazer passa a ser intelectual, de reconhecimento de personalidades que merecem atenção, de identificação. Sentimentos esses despertados pelo filme que agora passo a analisar.

CORPOS EM ALIANÇA CRIANDO UMA OUTRA HISTÓRIA

Dez anos depois de seu primeiro filme, Eunice Gutman toma as vias do feminismo como parte intrínseca às suas obras. Em *Mulheres: uma outra história* (1988), seu engajamento na luta feminista começa a ser perceptível de forma mais acentuada. Este documentário dá voz a mulheres brasileiras durante a Assembleia Nacional Constituinte de 1987, expondo suas opiniões e reivindicações. Foi a Constituinte que contou com o maior número de mulheres, de diferentes partidos, totalizando 26 deputadas presentes na elaboração da nova constituição democrática do país.⁷

Da luta nas ruas até a representatividade no Congresso, Gutman acompanha as agentes políticas de um Brasil dos anos 1980, como conta a Holanda:

Era um momento muito efervescente no Brasil e a gente teve essa ideia e foi apoiada pelo Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, cuja presidente era a Jacqueline Pitanguy – que era minha companheira dos primeiros movimentos da década de 1970, nas primeiras reuniões chamadas de feministas. Então [o documentário] foi feito porque realmente era inédito: eram 26 mulheres que estavam no Congresso Nacional pela primeira vez e que iam participar da feitura da Constituinte.

7. Apesar de ser um número histórico, as 26 deputadas presentes na elaboração da nova Constituição brasileira eram apenas 5% do número total de participantes da Assembleia Nacional Constituinte.

Mulheres em movimento, unidas, pelas ruas. É assim que começa a média-metragem documental realizada por Eunice Gutman entre os anos de 1986 e 1988, nas cidades do Rio de Janeiro e Brasília. Somos inseridos nesse momento histórico através do posicionamento da câmera, no meio de uma multidão: a *Marcha Fala Mulher*, no Rio de Janeiro. Nossos olhos olham nos olhos de quem ali está: somos parte da luta.

Nesse processo inicial de apresentação-reconhecimento, em cenas captadas em novembro de 1986, planos médios são inseridos com algumas mulheres ocupando o quadro de forma centralizada e intercalados com *close-ups* de mulheres que a diretora decide destacar através de suas falas. Os quadros são sempre preenchidos no seu restante pela onda de mulheres vestidas de rosa e as bandeiras e faixas representativas da Marcha. Não há quase nenhum espaço de respiro nas cenas da Marcha. A primeira mulher que a diretora escolhe para dar voz, a deputada estadual Lúcia Arruda, questiona a posição das mulheres na sociedade e os lugares que as mesmas ocupam, e diz ainda acreditar que algo muito importante está acontecendo em todo o mundo e que isso tem a ver com uma “nova força social”, que seria a força das mulheres. Contudo, ela enfatiza que ainda é uma força política muito pequena.

As mulheres saem às ruas para, através da política, fazer o que a filósofa Judith Butler enfatiza em seu capítulo “Corpos em aliança e a política das ruas”, do livro homônimo (2018), como a função das alianças que foram estabelecidas para exercer os direitos das minorias sexuais e de gênero, que devem

formar ligações, por mais difícil que seja, com a diversidade da sua própria população e todas as ligações que isso implica com outras populações sujeitas a condições de condição precária induzida no nosso tempo. (Butler 2018, pp. 78-79)

A segunda mulher que fala no documentário reforça a ideia da importância e força do corpo feminino nos espaços. Acima de tudo, sua fala ainda é elucidada pelo que ela representa quando aparece com o bebê sendo amamentado em seu seio. Seu corpo “abre alas” (como outra mulher canta ao microfone) para outros corpos nessa multidão – até mesmo as filhas daquelas mulheres, como perceptível na potente imagem de uma menina com uma rosa na mão.

A luta pela liberdade dos corpos femininos traz consigo a pauta da legalização do aborto, que no Brasil se arrasta sem êxito até os dias atuais. O tema, que já era de interesse de Gutman desde o documentário *Vida de mãe é assim mesmo?* (1983)⁸, passa agora à esfera política.

A necessidade de ir às ruas como parte da luta feminista ganha força à medida que as mulheres se reconhecem enquanto agentes políticos e têm no elemento comum das manifestações, “corpos que se unem para fazer uma reivindicação em um espaço público”, afinal, “ninguém mobiliza uma reivindicação para se movimentar e se reunir livremente em assembleia sem se mover e se reunir em assembleia com outras pessoas”. (Butler 2018, pp. 82-83)

Através dos sempre presentes cortes diretos destacados no processo de montagem, agora somos apresentados a uma corrente de mulheres que caminham de braços dados. Uma câmera na mão quase assume a posição de um *trilho* que percorre toda a fileira de mulheres, em uma passagem horizontal, enquanto essas propagam palavras de ordem. Nessa fase de reconhecimento de personagens é possível notar, no âmbito da cultura brasileira, rostos já familiares, como os de atrizes famosas. Para citar algumas: Maria Padilha, Lúcia Veríssimo, Elizabeth Savalla, Lucélia Santos e Joana Fomm.

Quando finalmente a câmera deixa de fazer parte efetiva da Marcha, posiciona-se, em uma espécie de *plongée*, olhando a manifestação desde um ponto superior ao da rua. A cena, que dura apenas quatro segundos⁹, apresenta um importante elo na montagem. Ela antecede a cena que contextualiza o próximo cenário a ser explorado no filme: Brasília – que na apresentação cuidada pela edição, inclui a data de fevereiro de 1987.

O olhar de um ponto superior é um elo com o que Brasília representa aqui: superioridade e poder. A Capital do país, sede do governo federal, é então explorada através de planos abertos a partir da Esplanada dos Ministérios, que se intercalam com outros da Câmara dos Deputados – que vão desde seu exterior, onde o espectador é capaz de reconhecer os edifícios, devido a sua icônica arquitetura,

8. Média-metragem documental em que Gutman aborda, a partir de entrevistas feitas com diferentes mulheres, questões relativas à maternidade e a interrupção da gravidez.

9. Cena esta identificada por volta dos 5min 30s do documentário.

até a parte mais íntima dessa relação de poder entre a instituição do governo e a rua: o interior da câmara os deputados, onde *faz-se* a legislação de um país.

Mas qual é a importância de tomar as ruas? Por que a diretora escolheu mesclar o que acontece nas ruas com o que acontece nos edifícios onde a política é *feita*, de maneira mais objetiva, como é o caso da Assembleia Constituinte? Para Butler, “as praças e as ruas não são apenas o suporte material para a ação, mas são, em si mesmos, parte de qualquer consideração sobre uma ação pública corporal que possamos propor” (Butler 2018, p.83).

É necessário reconhecer que a rua faz parte da articulação que liga pessoas que fazem parte de um grupo, permitindo contato entre quem representa e quem é representado. Butler agrega a seus estudos o pensamento de Hannah Arendt ao utilizar a terminologia criada pela mesma que define como um “espaço de aparecimento” o modelo de resistência praticado pelas minorias. Ou seja, a aliança criada por um grupo considerado uma minoria não precisa de um espaço único, mas o cria enquanto unida em uma forma de resistência. (Arendt *apud* Butler 2018, p. 84)

Para Butler, ser resistência é “maneira como as comunidades são organizadas para resistir à condição precária”, e as alianças servem a essa luta. Falar de aliança não é apenas citar um coletivo, mas o que acontece com cada um; é sobre o indivíduo que resulta capaz de gerar uma revolução interna e quer torná-la externa. É como dizer: “eu sou a complexidade que sou, e isso significa que me relaciono com os outros de maneiras essenciais para qualquer invocação desse ‘eu’”. (Butler 2018, pp. 78-79).

Em *Mulheres: uma outra história*, Gutman apresenta mulheres que convidam o espectador a dedicar suas paixões à proatividade das mesmas, quando do desejo de lutar por seu grupo. Um desses casos é a então candidata a deputada Benedita da Silva: mulher, negra, reconhecida por sua representatividade na política brasileira. A presença de mulheres de diferentes raças e classes sociais reforça a ideia de que estes corpos reunidos têm potencial de criação de novos tempos e espaços para a vontade popular, como cita Butler, mas não “uma vontade idêntica, nem uma vontade unitária, mas uma que se caracteriza como uma aliança de corpos distintos e adjacentes”. (Butler 2018, p.86)

Já nos créditos iniciais havíamos sido apresentados à única canção que compõe a trilha sonora deste documentário. Trata-se de *Canto da mulher latino-americana*, composta por Padre Zezinho SCJ (interpretada em conjunto com Miriam Pedroso), a qual nunca aparece de forma diegética. Os diferentes versos que tratam de situações pelas quais as mulheres são julgadas rotineiramente são distribuídos de acordo com as cenas que nos vão sendo apresentadas.

Os recortes de trechos da canção aparecem maioritariamente como artifício de montagem, uma vez que são, muitas vezes, utilizados como ligação entre duas cenas diferentes. Essa canção torna-se, portanto, um elemento de continuidade que se une à imagem como afirmação do estilo de montagem adotado por Gutman, onde a trilha sonora tem grande importância. A canção aparece ainda como forma de encerrar cenas, sendo introduzida no momento em que o conteúdo do verso a ser cantado seja condizente com o que o espectador teve acesso no campo visual, como uma conclusão.

A letra é de enorme potência ilustrativa da luta da mulher na sociedade patriarcal, que complementa movimentos, falas e enquadramentos do documentário à perfeição. Destaco o seguinte trecho:

Descreve, seu moço, a mulher descontente
 De ser objeto do macho e senhor
 Descreve este sonho que levo na mente
 De ser companheira no amor e na dor
 Descreve do jeito que bem entender
 Descreve seu moço
 Porém não te esqueças de acrescentar
 Que eu também sei amar
 Que eu também sei lutar
 Que meu nome é mulher

Já no interior da Câmara dos Deputados, tal trecho, cuidadosamente destacado da canção, acompanha uma cena muito específica, a qual acredito ser das mais potentes deste documentário: as mulheres que cuidam da limpeza da Câmara – sobretudo mulheres negras –, presumidamente ocupantes de cargos considerados “inferiores” na hierarquia para a qual essa sala fora projetada abrigar no exercício de

suas funções. Estas limpam e preparam a sala antes de uma reunião; recebem ordens de homens brancos em seus presunçosos ternos e propõem-nos, ainda que de forma subjetiva captada por Gutman, a refletir sobre uma complexa relação de quem serve a quem – ou é suposto servir – se analisados ambos os ofícios em uma estrutura moldada pela sociedade onde os cargos políticos deveriam existir para serem ocupados por representantes e servidores do povo.



Mulheres: uma outra história (Eunice Gutman, 1988)

Podemos ainda fazer uma análise sob a perspectiva das diferentes classes representadas por mulheres, assim como os espaços que as mesmas ocupam em diferentes esferas da sociedade. As auxiliares de limpeza são rostos quase invisíveis na esfera política e uma dicotomia a ser pensada quando se olha para a luta das mulheres por melhores direitos no mesmo espaço.

É por isso que a rua tem sua importância: porque é um espaço onde é possível pertencer sem que as diferenças sejam tão distintas.

Essas imagens tornam-se ainda mais poderosas quando é um homem quem dá ordens a uma destas mulheres que lá trabalha.



Mulheres: uma outra história (Eunice Gutman, 1988)

Nas cenas seguintes à do homem que fala em favor das mulheres no poder durante a marcha, essa supracitada em particular é apresentada como uma forma de pensarmos nas diferenças dos lugares de fala na rua e nos espaços de governo¹⁰.

Enquanto as mulheres lutam para ocupar aquele espaço de forma representativa e de poder através de suas vozes que ecoam pelas ruas, temos cenas que provam que a realidade ainda está longe de ser como querem. O que as mulheres fazem naquele espaço fechado é continuar a serem submetidas a uma masculinidade branca que toma a maioria dos lugares de fala e de poder nas decisões.

O que estas mulheres representam ali, especificamente nestas cenas, pode ser interpretado através do que Butler enfatiza ao falar sobre a luta dos desamparados, considerando a possibilidade de aniquilação de suas capacidades de reação:

Por um lado, esses corpos são produtivos e performativos. Por outro, eles só podem persistir e agir quando estão apoiados, pelos ambientes, pela nutrição, pelo trabalho, por modos de sociabilidade e de pertencimento. (Butler 2018, p. 96)

Faz-se necessário o uso do recurso *zoom in* para localizar as poucas mulheres que estão na mesma sala, repleta de homens.

A montagem de Eunice Gutman sabiamente usa das falas de suas personagens para elucidar as relações apresentadas na tela. Além de ser um elemento de ligação entre diferentes cenas, as falas são parte do recurso de montagem, que compõe um sentido maior do filme na busca pelas representações imagéticas do propósito das personagens ali destacadas.

O documentário passa agora a outro nível, de conexão mais íntima com o espectador, ao dar voz a mulheres específicas. Para tanto, algo inédito até então acontece: Eunice Gutman aparece em cena. O

10. “Lugar de fala” é um conceito filosófico já presente na análise do discurso francesa onde autores como Pierre Bourdieu e Michel Foucault analisam as relações de poder presentes nos diferentes tipos de discurso e a posição social de seus enunciadorees. No Brasil, o termo popularizou-se através da obra da filósofa Djamila Ribeiro (*O que é lugar de fala?*, Belo Horizonte: Letramento, 2017) onde o cenário social do lugar de fala ocupado pelos sujeitos nos lugares de dominação e opressão é analisado. Neste sentido o lugar de fala ganha um caráter coletivo, que analisa as condições sociais que autorizam ou negam determinados grupos a possibilidade de ocupar lugares de cidadania.

que ela faz é segurar um microfone para sua xará, Eunice Michiles (Deputada federal – PFL/AM).

Quando a realizadora decide entrar em cena, é como se dissesse que a mesma acrescenta, insere-se na luta ao mostrar-se uma mulher que, tanto se representa quanto é representada ao dar voz – direta e indiretamente, através de todo o documentário e da cena em que segura o microfone – para quem representa a ela e a tantas outras. Ao se colocar ali como um de seus personagens, Gutman caracteriza o que Butler diz sobre os modos de se posicionar na política através dos corpos, afinal, “quando o corpo ‘fala’ politicamente não é apenas na linguagem oral ou escrita”. (Butler 2018, p.94)

Enquanto a deputada Eunice Michiles fala sobre a representatividade das 26 mulheres presentes na Assembleia, nós, espectadores, assimilamos tal informação enquanto somos transportados para o interior da Câmara dos Deputados e buscamos mulheres naquele cenário, como uma espécie de *Onde está Wally?*¹¹, de forma que identificamo-nos com a necessidade de representatividade em espaços ocupados majoritariamente por homens.



Mulheres: uma outra história (Eunice Gutman, 1988)

A deputada federal Bete Mendes – que também é um rosto de identificação não apenas no nível político, devido a sua carreira como atriz (o que pode ser considerado um instrumento que agrega por parte do reconhecimento e empatia às mulheres mais distantes do debate político) – fala do que chama de “luta suprapartidária” que une

11. Série de livros infantis criada pelo ilustrador britânico Martin Handford (1987-). Em cada livro, o leitor tem que jogar o jogo de encontrar onde Wally, o personagem central da série, está escondido.

e identifica as mulheres deputadas apesar das diferenças dos partidos políticos dos quais fazem parte. Afinal, “as reivindicações políticas são feitas pelos corpos quando eles aparecem e agem, quando recusam e persistem, em condições nas quais esse fato por si só ameaça o Estado com a deslegitimação”. (Butler 2018, p.95).

O documentário dá destaque também à carta feita no encontro nacional realizado em Brasília, no ano anterior (1986). A *Carta das mulheres aos constituintes* – um “documento histórico”, segundo a deputada Jacqueline Pitanguy – foi entregue aos demais deputados da Assembleia Legislativa em março de 1987 – como manifesto da luta das mulheres e dos direitos que elas queriam ter, de maneira igualitária aos homens.

A votação já era possível, as mulheres já podiam ocupar cargos no Congresso, mas apenas o percentual em que estavam (5%) já diz muito sobre as diferenças de gênero nesse espaço. O documentário não apresenta uma conclusão além de reconhecer ainda havia muito a ser feito e que a tentativa para o mesmo continuava com mais força à medida que as mulheres se conscientizavam da sua importância na sociedade como qualquer cidadão deveria ter:

Muitas das manifestações maciças e dos modos de resistência que vimos [...] não se limitam a produzir um espaço de aparecimento. Eles se apoderam de um espaço já estabelecido permeado pelo poder existente, buscando romper com as relações entre o espaço público, a praça pública e o regime existente. (Butler 2018, p.96)

É uma estranha lástima o fato de nos atentarmos aos dias atuais, mais de trinta anos depois, e ver que pouco mudou, ou pior, estamos em retrocesso, especialmente com o avanço do conservadorismo e das correntes fascistas no Brasil e no mundo. Muitos dos motivos pelos quais se lutava antes e algumas das conquistas realizadas agora são postos em causa novamente nas ruas, enquanto se pode protestar:

Os corpos nas ruas transferem o espaço de aparecimento a fim de contestar e negar as formas existentes de legitimidade política – e assim como algumas vezes preenchem ou assumem o controle do espaço público, a história material dessas estruturas também atua sobre elas, tornando-se parte da sua ação, refazendo uma história no meio dos seus mais concretos e sedimentados artifícios. (Butler 2018, p. 97)

O documentário até então apresenta um ritmo um tanto quanto acelerado. Talvez pela consciência do fato de ser um média-metragem que aborda questões demasiado complexas e que necessitam ser explicitadas através de um fio condutor coerente, esforça-se para manter a intenção da cineasta de destacar os pilares da construção de tal narrativa representada pelas mulheres da constituinte. Já em sua fase final, passa a uma forma em que consegue transmitir a ideia de maior serenidade através não apenas do tempo dedicado a um olhar mais cuidadoso para a história de personagens em específico, mas, em grande parte, pelas referências visuais que causam no espectador a sensação de *sair da confusão* por alguns minutos quando passamos à fase das entrevistas em espaços que permitem a execução de planos abertos e com respiro.

Esse novo ciclo de entrevistas evolui pouco a pouco desde o momento em que as sessões da Assembleia Constituinte se tornam cenário principal do documentário, quando a questão sonora continua com a captação de sons diversos do recinto de forma direta, até o momento em que somos convidados à intimidade das personagens em suas casas e comunidades. É o que acontece com Jacqueline Pitanguy (então Presidente do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher – CNDM) (imagem 1), filmada em sua casa, assim como o depoimento da sufragista Carmem Portinho (imagem 2), seguido ainda da representativa cena da deputada Benedita da Silva (imagem 3), que fala acompanhada da Favela do Chapéu Mangueira em segundo plano.



1



2



3

O depoimento de Carmem Portinho segue um padrão inaugurado anteriormente sob a narrativa da Pitanguy: a utilização de imagens de arquivo como elemento de ilustração do que por elas era narrado. Em

Pitangui, assim como ocorre com Benedita da Silva, fotografias de momentos anteriores de sua vida política são inseridas no quadro. Já durante a fala de Portinho o que acontece é que a *ilustração* praticada por Gutman à fala da sufragista dá-se através de imagens de jornais antigos, com notícias relativas à trajetória das mulheres na política destacadas à medida em que Portinho as verbaliza.

Carmem Portinho é uma representante que descreve praticamente todo o caminho do feminismo no Brasil. Em um discurso marcante, ela explica as reivindicações das mulheres ao longo das décadas, as relações com seus maridos e a conquista do direito ao voto. Um momento importante é quando ela conclui com certo pessimismo que as mulheres daquele momento, nos anos 1980, ainda se viam lutando por questões que Portinho e suas companheiras de jornada já pleiteavam há 50 anos. Quanto tempo levará para uma condição de corpos que existem por si mesmos, desde que nasceram, determinar seu valor na sociedade? Butler reflete sobre isso:

Mesmo os aspectos mais determinados ou não escolhidos da nossa vida não são simplesmente determinados. Eles são determinados na história e na linguagem, por meio de vetores de poder que nenhum de nós escolheu. Do mesmo modo é verdadeiro que uma determinada propriedade do corpo ou um conjunto de características definidoras dependem da persistência contínua do corpo. As categorias sociais que nunca escolhemos atravessam esse corpo determinado de algumas maneiras mais do que de outras, e o gênero por exemplo, nomeia esse atravessamento, bem como as suas transformações. Nesse sentido, as dimensões mais urgentes e em grande parte involuntárias da nossa vida, que incluem a fome e a necessidade de abrigo, cuidados médicos e proteção contra a violência, tanto a natural quanto a humana, são cruciais para a política. (Butler 2018, pp. 107 e 108)

Continuamos tomando as ruas, protestando por muito do mesmo até agora. Quanto tempo uma mudança necessita até que esteja feita por completo? Quando realizadas, as mudanças resistem ao tempo e ao modo como a sociedade é organizada? Estas questões nem Butler, nem Gutman, nem ninguém parece capaz de responder.

É quase curioso lembrar que há seis anos a primeira mulher presidente do Brasil sofreu um processo de *impeachment* em que a maioria

dos votantes para a execução de tal processo era do sexo masculino, como na composição da mesa da assembleia constituinte de 1987 aqui retratada por Eunice Gutman.

Num primeiro momento do documentário, temos a Marcha Fala Mulher, que introduz questões trabalhadas ao longo do média-metragem. A este movimento está atrelado ainda um outro movimento de rua que ganha destaque posteriormente: em julho de 1987, também na cidade do Rio de Janeiro, a Constituinte já tinha sido iniciada e pessoas assinam documentos a favor da liberação do aborto. Esse segundo ato que ocupa as ruas surge como uma forma de encerrarmos dois primeiros blocos, uma vez que retratar as lutas das mulheres é a intenção principal do documentário, mais do que um simples retrato da Assembleia Constituinte em si.

Assim como seu início, o fim do documentário nos é apresentado através das mulheres que ocupam as ruas. Contudo, dessa vez uma câmera que desce praticamente ao nível da rua assiste às faixas de protesto e resistência passarem pela margem superior do quadro. É noite. Uma conclusão que nos instiga a pensar na expressividade da passagem de um dia completo, do que foram, na verdade, dois anos na vida dessas pessoas e de um grupo que segue caminhando; de uma luta que ainda tem muitos passos para dar.



Mulheres: uma outra história (Eunice Gutman, 1988)

Butler, ao concluir o artigo *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, constata que “a revolução algumas vezes acontece porque todo mundo se recusa a ir para casa, aderindo às ruas como o lugar de sua coabitação temporária e convergente” (Butler 2018, p. 110). Gutman, por sua vez, parece exemplificar imagetivamente a conclusão de Butler.

Seguindo esta tradição de reconhecimento da filosofia de Butler na obra de Gutman, vemos mulheres que caminham para um futuro indefinido. Porém, vemos um caminhar de imagens e sons que parecem indicar ao espectador uma única certeza: a de que é através das ruas que o amanhã será construído.

Importa destacar também quem o construirá, quem avança para a linha de frente da mudança: as mulheres – que mostraram, ao longo do documentário, a capacidade e vontade de ocupar múltiplos e plurais espaços; que neste momento voltam para enfatizar a potência das ruas enquanto este espaço de coabitação convergente referido por Butler.

Gutman deixa-nos essa imagem de que, das casas e das ruas ao Congresso Nacional, há uma luta que precisa e vai continuar – retratada através de um brado que retumba com a intenção de recriar uma história que coloca a mulher como ser político e protagonista não só de seus próprios caminhos, mas de toda a sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. São Paulo: Editora José Olympio, 2018, pp. 77-112.
- FARIAS, Patrícia. *Eunice, Helena, Jorge – Margaridas* 86. Revista *Cine Imaginário*, Ano I, nº 08. Rio de Janeiro: julho 1986, p. 05.
- GUTMAN, Eunice. “Eunice Gutman: depoimento” [17 de fevereiro, 2017]. Entrevistadora: Karla Holanda. Rio de Janeiro: UFJE, 2016. 1 arquivo áudio m4a. Entrevista concedida ao Projeto Documentaristas Brasileiras, financiado pelo CNPq – Chamada Universal 2014.
- HOLANDA, Karla. *Cinema (documentário) e feminismo no Brasil*. Revista *Cinema e América Latina: estética e culturalidade*. Organizadores: Anelise R. Corseuil, Fabián Núñez e Karla Holanda. 1. Ed. São Paulo: Editora Socine, 2016, pp. 96-111.

- HOLANDA, Karla. *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoriafeminina*. Revista *Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia*, Vol. 24, nº1, 2017.
- MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. Trad. João Luiz Vieira. In XAVIER, I. (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983, p. 435-453.
- VIVACQUA, Eduardo. *A Rocinha tem histórias – mérito da eloquência sem apelação política*. O Globo, Segundo Caderno. Rio de Janeiro: 6 de novembro de 1986.

GÉNERO Y TESTIMONIO EN EL DOCUMENTAL FEMENINO DE INMIGRACIÓN HECHO EN ESPAÑA

Isolina BALLESTEROS

Baruch College, The City University of New York

El cine español que ha documentado las olas migratorias de las últimas cuatro décadas incluye una variedad de representaciones fílmicas que tratan de la (in)visibilidad del sujeto migrante y, sobre todo, de las reacciones de los ciudadanos españoles al progresivo e imparable mestizaje de la sociedad española. Conviene aclarar que el cine de inmigración hecho en España sigue siendo producido predominantemente por ciudadanos y ciudadanas españoles que, además de su compromiso con la cuestión migratoria, tienen los recursos y el estatus legal para filmar, producir y distribuir sus películas. También es cierto que la accesibilidad y el abaratamiento de las nuevas tecnologías digitales y la proliferación de medios de distribución en plataformas en la red ofrecen a los y las inmigrantes de primera generación la posibilidad de documentar sus historias personales y las de sus comunidades desde perspectivas heterogéneas que eluden «el espectáculo de la vulnerabilidad» y el victimismo y se ubican en espacios públicos de comunidad y solidaridad (Chouliaraki 2012 y 2013). Sin embargo, estos productos siguen siendo minoritarios. Las narrativas de inmigrantes y refugiados son generalmente ignoradas, debido a las barreras lingüísticas, culturales y raciales, y manipuladas o reducidas a estereotipos por los medios de comunicación. Los documentales de inmigración recientes tratan de llenar ese vacío: individualizan las experiencias de los sujetos desplazados, sin documentos, sin función y sin estado, enfatizando los elementos que constituyen su precaria existencia tal y como ellos mismos la definen. Los documentales a los que me voy a referir en este ensayo reflejan esta tendencia: casi todos fueron creados por cineastas españolas preocupadas por la falta de representación de los sujetos migrantes en España y determinadas a ilustrar y concienciar a las audiencias sobre diferentes aspectos asociados al proceso migratorio.

Aunque sigue siendo cierto que existe un vacío de información sobre los efectos que la inmigración tiene en las mujeres, la mayoría de estos documentales dirigidos por mujeres no se ciñen exclusivamente a las experiencias femeninas, sino que proveen testimonios y perspectivas indistintamente masculinas o femeninas dependiendo de los

aspectos tratados. El viaje a través del continente africano y el cruce de la frontera marítima entre África y España hasta las Islas Canarias en cayucos o pateras es el núcleo de tres cortos documentales: *Europa, ¿paraíso o espejismo?* (2004) de Alicia Fernández y Chus Barrera, *Cayuco* (2007) de María Miró y *Distancias* (2008) de Pilar Monsell. La precaria situación de los migrantes que esperan, para saltar la valla o cruzar en patera, en los asentamientos de refugiados en el lado marroquí de la Frontera Sur (frontera entre España y Marruecos, que incluye los enclaves de Ceuta y Melilla) se documenta en el largometraje *Las lágrimas de África* (2014) de Amparo Climent. *Extranjeras* (2004) de Helena Taberna fue en el momento de su estreno el primer y único documental enteramente dedicado a las diásporas femeninas establecidas en la ciudad de Madrid. Casi quince años después y en medio de la crisis de los refugiados que comenzó en el 2015, Taberna retoma el tema de la migración con su película *Varados* (2019), donde documenta la situación de los refugiados en los campamentos de Moria y Eleonas en Grecia. *Si nos dejan* (2004) de Ana Torres es uno de los pocos largometrajes documentales españoles dirigidos por una inmigrante, la cual documenta su propia experiencia y las de otros inmigrantes indocumentados en la ciudad de Barcelona.

El documental, más que ningún otro género, pretende contrarrestar los discursos hegemónicos, defender creencias o ideologías y crear un impacto social o histórico por medio de la representación de sujetos reales y actores sociales. No sólo registra la realidad de estos sujetos que actúan sus identidades y circunstancias vitales ante las cámaras, sino que la reconstruye a través del proceso de filmación y montaje (Nichols 2001: 6), estableciendo una «tensión entre veracidad y punto de vista» (Weinrichter 2004: 85). En general, los documentalistas contemporáneos incorporan estrategias autorreflexivas y performativas que complican la aparente neutralidad del documental e incorporan las marcas de su interacción subjetiva e identificación afectiva con los sujetos migrantes, enfatizando el elemento emocional y apelando a la solidaridad de los espectadores¹. Estos documentales que voy a analizar a continuación exponen las causas sociales y económicas que empujan a los migrantes a desplazarse y la repercusión que

1. Para una elaboración de los modos «reflexivo» y «performativo», véanse Nichols, p. 125-137 y Weinrichter, p. 49-60.

su reubicación tiene en sus familiares y comunidades. Se construyen en base a la anonimidad narrativa de las autoras y dejan el protagonismo a los personajes y las conclusiones a la audiencia. En términos de Ariella Azoulay, en su libro *The Civil Contract of Photography* (2008), estos productos fílmicos establecen un «contrato civil» entre autoras, sujetos migrantes y audiencias. La relación entre los participantes de este contrato no es únicamente de empatía y compasión. Es un ejercicio de ciudadanía que consiste en restaurar la visibilidad y el espacio de los inmigrantes en la esfera sociopolítica (Azoulay 2008: 17). Son documentales que están concebidos como textos de intervención y transformación social, aunque dicha transformación sea difícil de contabilizar.

Un ejemplo concreto del potencial transformador de este tipo de proyectos es *Europa, ¿paraíso o espejismo?* (2004). El corto recoge los testimonios individuales de cuatro inmigrantes africanos, que llegaron en cayuco a las Islas Canarias, con la intención de deshacer el mito de la emigración a Europa entre los propios africanos. Su estructura yuxtapone los testimonios de los sujetos migrantes, anónimos y con sus cuerpos sesgados o en sombra para respetar su privacidad y reflejar la universalidad de su experiencia, con una narración en off femenina que se identifica con el colectivo inmigrante. La narración va explicando los peligros de emigrar clandestinamente mientras las imágenes de archivo los van ilustrando (mapas que marcan la ruta y las enormes distancias a recorrer, redadas policiales, migrantes amontonados en pateras y cayucos, ahogados recogidos en el mar, centros de detención, etc.). El objetivo del documental —enfaticar la futilidad del viaje y el abismo existente entre las expectativas y la realidad— está inscrito en el título, *Europa, ¿paraíso o espejismo?*, en las palabras de uno de los sujetos: «No aconsejaría esta ruta ni a mi peor enemigo» y en la dedicatoria con la que termina el corto: «A todos los sueños sumergidos en aguas del Atlántico».

Auspiciado por la ONG española Nimba y mostrado en Guinea-Conakry a dos millones de personas en proyecciones masivas a lo largo del 2005, se considera que su visionado logró una reducción del 70% en la emigración de ese país (Peralta García 2016: 75). Este corto es el primero de una trilogía realizada por las mismas directoras. El segundo, titulado *Dijarama* [Bienvenido] (2006), recoge las reacciones de los espectadores de Guinea-Conakry al primer documental,

Europa, ¿paraíso o espejismo?, y «muestra el sentido auto-crítico de la población africana» y las formas en las que ésta «plantea sus propias alternativas a la emigración» (Peralta García 2016: 101-2). El tercero, *Segunda tierra* (2009), relata la experiencia de los que emigraron pero, a pesar de las dificultades, han logrado ganarse un espacio en la sociedad española (Peralta García 2016: 124-25).

Distancias tiene un propósito admonitorio similar, aunque una composición más experimental y performativa. Se estrenó en 2008 en el 49º Festival dei Popoli de Florencia, donde ganó el premio de la audiencia. Está estructurado en torno al testimonio de Apollinaire, un inmigrante congolés refugiado en Rabat, imágenes de archivo provenientes de noticieros oficiales, el ensayo de la obra de teatro por un grupo teatral compuesto por refugiados congoleños y las imágenes filmadas por Monsell en calles vacías y el desierto. Comienza con la narración de Apollinaire quien, sin aparecer en la diégesis, señala en un mapa de África su largo trayecto migratorio de 9.000 kilómetros desde Kinshasa, República Democrática del Congo, hasta Marruecos. Un plano secuencia de casi cinco minutos filmado dentro de un coche recorre una ciudad indeterminada de noche, mientras la voz de Apollinaire relata el horror, el sufrimiento y el racismo experimentados a lo largo de su jornada. El mapa ubica geográficamente la distancia recorrida; el trayecto en coche, que acompaña la continuación de su relato, captura físicamente el movimiento. El documental termina con Apollinaire, esta vez frente a la cámara, dando su mensaje de advertencia a los que piensan emigrar, a los que ya están en camino y a los dirigentes africanos.

En el curso de sus viajes a Marruecos para la filmación de su corto documental, Monsell había entrado en contacto con el Grupo de Teatro de la Asociación de Refugiados y Solicitantes de Asilo Congoleños en Marruecos (ARCOM), creado por refugiados subsaharianos en Rabat. Al enterarse de que el grupo estaba ensayando una obra de teatro sobre sus experiencias migratorias, decidió filmar la dramatización del grupo y convertirla en la sección central del documental (Cerdán y Labayen 2015: 141). Esta está dividida en dos partes. La primera escenifica la redada de la policía marroquí a un grupo de refugiados congoleños (seis hombres, dos mujeres y un bebé) alojados en un pequeño cuarto en una ciudad indeterminada en Marruecos. Son interrogados, violentados y robados por dos agentes

y deportados y abandonados en Oudja, en la frontera entre Argelia y Marruecos. Para ilustrar visualmente lo escenificado, Monsell inserta imágenes de archivo de la valla y la patrulla fronteriza, y de africanos siendo deportados. En la segunda parte, el mismo grupo de refugiados simula estar en el desierto tras la deportación, planeando regresar a España y ocultarse en un bosque cerca de la Frontera Sur para evitar que los detengan y estar más cerca de la valla.

La representación teatral y el testimonio de Apollinaire funcionan, al igual que en el documental anterior, a modo de advertencia para aquellos que están pensando iniciar «el camino del exilio». Su admonición más fuerte está dirigida a «los dirigentes africanos» a quienes culpa de ser «utilizados por otros dirigentes y por las grandes potencias y de matar a sus propios hermanos y destruir a toda una generación». La actuación del grupo de teatro congolés y el mensaje final de Apollinaire frente a la cámara son actos performativos, ensayados e interpretados para la audiencia. Las imágenes de archivo y las más experimentales filmadas por Monsell, la dramatización teatral del grupo congolés y el testimonio de Apollinaire cobran el mismo nivel de realidad.

Cayuco (2007) de María Miró fue «una iniciativa del Centro Europeo de Estudios sobre Flujos Migratorios, que solicitó una subvención a la Consejería de Asuntos Sociales del Gobierno de Canarias para filmar un documental que mostrase la realidad de la inmigración africana en Canarias» (Benjamín Reyes, 2008). Fue producido por Pantalla Canaria y se rodó en Mauritania y Senegal, explica la directora, «porque en estos países están los dos principales puntos de partida del hecho migratorio africano hacia Europa»: la capital de Mauritania, Nuakchott, es el punto más cercano a las costas canarias y donde confluyen los africanos que llegan de todas las partes del continente. La mayoría de los africanos que intentan emigrar son senegaleses (Reyes 2008).

Al igual que los dos cortos anteriores, el propósito del documental es informar, concienciar y sensibilizar al público africano y europeo, a los familiares de los inmigrantes y a los potenciales migrantes sobre las realidades que, al llegar a Canarias, encuentran las personas que ingresan en el Archipiélago de modo clandestino. En palabras de Miró, el documental es un intento de captar el alma de las personas. La narrativa «tiene un tono poético y evita la sensiblería» (Reyes 2008). Está

compuesto de «retratos fotográficos en movimiento: la gente posa para la cámara, en planos bien compuestos, mirando directamente al objetivo, que se recrea en sus miradas» (Peralta García 2016: 92). No hay intervención de teóricos o políticos occidentales; la voz la tienen sólo los africanos, los inmigrantes y sus familias. En *Cayuco*, a diferencia de los cortos anteriores, se profundiza en los sentimientos y emociones de las madres y viudas de los que emigraron y fallecieron en el mar.

Estos tres documentales mencionados incluyen testimonios que hacen referencia a la situación doblemente peligrosa para las mujeres que cruzan fronteras, pero el enfoque principal es la experiencia de los hombres africanos: la presión social ejercida por sus sociedades para emigrar y mejorar la situación económica de sus familias, el abismo existente entre las expectativas de progreso y la realidad adversa a la llegada (si logran sobrevivir a la travesía), el internamiento y maltrato en campos de detención en la frontera, la imposibilidad de obtener documentos legales que les permitan trabajar, la soledad y falta de apoyo familiar, la reticencia a volver a sus países por vergüenza a reconocer el fracaso, y el racismo y la desconfianza de los ciudadanos europeos que inevitablemente conectan al hombre africano con la delincuencia. Este enfoque es consistente con la sobrerrepresentación mediática de la migración masculina y el vacío de información sobre el proceso migratorio femenino, que en estos filmes se reduce a la mención o filmación (en *Cayuco*) de las reacciones afectivas que el proceso migratorio tiene en las mujeres que se quedan en África.

La crisis de la migración en la Frontera Sur y en el Mediterráneo occidental se ha agudizado en la última década y como consecuencia de la guerra de Siria. La concienciación política sobre la denominada «crisis de los refugiados» ha crecido en la población, en general, y en un gran número de artistas europeos que consideran el arte como una forma de acción política, un proceso de compromiso y reflexión crítica compartido entre artistas y sus audiencias, y un medio para dar voz a los excluidos y establecer el diálogo entre los inmigrantes y las sociedades europeas. Junto a sus creaciones artísticas individuales, expuestas en museos o espacios públicos, un buen número de dramaturgos y artistas plásticos y visuales han llevado su compromiso un paso más allá organizado talleres artísticos colectivos en comunidades de inmigrantes y campamentos de refugiados.

Un ejemplo concreto de taller colectivo fue el proyecto plástico y exposición *Las lágrimas de África: La valla. 100 artistas en la frontera sur*, coorganizados por la cineasta, Amparo Climent, y la artista y presidenta del colectivo *Generando Arte*, Concha Mayordomo, en 2014. La exposición estableció un diálogo entre, por un lado, los dibujos y cartas realizados por inmigrantes subsaharianos que vivían en condiciones infrahumanas en los asentamientos improvisados del monte Gurugú en el lado marroquí de la valla de Melilla, mientras esperaban su oportunidad de cruzar a España y, por otro, las obras de artistas españoles solidarios con la causa de estos. En 2016 Climent estrenó su documental sobre el proyecto en el que provee el contexto socio-político, da voz a los refugiados y da cuenta de su propio proceso de concienciación y de la relación personal que estableció con los habitantes del campamento.

El documental provee información de archivo sobre la historia de la valla que cerca el enclave de Melilla: las fases de su construcción e implementación de medidas de vigilancia. Se recalca visualmente su omnipresencia. Además de ser estructura de obstrucción y control, la valla delimita y determina el pulso de la ciudad. Imágenes sobrecogedoras de los africanos encaramados a la valla y los policías empujándolos violentamente para que bajen de ella se yuxtaponen a otras que resaltan la belleza arquitectónica de Melilla, su diversidad étnica, racial y religiosa, así como el racismo que sufren sus habitantes.

La segunda parte del documental se centra en las condiciones de los dos campamentos donde se refugian los migrantes (Bolingó y Gurugú) y que están segregados por género sexual y distribuidos por nacionalidades, comunidades, y oficios. Los africanos relatan sus historias personales, sus intentos fallidos de saltar la valla y su vida precaria dentro del campamento. Las fotografías de sus dibujos y cartas son incorporadas como material de archivo intradieético, estableciendo explícitamente la conexión entre el documental y la exposición. En ellas se resalta la precariedad, por un lado, y el sentido de comunidad y hermandad, por otro. Las batidas policiales que arrasan el campamento y la amenaza de ser apresados por las autoridades son constantes, lo cual hace estos campamentos aún más precarios que los centros institucionalizados de refugiados. La reconstrucción permanente del campamento elimina cualquier sentido de estabilidad. En el asentamiento de Bolingó, que significa «amor» en

lingala, una lengua congoleña, viven solo mujeres que no pueden saltar la valla y esperan la oportunidad de abordar pateras. Su testimonio contribuye al componente emocional del documental. En sus entrevistas explican que llegaron al campamento sobreviviendo a base de mendicidad y prostitución; algunas están embarazadas y tienen la esperanza de poder dar una mejor vida a sus hijos en Europa. Todas dan cuenta de la presión emocional y el sufrimiento.

La narración en off «reflexiva» y la música no-diegética buscan propulsar los afectos de los espectadores. La música puntúa sin cesar el drama, canaliza el sentimiento (las lágrimas) de los sujetos y de la directora, transfiriéndolos a los espectadores. A pesar de que en algunas entrevistas Climent dice que quiso evitar el tono «lacrímógeno» (Strambotic 2015), la banda sonora, realizada por Manuel Conde y Sergio Kuhlmann, produce el efecto contrario: activa el sentimentalismo de los espectadores, el cual se anuncia ya en el título del proyecto y del documental.

En las escenas finales, Climent reitera el objetivo fundamental del documental: «cambiar vidas», mostrando imágenes de la instalación de la exposición en el Parlamento Europeo en febrero de 2015. De esa forma, el proyecto declara su intención de trascender la misión periodística y artística —«cambiar vidas» en el sentido de cambiar la percepción del espectador— al penetrar el espacio político e institucional con la propuesta de «cambiar vidas» generando acuerdos y creando las condiciones que permitan mejorar las vidas de los africanos.

Si los documentales que he analizado hasta ahora se concentran en la travesía —el cruce de desiertos, mares y vallas fronterizas— y en la espera de los migrantes en campamentos improvisados u oficiales, los documentales de Taberna y Torres nos trasladan a las comunidades de inmigrantes establecidas en las ciudades de Madrid y Barcelona.

A comienzos de la década del 2000, la migración a España (y a Europa) se feminiza progresivamente². A pesar de ello, existe una preconcepción en las sociedades occidentales que considera que las mujeres inmigrantes están por debajo de los hombres en la escala social, que al emigrar pierden movilidad y que las estructuras patriarcales no se alteran con la emigración. Esto genera una actitud proteccionista

2. En el 2000 las mujeres constituían el 50% de la población migrante mundial (Julia Trías *et al.* 2018: 61).

incluso dentro del feminismo que percibe a las mujeres de los países en vías de desarrollo como víctimas desvalidas, infantilizadas y por tanto categorizadas en términos de su incapacidad legal y falta de autonomía. Sin embargo, cada vez hay más mujeres que optan por la emigración autónoma y se convierten en las principales proveedoras de su hogar.

Documentar esta nueva realidad fue el objetivo de *Extranjeras* (2003). Por medio de entrevistas exclusivamente con mujeres de América Latina, África, Oriente Medio, China, Europa del Este y Bangladesh, Taberna muestra la heterogeneidad y diversidad racial y étnica de la diáspora femenina en Madrid y desdice la noción de que las mujeres inmigrantes son sólo apéndices de sus familias. En *Extranjeras* las respuestas de las protagonistas llevan el hilo narrativo sin necesidad de la intervención de la directora, expertos sobre el tema, o ciudadanos españoles. La película se abre con un mosaico compuesto por todas las caras de las entrevistadas. De esa imagen general se pasa a primeros planos individuales de las «extranjeras» (aún anónimas) para mostrar la diversidad en términos de raza, etnicidad y edad. La cámara las entrevista en una variedad de lugares privados y públicos que están relacionados con sus trabajos o intereses culturales. Evita centrarse en los aspectos negativos o las causas trágicas que las llevaron a emigrar. Es un documental que reconoce la posibilidad de éxito y adaptación a la cultura española y cómo ésta se incrementa en la segunda generación. A pesar de su tono optimista, no presenta solamente una visión idílica del multiculturalismo de Madrid como apunta Clara Guillén, quien lo ha calificado de «reassuring journey of multicultural discovery (...) a tourist excursion» [jornada reconfortante de descubrimiento multicultural (...) una excursión turística] (Guillén 2017: 3). Las protagonistas relatan sus experiencias con el machismo, el racismo y los prejuicios existentes en la sociedad española. Aunque algunas mencionan las diferentes expectativas para las mujeres en España y en sus culturas de origen, la mayoría enfatiza el hecho de que su éxito se debe a su determinación y esfuerzo personal sin ayuda masculina.

La línea narrativa y el montaje resaltan el rol femenino en la creación y preservación de diásporas. Las mujeres organizan el funcionamiento de la familia en la diáspora, por eso son más visibles en los barrios donde viven, aprenden los códigos de comunicación

antes que los hombres y se pueden convertir en las mediadoras entre la familia inmigrante y la comunidad, facilitando la integración en el país de adopción. *Extranjeras* enfatiza el rol de las mujeres en la transmisión de las tradiciones culturales de sus países de origen. La preservación de la gastronomía, lengua, música y religión es un medio de unión y fuerza en estas comunidades de mujeres. Por ejemplo, las inmigrantes chinas y árabes dirigen y participan en iniciativas educativas para enseñar la lengua de origen a la segunda generación y el español a las recién llegadas. Las inmigrantes latinoamericanas crean la asociación de «cocina intercultural» y jornadas culinarias para intercambiar platos de las diferentes culturas y que funcionan como punto de encuentro y socialización. La solidaridad y la camaradería entre mujeres y los vínculos matrilineales son fundamentales para estas inmigrantes. Su éxito en la sociedad española se debe en buena medida a las redes de apoyo femeninos.

El servicio doméstico es una de las vías de trabajo y legalización para estas mujeres. Tradicionalmente entendido como «femenino», éste se traslada al espacio público en forma de empresas de catering, restaurantes, tiendas de comestibles, o salones de peluquería. La demanda de trabajos en el sector doméstico y de cuidado ha facilitado la integración de las mujeres inmigrantes y la posibilidad de regularizar sus situaciones y las de sus familias. Al convertirse en el sostén de sus familias, se alteran los roles de género y su posición en la sociedad europea y en su propia diáspora. Taberna reconoce que aún existe una conexión peyorativa entre mujer inmigrante y servicio doméstico y de cuidado y que el peligro de explotación laboral es real, pero lo presenta como una ruta alternativa para estas mujeres en la sociedad de adopción.

Las últimas escenas de la película tienen lugar en la sala de conciertos Surinam donde Taberna (en su única aparición en la diégesis) y las protagonistas del documental asisten al concierto del grupo musical Afrika Lisanga, integrado por dos de las protagonistas africanas. La escena valida el poder de la música como elemento conector entre espectadores y protagonistas y resalta la importancia de las actividades comunales y sociales para estas mujeres. La película es un homenaje a la fuerza y determinación de las mujeres y deshace la imagen estereotipada de la inmigrante sumisa, subordinada y explotada por su comunidad y por la sociedad de adopción.

Si nos dejan, el documental de Ana Torres, cineasta autodidacta argentina que residía en Barcelona en el momento de la filmación (2004), es un ensayo visual sobre las experiencias personales de Torres y las de otros seis inmigrantes indocumentados en la ciudad condal. Estos, de nacionalidades diversas (Venezuela, Argentina, Ecuador, Ucrania, Estados Unidos y Gana), expresan, entre otras dificultades, los innumerables obstáculos sociales y legales a los que se enfrentan para obtener documentación que les dé acceso a trabajo y estabilidad.

Torres acentúa la experiencia migratoria colectiva por medio del montaje. Su documental es el resultado de un trabajo colaborativo de muy bajo presupuesto entre los sujetos entrevistados y el equipo de filmación. La autora presenta su caso personal como uno más, pero permanece generalmente en la sombra, literal y figuradamente. La sombra de la bicicleta con la que se mueve por el espacio urbano, filmada por ella misma, sustituye a la voz narrativa y es metáfora de su quehacer artístico: el hilo conductor que traspasa fronteras y «mueve» las diferentes entrevistas. El desplazamiento en bicicleta acompaña el constante y a veces discordante y frenético movimiento de la cámara y ambos aluden a la itinerancia y movilidad de los sujetos que transitan entre espacios, trabajos y viviendas. Se trata de un desplazamiento tanto positivo, dado que facilita la captura de historias y entornos, como negativo porque reproduce la dislocación e inestabilidad de los sujetos.

El disenso se establece, a diferencia de los otros documentales mencionados, por medio de la inclusión de los comentarios de apoyo o rechazo a la inmigración por parte de ciudadanos barceloneses. En una de las escenas centrales del documental, Torres recorta y condensa de forma dinámica una serie de micro-entrevistas hechas a ciudadanos españoles (y algunos extranjeros) de todas las edades y filmadas en las calles y locales públicos de la ciudad. Montada como un «rap del estereotipo» (Rodríguez 2010: 55), la secuencia de entrevistas expone los estereotipos y falsas nociones que integran los discursos institucionales y pone de manifiesto la ignorancia generalizada de la población española con respecto a las reales circunstancias de los inmigrantes, sus dificultades para obtener documentación legal y los efectos de su presencia en la factura social. Las historias vitales narradas en detalle por los protagonistas desmontan los lugares comunes enunciados por los ciudadanos locales; proveen información personalizada y precisa

acerca de las causas sociales que impulsaron su iniciativa migratoria y las consecuencias negativas de las políticas institucionales y la desinformación ciudadana.

El documental termina, al igual que *Extranjeras*, con una escena de baile y música diegética que funciona como elemento conector y generador de optimismo. Como continuación a una serie de entrevistas con inmigrantes dominicanos y cubanos que expresan una diversidad de opiniones sobre la experiencia ciudadana dentro del colectivo caribeño, el grupo cubano *Arturo y la máquina del sabor* interpreta en una peluquería del Raval una salsa («Ven a Barcelona y tú verás») dedicada a la ciudad de Barcelona.

Si nos dejan dirige la mirada del espectador hacia la diversidad cultural de Barcelona. Es un documental participativo, performativo (Nichols 2001) e interactivo (Aston *et al.* 2017) en la medida en la que busca establecer una identificación entre autora, personajes y espectadores y visualiza situaciones de proximidad propicias para la elaboración de nuevas formas de socialización (Massó Castilla, 2010).

Helena Taberna continúa su rol de mediadora entre inmigrantes y ciudadanos europeos —que comenzó en el 2004 con *Extranjeras*— en su documental, *Varados*, presentado en el Festival de San Sebastián y estrenado comercialmente en octubre de 2019. En él Taberna expande el área geográfica de su reportaje y se traslada a los campamentos de refugiados de Moria en Lesbos y Eleonas, a las afueras de Atenas, para documentar el cotidiano discurrir de sus protagonistas en ellos. El acuerdo entre la Unión Europea y Turquía en el 2016 dejó atrapados a miles de solicitantes de asilo en Grecia, primer punto de entrada para muchos de ellos. Unos 72.000 refugiados permanecen en el país distribuidos en campos improvisados en las islas, pisos repartidos en el continente, y espacios ocupados (squats) o edificios temporalmente alquilados por la Organización Internacional de las Migraciones (OIM), mientras esperan a ser trasladados a pisos o campamentos (Carvajal Saiz 2019). Según la comisión de derechos humanos, la situación en los campamentos griegos ha empeorado drásticamente en los últimos años. La nueva administración griega aprobó en noviembre de 2019 una nueva ley con el objetivo de recortar la entrada de solicitantes de asilo en las islas, facilitar la detención y deportación de los solicitantes de asilo, recortar las oportunidades de trabajo para los refugiados y restringir el acceso a la

protección internacional para la gente más vulnerable (Smith 2019). *Varados* cumple una función similar a la del proyecto colaborativo documentado en la película de Amparo Climent. Provee el medio de auto-expresión para sus protagonistas y rescata del anonimato de las cifras su humanidad y su identidad lingüística, étnica y de género. Taberna estructura el documental en torno a las actividades íntimas y cotidianas de sus protagonistas (refugiados y refugiadas provenientes de Siria, Irak, Irán, Camerún) como la preparación de comida, limpieza y organización del espacio compartido, actividades de socialización y entretenimiento y traslados en transporte público. *Varados*, como antes *Extranjeras*, elimina toda traza de autoría y se estructura en torno al «tempo» y las actividades y relaciones entre sus protagonistas. Deja que los personajes «elaboren su discurso» (González Lorente 2019). El enfoque no es el drama que forzó a estos protagonistas a emigrar, sino cómo sobrellevan el aislamiento y la espera, la falta de espacio y la lejanía de los familiares que dejaron atrás. El objetivo y responsabilidad principal del documental, dice Taberna en una entrevista, no es ejercer la caridad, sino devolver la dignidad a los refugiados, emocionar a la audiencia porque, dice: «soy consciente de que una emoción desemboca en una reflexión» (González Lorente 2019).

CONCLUSIONES

Si bien estos documentales independientes comparten la misma ideología, su factura técnica, modos de producción y distribución son muy distintos. *Europa, ¿paraíso o espejismo?*, *Distancias* y *Si nos dejan* son ejemplos de lo que Cerdán y Fernández Labayen han llamado «documentalismo transnacional desde abajo [from below]» y el cual es definido por su amateurismo y sus imperfecciones y limitaciones estilísticas. Combinan entrevistas testimoniales, la inclusión y recontextualización de fuentes audiovisuales diversas, de archivo y no tradicionales, el uso de tecnología digital, y la mezcla de formatos mediáticos (Cerdán y Labayen 2015: 149). Se pueden visualizar en plataformas en la red abiertas y no comerciales y, por tanto, tienen el potencial de llegar a un público amplio que puede acceder fácilmente al producto y compartirlo, y así crear comunidades virtuales desde las cuales generar concienciación individual y acción colectiva.

Por otro lado, *Cayuco*, *Extranjeras*, *Las lágrimas de África* y *Varados*, resultan de una experiencia autorial previa y medios de producción más elaborados. Miró contó con la subvención del Gobierno Canario y la producción del canal de TV Pantalla Canaria; Taberna produjo *Extranjeras* y *Varados* en Lamia Producciones, fundada por ella misma en 2002 y con la que ha producido casi todas sus películas. Climent financió la suya por medio de una iniciativa de crowdfunding en la que colaboraron artistas y activistas establecidos, y usó imágenes de archivo filmadas o cedidas para el documental por fotógrafos de renombre como José Palazón, autor de la famosa foto del campo de golf y los inmigrantes encaramados a la valla de Melilla.

Todos estos documentales dan prioridad al factor humano y afectivo por encima del político y económico en su representación del fenómeno de la inmigración, el cual es generalmente documentado mediáticamente en términos de cifras, leyes anti-inmigratorias y repercusiones políticas y nacionalistas. Presentan una «participación plural» y «presumen la existencia de un espacio civil en el que autoras, protagonistas y audiencias reconocen que los testimonios narrados e imágenes presenciadas son intolerables» (Azoulay 2008: 18). Su esfuerzo consiste en procurar para los no-ciudadanos de las sociedades europeas el derecho a una imagen visible e inclusiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTON Judith, Sandra GAUDENZI y Mandy ROSE, eds. *I-docs. The evolving practices of interactive documentary*. London & New York: Wallflower Press & Columbia University Press, 2017.
- AZOULAY Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.
- CARVAJAL SAIZ Miguel. «Sin planes de futuro para los refugiados atrapados en Grecia tras el acuerdo con Turquía». *eldiario.es*, 19 marzo 2019. En línea: <https://www.eldiario.es/desalambre/Grecia-acuerdo-UE-Turquia_0_879462305.html> [consultado el 8/07/2020].
- CERDÁN Josetxo y Miguel FERNÁNDEZ LABAYEN. «Mediating migration in Ceuta, Melilla and Barcelona: border thinking and

- transnationalism from below in independent documentary». *Transnational Cinemas* 6.2, 2015, p. 137-155.
- CHOULIARAKI Lilia. *The ironic spectator: solidarity in the age of post-humanitarianism*. Cambridge, UK: Polity Press, 2012.
- . «Mediating vulnerability: cosmopolitanism and the public sphere». *Media, Culture & Society*, 35.1, 2013, p. 105-112.
- GONZÁLEZ LORENTE Borja. «Entrevista a Helena Taberna-Varados. Transmitir esperanza». *Mutaciones*, 2 octubre 2019. En línea: <<http://revistamutaciones.com/entrevista-helena-taberna-varados/>> [consultado el 8/07/2020].
- GUILLÉN MARÍN Clara. «Female migration and multiculturalism in *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003)». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2017, p. 1-20.
- MASSÓ CASTILLA Jordi. «De la 'estética relacional' a la 'estética del disenso': dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte». Trabajo presentado en el *XLVII Congreso de filosofía joven: Filosofía y crisis a comienzos del siglo XXI*, 2010. En línea: <<https://www.semanticscholar.org/paper/De-la-%E2%80%98est%C3%A9tica-relacional%E2%80%99-a-la-%E2%80%98est%C3%A9tica-del-dos-Castilla/6b7cd5065ed1aec5a8dbbb6e19fd3c4300db1ce>> [consultado el 8/07/2020].
- NICHOLS Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- PERALTA GARCÍA Lidia. *Los nuevos héroes del siglo XXI. Las migraciones subsaharianas vistas por el cine en España y África*. Barcelona: Editorial UOC, 2016.
- REYES Benjamín. «Entrevista a María Miró. Directora del documental *Cayuco*». *La Mirada del Mediador*, 29 enero 2008). En línea: <<http://lamiradadelmediador.blogspot.com/2008/01/entrevista-mara-mir-directora-del.html>> [consultado el 8/07/2020].
- RODRÍGUEZ María Pilar. «New documentary productions: A new speaking position for migrants in *Extranjeras* y *Si nos dejan*». *Catalan Journal of Communications and Cultural Studies*, 2.1, 2010, p. 43-58.

- SMITH Helena. «Greece passes asylum law aimed at curbing migrant arrivals». *The Guardian*, 1 noviembre 2019. En línea: <<https://www.theguardian.com/world/2019/nov/01/greece-passes-asylum-law-aimed-at-curbing-migrant-arrivals>> [consultado el 8/07/2020].
- STRAMBOTIC (blog). «'Lágrimas de África': el documental que intenta derribar el muro del sur». *Público*, 2 octubre 2015). En línea: <<https://blogs.publico.es/strambotic/2015/10/lagrimas-de-africa/>> [consultado el 8/07/2020].
- TRÍAS Julia *et al.* *Frontera Sur, Vías Marítimas*. DDHHFronteraSur, 2018, p. 61. <<http://ddhhfronterasur.org/assets/frontera-sur.pdf>> [consultado el 2/2/2022].
- WEINRICHTER Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

MUJERES, MÚSICA Y REDES EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL

David MAURI
Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)

A lo largo de la última década han ido apareciendo en España distintos documentales de música con una mirada claramente feminista y con un denominador común: todos ellos recogen las reflexiones de mujeres que forman parte de distintas escenas musicales alternativas españolas. Sus intervenciones no sólo ponen en evidencia y denuncian los obstáculos que, fruto de dinámicas machistas, tienen que sortear en sus respectivas carreras artístico-profesionales, sino que dan cuenta de la existencia de muchas más bandas femeninas de las que pudiera parecer. Asimismo, en tanto que trabajos que se adentran en el terreno de la creación musical, abordan también la importancia de la música en la configuración de la memoria colectiva y las identidades culturales y de género.

En efecto, la música, en tanto que funciona con unos códigos patriarcales que son producto de los prejuicios y estereotipos que tenemos arraigados —a veces de manera inconsciente— en nuestra sociedad, tiene una incidencia evidente en la creación de patrones y roles claramente sesgados por el género (Viñuela Suárez 2003: 13). Esta situación está intrínsecamente relacionada con la escasez de mujeres en la industria musical. Tal desequilibrio puede explicarse, en buena medida, por el carácter eminentemente público de esta profesión, en una sociedad —la patriarcal—, que asigna a la mujer un rol esencialmente doméstico. En este sentido, al romper con el binarismo público/privado, las mujeres músicas devienen modelos positivos para con sus iguales, convirtiéndose en referentes alternativos que desbaratan las dinámicas patriarcales y promueven el acceso a más mujeres a este ámbito artístico y profesional. En España, como en la gran mayoría de países del mundo (Baker 2013), la presencia de la mujer en el panorama musical ha sido históricamente exigua y, aunque con los años la situación ha ido mejorando, dista mucho de estar normalizada. Según los estudios realizados por la plataforma *Mujeres y Música*, en 2017 la presencia de mujeres en festivales de música era del 11,87% (Castellano 2017). Dos años más tarde, esta cifra subía hasta el 19,17% (MYM 2019).

Los documentales de música con perspectiva de género que se han producido recientemente en España ponen de manifiesto la presencia, todavía notable, de dinámicas patriarcales en estos espacios alternativos, en los cuales siguen detectándose distintos grados y tipos de discriminaciones –económicas, culturales y sociales– para con las mujeres. Y todo ello pese a que en este país ha habido un cambio sustancial en cuanto a la visibilización de los movimientos feministas, que en los últimos años han ido popularizándose (Araüna et al. 2019:2) e incluyendo a otros colectivos –especialmente el de la gente joven (Álvarez y Rodríguez-Pina 2018)–, así como recibiendo mayor atención por parte de los medios de comunicación y las instituciones políticas.

Para entender de dónde surgen estos trabajos nos parece oportuno señalar que, pese a los defectos, peligros y aspectos negativos que conlleva la hiperconectividad en la que nos hallamos inmersos, ésta también ha permitido y facilitado que colectivos disidentes y subversivos, como los feministas, hayan encontrado maneras de aunar fuerzas y agruparse más fácilmente. En el caso de España, de un tiempo a esta parte ha proliferado la creación de blogs, webs y plataformas *online* vinculadas al ámbito musical, como son *Fusa activa* (2010-2020), *Hits With Tits* (2013), *Mujeres y Música* (2017), *Whataboutthehalf* (2017) o *Femnoise* (2017), proyectos, en su mayoría, referenciados en estos documentales. Estos espacios posibilitan la creación de nuevos circuitos musicales independientes, de redes de solidaridad y sororidad, así como la relación e interacción de mujeres y colectivos de diferentes escenas musicales. En una esfera pública actual, compleja y difusa (Guardiola 2018:9), estos espacios situados en los márgenes han sabido combinar perfectamente lo virtual con lo físico, tejiendo redes de militancia musical y feminista.

La eclosión de estas redes de producción, distribución e intercambio digitales se ha dado en paralelo a la democratización de la tecnología (software, equipos o material) necesaria para producir contenidos audiovisuales, que antes solo estaba disponible, por cuestiones económicas, técnicas y de tamaño, para profesionales especializados. Es en este contexto donde se producen los documentales seleccionados y donde se concibe el documental como una herramienta audiovisual capaz de hacer llegar este mensaje reivindicativo más fácilmente a la sociedad. Así, y juntamente con las plataformas

y blogs anteriormente mencionados, junto a la organización de debates, festivales y conciertos, y la publicación de libros y discos, los documentales son un elemento más de proyección y de visibilización de la situación actual de las mujeres músicas.

A partir del visionado y el análisis de algunos de estos trabajos, el presente artículo se propone observar y trazar una serie de características formales, temáticas e ideológicas compartidas por todos ellos. Todos los documentales seleccionados están dirigidos por mujeres, muchas de ellas sin experiencia previa en la industria audiovisual. Debido a la implicación personal de las directoras con estas escenas musicales alternativas, estos trabajos nacen de una necesidad de visibilizar estas realidades, de denunciar situaciones de injusticias y de demandar un cambio que erradique las dinámicas heteropatriarcales que se mantienen a pesar del paso de los años. Buena parte de estos documentales, además, son proyectos autofinanciados y, por tanto, han sido realizados con muy pocos medios técnicos y humanos. A esta precariedad hay que sumarle el tipo de distribución y exhibición que han tenido, la cual se ha alejado de los cauces habituales (salas de cine, festivales, televisiones, plataformas VOD), para convertir las redes sociales –y, en especial, YouTube– en la ventana por excelencia a través de la cual llegar (siempre de manera gratuita) a su público. En este sentido, el objetivo final del artículo es mostrar estos trabajos en tanto que ejemplos de documentales de música entendidos como herramienta no sólo artística, sino, sobre todo, de visibilización y de agitación de la sociedad ante la situación de la mujer en la escena musical alternativa española. Todavía faltan medidas reparatorias para alcanzar una situación de igualdad entre hombres y mujeres.

ESCENAS ‘ALTERNATIVAS’ EN EL DOCUMENTAL DE MÚSICA

Entre los múltiples focos de atención y temáticas tratadas, a lo largo de los años el documental de música ha contribuido a mostrar al gran público distintas escenas musicales alternativas, así como las subculturas asociadas a cada una de ellas. Las aproximaciones han sido muy variadas y han ido evolucionando en paralelo a los cambios sociales, tecnológicos y audiovisuales de cada momento.

Podríamos destacar, por su evidente influencia posterior (Bruzzi 2006), los documentales de música de finales de los años

60 y principios de los 70, asociados mayoritariamente a la escena rock norteamericana y a la subcultura hippie. Algunas de estas aproximaciones, catalogadas por Nichols (2001) dentro del modo observacional, estuvieron muy vinculadas al cine directo, con directores destacados como los hermanos Maysles que, junto a Charlotte Zwerin, dirigieron *Gimme Shelter* (1970), o D.A. Pennebaker, director de *Don't Look Back* (1967) o *Monterey Pop* (1968).

A mediados de la década de los 70 irrumpen el punk como subcultura rompedora, primero en el Reino Unido y los EUA, y luego en diferentes partes del mundo. De esa época es *The Blank Generation* (A. Poe e I. Kral, 1976), considerada por muchas como el primer documental que, desde un lenguaje próximo a lo experimental y con una producción *DIY* propia de la escena No Wave, muestra la escena pre-punk neoyorquina. A principios de la década de los 80 aparecen títulos como *D.O.A.: A Rite of Passage* (L. Kowalski, 1980) o *The Decline of Western Civilization* (P. Spheeris, 1981)¹, documentales que combinan las entrevistas a los protagonistas de la escena musical con fragmentos de algunas de sus actuaciones.

A nivel internacional, y básicamente centrándonos en el contexto norteamericano, de los pocos documentales de música que tratan sobre la representación colectiva de la mujer dentro de distintas escenas musicales y que están dirigidos por mujeres, destacan *Nobody Knows My Name* (R. Raimist, 1999) o *My Mic Sound: A Truth About Women in Hip Hop* (A. DuVernay, 2010), ambos centrados en las mujeres de la escena hip-hop norteamericana; *Don't Need You: The HerStory of Riot Grrrl* (K. Koch, 2005) y *Grrrl, Love and Revolution* (A. Monster, 2011), cuyo foco se cierne en el movimiento Riot Grrrl; o en el ámbito del jazz, *International Sweethearts of Rhythm: America's Hottest All Girl Band* (G. Schiller y A. Weiss, 1986), sobre la primera banda de jazz formada exclusivamente por mujeres en los EUA, en los años 40, o *The Girls in the Band* (J. Chaikin, 2011), documental que repasa la historia desconocida de diferentes mujeres instrumentistas de jazz norteamericanas desde los años 30 hasta la actualidad. La mayoría de estos documentales son retrospectivos o combinan la

-
1. Primer documental de la trilogía que Penelope Spheeris dedicó a distintas escenas musicales estadounidenses, junto con *The Decline of Western Civilization II: The Metal Years* (1988) y *The Decline of Western Civilization III* (1998).

mirada al pasado con reflexiones realizadas desde el presente de la filmación.

Este ejercicio de retrospección para reseguir la historia de bandas, escenas o subculturas diversas a través del documental de música ha sido un fenómeno que se ha ido produciendo, de distintas formas y con diferentes aproximaciones, a lo largo de los años (Saffle 2013). Simon Reynolds (2011: xi) defiende que «los primeros diez años del siglo XXI se convirtieron en la ‘Re’ década», y que los documentales de música tuvieron un papel importante en la gestación de esa moda por lo ‘retro’. Esta dinámica, aún vigente, ha proporcionado un gran número de documentales de música rememorativos que, entre otras muchas consideraciones, han proporcionado una vía de transmisión de conocimiento y particularidades de esas escenas y subculturas a fans de generaciones posteriores. Ejemplos significativos de este tipo de obras sobre distintas escenas musicales son *24 Hour Party People* (M. Winterbottom, 2002), sobre la historia de Factory Records y la escena musical de Manchester desde mediados de los 70 hasta principios de los 90; *Metal: A headbanger’s Journey* (S. Dunn y J. Joy Wise, 2005) o *Punk: Attitude* (D. Letts, 2005), centrados, respectivamente, en la historia del metal y del punk; *Krautrock: The Rebirth of Germany* (B. Whalley, 2009), que trata sobre la escena de la música progresiva y electrónica en la Alemania de los 70; o *Rocksteady: the Roots of Reggae* (S. Bader, 2009), focalizado en los orígenes del Rocksteady en Jamaica.

En el caso de España, en la última década se han producido diversos documentales de música que no sólo se han detenido en rastrear escenas musicales alternativas, sino que además han subrayado la situación de las mujeres en estas esferas artísticas. Estas propuestas fílmicas han apostado por el retrato coral y, en la gran mayoría de casos, por la demarcación de las intervenciones de las protagonistas desde un presente que se muestra aún falto de igualdad y reconocimiento. Algunos ejemplos significativos serían *Peligro Social. Las pioneras del punk en Barcelona* (G. Tupper, 2013), *Tocaoras* (A. Cifredo, 2014), *Flamencas*, *Mujeres*, *Fuerza y Duende* (J. González y M. Medina, 2015), *Mujeres de la música* (D. Bosé, 2017), *Les resilients* (C. Madrid, 2019) o *The Bass of Women* (J. Fornós, 2019). Los trabajos seleccionados para este artículo, a los que vamos a dedicar nuestra atención en las páginas que siguen, comparten algunas de las características de

estos documentales. No se pretende realizar un análisis pormenorizado de cada una de las obras escogidas, sino más bien señalar algunos aspectos destacables y compartidos que nos permitirán concluir que, tomadas en su conjunto, pueden considerarse voces que se alzan al unísono para subvertir el orden patriarcal que todavía rige la creación y producción musical española.

DESDE LA ESCENA *UNDERGROUND*. CARACTERÍSTICAS FORMALES Y NARRATIVAS

Para este artículo se ha decidido centrar el análisis en cinco trabajos, dos largometrajes –*Tomar el escenario* (Elena Idoate, 2014) y *Sin tu permiso. Nosotras en la escena hardcore y punk estatal* (Esther Galván, Carolina Herrero, Marina López y Ana Martínez, 2020)–, y tres medimetrajes –*Las que faltaban* (Vera Carrión, 2018), *L'alt(r)aveu* (Andrea Rigalós, 2018)² y *Si no puedo tocar, no es mi revolución* (Paula Vegas, 2018). El motivo se debe a que todos ellos presentan una serie de características compartidas: están dirigidos por mujeres, están autoproducidos, no han seguido los circuitos habituales de distribución y se han colgado en acceso abierto en la plataforma YouTube.

Los cinco documentales analizados están dirigidos por mujeres que forman parte –ya sea tocando en bandas o relacionándose de manera directa–, de escenas musicales alternativas y circuitos *underground* españoles. Así, mediante el testimonio de las cerca de doscientas mujeres que participan en las distintas entrevistas³ que se incluyen en este corpus de documentales, se desganan las dinámicas y la situación de escenas musicales como la del hardcore-punk, el hip-hop, el pop-rock y, en menor medida, la música folk o al jazz. Si bien las protagonistas que toman voz en esta especie de altavoces filmicos comparten la voluntad de decir y denunciar las desigualdades de género que sufren, lo hacen desde perfiles muy variados, que abarcan un abanico muy amplio de edades, géneros musicales y tipo de profesiones. En este sentido, aunque la mayoría de las mujeres que dan testimonio lo hacen como integrantes de bandas exclusivamente

2. 'Alt(r)aveu' juega con el doble significado en catalán, 'altaveu' (altavoz) y 'altra veu' (otra voz).

3. Desde las once entrevistas de *Si no puedo tocar, no es mi revolución* hasta las setenta de *Sin tu permiso*.

femeninas o mixtas, también aparecen ante la cámara gestoras culturales, técnicas de sonido e iluminación, fotógrafas, managers o empresarias, así como mujeres académicas e investigadoras del ámbito de la sociología o la musicología.

Otro rasgo compartido por estos cinco documentales es el hecho de que todos ellos están autofinanciados o financiados mediante sistemas de micromecenazgo. En este sentido, es importante destacar que buena parte de los documentales son “óperas primas” de las directoras, realizados con muy pocos medios técnicos y altas dosis de amateurismo. Todos ellos, pues, recogen la idea principal de poner «en primer término el profundo y urgente manifiesto de la práctica documental y la teoría filmica feministas: cambiar el mundo» (Mayer 2011: 15). Hay pues, un intento por tratar de modificar ciertas dinámicas en las propias escenas musicales y a su vez, una necesidad de agitar y transformar la sociedad.

En lo que se refiere a la propuesta formal y narrativa de estos trabajos, todos ellos se podrían englobar dentro de la modalidad participativa o interactiva establecida por Nichols (2001), en tanto se estructuran a partir, fundamentalmente, del testimonio de las entrevistadas (imagen 1), que relatan sus experiencias desde el presente de la filmación. Las entrevistadoras siempre están fuera de campo y las declaraciones se alternan con imágenes de índole diversa, mayoritariamente, de conciertos o videoclips de las entrevistadas (imagen 2).

Lalt(r)aveu presenta una característica formal original, ya que todas las entrevistadas aparecen ante cámara a través de sus respectivos reflejos en uno o más espejos. Así, el escorzo de las entrevistadas a menudo comparte pantalla con el reflejo de sus respectivos rostros, que son los que miran a cámara. Se crea, de este modo, un juego visual lleno de simbolismos, largamente usados en la historia del cine y que, en este caso, si bien se entiende como un acto eminentemente estético, también puede sugerir cierta idea de revelación de las protagonistas a través de su reflexión, tanto física como emocional (imagen 3).

Narrativamente, trabajos como *Tomar el escenario*, *Si no puedo tocar*, *no es mi revolución* o *Sin tu permiso* optan por estructurar el documental en bloques temáticos especificados claramente mediante unos pequeños clips de escasos segundos con texto alusivo en pantalla (imagen 4). Estas divisiones no sólo ayudan a ordenar, a nivel de

Imagen 1. Fotograma
del documental
Tomar el escenario.



Imagen 2. Fotograma
del documental
Tomar el escenario.



Imagen 3. Fotograma
del documental
L'alt(r)aveu.



Imagen 4. Fotograma
del documental
*Si no puedo tocar, no es mi
revolución.*

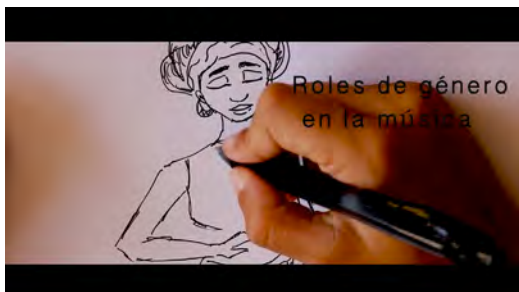




Imagen 5. Fotograma del documental *L'alt(r)aveu*.



Imagen 6. Fotograma del documental *L'alt(r)aveu*.



Imagen 7. Fotograma del documental *Las que faltaban*.

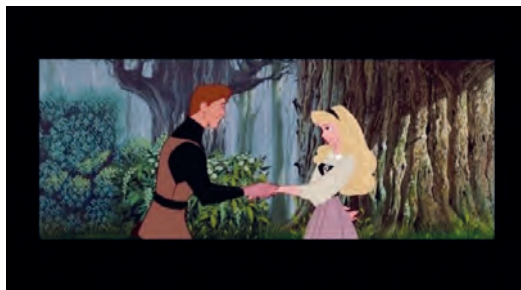


Imagen 8. Fotograma del documental *Las que faltaban*.

montaje, los diferentes fragmentos de entrevistas, sino que permiten el subrayado y la intención divulgadora de las reivindicaciones y denuncias feministas que subyacen en los tres filmes.

En *L'alt(r)aveu* y *Las que faltaban* no hay una división temática tan clara, aunque sí que se va siguiendo un hilo conductor que va enlazando distintos temas. En el caso de *L'alt(r)aveu*, y mediante un montaje paralelo, las declaraciones de las mujeres entrevistadas van alternándose con el relato del proceso de elaboración de una canción, desde la fase de composición hasta el proceso de grabación, que se muestra al final del documental (imágenes 5 y 6). Las imágenes de este relato paralelo se acompañan de una música instrumental, la única presencia de música a lo largo del filme, junto con la canción compuesta, que aparece al final del documental y que funciona de lugar de encuentro y comunión de varias de estas mujeres protagonistas. No es casual, en este sentido, que el tema musical que interpretan sea un canto a la acción colectiva y a la sororidad necesarias para superar las discriminaciones de género⁴. En este caso, pues, éstas no sólo aparecen en el documental como agentes que hablan –y que, por tanto, nombran la injusticia–, sino que lo hacen también como seres creativos que ponen el cuerpo para producir y generar arte, cultura y conocimiento dentro y fuera de la pantalla.

Las que faltaban es el único trabajo que cuenta con la presencia de la voz en off de Vera Carrión, la directora, quien, al comienzo del filme y desde un coche en movimiento, nos invita a entender el documental en sentido metafórico como un viaje que permitirá al espectador descubrir las opiniones y la música de un conjunto de mujeres de diferentes escenas musicales de la península ibérica. Pero el viaje que propone la realizadora es, también, un viaje interior de la misma, en tanto su voz se adentra en breves reflexiones que, acompañadas por las imágenes de los paisajes por los que transita con su coche, preceden los distintos bloques de entrevistas a las protagonistas del filme (imagen 7). En esta película, el juego de texturas visuales (la del viaje y las de los rostros de los testimonios) y voces (la de Carrión y la de las mujeres entrevistadas) va alternándose a la vez con imágenes

4. En un momento de la canción, la letra reza lo siguiente (traducción propia del catalán): «Queremos pensar [...] que la determinación de saber que no estamos solas nos hace volar más alto que el techo que nos pusieron».

de archivo de diverso calado y procedencia. Así, en *Las que faltaban* se incluyen imágenes de artistas internacionales y nacionales que han sido referentes para la directora, y pequeños clips contruidos a partir de fragmentos de anuncios publicitarios antiguos o de películas de Disney, con mensajes claramente machistas sobre el rol de la mujer en la sociedad (imagen 8). Con todas ellas, y mediante un montaje caracterizado por la relación entre lo que el archivo connota y lo que se argumenta mediante la voz en off, Carrión logra fortalecer el mensaje feminista que se deduce ya del propio título del documental. En definitiva, mediante la resignificación de este material, se intenta explicar una (contra)historia de la música con una mirada clara y voluntariamente feminista. Este recurso vincula esta pieza con documentales de música de carácter más retrospectivo, como serían los dirigidos por el cineasta británico Julien Temple, quien en *Filth and the Fury* (2000), *Glastonbury* (2006) o *Oil City Confidential* (2009) recurre a la práctica del *found footage* para elaborar su personal recorrido por la historia de diversas bandas de la escena punk.

Como ocurre en muchos otros documentales centrados en el ámbito de la música, en estos cinco trabajos la banda sonora la conforman, fundamentalmente, fragmentos de canciones de las mismas solistas o integrantes de las bandas entrevistadas. Sólo en *Las que faltaban* se incorporan también partes de canciones de bandas de éxito (tanto masculinas como femeninas). La manera cómo se usan estos fragmentos musicales es distinta en cada caso y afecta, sobre todo, al ritmo narrativo. Así, *Si no puedo tocar, no es mi revolución* presenta un ritmo más pausado, que logra con la inclusión de un número menor de entrevistas y de fragmentos de videoclips, y con planos y declaraciones de mayor duración. En el extremo contrario, *Tomar el escenario* y *Sin tu permiso* se caracterizan por tener un ritmo más frenético, al presentar más cortes y fragmentos de actuaciones en directo de las entrevistadas, que se insertan en medio de sus declaraciones a través de *cuts-away*. En todos los trabajos estos fragmentos de música en directo o de videoclips funcionan como elementos de interconexión entre los bloques propiamente enunciativos.

En la mayoría de los documentales seleccionados, cuando se muestran fragmentos de actuaciones en directo, la mirada se centra en el escenario y las artistas. No obstante, especialmente en *Sin tu permiso* —y siguiendo el patrón que hallamos en muchos *rockumentaries*

vinculados a las formas del cine directo—, se incorporan fragmentos del público bailando y disfrutando de las actuaciones, de manera que se acentúa la idea de directo y se incide en la comunión y en la performance como dinámica colectiva entre público y artista. En este sentido, Keith Beattie, refiriéndose al documental *Woodstock* (M. Wadleigh, 1970), señalaba que la respuesta de la audiencia, entendida como «expresión física del poder afectivo del documental de rock, opera de modo que se ajusta a interpretaciones que van más allá de la visualización placentera» (2005: 25) (imágenes 9 y 10).



Imágenes 9 y 10. Fotogramas del documental *Sin tu permiso*.

Si bien estos cinco documentales no son retrospectivos, sino que hablan de situaciones contemporáneas desde el presente, es relevante señalar la importancia del documental de música rememorativo, y la influencia que algunos de ellos han tenido para algunas mujeres de estas escenas. Por ejemplo, Natàlia Coquelicot, de la banda valenciana Cnidari, en *Sin tu permiso* comenta el impacto que le causó ver *Don't Need You: The Herstory of Riot Grrrl*, «ahí fue cuando dije: Vale, yo soy esto. [...] Esto es lo que me define a mí». Vera Carrión, directora del documental *Las que faltaban*, en una entrevista nos comentaba el influjo que tuvo en ella *Crass: There Is No Authority But Yourself* (A. Oey, 2006), película sobre la banda de punk anarquista Crass. Es decir, en este sentido, el documental de música, rememorativo o no, cumple también una función instructora y reveladora de otras realidades y discursos musicales anteriores al presente de la filmación.

TEMÁTICAS COMUNES, PREOCUPACIONES COLECTIVAS

En cuanto a las temáticas y nudos argumentales se refiere, los cinco documentales del corpus comparten, también, muchos elementos en común. Así, en prácticamente todos ellos se trata el tema de la (in)visibilidad y/o la poca presencia de las mujeres en muchos ámbitos de la industria musical (MYM 2018). Por ejemplo, en *Tomar el escenario*, Carmen, de la banda Yogur de Pera, apunta que «la primera vez que escuché un grupo solo de chicas aluciné, porque llevaba escuchando grupos de tíos toda la vida. [...] Me impresionó mucho darme cuenta de que nunca había pensado que no tocaban mujeres». Una declaración similar la hallamos en boca de Laia Hernández, mánager, cuando en *L'alt(r)aveu* sostiene que «detrás de los escenarios, [...] las mujeres que están trabajando de *road managers*, de *backliners*, de técnicas, de *management*... Esto está mucho más invisibilizado [...] Es un mundo súper masculinizado». Este desigual e infravalorado papel de las mujeres en el ámbito profesional de la música, provoca y explica la falta de referentes femeninos necesarios para que las espectadoras más jóvenes puedan sentirse identificadas y creer que ellas, también, pueden formar parte de ese mundo (Viñuela Suárez 2003: 20). «El hecho de que haya una ausencia de referentes femeninos de prestigio hace que la cantera sea precaria [...] ¿Cuántas niñas quieren ser lo que no conocen?, ¿Cuántos seres humanos quieren ser lo que no conocen? ¡Nadie!», se queja María Xosé Silvar, cantautora gallega, en *Las que faltaban*.

Otro de los temas tratados gira en torno a los condicionantes de género que sufren las mujeres (Sosa Sánchez 2014: 29). En *Si no puedo tocar, no es mi revolución* la rapera Joina Canyet señala que «se me está viendo como mujer antes que como música». Coleman (2017) hacía referencia a las protestas de mujeres músicas de la escena indie rock contra la persistencia de actitudes misóginas con las que debían lidiar asiduamente en la industria musical. En este sentido, en *L'alt(r)aveu* Roser Cruells, bajista del trio catalán Els Catarres, denuncia: «Algunas veces, algún periodista [...] había llegado a pedir a Joan y a Eric si yo hacía la entrevista y si también me ponía el micro [...] o simplemente los entrevistaba a ellos dos y a mí ni me miraba a la cara». Siguiendo con las malas experiencias ligadas al constante juicio externo, Glory Violet, de la banda Violets, en *Sin tu permiso*, comenta que «cuando hay tías [en el escenario] [...] los

ojos se disparan y están más atentos, [...] a ver si sabes tocar, si no, si sabes afinar, si sabes conectar el cable del ampli...». En *Las que faltaban*, Edna Sey, cantante de The Sey Sisters, reconoce exigirse más a sí misma o tener que hacerse «más la dura», obligarse a «tener más garra», en clara alusión a la autoexigencia y la necesidad de tener que demostrar más sólo por el hecho de ser mujer (Lewis 1991:61).

Dando voz de manera conjunta y compartida a un colectivo determinado de mujeres, estos documentales son, en sí mismos, propuestas para subvertir la doble exclusión a la que la sociedad patriarcal somete a las mujeres: la exclusión a la posibilidad de describir el mundo, y la exclusión de ocupar el espacio público y social y regir sobre él (Martínez Cano 2017: 54). No es casual, en este sentido, que uno de los temas que recurrentemente aparece en estas piezas audiovisuales sea el relacionado con la actitud y la implicación por la causa feminista, con las luchas compartidas, con el activismo y el empoderamiento. «Hay que tomar las cosas. Hay que tomar el escenario y aparecer en todas partes e imponer una perspectiva de género en todo», proclama Elena Cabrera, del sello discográfico Autoreverse, en *Tomar el escenario*. Sílvia Martínez, musicóloga, en *Si no puedo tocar, no es mi revolución*, incide en el papel de la música como creadora de valores y destaca la importancia de que «las mujeres se metan en las escenas que no tienen permiso, [...] desde un lenguaje propio». Y en cuanto a la existencia de discriminación positiva o de espacios no mixtos, entendidos como zonas de seguridad necesarias porque ayudan a la autoafirmación, Blanca, de la banda Turbulentas, en *Sin tu permiso*, defiende que «cualquiera que haya ido a un festival, concierto, actividad no mixta, entenderá por qué es imprescindible y necesario. [...] Son espacios [...] súper empoderadores».

Por otro lado, en algunos de estos documentales se pone de manifiesto que conceptos como la invisibilidad o los obstáculos a superar se estructuran por capas o niveles de privilegios/desigualdades, tal y como plantea la perspectiva interseccional (Brett et al. 2006). En ellos aparece la voz de personas de colectivos LGTBIQ+ de estas escenas, que reconocen tener que superar muchas más barreras y sufrir una mayor invisibilización que las mujeres CIS heterosexuales. Así, en *Las que faltaban* la rapera Luz Punx 'Malayerba' denuncia haber percibido, en ambientes feministas, «el rechazo por parte de las propias feministas, considerando que, como mujer trans, soy una

intrusa». Por su parte, en *Sin tu permiso* Paula Sánchez-Lafuente, de Wild Animals, apunta que «No he conocido hasta hace tres o cuatro años a ningún homosexual o transexual en el punk en España, y conecté un montón porque era como una parte de mí, de mi vida, que ni siquiera podía compartir con mis amigos en el punk». Emanuel Matos (2016) ya aludía a este aspecto de la escena punk-hardcore señalando que, aunque las cosas estaban cambiando, hasta hace pocos años «casi nadie en la abrumadoramente hetero escena habla sobre sexualidad y género», y entendía que la aparición del ‘queercore’ «fue una reacción a las maneras en parte misóginas/homofóbicas del punk-hardcore [...], una construcción social para que la gente *queer* tuviera su propio espacio.»

Otro aspecto que aparece en varios documentales es la existencia de proyectos feministas relacionados con la música, como punto de unión, de debate y de organización de actividades (MIM, Fusa Activa, Hits With Tits o Furor Uterí), o festivales creados por y para bandas de mujeres (Ladyfest Madrid, Femme Soroll o Festival das Brétemas), entendidos todos ellos como lugares de difusión y colaboración, donde poder entretejer redes artísticas, pero también de activismo feminista. En todos estos proyectos, internet es un factor clave. Tal y como afirma Gardner (2010: 74), «el auge de las tecnologías de la comunicación y la movilidad geográfica ha posibilitado un acceso a estas escenas móvil y portátil», convirtiéndolas en espacios no sólo locales –pues se ubican en un determinado lugar– sino también translocales.

En estos trabajos, aunque aparecen voces de mujeres que están en algunas escenas por un interés meramente musical o de diversión, una grandísima mayoría de los testimonios tiene una actitud militante dentro del movimiento feminista. En este sentido, Viñuela Suárez (2003: 18-19) destaca que solamente la mera existencia de grupos femeninos ya supone una subversión, que rompe la narrativa masculina y desestabiliza las lógicas patriarcales permitiendo que las mujeres se puedan sentir más interpeladas. Todas ellas, con su sola presencia, ya están actuando como posibles futuras referentes y están incidiendo en la normalización de ver a mujeres ocupando espacios que tradicionalmente han sido ocupados por hombres.

CONCLUSIONES

En este artículo nos hemos acercado a cinco documentales de música que presentan una serie de características comunes que nos permiten analizarlos de manera conjunta, y establecer una serie de conclusiones. Por un lado, todos están dirigidos por mujeres vinculadas, en mayor o menor medida, con las escenas musicales sobre las que tratan, y, por lo tanto, se acercan a historias y situaciones que han vivido y viven en primera persona. En segundo lugar, el conjunto de estos testimonios nos ofrece una visión plural y colectiva sobre las distintas escenas musicales alternativas existentes en España. Se trata, pues, de un decir que se desmarca de la voluntad de enmarcar historias singulares e individualizadas. Asimismo, hay una similitud en los temas tratados, en las opiniones expresadas y en las experiencias compartidas de las entrevistadas, razón por la que puede considerarse que los relatos de estas mujeres no se refieren a experiencias aisladas, sino que apelan al sentir de todo un colectivo. Todos ellos apuestan, pues, por la visión colectiva, por dar voz a muchas mujeres con miradas distintas, pero con un relato común que las une y aporta representatividad, y esta, a nuestro entender, es su principal fuerza. Entre todos ellos, y a pesar de las particularidades señaladas, hay una idea común de usar la entrevista como elemento fundamental para la elaboración del discurso y el ritmo narrativos. Son, pues, trabajos donde prevalece el contenido por encima de la forma; esto es, la urgencia de nombrar y denunciar, de manera coral, las injusticias, deja en un segundo o tercer plano la producción propiamente dicha de estas piezas, cuyo presupuesto y medios técnicos son, en su mayoría, muy reducidos. De ahí, también, que no sea casual que todas ellas estén colgadas en YouTube, con acceso gratuito, cosa que evidencia su voluntad de difundir las reivindicaciones feministas –las “otras voces”, casi siempre silenciadas, del panorama musical– en detrimento de otras consideraciones económicas o de distribución en general más propias del cine *mainstream*, también patriarcalizado.

Dentro de las luchas colectivas, el cine militante ha tratado la situación de muchos colectivos a lo largo de la historia. Linares (1976) defendía el concepto de cultura militante y proponía un cine que tomase parte activa en la lucha de clases, que se alejara de los tópicos del cine comercial, realizado bajo el paraguas de la cultura de masas, basado en el mero entretenimiento y con el propósito de

alienar y desactivar a la sociedad. Estos documentales seleccionados se acercan a este tipo de cine militante en cuanto a los objetivos y los medios empleados. En todos ellos el objetivo fundamental es la transmisión de un mensaje reivindicativo que interpele no solo a las mujeres, sino al conjunto de la sociedad, para hacerla reaccionar y provocar cambios en ella y romper con lo que Lucy Green llama el “patriarcado musical” (Green 2001). Un patriarcado que, en *Tomar el escenario*, la socióloga Nagore García señala que «existe y que [...] ubica a las mujeres dentro de los espacios musicales en las periferias». Por lo tanto, estas propuestas entienden el documental como altavoz y herramienta de denuncia y autoafirmación, y no tanto como mera expresión artística cinematográfica.

Por otro lado, nos parece interesante hacer notar que todas las directoras, algunas de ellas muy jóvenes, y muchas de ellas sin experiencia previa en proyectos de este tipo, escogen y entienden el documental como la mejor manera de comunicar este tipo de mensaje. Quizás ello se deba a la común consideración del cine documental no sólo como discurso de sobriedad –y, por tanto, como relato en apariencia más objetivo, probatorio y transparente que la ficción–, sino también como agente y fuente privilegiada de la realidad pasada y presente (Gray y Bell 2013).

Por último, nos parece oportuno terminar planteando una reflexión sobre los formatos del documental de música y sobre el estancamiento formal y narrativo que este, en general, presenta. Igual que hemos aludido a la necesidad de que existan referentes femeninos para las mujeres en el ámbito musical –y cultural, en sentido lato–, también es preciso que haya referentes en cuanto a modos de explicar historias donde la música tenga un papel clave. La tecnología, elemento fundamental en la evolución del cine y, por ende, del documental, sigue avanzando y va provocando que los límites o las clasificaciones realizadas hace décadas se vayan difuminando. De hecho, estamos siendo testigos de cómo el mismo concepto de documental se está viendo traspasado por proyectos transmedia, multiformato y multiplataforma. Posiblemente estos cambios también repercutan o puedan dar paso a nuevas estructuras formales y narrativas en los documentales de música que han de venir en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Pilar y Gloria RODRIGUEZ-PINA, «Una explosión empujada por las más jóvenes». *El País*, 8 de marzo de 2018, . En línea: <<https://bit.ly/3nVBu5j>> [consulta 11/11/2021]
- ARAÜNA Núria y Iolanda TORTAJADA, Mònica FIGUERAS-MAZ, «Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through ‘Perreo’». *YOUNG*, 2019, pp.1-18.
- BAKER Lara, «Women in the Music Business: Mind the Gender Gap». *The Huffington Post*, 21 de junio de 2013. En línea: <<https://bit.ly/3FP0TUg>> [consulta 2/7/2020]
- BEATTIE Keith, «It's Not Only Rock and Roll: 'Rockumentary', Direct Cinema, and Performative Display». *Australasian Journal of American Studies*, 2005, Vol 24 (2), pp. 21-41.
- BRETT Philip y Elizabeth WOOD, Gary C. THOMAS, *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Taylor&Francis Group, 2006.
- BRUZZI Stella, *New Documentary*. London y New York: Routledge, 2006.
- CASTELLANO Ale, «Mujeres en los festivales de música: algo no va bien». *Mujeres y Música* (MYM), 4 de abril de 2017. En línea: <<https://bit.ly/3cUsCqb>> [consulta 11/11/2021]
- COLEMAN Claire, «Voicing experience: female indie musicians 'calling out' sexism». *Feminist Media Studies*, 2017, 17(1), pp. 121-125.
- GARDNER Robert, «Introduction: Spaces of Musical Interaction: Scenes, Subcultures, and Communities». *Studies in Symbolic Interaction*, 2010, 35, pp. 71-77.
- GRAY Ann y Erin BELL, *History on Television*. London: Routledge, 2013.
- GUARDIOLA Ingrid, *Lull i la navalla. Un assaig del món com a interfície*. Barcelona: Arcàdia, 2018.
- GREEN Lucy, *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 2001.
- LEWIS Lisa A., *Gender Politics and MTV. Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- LINARES Andrés, *El Cine Militante*. Madrid: Castellote editor, 1976.

- MARTÍNEZ CANO Silvia, «Procesos de empoderamiento y liderazgo de las mujeres a través de la sororidad y la creatividad», *Dossiers Feministes*, n° 22, 2017, pp. 49-72.
- MATOS Emanuel, «Punk, Hardcore and Gay». *The Juice*, 25 enero de 2016. En línea: <<https://bit.ly/3Ck92zB>> [consulta 1/3/2022]
- MAYER Sophie, «Cambiar el mundo, Film a Film». En Elena Oroz y Sophie Mayer (eds.), *Lo personal es político. Feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Colección Punto de Vista, 2011, pp. 12-42.
- MYM, «Mujeres en la música: retos de futuro». *Mujeres y Música*, 2018. En línea: <<https://bit.ly/3FRogNa>> [consulta 2/7/2020]
- MYM, «La presencia de las mujeres en los festivales en 2019». *Mujeres y Música*, 4 de julio de 2019. En línea: <<https://bit.ly/32Hj5RF>> [consulta 11/11/2021]
- NICHOLS Bill, *Introduction to Documentary*. Bloomington e Indiana: Indiana University Press, 2001.
- REYNOLDS Simon, *Retromania. Pop Culture's Addiction To Its Own Past*. London: Faber and Faber, 2011.
- SAFFLE Michael, «Retrospective Compilations. (Re)defining the Music Documentary». En: Robert EDGARD, Kirsty FAIRCLOUGH-ISAACS y Benjamin HALLIGAN (eds.), *The Music Documentary. Acid Rock to Electropop*, New York y Abingdon: Routledge, Music and Screen Media Series, 2013, pp. 42-54.
- SOSA SÁNCHEZ Roxana, «Música popular y género: Estrategias de acceso al ámbito musical de bandas lideradas por mujeres». *La Ventana*, 2014, n° 40, pp. 268-270.
- VIÑUELA SUÁREZ Laura, «La construcción de las identidades de género en la música popular». *Dossiers Feministes*, n° 7, 2003, pp. 11-30.

III

ESTHÉTIQUE ET ÉTHIQUE

D'OTAVALO À LOS ANGELES :
« ETHNO-CO-BIOGRAPHIE » ET CO-REPRÉSENTATION DANS
ZULAY, FACING THE 21ST CENTURY (JORGE PRELORÁN,
MABEL PRELORÁN ET ZULAY SARAVINO, 1992)

Raquel SCHEFER
Université Sorbonne Nouvelle

Le cinéma moderne et le cinéma contemporain – et, plus particulièrement, le cinéma anticolonial, ainsi que le cinéma décolonial – sont structurés par la tentative de passage d'un système de représentation à des modèles de co-représentation et d'auto-représentation. Ce passage se présente comme un pli¹, fait de détours sinueux, plutôt que comme une ligne droite. D'*Afrique-sur-Seine* (1955) de Paulin Soumanou Vieyra et Mamadou Sarr, *Soleil Ô* (1967) de Med Hondo, *Diario di un maestro* (1973) de Vittorio De Seta, *L'Histoire du village de Magino* (1977-1987) du Collectif Ogawa Pro, *The Laughing Alligator* (1979) de Juan Downey, *Resan* (1987) de Peter Watkins et, plus récemment, *Há Terra!* (2016), *Apiyemiyekî?* (2019) et *13 Ways of Looking at a Blackbird* (2020) d'Ana Vaz, à certaines expériences développées dans le champ de l'ethnographie par Jean Rouch, Raymonde Carasco, Ruy Duarte de Carvalho et Trinh T. Minh-ha, entre autres, il émerge une cartographie filmique transhistorique et transnationale structurée par la tension entre représentation, co-représentation et auto-représentation. À ces exemples, s'ajoutent les programmes de collectivisation du cinéma développés dans le cadre des processus révolutionnaires de certains pays, comme, par exemple, le Mozambique, aussi bien ce que Barry Barclay nomme le « Quatrième cinéma² » – ou, ce qu'on appelle aussi les cinémas « autochtones », « indigènes » ou « amérindiens³ ». Les cas cités cherchent à rompre le dualisme sujet-objet et, plus généralement, à restructurer les modes de production et la hiérarchie pyramidale entre l'observateur et l'observé. En renversant le dualisme sujet-objet et le rapport conventionnel entre les perspectives subjective, objective et celle, machinique, de l'appareil cinématographique, ces films

-
1. Gilles DELEUZE, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris, Minuit, 1988.
 2. Barry BARCLAY. « Celebrating Fourth Cinema ». *Illusions*, n° 35, hiver 2003, p. 7-11 [ma traduction].
 3. À cet égard, il est important de noter l'importance majeure de certains programmes de formation et production mettant le cinéma au service de projets politiques et culturels autochtones, comme « Vídeo nas aldeias » (« Vidéo dans les villages »), fondé en 1986, au Brésil, par Vincent Carelli.

démontrent la capacité du cinéma à s'opposer aux épistémologies et aux modes perceptifs, cognitifs et représentatifs dominants et à réenchanter le monde à travers une écologie d'êtres et de cultures.

Zulay, Facing the 21st Century [Zulay, face au 21ème siècle] (1992), co-réalisé par le cinéaste ethnographe Jorge Prelorán, sa femme, l'anthropologue Mabel Prelorán, et la jeune femme amérindienne d'Otavalo en Équateur, Zulay Saravino, qui s'installe à Los Angeles avec le couple argentin, est une œuvre paradigmatique de cette transition, exemplifiant le système de co-représentation cinématographique. Filmé tout au long d'une période de huit ans, le film se base sur un dialogue entre les trois cinéastes sur leurs expériences communes d'émigration et de transculturation à Los Angeles. Ce texte se centre sur la présence et la déconstruction des modèles perceptifs, représentatifs et épistémiques du cinéma ethnographique et du cinéma documentaire dans *Zulay, Facing the 21st Century*, examinant parallèlement l'imprégnation relative du tissu filmique par un regard féminin et amérindien, le regard de Saravino, auquel s'ajoute celui de Mabel Prelorán.



Capture d'écran,
film *Zulay, Facing
the 21st Century*.

LES ENJEUX DE *ZULAY, FACING THE 21ST CENTURY*

Le cinéaste ethnographe argentin Jorge Prelorán a passé les trente-cinq dernières années de sa vie à enseigner et à réaliser des films à l'Université de Californie à Los Angeles – où Mabel Prelorán a aussi exercé la profession d'enseignante –, comme *The Warao People* (1975), filmé sur les rives du fleuve Orinoco dans la région

amazonienne du Vénézuëla et produit par le programme de cinéma ethnographique de l'université. Né en 1933, Prelorán a réalisé plus de soixante films jusqu'à sa mort en 2009 et il a collaboré avec des cinéastes comme Chick Strand, dont l'œuvre exemplifie les intersections entre le cinéma expérimental et le cinéma ethnographique. Son travail pionnier d'« ethnographie hétérodoxe⁴ », d'après l'expression de Javier Campo, combine la recherche ethnographique avec l'inventivité esthétique. Dans sa vaste filmographie, Prelorán développe un nouveau genre : l'ethno-biographie, un genre ethnographique et cinématographique dans lequel la biographie d'un individu révèle sa communauté et sa culture. Le récit de films ethno-biographiques tels *Hermógenes Cayo* (1970) et *Los Hijos de Zerda* ([*Les enfants de Zerda*], 1978) découle de la relation entre le cinéaste et les sujets représentés et du développement de méthodologies collaboratives, en lien avec celles mises en place par John Marshall, David et Judith MacDougall, Downey et Marta Rodríguez, entre autres, dans les champs de l'anthropologie et du cinéma, ce qui représente une rupture à l'égard des paradigmes et des systèmes de représentation et de connaissance anthropologiques et documentaires. La filmographie de Prelorán anticipe la crise des paradigmes épistémologiques et représentatifs de l'anthropologie et du cinéma documentaire de la décennie suivante et affirme le tournant auto-référentiel du cinéma qui avait commencé dans les années soixante.

Tourné en pellicule 16 mm en couleur à Quinchuqui, petit village andin, Otavalo et Quito, en Équateur, et à Los Angeles, d'une durée de 108 minutes, *Zulay, Facing the 21st Century* constitue un exemple pionnier du cinéma ethnographique réflexif, relationnel et « inverse »⁵. Filmé donc entre deux espaces – le monde andin et la ville postmoderne⁶ –, *Zulay, Facing the 21st Century* est structuré par un dialogue entre Mabel Prelorán et Saravino.

4. Javier CAMPO. « Jorge Prelorán: un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine ». *Dixit*, janvier-juin 2017, n° 26, p. 63, [ma traduction].
5. Roy WAGNER, *The Invention of Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 1981, [ma traduction].
6. Fredric JAMESON. « Postmodernism and Consumer Society ». In : Fredric JAMESON, *The Cultural Turn: Selected Writings in the Postmodernity*. Londres et



Ce texte combine une analyse des procédures formelles (en particulier, des modalités de représentation des paysages urbains de Los Angeles et de l'environnement rural d'Otavalo, proches du cinéma expérimental nord-américain et, tout particulièrement, des filmographies de Bruce Baillie et de Strand) avec une discussion sur la déconstruction des modèles représentatifs et épistémiques du film ethnographique et du film documentaire, centrée sur les processus de « rotation du regard », notion de Fredric Jameson⁷, et de co-représentation. En parallèle, je développerai la notion d'« ethno-co-biographie », relecture du concept d'« ethno-biographie »⁸ de Prelorán selon une perspective plurielle, englobant la biographie de la jeune Zulay, ainsi que celles du couple Prelorán. Cette notion permet d'examiner comment les processus de transculturation émergent dans *Zulay, Facing the 21st Century* d'un décentrement des perspectives et d'une révision dialogique de la relation conventionnelle – binaire, verticale et hiérarchisée – entre l'observateur et l'observé, le sujet et l'objet de représentation et de connaissance. L'enchaînement discursif de perspectives multiples et toujours partielles revêt une importance majeure pour la démarche centrale du film : d'une part, déstabiliser

New York, Verso, 1998, pp. 1-20.

7. Fredric JAMESON. « Transformations of the Image in Postmodernity ». In Fredric JAMESON, *The Cultural Turn: Selected Writings in the Postmodernity*, op. cit., p. 107, [ma traduction].
8. Jorge PRELORÁN, *El Cine Etnobiográfico*. Buenos Aires, Editorial Catálogos, Universidad del Cine, 2006 [ma traduction].

les catégories de domination – et de résistance – liées à des divisions de classe et de genre, aussi bien qu'à la hiérarchie ethno-raciale globale⁹ ; d'autre part, aspect imbriqué dans le précédent, le questionnement de la persistance de structures coloniales dans le continent américain.

Zulay Facing the 21st Century est un objet éloquent à l'égard du modèle de représentation et de connaissance généralement verticalisé de l'ethnographie et du cinéma documentaire. Grâce à sa méthodologie collaborative, à sa construction collective et à l'assomption d'une conception de la connaissance anthropologique (tout comme de la représentation documentaire) qui la conçoit comme le résultat de la relation qui constitue réciproquement le sujet et l'objet, *Zulay, Facing the 21st Century* renverse le regard d'un œil ethnographique. Ce dernier se focalise conventionnellement et selon une perspective historique sur l'observation de l'altérité. *Zulay, Facing the 21st Century* devient ainsi une représentation de l'amitié entre le couple Prelorán et Saravino – et de leur vie commune à Los Angeles. La construction intriquée du film interroge aussi le regard d'un œil masculin¹⁰, celui de Jorge Prelorán, bien que le récit filmique reproduise encore une vision relativement binaire des relations de genre.

Cet article vise donc à inscrire *Zulay, Facing the 21st Century* dans l'histoire du cinéma et dans celle du cinéma ethnographique, ainsi qu'à examiner les conséquences épistémologiques du geste d'« anthropologiser le Centre¹¹ », expression d'Eduardo Viveiros de Castro, au sein d'un système de représentation et de production de connaissance relationnel. Ce système vise, dans les mots de David MacDougall, à « corriger le déséquilibre entre les objets et leurs descriptions... à travers un regard plus intensif¹² », regard qui, dans le cas de *Zulay, Facing the 21st Century*, rend aussi sensible la question du genre.

9. Aníbal QUIJANO. « "Raza", "Etnia" y 'Nación' en Mariátegui : cuestiones abiertas ». In Roland FORGUES (ed.), *José Carlos Mariátegui y Europa: el otro aspecto del Descubrimiento*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1993, p. 167-188.
10. Laura MULVEY. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n° 16 (3), automne 1975, p. 6-18 [ma traduction].
11. Renato SZTUTMAN, Silvana NASCIMENTO et Stélio MARRAS. « Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro », *Sexta feira*, n° 4, 1999, p. 128 [ma traduction].
12. David MACDOUGALL, *Film, Ethnography, and the Senses. The Corporeal Image*. Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2006, p. 57 [ma traduction].

ENTRE L'ETHNOGRAPHIE ET L'EXPÉRIMENTATION ESTHÉTIQUE

Zulay, Facing the 21st Century soulève des questions concernant les processus de circulation au sens large. Le film se centre sur le changement de la culture en adoptant une perspective dynamique sur les formes culturelles d'Otavalo. La communauté de Quinchuqui a un intérêt anthropologique pour le couple Prelorán en raison de la mutation de ses formes culturelles et de la transformation de ses structures sociales liées au commerce et aux migrations. Un principe de circulation modèle également les procédures narratives et esthétiques du film. Il y a aussi une dislocation épistémologique, qui se traduit par la circulation de regards. *Zulay Facing the 21st Century* redéfinit les modalités conventionnelles d'interaction entre l'observateur et l'observé dans les systèmes de connaissance et de représentation de l'ethnographie et du documentaire. Co-signé par Jorge Prelorán, Mabel Prelorán et Saravino et monté en collaboration avec Einar Moos, le film est un exemple de la décolonisation permanente de la pensée¹³, ce qui, selon Viveiros de Castro, est la mission de l'anthropologie. Il atteste, de plus, une rupture avec les formes visuelles et représentatives dominantes.

La production du film a été parrainée par l'École de Beaux-Arts du Département de cinéma et télévision de l'UCLA, où le couple Prelorán enseignait, et financée en partie par le California Council for the Humanities. Le film débute comme un projet sur la communauté *otavaleña* de Quinchuqui, en Équateur, où le couple Prelorán avait filmé pendant quelques mois, pour devenir rapidement un projet de recherche-crédation sur les processus de circulation : migration, transculturation, évolution dynamique des formes culturelles, champs culturels en mutation, rotation du regard, subversion de la relation conventionnelle entre le sujet et l'objet de représentation et de connaissance, enfin, transition d'un paradigme de représentation vers un système de co-représentation. *Zulay Facing the 21st Century* n'est pas uniquement, en effet, un film sur la communauté d'Otavalo et le personnage de Saravino, mais, plus précisément, un film sur le regard de la jeune Amérindienne sur le couple argentin, sa vie à Los Angeles et la société nord-américaine de la fin du XX^{ème} siècle – ce que le

13. Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas canibais*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

titre annonce d'emblée –, dans le cadre d'un système de perspectives inverses. Ce processus de rotation du regard d'un œil ethnographique (et de rotation partielle d'un œil masculin) est problématisé par la construction narrative et évoqué par la voix-*off* féminine, celle de Saravino, à plusieurs reprises. Dans la deuxième partie du film, la jeune femme amérindienne affirme, à titre d'exemple, que : « lorsque je voyage, je suis aussi une touriste. J'aime aussi prendre des photos de ce que je vois ».



Capture d'écran, film Zulay, *Facing the 21st Century*.

Comme le note Héctor Kohen, chez Prelorán, « le cinéma abandonne rapidement son rôle d'auxiliaire de l'anthropologie et retrouve les procédures qui construisent et affirment sa dimension esthétique¹⁴ ». Graciela Taquini affirme, à son tour, que « bien au-delà de la valeur testimoniale, les films de Prelorán ont une valeur esthétique qui transcende le récit scientifique¹⁵ ». Sa filmographie articule les discours scientifique, poétique et rituel, tout en étant façonnée par la relation entre le sujet et l'objet de représentation et de connaissance. La rencontre ethnographique est figurée comme une relation qui crée

14. Héctor KOHEN. « La aventura del *Homo Faber*. El cine de Jorge Prelorán ». In Claudio ESPAÑA (ed.), *Cine Argentino, Modernidad y Vanguardias 1957-1983*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 443 [ma traduction].
15. Graciela TAQUINI. « Los documentales de Jorge Prelorán: un cine antropomórfico ». In Juan José Rossi, *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1987, p. 32 [ma traduction].

une interaction durable entre ces deux figures. Dans *Zulay, Facing the 21st Century*, le portrait d'une communauté en mutation, celle d'Otavalo, est composé tant à travers la représentation de la relation entre Saravino et le couple Prelorán, que grâce à un réseau complexe de relations familiales, communautaires, sociales, nationales et transnationales. Le système formel du film agence dans le présent énonciatif un tissu discursif d'espaces-temps hétérogènes, l'Équateur et les États-Unis, les tensions entre le passé et l'avenir, le XXI^{ème} siècle. *Zulay, Facing the 21st Century* est un film sur la possibilité de renverser les relations hiérarchiques et pyramidales classiques entre le sujet et l'objet de représentation et de connaissance, en construisant une relation horizontale ou semi-horizontale, un film sur la possibilité de participation et d'interaction – un sujet qui est discuté par Mabel Prelorán et Saravino dans la deuxième partie.

La filmographie de Prelorán assume un engagement pour surmonter le primitivisme et l'exotisme dans la représentation des peuples amérindiens. À travers une tension dialectique, d'ordre social, culturel, temporel et spatial, et la représentation de sociétés traditionnelles en mutation, sa filmographie ne crée aucune dichotomie entre le sujet et l'objet de représentation et de connaissance, ni entre les sociétés « occidentales » et les communautés amérindiennes. *Zulay, Facing the 21st Century* établit un système de correspondances et de passages, des transitions fluides bien que tensionnelles entre la société traditionnelle d'Otavalo et Los Angeles comme un lieu réel et imaginaire, imaginé. La jeune Saravino traverse les deux mondes avec fluidité, transition qui est plus complexe dans le cas du couple d'universitaires d'âge mûr (notamment au niveau de l'accent en anglais). *Zulay, Facing the 21st Century* est structuré, tel qu'évoqué antérieurement, par un dialogue entre Mabel Prelorán et Saravino, qui se rend à Los Angeles pour participer au montage du film sur sa communauté et dynamiser les ventes d'artisanat d'Otavalo sur le marché nord-américain. Les stratégies réflexives du film explorent la manière dont l'expérience de travail de terrain en Équateur a transformé les participants, les cinéastes et la communauté de Quinchuqui. Comme l'affirme Sharon R. Sherman, « ce qui commence comme

un projet sur l'Autre [*sic*] se termine comme un film extraordinaire et évocateur du même¹⁶ ».

Les Indigènes d'Otavalo, des propriétaires fonciers et des paysans, se sont réorientés d'une économie agricole vers une économie basée sur le textile, produisant et vendant des vêtements tissés à la main, entre autres objets d'artisanat, aux touristes sur les marchés d'Otavalo, de Quito et des villes étrangères. Ils participent à l'industrie du tourisme, articulant tradition et modernité, un aspect que le film problématise. Les Indigènes d'Otavalo conservent leurs traditions et s'habillent conformément, tout en voyageant simultanément dans le monde entier pour vendre des tissages décrits comme de l'art touristique. Dans *Zulay, Facing the 21st Century*, la représentation de la société d'Otavalo, une importante « zone de contact » transculturelle, pour employer la terminologie de Mary Louise Pratt¹⁷, et de ses dynamiques conduit à une problématisation de la persistance de structures et de formations coloniales dans l'Équateur des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, avant la *Révolution Ciudadana* [Révolution citoyenne], aussi bien que de la complexité sociale et raciale de la société équatorienne, tout particulièrement en ce qui concerne le racisme structurel et le processus de construction idéologique du *mestizaje* (métissage). José Luis Serrano souligne que *Zulay, Facing the 21st Century* a été filmé pendant le processus de développement

d'un processus politique central de l'histoire du mouvement indigène en Équateur, qui consolide son organisation avec le soulèvement multitudinaire de 1990 mené par plus d'un demi-million de personnes. En réponse à la célébration des 500 ans de la « découverte » [*sic*] de l'Amérique, celles-ci occupent littéralement le réseau routier du pays pendant

16. Sharon R. SHERMAN, « From Romanticism to Reflexivity in the Films of Jorge Preloran ». En ligne : <https://www.researchgate.net/publication/260894362_From_Romanticism_to_Reflexivity_in_the_Films_of_Jorge_Preloran_In_Memories_of_the_Origins_of_Ethnographic_Film_ed_Beate_Engelbrecht_pp279-291_Frankfurt_am_Main_Peter_Lang_Publishers_2007> [consulté le 20/09/2020], non paginé, [ma traduction].

17. Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York et Londres, Routledge, 2007 [ma traduction].

plusieurs jours pour dire, 500 ans après, “nous avons résisté et nous voici”¹⁸.

C’est précisément à partir du soulèvement de 1990, le Soulèvement de l’Inti Raymi, que le « mouvement indigène équatorien » devient un acteur politique de poids. Selon Serrano, ces événements annulent « toute possibilité d’indigénisme¹⁹ ». Il est important de remarquer la continuité entre le soulèvement de 1990 et celui d’octobre 2019, tout particulièrement en ce qui concerne le rôle émancipateur des Indigènes, possible piste de lecture de la complexité du processus électoral de 2021 en Équateur.

À partir de la première moitié du XVIII^{ème} siècle, une série de missions scientifiques coloniales sont menées dans le territoire équatorien, la première est la Mission géodésique de l’Académie française des sciences entreprise par Godin, Bouguer et La Condamine²⁰. La Mission géodésique mesure les degrés sur l’Équateur, divisant le monde en deux hémisphères. Cette mission est suivie des expéditions de Humboldt, Darwin et Whympers au XIX^{ème} siècle. Si ces missions démontrent l’étroite imbrication entre le projet politico-économique et le projet épistémologique de la modernité européenne hégémonique, *Zulay, Facing the 21st Century* s’oppose non seulement à leurs présupposés politiques, économiques, culturels et scientifiques, mais également à leurs modèles perceptifs, cognitifs et représentatifs, en particulier le récit de voyage et l’illustration. En plus de ces missions scientifiques coloniales, le territoire et la culture équatoriens ont été approchés dans nombreux récits de voyage, notamment dans *Ecuador : Journal de Voyage*, d’Henri Michaux, publié en 1929 chez Gallimard²¹ et, plus tard, dans *Queer*, de William Burroughs²², entre autres exemples. L’Équateur est aussi un territoire important dans

18. Jorge Luis SERRANO, *El Largo Oficio del Cine. Jorge Prelorán en el Ecuador de los 80* (PDF reçu par Rocío Mesa, que je remercie, de la part de Mabel Prelorán, sans aucune indication bibliographique), [ma traduction].
19. Jorge Luis SERRANO, *El Largo Oficio del Cine. Jorge Prelorán en el Ecuador de los 80*, op. cit.
20. Charles Marie de LA CONDAMINE, *Voyage sur l’Amazonie*. Paris, La Découverte, 2004.
21. Henri MICHAUX, *Ecuador: Journal de Voyage*. Paris, Gallimard, [1929] 2016.
22. La première publication de *Queer* date de 1985. William BURROUGHS, *Queer: A Novel*. Londres, Penguin, 1987.

l'histoire du cinéma. Jorge Sanjinés y a filmé clandestinement *Llocsi Caimanta!* [Sortez d'ici !] en 1977, alors que Joseph Morder a reconstitué de manière sensible son enfance guayaquilienne durant un été à Paris dans *Mémoires d'un juif tropical* (1988). *Pachamama* (1995), de Peter Nestler, reste, néanmoins le film non hégémonique tourné en Équateur le plus connu.

Pachamama partage un certain nombre d'affinités formelles avec *Zulay, Facing the 21st Century*. Le plan panoramique circulaire de presque 360° degrés de sa séquence finale, par lequel la mort d'un enfant est figurée elliptiquement, est en lien avec les mouvements de caméra circulaires et semi-circulaires de *Zulay, Facing the 21st Century*. Cette forme filmique égalise la représentation de l'homme, du paysage et des éléments animaux, végétaux et minéraux. La circularité est assumée comme une géométrie autant que comme une procédure formelle apte à exprimer les cosmologies amérindiennes.

Zulay, Facing the 21st Century surmonte toutefois cette généalogie filmique. Des affinités et des correspondances plus précises peuvent être établies avec un corpus de films mettant en évidence le déplacement de l'objet anthropologique, comme, entre autres, *Petit à petit* (1970) de Jean Rouch, ou *Perfumed Nightmare* (1977) et *Why is Yellow the Middle of the Rainbow?* (1981-1993) de Kidlat Tahimik. Il est également important de remarquer l'intersection de formes filmiques ethnographiques et expérimentales dans la propre histoire du cinéma équatorien, en lien avec la transition du paradigme productiviste vers le paradigme *quasi*-ethnographique examiné par Hal Foster²³, comme, à titre d'exemple, dans la filmographie des Frères Guayasamín – tout particulièrement, dans *Los hieleros del Chimborazo* ([*Les "chercheurs de glace" du Chimborazo*], 1977-1980) –, ou, plus récemment, dans celle d'Alexandra Cuesta. Notons aussi la récente émergence du « Quatrième cinéma²⁴ », le cinéma amérindien, en Équateur, notamment dans *Jaylli* (2013) de Patricia Yallico.

23. Hal FOSTER. « The Artist as Ethnographer? ». In George E. MARCUS et Fred R. MYERS (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, University of California Press, 1995, p. 302-309.

24. Barry BARCLAY. « Celebrating Fourth Cinema », *op. cit.*.

CO-REPRÉSENTATION ET « ETHNO-CO-BIOGRAPHIE » : LE REGARD DE ZULAY

Jorge et Mabel Prelorán occupent une place centrale parmi les cinéastes ethnographes parce qu'ils font de leur présence un élément fondamental de leurs films dans une tentative d'« anthropologiser le Centre²⁵ » proche de l'auto-ethnographie, même si, tel que discuté dans cet article, cette démarche s'inscrit d'une manière plus précise dans un système de co-représentation. Dans *Zulay, Facing the 21st Century*, Quinchuqui et Los Angeles sont représentés comme des espaces ethnographiables corrélatifs et connectés, des espaces en continuité. La construction narrative de la séquence d'arrivée de Saravino à Los Angeles se fonde, en effet, sur un principe de continuité spatiale entre les deux territoires, ce qui présuppose également une *déhiérarchisation* politique et épistémique. Zulay, jeune femme amérindienne, assure la continuité entre les deux espaces.



Capture d'écran,
film Zulay, *Facing
the 21st Century*.

Dans la séquence, Saravino devient un dispositif de vision ethnographique de Los Angeles. Le récit prend en compte non seulement les transitions de la jeune femme entre les deux mondes, le Sud global et le Nord global, mais aussi la condition du couple Prelorán en tant qu'exilés argentins. Un jeu de distances et proximités structure *Zulay Facing the 21st Century*. L'absence de transitions claires et la continuité – voire la contiguïté – entre Quinchuqui et Los Angeles – une ville, elle aussi, façonnée par la culture latino-américaine –, dans un modèle proche de celui adopté par Johan van der Keuken

25. Renato SZTUTMAN, Silvana NASCIMENTO et Stélio MARRAS. « Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro », *op. cit.*

dans *Amsterdam Global Village* (1996) pour figurer les passages entre le Pays-Bas et la Bolivie, se raccordent avec une variation rythmique entre le passé et le présent, ici et ailleurs, une proximité empathique et son revers critique. Cette opération interroge de manière critique les présupposés de la pensée ethnographique, la manière dont celle-ci s'est fondée sur – et a affirmé – historiquement tout un ensemble de catégories binaires.

Zulay, Facing the 21st Century adopte donc un principe discursif et formel de circulation et de contiguïté spatio-temporelle. De cette manière, les inserts, les intertitres, la lecture de lettres, la voix-off dialogique et les transitions fluides assurent la continuité entre deux espaces-temps écartés et hétérogènes, les paysages verticaux de Quinchuqui et ceux, horizontaux, de Los Angeles, aussi bien qu'entre les temporalités différées du processus de tournage et de celui de montage, le passé, le présent et l'avenir. Le découpage, favorisant la sensorialité et la synesthésie, et le montage, fragmentaire, évoquent le cinéma expérimental nord-américain, tout particulièrement des films tels *Valentin de las Sierras* (1971) de Bruce Baillie, et *Fake Fruit Factory* (1986) de Chick Strand, ce qui renvoie aux intersections – tout en mettant en évidence la possibilité de dépassement de la séparation – entre le cinéma ethnographique et le cinéma expérimental examinées par Catherine Russell²⁶. Il est également important de noter l'imprégnation du tissu filmique par les formes culturelles et les cosmologies locales, déterminant sa conception formelle, notamment en ce qui concerne la prolifération des travellings et des panoramiques circulaires et semi-circulaires.

Le processus de transculturation émerge dans *Zulay, Facing the 21st Century* d'un décentrement des perspectives, des perspectives partielles, jamais totalisantes, y compris des perspectives de genre. Parallèlement, le film affirme ce que David MacDougall appelle la « connaissance affective²⁷ » du champ de l'expérience en tant que *corpus* et méthodologie scientifique valable. Il y a un échange – ou un *trueque*, pour évoquer la pratique culturelle amérindienne re-signifiée

26. Catherine RUSSELL, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham et Londres, Duke University Press, 1999.

27. David MACDOUGALL, *Transcultural Cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 81 [ma traduction].

dans le contexte de la *Revolución Ciudadana* – permanent de connaissances affectives dans les dialogues entre Mabel Prelorán et Saravino qui structurent le film, suggérant l'idée d'« ethno-co-biographie » entre les deux femmes et Jorge Prelorán, procédure hétérodoxe dans le champ de l'ethnographie. Dans une séquence du film, Mabel Prelorán et Saravino discutent de leurs expériences d'émigration et d'exil. La jeune Amérindienne met en relation leurs expériences respectives : « Je pense que j'ai perdu et gagné, de la même manière que vous, en laissant de bonnes choses dans votre pays ».

Comme le notent Héctor Kohen et Campo, le film de Jorge Prelorán, *Hermógenes Cayo* inaugure non seulement l'ethno-biographie, c'est-à-dire un genre ethnographique et cinématographique à travers lequel le portrait d'une communauté et d'une culture déterminées émerge de la biographie d'un individu, méthode singulière dans le champ de l'ethnographie, mais ce film marque aussi le début du développement de méthodologies collaboratives au niveau de la construction du scénario²⁸. Le protagoniste, Hermógenes Cayo, est, en effet, le co-auteur du film. Pour Kohen, dans *Hermógenes Cayo*, « pour la première fois, Prelorán donne la parole à ceux qui n'ont pas de voix²⁹ ».

Zulay, Facing the 21st Century surmonte le modèle ethno-biographique pour embrasser un système d'« ethno-co-biographie ». Si Jorge Prelorán définit l'ethno-biographie comme la « présentation du point de vue et de la vision du monde du protagoniste³⁰ », filmé « dans son lieu d'origine³¹ », *Zulay, Facing the 21st Century* présente deux voyages de Saravino de Quinchuqui à Los Angeles. Mais le film ouvre aussi la possibilité d'une réciprocité de perspectives, pour évoquer la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty³², entre l'observateur et l'observé. Il ne s'agit pas uniquement de donner

28. Héctor KOHEN. « La aventura del *Homo Faber*. El cine de Jorge Prelorán », *op. cit.* ; Javier CAMPO. « Jorge Prelorán: un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine », *op. cit.*

29. Héctor KOHEN. « La aventura del *Homo Faber*. El cine de Jorge Prelorán », *op. cit.*, p. 447 [ma traduction].

30. Jorge PRELORÁN, *El Cine Etnobiográfico*, *op. cit.*, non paginé [ma traduction].

31. *Id.*, sans page [ma traduction].

32. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*. Paris, Gallimard, 1964.

la parole à Saravino, mais également – et surtout – de lui accorder une position perceptive, cognitive et représentative active, un regard intense, même s'il n'y a pas un contrôle effectif total des moyens de production – tout particulièrement, de l'appareil cinématographique – par la jeune femme amérindienne au-delà du processus de préparation du scénario et du montage. Néanmoins, il faut noter qu'en plus d'imprégner le système narratif et esthétique du film, rendant sensible une perspective féminine et amérindienne, cette possibilité s'élargit aux modes de production collaboratifs. En effet, Saravino co-dirige et co-édite *Zulay, Facing the 21st Century*, ce qui place le film sur le terrain de la collectivité comme mode de production cinématographique radical et l'insère, même si avec des objectifs politiques différents, dans une généalogie comprenant, entre autres possibles exemples, le collectif Newsreel à New York, Cine Liberación et Cine de la Base à Buenos Aires ou bien le Groupe Dziga Vertov à Paris. En conséquence, comme indiqué antérieurement, *Zulay, Facing the 21st Century* affirme une conception selon laquelle la connaissance et la représentation anthropologique et documentaire sont le résultat de la relation qui constitue réciproquement le sujet et l'objet. Le film devient une représentation de la relation entre le couple Prelorán et Saravino et de leur singulière vie d'étrangers latino-américains à Los Angeles.



Capture d'écran,
film *Zulay, Facing
the 21st Century*.

Dans un entretien, Jorge Prelorán affirme que, contrairement à ce qui se passe dans ses autres films, les ethno-biographies ne suivent pas un *libreto* (script) conçu selon une méthodologie qu'il nomme

« *edición anticipada* » (« montage anticipé³³ »). Le *libreto* est un script élaboré après le tournage, structurant le matériel brut et définissant le montage. Or, *Zulay Facing the 21st Century* a un *libreto*³⁴, ce qui sépare ce film du genre ethnobiographique. En effet, sa version finale suit de très près le *libreto*, suggérant un processus d'élaboration plus complexe – avec la participation active de Saravino, qui, comme indiqué avant, co-signe le montage –, notamment au niveau de l'écriture de la voix-off.



Si *Zulay, Facing the 21st Century* peut être défini comme une co-ethno-biographie s'inscrivant dans un régime de co-représentation et comme un récit fondé sur un système de circulation des regards, il est nécessaire de noter que l'égalisation du modèle représentatif

33. Jorge PRELORÁN, *El Cine Etnobiográfico*, op. cit., non paginé, [ma traduction].

34. *Ibid.*

n'est pas totalement accomplie en ce qui concerne les catégories de genre. Son système formel tend à dissoudre les divisions de race, âge, culture et niveau d'instruction entre le couple Prelorán et Saravino. Néanmoins, dans un certain sens, les hiérarchies de genre persistent. Bien que le film soit structuré par un dialogue entre deux femmes, Mabel et Zulay, les technologies de production cinématographiques sont presque entièrement contrôlées par Jorge Prelorán, sujet filmant qui, sauf dans deux séquences, est absent du champ actif de la représentation. La production des images – contrairement à leur organisation dans le montage et, éventuellement, dans le « montage anticipé » – reste donc une fonction masculine, aspect qui rend sensible l'intersectionnalité entre les rapports de pouvoir – de classe, de race, de genre, entre autres catégories – et la manière dont ceux-ci cherchent à se réguler mutuellement.

CONCLUSION : VERS UN DÉCENTREMENT DE PERSPECTIVES

La radicalité de *Zulay, Facing the 21st Century* ne réside pas dans la documentation des rituels et du quotidien de la communauté d'Otavalo ; elle ne se réduit pas non plus au geste de co-réaliser avec Saravino. Sa radicalité repose sur le décentrement de perspectives, c'est-à-dire la simultanéité et la réciprocité des processus de documentation de l'altérité et d'exposition partielle au regard de l'autre, dans le cadre d'un système de co-représentation – aussi bien que d'auto-représentation – et d'une anthropologie de la relation qui met en cause les catégories binaires, tendant à dissoudre la relation conventionnelle entre subjectivisme et objectivisme.

Anthropologisant le centre et le même, redéfinissant le rapport entre l'observateur et l'observé et surmontant le dualisme sujet-objet, *Zulay, Facing the 21st Century* suggère la possibilité d'une anthropologie « inverse³⁵ » ou « symétrique³⁶ », en même temps qu'une désagrégation des hiérarchies, notamment de genre, qui définissent conventionnellement et selon une perspective historique le système de représentation du documentaire.

35. Roy WAGNER, *The Invention of Culture*, *op. cit.*.

36. Renato SZTUTMAN, Silvana NASCIMENTO et Stélio Marras. « Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro », *op. cit.*, p. 132, [ma traduction].

Dans la dernière séquence, Mabel Prelorán pose une question à Saravino : « Alors, Zulay, qu'allez-vous faire ? » La jeune femme reste silencieuse. Les intertitres finaux sont expressifs à cet égard :

*Ce que nous découvrons si souvent
quand nous émignons,
C'est que nous sommes devenus
des errants éternels,
partant toujours,
sans sentir que nous sommes arrivés³⁷.*

La complexe structure temporelle du film, adoptant une conception cyclique du temps narratif, démantelant et remontant toute temporalité causale, engage la promesse d'un avenir émancipé, entre la tradition et la modernité, au-delà des catégories binaires rigides de la modernité européenne hégémonique, y compris celles de l'espace et du temps.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BARCLAY Barry, « Celebrating Fourth Cinema ». *Illusions*, n° 35, hiver 2003.

BURROUGHS William, *Queer: A Novel*. Londres, Penguin, 1987.

CAMPO Javier, « Jorge Prelorán: un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine ». *Dixit*, janvier-juin 2017, n° 26.

LA CONDAMINE Charles-Marie de, *Voyage sur l'Amazonie*. Paris, La Découverte, 2004. (Première édition chez Maspero en 1981. De la Condamine (1701-1774) a entrepris ce voyage entre 1743 et 1744, note des éditrices et de l'éditeur).

DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris, Minuit, 1988.

FOSTER Hal, « The Artist as Ethnographer? ». In George E. MARCUS et Fred R. MYERS (éd.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, University of California Press, 1995.

37. Ma traduction.

- JAMESON Fredric, « Postmodernism and Consumer Society ». In: Fredric JAMESON, *The Cultural Turn: Selected Writings in the Postmodernity*. Londres et New York, Verso, 1998.
- KOHEN Héctor, « La aventura del Homo Faber. El cine de Jorge Prelorán ». In Claudio ESPAÑA (ed.), *Cine Argentino, Modernidad y Vanguardias 1957-1983*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- MACDOUGALL David, *Film, Ethnography, and the Senses. The Corporeal Image*. Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2006.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*. Paris, Gallimard, 1964.
- MICHAUX Henri, *Ecuador: Journal de Voyage*. Paris, Gallimard, [1929] 2016.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16 n° 3, automne 1975.
- PRELORÁN Jorge, *El Cine Etnobiográfico*. Buenos Aires, Editorial Catálogos, Universidad del Cine, 2006.
- RUSSELL Catherine, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham et Londres, Duke University Press, 1999.
- SERRANO Jorge Luis, *El Largo Oficio del Cine. Jorge Prelorán en el Ecuador de los 80* (PDF reçu par Rocío Mesa, de la part de Mabel Prelorán, sans aucune indication bibliographique).
- PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York et Londres, Routledge, 2007.
- QUIJANO Aníbal, « “Raza”, “Etnia” y ‘Nación’ en Mariátegui : cuestiones abiertas ». In Roland FORGUES (ed.), *José Carlos Mariátegui y Europa: el otro aspecto del Descubrimiento*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1993.
- TAQUINI Graciela, « Los documentales de Jorge Prelorán: un cine antropomórfico ». In Juan José ROSSI, *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1987.
- SHERMAN Sharon R., « From Romanticism to Reflexivity in the Films of Jorge Prelorán ». En ligne : <https://www.researchgate.net/publication/260894362_From_Romanticism_to_Reflexivity_

in_the_Films_of_Jorge_Preloran_In_Memories_of_the_Origins_of_Ethnographic_Film_ed_Beate_Engelbrecht_pp279-291_Frankfurt_au_Main_Peter_Lang_Publishers_2007< [consulté le 20/09/2020], non paginé.

SZTUTMAN Renato, Silvana NASCIMENTO et Stélio MARRAS, « Entrevista como antropólogo Eduardo Viveiros de Castro », *Sexta feira*, n° 4, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Metafísicas canibais*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

WAGNER Roy, *The Invention of Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.

DIRE L'ABSENCE ET RENDRE LES FEMMES
PRÉSENTES : LES FILMS DE CAROLINA ASTUDILLO

Pascale THIBAudeau
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

L'absence est au fondement même de la photographie et du cinéma, on pourrait même dire qu'elle est au fondement de toute image figurative, puisque l'image se substitue toujours à la réalité qu'elle représente. Dans le cas de l'image photo-cinématographique, et c'est encore plus vrai pour l'image documentaire, sa fonction d'enregistrement pose à la fois l'absence de l'objet et l'attestation de sa présence passée devant l'objectif, à un instant T et dans un lieu donné. Comme le dit Barthes, à propos de la photographie, on peut dire que l'image documentaire est une image « frottée de réel¹ », un réel absent au moment où l'image est reçue. Ce paradoxe, exploré par de nombreux théoriciens du cinéma et de la photographie, depuis Jean Mitry, Barthes et Bazin, est au cœur de la création documentaire de Carolina Astudillo.

Cette cinéaste d'origine chilienne, installée à Barcelone, a réalisé plusieurs courts métrages et deux longs métrages, *El gran vuelo* en 2014 et *Ainhoa, yo no soy esa* en 2018, couronnés de nombreux prix dans des festivals internationaux ; le troisième, *Canción a una dama en la sombra*, est en phase de postproduction². Elle appartient à cette génération de cinéastes pour laquelle la pseudo objectivité de l'image documentaire ne va pas de soi, et qui la questionne sans cesse, notamment par le recours à une voix-Je ou la pratique d'un montage-collage remettant en cause l'homogénéité du sens, nous en verrons des exemples. Par ailleurs, sa filmographie présente une grande cohérence dans la mesure où elle s'intéresse aux multiples formes d'expression de la mémoire, en tant que passé agissant dans le présent, et s'attache en parallèle à rendre visibles les femmes, à leur redonner une voix, un visage, une parole, et à déconstruire, à la fois esthétiquement et politiquement, leur absence en tant que sujet³.

1. Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 177.

2. Au moment où cet article a été écrit, en 2019.

3. À propos de *El gran vuelo* : « Muchas historias protagonizadas por mujeres han sido invisibilizadas por lo que creo que es necesario darlas a conocer ». Interview

Fondés sur un travail d'enquête préalable, une investigation de type historique, ses films tissent un rapport privilégié à l'archive, qu'il s'agisse de fonds répertoriés par les institutions ou de documents privés. Ces archives sont d'abord des sources d'information et de connaissance, mais elles sont également un matériau que la cinéaste utilise et réélabore à la fois plastiquement et sémantiquement dans une pratique très actuelle du *found footage*. Ici l'image d'archive et l'image trouvée ont rarement pour fonction d'illustrer un propos et de conduire les spectateurs vers une signification univoque, mais d'interroger l'image cinématographique dans ses fondements : son énonciation, sa réception et la façon dont s'élabore le sens.

Cette contribution sera centrée sur certains aspects de l'absence, celle des femmes en premier lieu et de leur parole, et visera à mettre en lumière les stratégies que la cinéaste met en place pour les rendre visibles et audibles tout en révélant (au sens photographique du terme) cette absence. Comment dire l'absence des femmes dans l'espace public, dans l'histoire, voire dans la sphère privée, même lorsqu'il y a abondance d'images ? C'est l'un des paradoxes auxquels les films de Carolina Astudillo nous invitent à réfléchir.

DONNER LA PAROLE ET FAIRE TÉMOIGNER (*DE MONSTRUOS Y FALDAS*, *LO INDECIBLE*)

Les premiers films s'intéressent aux destins de femmes qui ont été victimes de violence dans un contexte de répression politique, à partir de leur absence dans le présent. Ainsi le premier court métrage, *De monstruos y faldas* (2008), présente le témoignage de trois femmes et d'un homme dont les mères et la tante ont été détenues à la prison de femmes Les Corts à Barcelone, pour des motifs politiques, pendant la dictature franquiste.

Les voix des témoins sont montées sur des images de la prison, des archives diverses, des images contemporaines et des images d'animation qui ponctuent les différentes séquences. La parole des héritiers du passé redonne une existence à ces femmes que le pouvoir franquiste a voulu effacer, et dont l'histoire n'a pas retenu

de Carolina Astudillo par Alvaro DE LUNA, *Mundo crítica*, 25/04/2015 : http://carolinaastudillo.com/wp-content/uploads/2016/10/43-mundo_critica.25-04-15.pdf >[consulté le 28 septembre 2019].

la trace. Elle fait également émerger le souvenir du manque que supposait pour les filles l'absence des mères, à travers le récit des rares visites et des difficultés pour les approcher. Dans le même temps, le montage – qui mêle des images de diverses provenance –, l'utilisation du flou, de filtres et de décadrages signifient à la fois l'absence de ces femmes, la difficulté d'accès à la prison et aux informations pour les proches, et le trajet incertain de la mémoire vers le passé. Ce sont des procédés que l'on retrouvera dans les films suivants et qui participent d'une poétique de l'absence, telle que la définit Isabel Cadenas Cañón⁴.

Dans *Lo indecible*, court métrage de 2012, la réalisatrice donne la parole à une directrice d'école chilienne, Gabriela Goicoolea, arrêtée en 1974 par les militaires, pour avoir hébergé et aidé à exfiltrer des familles suspectées d'appartenir au MIR. Les gros plans de Gabriela Goicoolea racontant les circonstances de son arrestation, alternent avec des plans de grand ensemble de la ville de Santiago (figure 1) et des plans montrant des hommes en train de lire des fragments du rapport de la Commission Valech⁵, où des femmes décrivent les tortures subies lors de leur détention.

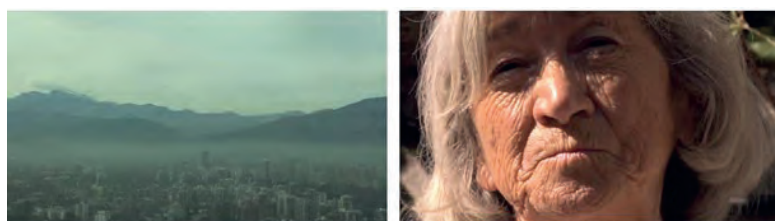


Figure 1. Carolina Astudillo, *Lo indecible* (2012)

Le montage crée de multiples effets de sens. Tout d'abord l'alternance de la vision de près, réservée à la protagoniste et aux lecteurs, et de la vision de loin, pour la capitale et la cordillère qui l'entoure,

4. Isabel CADENAS CAÑÓN, *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2019.
5. Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, créée en 2003 sous le gouvernement de Ricardo Lagos, présidée par Sergio Valech jusqu'à la mort de celui-ci en 2010.

reproduit au sein de l'échelle des plans, le contraste entre l'humain (ici du plan américain au gros plan) et l'inhumain (les plans de grand ensemble qui effacent toute présence humaine). Ces derniers renvoient à l'anonymat et au silence dans lesquels ont longtemps été plongées les victimes d'exactions sous la dictature de Pinochet, à leur absence dans l'espace public, une absence qui perdure au présent, dans le vacarme de la grande métropole. D'où la nécessité, pour le film, de s'approcher au plus près de l'humain – le visage et la voix – pour faire émerger cette mémoire traumatique.



Figure 2. Carolina Astudillo, *Lo indecible* (2012)

Le contraste le plus saisissant est la lecture des récits de tortures (figure 2) : la parole de femmes absentes est prise en charge par des hommes, dans une mise en situation qui ressemble à une mise à l'épreuve, une injonction à « se mettre à la place de ». Se produit alors une forme de transfert, voire d'identification avec les souffrances vécues. En effet, malgré la neutralité apparente de la lecture, la caméra capte, par la variation de l'échelle des plans et de l'angle de prise de vue, les émotions éprouvées par les lecteurs : tremblements des mains qui tiennent le papier, sécheresse de la bouche, froncement de sourcil, regard embué. Ce sont des signes infimes sur lesquels les plans ne s'appesantissent pas, mais qui suffisent à traduire l'onde de

choc qui se propage, depuis les témoignages recueillis hors du film (par la Commission Valech) jusqu'aux spectateurs en passant par le corps des lecteurs filmés par Carolina Astudillo.

Par ailleurs, ces lectures viennent se substituer au silence de Gabriela Goicoolea sur ce qu'elle a vécu en détention. Elle raconte ce qui a précédé son arrestation, les motifs pour lesquels on est venu la chercher, la réaction de ses enfants, le silence qui a suivi son retour, mais elle ne dit rien de ce qui s'est passé pendant sa détention. Dans le dernier plan du film elle tente d'expliquer cette absence de parole :

Es muy difícil, estás protegiendo a tus hijos, estás protegiendo un poco a tu marido, él también me protegía a mí, ¿no? No quieres contarles estas cosas a tus amigos tampoco mucho, en detalle, porque... ¿para qué? Yo siempre pensaba ¿para qué?

Le film offre une réponse à cette interrogation contre laquelle semble se heurter le sujet, en associant au visage filmé de Gabriela Goicoolea les mots de ces femmes absentes, qui vibrent dans les voix et les corps des hommes qui les lisent. Au désarroi de la femme seule face à « lo indecible » de l'expérience vécue, la cinéaste convoque un chœur d'hommes et de femmes, comme l'indispensable relais d'une parole absente.

Dès ce film, est mis en place un principe de substitution que je qualifierai d'hétérogène (ou hétérogénéisante) : lorsqu'un élément est absent, qu'une pièce est manquante (ici la parole de Gabriela Goicoolea sur les tortures subies), la cinéaste lui en substitue une autre qui, au lieu de simplement illustrer ou de recouvrir l'absence, vient la souligner et multiplie les effets de sens.

ENQUÊTER ET RETROUVER (*EL GRAN VUELO*)

El gran vuelo, le premier long métrage, développe l'histoire de l'une des quatre femmes emprisonnées à la prison de Barcelone dont traite *De monstruos y faldas*. Il s'agit de Clara Pueyo Jornet, militante du PSUC⁶, arrêtée pour cette raison et condamnée à mort, dont toute trace a disparu depuis son évasion en 1943, à l'âge de 29 ans. C'est ce « grand envol » qui donne son titre au film. Sans le travail de l'historien Fernando Hernández Holgado, qui a réalisé une thèse

6. Partido Socialista Unificado de Cataluña.

sur les prisons de femmes de Madrid et Barcelone⁷, et les deux films de Carolina Astudillo, la trace ténue de l'existence de Clara Pueyo se serait sans doute complètement effacée. « Después de la fuga, su recuerdo se desvanece, como si quienes la conocieron hubiesen decidido olvidarla⁸ », précise la voix off à la fin du film. *El gran vuelo* est donc le fruit d'une enquête sur une femme militante, absente de l'histoire officielle, mais aussi de celle de son parti, puisque l'une des hypothèses sur sa disparition est qu'elle aurait été assassinée par des membres du PSUC, car suspectée de trahison.

La cinéaste ne se limite cependant pas à rendre visible une femme particulière qui a été invisibilisée, elle élargit le champ aux femmes militantes, victimes comme les autres du patriarcat, même au sein des partis révolutionnaires, ainsi qu'aux femmes de la bourgeoisie de l'époque. C'est là que réside l'une des grandes forces du film. En effet, les images de Clara Pueyo étant quasiment absentes (à part quelques rares photos), la cinéaste utilise des images d'archives, dont une bonne partie est tirée de films de famille conservés par les cinémathèques de Barcelone et Madrid⁹ :

[...] me pareció esencial bucear en los archivos familiares y mirar. Mirar cómo eran retratadas las mujeres de la época, cómo posaban, darles materialidad. Fantasmas, cuerpos en movimiento registrados en la cotidianidad del momento. “La realidad de todos los días cargada de la eternidad del arte” como dijo Epstein. Sus cuerpos las hacen presentes, ellas existieron, estuvieron ahí, vuelven a materializarse, resucitan para contar otra historia, pero también la suya¹⁰.

7. Fernando HERNÁNDEZ HOLGADO, *La Prisión Militar. Las cárceles de mujeres franquistas de Barcelona y Madrid (1939-1945)*, 2011 : <<http://eprints.ucm.es/13798/>> [consulté le 4 juin 2019].

8. 51'46

9. Cf. Marianne BLOCH-ROBIN, « Las mil Claras de Carolina Astudillo : memoria, celuloide y digital », in Antonia del Rey-Reguillo et Nancy Berthier (coords.), *Cine y audiovisual. Trayectos de ida y vuelta*, Madrid, Shangrila Ediciones, 2018, p. 72, note 10.

10. Interview de Carolina Astudillo par Martín Miguel MAESTRO, *Nos hacemos un cine*, 8/04/2015 : <http://carolinaastudillo.com/wp-content/uploads/2016/10/27-nos_hacemos_un_cine.08-04-2015.pdf> [consulté le 28 septembre 2019].

Or, ces films ont été tournés par des hommes des classes aisées, car dans les années 1920 à 1940, il fallait appartenir aux classes supérieures pour pouvoir s'offrir une caméra, et, sauf exception, il revenait aux hommes de la manier. Les images montrées sont donc le plus souvent celles de femmes regardées et filmées par des hommes, dont les attitudes, les gestes et les expressions sont déterminés par ce regard masculin¹¹, depuis leur plus jeune âge. Ainsi, sur une photo de groupe à la prison, la voix off se demande pourquoi certaines femmes sourient : « ¿ en las fotos oficiales se les obliga a sonreír o simplemente desde niñas se les ha enseñado a observarse a sí mismas mientras están observadas ?¹² ». Monté sur la deuxième partie de cette interrogation, on voit un plan d'une fillette que des adultes font poser devant la caméra en corrigeant à plusieurs reprises sa posture pour qu'elle se tienne « correctement » (figure 3). Énoncée au début du film, cette question souligne que la plupart des femmes vues dans ces images sont des objets du regard masculin auquel elles se conforment, à l'inverse de Clara Pueyo qui, elle, nous est présentée comme un véritable sujet.



Figure 3. Carolina Astudillo, *El gran vuelo* (2014)

11. « Cuando revisas las imágenes familiares, descubres que la mayoría de los cámaras eran hombres (hay excepciones como Madronita Andreu) y el modo en que filmaban a sus mujeres. La mirada es masculina (abundan los planos de pies, piernas, bocas), y ellas al saberse observadas posan para la cámara. Las chicas siempre son las protagonistas durante la boda y la luna de miel. Cuando nacen los hijos o las hijas, pasan a segundo plano. Creo que eso refleja bastante bien la mentalidad de la época. Cuando la mujer aún no es madre se la filma con el deseo. Convertida en madre, se la mira con otros ojos ». *Ibid.*
12. 3'26.

En effet, ces archives familiales de la bourgeoisie sont associées à deux voix-off : l'une, masculine, prend en charge la voix du film et tente de reconstruire, à partir de fragments disponibles, l'histoire de Clara Pueyo ; l'autre, féminine, lit des lettres qu'elle a écrites et la fait donc exister en tant que sujet. Marta Álvarez remarque que le contraste est la figure principale qui préside à la construction du film¹³. Un contraste parfois brutal entre ce que les images induisent de la vie des personnes filmées et ce que nous disent les deux voix off à propos du destin de Clara et de ses semblables. A titre d'exemple, citons cette séquence où l'on voit une jeune femme faire du ski et tomber dans la neige (figure 4) tandis que l'on entend la lecture d'une lettre où Clara révèle à un ami qu'elle a donné naissance à une fille et que celle-ci est morte de faim. Les images suivantes montrent des jeunes femmes et des fillettes en train de danser le twist, contrepoint cruel à la tragédie évoquée par Clara en trois phrases brèves : « Tú aún no lo sabes, pero he tenido una hija. Otra pequeña tragedia. Murió de hambre... de hambre ¿sabes Félix ?¹⁴ ».



Figure 4. Carolina Astudillo, *El gran vuelo* (2014)

13. « [E]l contraste [es] la figura básica que organiza la construcción del documental : el contraste brutal que se establece entre las alegres imágenes de la época –que devuelven a la vida a unos seres que sonríen a la cámara durante sus excursiones, sus fiestas y sus bailes– y lo que narran las voces que oímos en el documental –la masculina del narrador, que da cuenta del trágico destino de Clara Pueyo ; la femenina que lee fragmentos de la correspondencia de la joven–. Es asimismo notorio el contraste entre las imágenes en blanco y negro y la música extremadamente contemporánea y de marcado carácter experimental ». Marta Álvarez, « Viejas imágenes, nuevos dispositivos : más reciclajes de cine doméstico », in Amélie FLORENCHIE et Dominique BRETON (éds), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, p. 211.
14. 25'14.

Dans son livre *Poética de la ausencia*, Isabel Cadenas Cañón consacre un chapitre au film *El gran vuelo*¹⁵, où elle s'intéresse notamment au procédé de distanciation mis en œuvre par ce type de montage, que sous-tend une perspective critique, même si, écrit-elle :

no se trata solo de distanciar, sino de que esa distancia crítica nazca de un proceso dialéctico con una cercanía que tiene que ver con la emoción. Por eso, la película se mueve siempre en torno a esa línea entre mirada crítica y mirada empática, y ambas se nutren entre sí¹⁶.

C'est la voix off masculine qui introduit la distanciation critique (comme dans la question sur l'injonction faite aux femmes de plaire en toutes circonstances) tandis que la voix féminine, qui lit les lettres, nous fait approcher de la subjectivité de Clara et nous rend présentes ses émotions dans la conjonction d'époques différentes.

À la fin du film¹⁷, nous apprenons que les lettres que nous avons entendues n'ont jamais été envoyées car confisquées lors de l'arrestation de Clara, au mois d'août 1941. Le geste épistolaire, dans sa fonction d'échange et de communication intime entre deux individus, a donc été brutalement interrompu et détourné de son objet en étant saisi comme pièce à conviction par la police. Plus de 70 ans après, les spectateurs que nous sommes se substituent aux récepteurs de ces lettres restées muettes jusqu'à ce que la réalisatrice leur offre une voix. Dans la réalité passée, à l'absence de Clara répond celle des destinataires qui n'ont jamais reçu les lettres ; dans le présent de la réception du film, la voix qui les lit les fait résonner comme un écho traversant le temps pour atteindre notre écoute où se noue le fil d'une autre transmission. Ainsi, c'est dans l'articulation entre le passé et le présent, la microhistoire et la macrohistoire, la subjectivité des lettres et la nôtre que l'absence est, dans le même temps, dite et dépassée.

RÉINTÉGRER LA GÉNÉALOGIE DES FEMMES (*AINHOA, YO NO SOY ESA*)

Dans son deuxième long métrage, *Ainhoa, yo no soy esa*, la cinéaste s'est trouvée confrontée au problème inverse posé par l'absence

15. C'est elle qui prête sa voix aux journaux intimes d'Ainhoa dans *Ainhoa, yo no soy esa*.

16. Isabel Cadenas Cañón, *op. cit.*, p. 116.

17. 53'25.

d'images de Clara Pueyo puisqu'elle disposait au contraire d'une quantité impressionnante d'images filmiques et photographiques d'Ainhoa, la protagoniste. Une hyper présence visuelle rendant d'autant plus flagrante l'absence du sujet en tant qu'actrice de son propre destin. C'est déjà ce qu'induisait le précédent film au sujet des femmes objets des regards masculins.

L'origine du film se trouve dans le geste de Patxi, un ami de Carolina Astudillo, qui lui a confié un jour ses archives familiales pour qu'elles ne se retrouvent pas, à sa mort, bradées dans des marchés aux puces. C'est donc l'anticipation de son absence future et la crainte d'une disparition de la mémoire familiale qui sont à l'origine de ce don. La cinéaste s'est ainsi retrouvée dépositaire d'un matériel très abondant : des albums photographiques, des films Super 8 tournés par le père, qui – outre la vie de sa famille – filmait tout ce qu'il pouvait, des enregistrements de conversations téléphoniques, et les journaux intimes¹⁸ de la sœur de Patxi, Ainhoa, qu'il a découverts lorsque celle-ci s'est suicidée, en 2003, à l'âge de 34 ans.

Le film commence par une citation du journal intime de Frida Kahlo : « Mis temas son mis sensaciones,/mis estados de ánimo,/ mis reacciones ante la vida », et se poursuit sur des images de films de famille, celle d'Ainhoa et Patxi, mais également de la cinéaste elle-même. Le texte qu'elle lit en voix off articule étroitement l'histoire de la protagoniste de son film et sa propre histoire, invitant à lire dans le portrait qu'elle compose, celui d'une génération de femmes :

Querida Ainhoa, he decidido escribirte, aún sabiendo que nunca leerás esta carta. No nos conocimos pero podríamos haber coincidido. Pertenecemos a la misma generación, semejante y distinta a la vez. Ambas nacimos en la década de los setenta, en países separados por la inmensidad de un océano que vivían bajo la dictadura. Dudo que recuerdes con claridad lo que eso significa. Franco murió cuando tenías cuatro años, en 1975, el año en que nací. En Chile, la dictadura militar recién comenzaba, y se prolongaría hasta el inicio de mi adolescencia. Las imágenes de nuestra infancia se convierten en la memoria de nuestra infancia. Mi madre, el pañuelo de seda cubriéndole el pelo, los párpados celestes, su mano enseñándome a saludar a cámara. Tu madre, el bikini

18. Ils datent de 1994, 1995, 1999 et 2001 – précise la voix off.

floreado, el pañuelo que cubre su largo cabello oscuro, te coge de la mano y te enseña a dar tus primeros pasos. Mi padre, con su jersey azul, el bigote de moda. También me zarandea, me lanza al cielo, me sienta en el capó de su coche. Bellas imágenes de 1976, que sin quererlo evocan otras imágenes, las que nunca pudieron filmar las familias desmembradas por la muerte, la tortura y el exilio. Años atrás, inicié un viaje que se alargó más de lo esperado y me trajo hasta aquí¹⁹.

Le film condense ainsi, dès ses premiers plans, diverses modalités de l'absence : celle de l'enfance, à jamais disparue, celle de la protagoniste, qui s'est suicidée et est également la destinataire de la lettre filmique que lui adresse la réalisatrice, celle des images manquantes que vient souligner l'abondance de celles qui constituent le film. Ainsi, tout excès d'images enregistrées possède son envers et désigne en creux, à la fois le hors champ et le hors cadre, ainsi que toutes les images qui n'ont pas été enregistrées et ne peuvent attester de l'absence de leur sujet. A cela s'ajoute le temps qui, bien que capté par l'image, ne cesse d'en désigner la caducité : « Cada imagen sobrevive o no a los sujetos retratados, o bien los devora en su propia descomposición. Por lo mismo, cada imagen nos habla de una ausencia », déclare la cinéaste peu après²⁰. La pellicule rayée, parfois trouée, est la manifestation tangible du travail du temps qui transforme tout en absence (figure 5).



Figure 5. Carolina Astudillo, *Ainhoa, yo no soy esa* (2018)

19. 01'52 > 03'30.

20. 5'50.

Comme elle l'a fait pour Clara Pueyo, mais à partir d'un matériau très différent, Carolina Astudillo construit un portrait contrasté de l'absente en associant la voix tourmentée de ses journaux intimes aux films et photos de famille. Ceux-ci composent, comme l'a fort bien analysé Roger Odin, la « fiction familiale²¹ » à partir de moments qui « seront lus ultérieurement comme autant de signes flagrants du bonheur²² » (figure 6).



Figure 6. Carolina Astudillo, *Ainhoa, yo no soy esa* (2018)

Une certaine mélancolie se dégage des nombreux plans de l'enfance d'Ainhoa, témoignant d'un bonheur perdu. Elle est amplifiée par les commentaires de Patxi, en off, teintés de regrets, ainsi que par la qualité même des images Super 8, parfois dégradées, aux couleurs délavées et au grain piqueté. Outre la valeur plastique propre à toute image abîmée, elle induit, comme l'observe Christa Blumlinger, un « mode de lecture mélancolique du matériau, qui est considéré

21. Roger ODIN, « Le film de famille dans l'institution familiale », in Roger ODIN (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 32.
22. Éric DE KUYPER, « Aux origines du cinéma : le film de famille », dans Roger Odin (dir.), *op. cit.*, p. 15.

comme un vestige appartenant au monde des choses, aussi éphémère que les corps dont il a conservé la trace²³ ».

Néanmoins, le film ne cède pas à la déploration et résiste à l'abyme qu'ouvre le destin tragique de cette jeune femme. Cette résistance se fait grâce au recours à un chœur de femmes qui ont tenu des journaux intimes, comme Ainhoa et la réalisatrice. La phrase de Frida Kahlo placée en exergue du film constitue son manifeste ; puis Virginia Woolf, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Anne Sexton ou encore Susan Sontag sont citées²⁴. Il s'agit, nous dit Carolina Astudillo sur des plans montrant la mère et la grand-mère d'Ainhoa dans une cuisine, d'un « corpus testimonial [que] crea nuestra genealogía como mujeres, esa que a lo largo de los años se ha visto oscurecida y fragmentada²⁵ ». Dès lors, elle se livre à une réflexion sur le rôle de ce mode d'expression majoritairement féminin et des questions qui s'y trouvent circonscrites, alors qu'elles sont le plus souvent absentes de l'espace public, voire de la sphère familiale : les règles, l'angoisse de tomber enceinte, les relations sexuelles, l'orgasme, l'avortement, le harcèlement... À l'absence de paroles de femmes, le film répond par une polyphonie de voix, celle d'Ainhoa portée par une poétesse, la propre voix de la cinéaste, les voix d'autrices qui les inscrivent dans cette généalogie de femmes. Le destin d'Ainhoa cesse donc d'être isolé pour venir s'inscrire dans une histoire commune des femmes, grâce, notamment, au montage. Comme dans *El gran vuelo*, il n'est presque jamais illustratif mais producteur d'un sens ajouté. Il signale ainsi, en creux, différentes formes de contraintes subies par les femmes. Par exemple, au milieu du film, plusieurs passages des

23. Christa BLUMLINGER, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et les nouveaux médias* [2009 édition allemande], Paris Klincksieck, 2013, p. 218.

24. La cinéaste déplore, pour sa génération, qui est aussi celle d'Ainhoa, l'absence de voix fortes féminines servant de références ou de phare pour se guider dans la vie, d'où la volonté d'inclure des textes d'écrivaines : « para hacer genealogía, porque la mayoría de las mujeres no tenemos precursoras. Yo recuerdo que en el colegio nunca me hablaban de Anne Sexton, Sylvia Plath o Alejandra Pizarnik. Los referentes eran siempre masculinos. » Interview de Carolina Astudillo par Laura CARNEROS, *Otros cines Europa*, 19/04/2018 : <<https://carolinaastudillo.com/wp-content/uploads/2019/01/2018-04-19-e-otros-cines-europa.pdf>> [consulté le 28 septembre 2019].

25. 09'30.

journaux d'Ainhoa lus en off expriment ses doutes et ses difficultés à avoir une relation amoureuse stable ou simplement satisfaisante. Associées à cette lecture, sont montrées des images de sa mère, dans sa jeunesse, prenant des poses et souriant, tandis qu'elle est filmée par son mari²⁶ (figure 7). Ces images renvoient à cette fiction heureuse, dont parlent Roger Odin et Hervé Guibert²⁷, d'une vie comblée de femme et mère au foyer. Le montage éclaire à la fois le modèle canonique qui hante Ainhoa et lui fait éprouver comme un manque le fait de ne pas trouver le compagnon idéal, mais il projette également sur l'apparence lisse de sa mère, la part de tourment intime qui se dégage des journaux et que les images semblent avoir pour fonction d'occulter. Le texte et l'image se commentent ainsi mutuellement en inscrivant les destinées de la mère et de la fille dans une généalogie bien plus vaste.



Figure 7, Carolina Astudillo, *Ainhoa, yo no soy esa* (2018)

Par ailleurs, le sujet qui se dégage de l'écriture intime est radicalement différent de l'apparence visible, celle que nous transmettent les

26. À partir de 57'30.

27. Hervé GUIBERT, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

images²⁸ ainsi que les témoignages du frère d'Ainhoa et de ses ami-e-s. Celles et ceux qui l'ont connue soulignent ce décalage et contribuent à créer un sujet multiple, insaisissable, riche de ses différentes facettes et de ses contradictions. A l'absence d'Ainhoa, le film oppose donc une présence kaléidoscopique, qui se modifie en fonction du point de vue et rend compte de la complexité du réel. C'est le « yo no soy esa » du titre, emprunté à la chanson de Mari Trini²⁹, qui exprime le refus d'être enfermé dans un modèle imposé.

« El significado de una imagen no subyace en su origen sino en su destino[...]»³⁰, revendique la réalisatrice en citant Sherrie Levine, artiste américaine appropriationniste, comme une caution à sa propre façon de s'approprier les images. D'une manière générale, qu'elle soit inconnue, très éloignée dans le temps ou très récente, l'origine de l'image reste à jamais absente. Ce manque intrinsèque à l'image enregistrée, cette absence au présent de ce qu'elle montre, signe une incomplétude³¹ que l'écriture, dans les films de Carolina Astudillo, vise à faire parler. D'autant plus qu'il s'agit d'une écriture de l'intime,

28. Le frère d'Ainhoa le souligne : « Yo en lo que Ainhoa escribió, vi una Ainhoa que yo no había conocido. Para mí era completamente diferente lo que yo leía y lo que había vivido de ella. [...] Era difícil conocer ese interior delicado, no sé si decir angustiado o torturado que demuestran los diarios » (53'16).

29. « El 'yo no soy esa' por un lado era porque me gusta mucho la canción de Mari Trini, pero también era 'yo no soy esa', la de los diarios, la de las imágenes. Hay una ruptura entre la Ainhoa que todos conocían y la que fue. El hermano, por ejemplo, decía que no la reconoció cuando leyó el diario. Y también 'yo no soy esa' podría referirse a mí misma. Era como un juego de palabras. » Interview de Carolina Astudillo par Laura Carneros, *op. cit.*

30. 05'03.

31. Incomplétude par ailleurs constitutive de la difficulté à cerner l'identité des protagonistes, dès lors que la cinéaste se refuse à en réduire la complexité : « Siempre digo que era como un puzzle al que le faltaban piezas. Y tampoco es una biografía, son como pinceladas de la historia de una mujer que podría ser la de muchas mujeres [à propos de Clara Pueyo Jornet]. En el caso de Ainhoa pasa lo mismo, aunque hubiera mucha abundancia de material [...]. Pero pese a la cantidad de material, con entrevistas y diarios, tampoco queda muy claro el tema de la identidad. [...] son como piezas, hay algunas que no encajan y otras que faltan. Entonces son retratos que no están completamente definidos ». Interview de Carolina Astudillo par Manuel BARRERO IGLESIAS, *Tierra Filme*, 23/05/2018 : <<https://carolinaastudillo.com/wp-content/uploads/2018/12/18-05-23-e-tierrafilme.pdf>> [consulté le 28 septembre 2019].

sous la forme de lettres ou de journaux dont Hervé Guibert nous dit, dans *L'Image fantôme*, que ce sont :

[les] deux écritures les plus proches [...] d'une même texture, d'une même immédiateté photographique. C'est la trace la plus récente de la mémoire, et c'est à peine de la mémoire : comme quelque chose qui semble encore vibrer sur la rétine, c'est de l'impression, presque de l'instantané³².

CONCLUSION

Qu'il s'agisse de l'histoire d'Ainhoa, qui par ailleurs s'inscrit ouvertement dans l'histoire post-transitionnelle de l'Espagne, ou de celles de Clara Pueyo ou Gabriela Goicoolea, le travail de Carolina Astudillo consiste à faire entrer en résonance des images et des textes hétérogènes, des subjectivités passées et présentes, le public et le privé, la microhistoire et la macrohistoire dont Christa Blümlinger nous dit que l'articulation est, dans une certaine mesure, le centre discursif du film de montage³³. D'un point de vue plastique, les images surexposées ou exposées plusieurs fois, les sautes des photogrammes, les rayures et dégradations de la pellicule désignent la fragilité du support où l'empreinte visible du temps renvoie à l'altération de la mémoire, l'une et l'autre étant menacée d'effacement. Ce sont autant de signes matérialisant les obstacles qui rendent difficiles l'accès au passé. Car ces films ne tentent pas de réduire les images à leur signifié historique, ils ne cessent de signaler des manques et des absences qui ne seront pas comblées mais interrogées. Ils parlent autant, sinon plus, de notre rapport présent au passé que du passé lui-même.

Walter Benjamin nomme « inconscient optique³⁴ », ou visuel selon les traductions, la capacité qu'ont les appareils photo-cinématographiques de révéler dans les images une part de réalité qui échappe à la vision ordinaire, et qui va bien au-delà de ce pourquoi elles ont été produites. La démarche appropriationniste, propre à Carolina

32. Hervé Guibert, *op. cit.*, p. 75.

33. « Le film de montage établit [...] une articulation entre la macrohistoire et la microhistoire, plus encore : il en fait dans une certaine mesure son centre discursif », Christa Blümlinger, *op. cit.*, p. 183.

34. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, p. 305-306.

Astudillo et à certain-e-s autres cinéastes qui pratiquent le *found footage*, en opérant un transfert des films d'un cadre amateur et privé à un cadre artistique et public, fait travailler cet inconscient optique. Car c'est bien dans la forme que prennent les films de Carolina Astudillo, la réflexion sur les images qu'ils suscitent, que réside leur caractère politique et féministe, plus que dans un discours articulé sur l'absence des femmes. Politique également dans leur façon de ne pas asséner au spectateur un message clair et univoque mais de suggérer des interrogations sans en ordonner les conclusions. Ce ne sont pas des œuvres ouvertes au sens où chacun pourrait imaginer ce qu'il veut à leur propos, mais au sens où, pour emprunter un titre de Jacques Rancière, elles font le pari d'un spectateur et d'une spectatrice émancipé-e-s, ce qui est éminemment politique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ÁLVAREZ, Marta « Viejas imágenes, nuevos dispositivos : más reciclajes de cine doméstico », in Amélie FLORENCHIE et Dominique BRETON (éds), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015.
- ASTUDILLO, Carolina, Interview par Alvaro de Luna, *Mundo crítica*, 25/04/2015 : <http://carolinaastudillo.com/wp-content/uploads/2016/10/43-mundo_critica.25-04-15.pdf> [consulté le 28 septembre 2019]
- , Interview par Martín Miguel Maestro, *Nos hacemos un cine*, 8/04/2015 : <http://carolinaastudillo.com/wp-content/uploads/2016/10/27-nos_hacemos_un_cine.08-04-2015.pdf> [consulté le 28 septembre 2019].
- , Interview par Manuel Barrero Iglesias, *Tierra Filme*, 23/05/2018 : <<https://carolinaastudillo.com/wp-content/uploads/2018/12/18-05-23-e-tierrafilme.pdf>> [consulté le 28 septembre 2019]
- , Interview par Laura Carneros, *Otros cines Europa*, 19/04/2018 : <<https://carolinaastudillo.com/wp-content/>>

uploads/2019/01/2018-04-19-e-otros-cines-europa.pdf> [consulté le 28 septembre 2019]

- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1936], in *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, p. 270-316.
- BLOCH-ROBIN, Marianne, « Las mil Claras de Carolina Astudillo : memoria, celuloide y digital », in Antonia DEL REY-REGUILLO et Nancy BERTHIER (coords.), *Cine y audiovisual. Trayectos de ida y vuelta*, Madrid, Shangrila Ediciones, 2018.
- BLUMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et les nouveaux médias* [2009 pour l'édition allemande], Paris Klincksieck, 2013.
- CADENAS CAÑÓN, Isabel, *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2019.
- DE KUYPER, Éric, « Aux origines du cinéma : le film de famille », dans Roger ODIN (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 11-26.
- GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.
- HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando, *La Prisión Militante. Las cárceles de mujeres franquistas de Barcelona y Madrid (1939-1945)*, 2011 : <http://eprints.ucm.es/13798/> [consulté le 4 juin 2019].
- ODIN, Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », in Roger ODIN (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 27-41.

ALBA SOTORRA, UN CINÉMA DOCUMENTAIRE
FÉMINISTE DE 4^e GÉNÉRATION

Brice CASTANON-AKRAMI
Université Sorbonne Paris Nord

Alba Sotorra est née en 1980 et a grandi à Salau, en Catalogne. En 2019, elle est l'auteure de quatre films de plus de cinquante minutes, *Miradas desveladas* (2008), *Qatar the race* (2011), *Game over* (2015), *Comandante Arian* (2018) et a réalisé des courts métrages, des documentaires pour la télévision et des installations pour des festivals et des centres d'art à Barcelone, Gérone ou Séoul¹. « *Cineasta emergente* »², elle voit ses films être sélectionnés dans de nombreux festivals internationaux où ils ont reçu des prix prestigieux³.

À l'instar d'autres documentaristes catalanes avec lesquelles elle collabore (Carla Subirana, Isa Campo, Lupe Pérez García), elle participe au sein du cinéma documentaire à l'émergence d'une « nouvelle sémiotique féministe » (Pahud et Paveau 2018) qui contribue au renouveau du cinéma documentaire en Espagne (Castanon 2011). On trouve dans son œuvre certains des traits singuliers des féminismes de la quatrième génération telle que Stéphanie Pahud et Marie-Anne Paveau l'ont caractérisée : outre le renouvellement générationnel, naturel et démographique, « deux grands facteurs motivent [les]

1. Avec Lupe Pérez García et Lluís Galter, elle réalise *En la capital del Dáesh* (2017) pour le programme *Salvados*, diffusé sur La Sexta, dirigé et produit par Jordi Évole et Ramón Lara. Elle est l'auteure des courts métrages *Intersecciones* (2006), *Encara sóc pedra* (2006), *Canto a Fidel* (2013, co-réalisé avec Isaki Lacuesta) des vidéo-installations *Mapell* (2013, co-réalisée avec Isa Campo) et *Wargames* (2014). En 2019, elle co-produit *Ji Bo Azadiyê* (*The end will be spectacular*) d'Ersin Çelik.
2. Dans l'ouvrage *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* qu'elles coordonnent, Annette Scholz et Marta Álvarez soulignent le sens qu'elles accordent au terme « émergentes » : « nos interesaba llamar la atención sobre cineastas que surgen en el nuevo siglo, esperando con ello contribuir de alguna manera a su visibilización y a fomentar redes que faciliten su asentamiento, intentando salir de la injusta situación actual. » (Álvarez et Scholz 2018 : 12).
3. *Miradas desveladas* (52 minutes) a remporté plusieurs prix dont celui du festival de cinéma de Tarragone, *Qatar the race* (58 minutes) a été nominé au Maailmafilm de Tartu et au Doc film Festival de Varsovie, *Game over* (78 minutes) a reçu le Premi Gaudí de l'Académie de cinéma catalan, *Comandante Arian* (80 minutes) a été sélectionné au Sheffield doc Festival, aux Hot Docs et au Shanghai International Film Festival.

innovations sémiotiques-textuelles » de cette quatrième génération : « le développement et l'installation des études de genre » et l'extension de l'objet premier du féminisme, « la défense des femmes et la promotion de l'égalité de sexes, à un objet plus large et hétérogène » (Pahud et Paveau, *idem*). Dans cet article, j'interrogerai certains des traits singuliers des féminismes de la quatrième génération : la réflexivité, la représentation du corps « comme dispositif sémiotique de militance et de résistance » et le dialogue avec l'antiféminisme (Pahud et Paveau, *idem*). Pour finir, il s'agira de voir comment le cinéma d'Alba Sotorra fait le choix du portrait pour rendre compte des formes multiples de domination et, dans une logique performative, représenter des situations d'*empowerment*.

La cinéaste réalise *Miradas desveladas* quand se constitue l'association CIMA (2006) qui dénonce de façon organisée et collective la discrimination dont les femmes sont la cible au sein de l'industrie cinématographique. Comme d'autres cinéastes de sa génération, elle affirme une « conscience de genre » (Zecchi 2014 : 137-138) qui peut prendre forme dans ses films.

Cette approche auteuriste du cinéma d'Alba Sotorra qui sera la mienne ne doit pas pour autant passer sous silence le monde de l'art (Becker 2010 [1982]) dans lequel la cinéaste s'inscrit, celui du cinéma documentaire et du cinéma exposé en Espagne. Alba Sotorra partage avec d'autres créateurs dont elle s'entoure certains traits communs : formée en Communication Audiovisuelle, elle réalise un cinéma politique – voire militant – qui fuit les dogmatismes, interroge les identités individuelles, met en avant de nouvelles féministes, raconte l'histoire des femmes par le biais du cinéma et renouvelle l'histoire de l'art en revendiquant le travail d'artistes ou de militantes. Ces affinités avec d'autres cinéastes apparaissent dans les collaborations qu'apportent les scénaristes et réalisateurs Isa Campo et Isaki Lacuesta ou le musicien, monteur et réalisateur Gerard Gil, ou la participation au film collectif *Ferida Arrel : Maria-Mercé Marçal* (2012) qu'elle co-réalise au côté de vingt-et-une autres artistes⁴.

4. Les auteures de ce film collectif produit et dirigé par Heura Marçal et Fran Ruvira sont Núria Araüna, Neus Ballús, Elisabet Cabeza, Judith Colell, Greta Fernández, Laura Ginés, Mercè Ibarz, Mireia Ibars, Francesca Llopis, Laia Manresa, Elena Molina, Andrea Nunes, Raquel Rei, Mariona Omedes, Anna

Néanmoins, cet environnement local (catalan), particulièrement propice au développement d'un cinéma documentaire innovant, dans lequel elle a créé sa maison de production, s'enrichit également de collaborations européennes (allemandes, britanniques, danoises) nées dans le cadre d'ateliers de formation consacrés au documentaire⁵ et durant les nombreux voyages qu'entreprend la cinéaste.

RÉFLEXIVITÉ

Plusieurs documentaristes développent leurs premiers longs métrages dans le domaine du « documentaire de création » en Catalogne dans les années 2000 à partir de récits explicitement autobiographiques (Mercedes Álvarez, Carla Subirana, Lupe Pérez García, Neus Ballús, Renate Costa...). Ce n'est pas le cas d'Alba Sotorra dont la réflexion où la cinéaste apparaît elle-même comme objet n'est présente, pour l'essentiel, que ponctuellement ou dans des éléments parafilmmiques, à savoir les présentations et les entretiens qui accompagnent la sortie d'un film, les conférences et les masterclasses mais également les épigraphes ou dédicaces qui semblent rapprocher le film de la biographie de l'auteure comme dans *Miradas desveladas* (« A todos los que me han abierto las puertas a lo largo del camino », dit la dédicace). Le tournage du film en tant qu'expérience vécue y apparaît, dans les propos d'Alba Sotorra⁶, comme une expérience vitale qui la transforme radicalement, des propos qui rendent compte d'une *praxis* et constituent l'éthos de la cinéaste tout à la fois.

Toutefois, *Miradas desveladas* porte bien une forme de réflexivité. Élaboré à partir de rencontres que la cinéaste a faites lors d'un voyage en auto-stop⁷ de la Catalogne au Pakistan, le film est constitué des

Petrus, Ona Planas, Elisabeth Prandi, Giovanna Ribes, Eva Serrats, Alba Sotorra, Rosa Vergés, Marta Vergonyós et Lydia Zimmermann.

5. Elle suit les formations Source 2, IDFA Academy, Berlinale Talent campus et EAVE producers Workshop.
6. « Me interesaban estas propuestas que proponían cambios desde el mundo artístico porque creo que es una utopía imaginar un mundo en el que el arte puede cambiar cosas y para mí estas mujeres me han demostrado que sí, que a través de su creación están promoviendo cambios. », « Mediterráneo », émission de Radio 3, du 20 septembre 2010.
7. Sur le blog *Acrobata del camino*, l'auteur argentin Juan Pablo Villarino évoque une partie du voyage effectué conjointement en Iran. Sur quelques photos,

portraits de cinq femmes et de quelques autres qui les côtoient⁸. Chacune d'entre elles, dans un contexte politique, religieux et social conservateur et patriarcal, trouve dans l'expression artistique ou le militantisme en faveur des droits humains une manière de s'affirmer comme artiste ou militante féministe et une façon de revendiquer des féminismes qui, malgré « des similitudes de problématiques égalitaires [avec les féminismes occidentaux], notamment concernant l'éducation, l'égalité professionnelle, les droits civils et politiques, [...] sont indissociables des contextes au sein desquels ils émergent et se développent » (Rocheffort 2018 : 73). Le montage rend compte d'une continuité spatiale, celle du voyage de la cinéaste et d'une cohérence thématique, celle du féminisme (dont certaines donnent une définition personnelle), de la lutte contre le patriarcat, du courage, de l'anticonformisme des portraiturées et de la pratique artistique comme moyen de distinction et d'affirmation personnelle. Le montage parallèle réunit ces personnes singulières, exemplaires, qui apparaissent moins isolées.

Le récit de ce film d'un peu moins d'une heure s'ouvre avec un long travelling latéral dans un bateau plus rapide que les mouettes qui survolent le Bosphore ; incipit qui, avec la musique aux sonorités orientales, introduit l'idée du voyage, mettant en exergue de façon poétique les modalités du tournage. Celles-ci sont parfois rappelées au cours du film. Ainsi, une séquence montée en parallèle avec des entretiens de Rakhshan Bani-Etemad, montre des images où Alba Sotorra enregistre l'explosion de la violence qu'exerce la domination masculine dans la société iranienne. Embarquée avec d'autres jeunes femmes dans une voiture, elle filme les joyeuses discussions des passagères. Le jeu et la hardiesse qui habitent cette séquence sont brutalement interrompus quand la copilote signale qu'un *bassidji* les a vues et a commencé à les suivre. La peur des passagères et de la conductrice est palpable tout comme celle de la cinéaste qui cache la

on peut voir la cinéaste et sa petite caméra en bandoulière. URL : <<https://acrobatadelcamino.com/autostop-en-iran-de-esfahan-a-shiraz/>> [dernière consultation, le 29/07/2019].

8. L'avocate et militante des droits humains Eren Keskin, en Turquie, la cinéaste Rakhshan Bani-Etemad en Iran, l'artiste performeuse Alma Suljević en Bosnie, la poétesse Moshagan Saadat et ses soeurs en Afghanistan et la danseuse Nahid Siddiqui au Pakistan.

caméra. Un intertitre conclut la scène : les jeunes femmes sont arrêtées et ne sont libérées que six heures plus tard, après l'intervention des Ambassades d'Espagne et du Mexique. Quel est l'apport du mode réflexif de cette séquence dans un film avant tout participatif, pour reprendre les catégories définies par Bill Nichols⁹ ? Il donne à voir ce que filmer veut dire dans un tel contexte : un engagement de soi, une prise de risque. Il montre également le destin partagé, le temps de la scène, entre la filmeuse et les portraiturées.

La structure narrative que constitue le récit de voyage et l'unité thématique suggèrent un féminisme qui tendrait à l'universalisme, une sororité qui apparaît tant dans les liens représentés entre les portraiturées et la cinéaste que dans ce qui pourrait rapprocher les femmes qui sont filmées dans *Miradas desveladas*. Toutefois, et c'est ce que suggère déjà le pluriel du titre de ce film, chaque portrait met l'accent sur les particularités des situations, les expériences vécues, les désirs et les projets, les certitudes et les doutes de ces femmes. Il met en exergue le contexte politique et culturel, chaque fois très différent – même si le patriarcat y est toujours présent – pour montrer comment le féminisme se redéfinit et s'invente.

La séquence citée auparavant, qui est filmée dans une voiture parcourant les rues de Téhéran, est montée en parallèle avec le portrait de la cinéaste Rakhshan Bani-Etemad. La relation entre cette séquence dans le véhicule et la cinéaste iranienne est à la fois spatiale et thématique. De plus, elle ponctue l'entretien d'extraits de films réalisés par la cinéaste iranienne, dispositif métacinématographique qui n'est pas rare quand il s'agit de faire le portrait d'une cinéaste par le biais du cinéma. Ce réemploi est pratiqué par ailleurs dans les œuvres suivantes d'Alba Sotorra.

En effet, écrans de télévision, d'ordinateur, de téléphone portable occupent une place prépondérante dans ses films et ses installations, à l'instar de celle qu'ils trouvent dans nos vies. La cinéaste interroge les usages de ces images diffusées sur des écrans, questionne leur rôle sur le plan de l'ontogénèse, met en scène ce nouvel environnement cognitif et visuel, en explore le potentiel heuristique. Dans l'installation *Mapell* (2013), coréalisée avec Isa Campo, elle met en scène, par le biais d'un

9. NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2017 (3^e édition).

double écran les relations et l'écart entre la représentation d'un espace visible tel qu'il apparaît dans l'application Google Street View et le portrait des personnes qui y habitent. Dans *Wargames* (2014), elle montre, sous forme de mapping, une multitude d'extraits de dessins animés, de fictions, de films de famille, de films amateurs – certains tournés durant des missions militaires en Afghanistan – pour mettre en scène « un espace mental », celui du personnage de *Game Over*, Djalal ; la sélection et l'accumulation proposent des associations, des comparaisons, pour envisager les images et la fiction comme autant d'éléments qui participent à l'éducation du personnage, sans souscrire à des positions antimimétiques, rappelant ainsi le « rôle central [de la fiction] dans la culture humaine » (Schaeffer 1999 : 12). C'est ainsi que la cinéaste explore la dimension métafilmique dont peuvent être porteuses ces images.

Dans le cinéma d'Alba Sotorra – films et installations – sont interrogés la circulation des images, leurs usages, leurs connotations et l'économie à laquelle elles participent. En mars 2017, elle propose avec Renata Daoud, durant cinq jours un « squat artistique » qui prend la place d'une installation préexistante, *Aftermath (L'arquitectura més enllà dels arquitectes)* de Jaume Prat, Jelena Prokopljević et Isaki Lacuesta présentée au Centre d'Arts Santa Mònica¹⁰. Si cette dernière installation montrait la vie quotidienne d'usagers dans différents bâtiments, *Aftermath : el Refugi* d'Alba Sotorra et Renata Daoud reprend ce même principe, à savoir le choix du portrait de différents habitants, en projetant sur les écrans multiples d'*Aftermath* les images de milliers de réfugiés syriens squattant le quartier autogéré d'Exarcheia à Athènes. Filmées un mois seulement avant l'inauguration de l'installation, les images montrent des exilés qui habitent ce quartier, rendent visibles ces personnes vulnérables, victimes de la guerre et les violences policières dont elles font l'objet en Grèce. En soulignant « le combat contre la violence policière et la militarisation accélérée de la société », Alba Sotorra et Renata Daoud donnent

10. Voir PRAT Jaume, JELENA PROKOPLJEVIĆ et ISAKI LACUESTA (com.), *Aftermath : l'arquitectura més enllà dels arquitectes, Catalunya a Venècia*, Barcelone, Architect Publications, Arts Santa Mònica et Institut Ramon Llull, 2016. L'installation, d'abord présentée dans le cadre de la Biennale d'architecture de Venise en 2016, est reprise au Centre d'Arts Santa Mònica l'année suivante.

forme à ce que Françoise Vergès identifie comme l'un des « axes de lutte d'un féminisme décolonial » (Vergès 2019 : 26).

Art de la désobéissance, *Aftermath : el Refugi* fait de la réflexivité un élément central de l'installation : il propose un dispositif empathique où le spectateur visite un « squat artistique », lieu éphémère, espace transitoire à l'instar des lieux occupés qu'il représente, répondant à l'urgence de la dénonciation et de l'indignation. La feintise du squat et du remplacement de la programmation participe à la construction d'un espace partagé rendu visible où apparaissent autant les limites de l'architecture que les limites de la politique comme l'écrit sur son blog l'architecte Jaume Prat¹¹. L'installation dénonce le pacte migratoire signé par l'Union Européenne et la Turquie¹² et les conséquences de celui-ci sur la vie de ces réfugiés¹³.

Dans une dimension métadiscursive, le « squat artistique » devient le support aux images du squat d'Exarcheia et *Aftermath : el Refugi* ouvre ainsi « des passages possibles vers de nouvelles formes de subjectivation politique » (Rancière 2008 : 91).

REPRÉSENTATION DU CORPS

Dans l'œuvre des féministes de quatrième génération, le discours sur le corps apparaît comme « un dispositif sémiotique de militance et de résistance » (Pahud et Paveau 2018).

Dans *Game over*, c'est par le biais des vêtements que ce discours s'élabore en premier lieu. Les treillis et uniformes ont un effet de pesanteur sur les déplacements de Djalal et contrastent avec le bikini ou les vêtements moulants de sa compagne. Celle-ci porte des jeans troués, un chapeau de cow-boy, une brassière et des talons aux

11. <<http://jaumeprat.com/aftermath-el-refugio-los-limites-de-la-arquitectura/>> (18/03/2017) [consulté le 21/10/2019].

12. « Déclaration UE-Turquie 18 mars 2016 », communiqué de presse du Conseil européen, mis en ligne le 18/03/2016, URL : <<https://www.consilium.europa.eu/fr/meetings/european-council/2016/03/17-18/>> [dernière consultation le 30/07/2019].

13. Voir, à ce sujet, le rapport du 18 mars 2017 établi par les ONG IRC, NRC et Oxfam, « The reality of the EU-Turkey statement ». URL : <https://www.nrc.no/globalassets/pdf/briefing-notes/joint-agency-briefing-note---eu-turkey-statement---final_16-march---new---3.pdf> [dernière consultation le 30/07/2019].

couleurs du *Stars and stripes*, « faits de costume », pour reprendre la terminologie de Roland Barthes qui désigne ainsi au sujet d'un vêtement « une réalité qu'elle soit institutionnelle, essentiellement sociale, indépendante de l'individu et qui est comme la réserve systématique, normative, dans laquelle il puise sa propre tenue » (Barthes 1957 : 435). Ces tenues renvoient, avec la Ford Mustang auprès de laquelle les deux personnages se photographient, à un imaginaire nord-américain en grande partie forgé par le cinéma, qui, selon Laura Mulvey, a participé à l'objectivation de la femme et l'a assignée à une place « symptomatiquement importante dans la société de consommation » (Mulvey 2017 : 11). L'insistance sur ces éléments vestimentaires via la durée des plans, souvent fixes, associée au silence et aux gestes de la jeune femme, donne à voir l'anormalité de cette assignation. En filmant de la sorte le corps de cette jeune femme, elle en fait un corps féministe.

À l'opposé du statisme de ce personnage, dans *Comandante Arian*, Alba Sotorra montre des corps engagés. Comme beaucoup de médias qui ont traité du militantisme des YPJ, elle insiste sur la jeunesse des combattantes kurdes. Dans ces portraits, où l'intérêt pour le soin des cheveux et les vêtements bien coupés est souligné, est « déjou[é] le stéréotype antiféministe qui les montr[e] laides » (Bard 2014 : 217) et il est rappelé que la normativité et le féminisme ne sont pas antagonistes. Dès le début de ce film, ce corps sacrifié d'une Commandante Arian convalescente, blessée par balle à la colonne vertébrale, au sacrum, aux poumons et au coude, est mis en scène par le biais d'une narration construite à partir d'une série de flashbacks, qui met en exergue les changements physiques qu'éprouve la jeune femme au visage marqué par la douleur. Comme cela est formulé dans *En la capital del Dáesh* par l'Espagnol Alberto García Ballesteros parti combattre au côté des Unités de Protection du peuple (YPG), la guerre n'a rien d'épique et les différents flashbacks dans *Comandante Arian* rendent indissociables ce corps sacrifié et ce « corps combattif [...] qui assume les risques de l'action » (Bard 2014 : 239). Comme l'a résumé Christine Bard,

[i]l n'y a pas d'essence du corps féministe. La diversité de l'expérience historique rend impossible l'essentialisation. Ainsi, le corps au naturel ou le corps sophistiqué peuvent être féministes ou pas. La normativité autant que le refus de

la normativité font partie de la culture féministe – et de la culture militante d’une manière générale (2014 : 239)

L’ensemble de la filmographie d’Alba Sotorra représente cette diversité de formes du corps féministes.

DIALOGUE AVEC L’ANTIFÉMINISME

Comment, à partir d’une démarche documentaire, filmer le patriarcat, à l’origine même d’une vision androcentrique du monde ? Quelles formes narratives, visuelles, sonores peuvent rendre compte de son histoire et de ses conséquences, de la violence qu’il exerce, de ses multiples expressions dans des contextes variés ?

Dans *Qatar the race*, la cinéaste filme les travaux de construction réalisés au Qatar par Iberdrola. L’entreprise espagnole doit bâtir l’une des plus importantes centrales thermiques à cycle combiné de la région. Par le biais d’un montage alterné récurrent, Alba Sotorra présente le suivi du chantier par un ingénieur espagnol, et les activités d’un éleveur et d’un travailleur immigré qui préparent un dromadaire, Bazel, avant sa participation à une course, point culminant de la fête inaugurale de cette centrale. La course à laquelle le titre du film fait référence est à la fois celle de l’inauguration et celle du suivi du chantier, de l’extension rapide du capitalisme dans un pays n’ayant proclamé son indépendance qu’en 1971 et d’une certaine idée du progrès que remet en question la cinéaste, dans un intertitre initial et dans le dernier plan du film, vanité de notre époque capitaliste hydrocarburée, où apparaît une carcasse de voiture abandonnée dans les fonds marins de Doha.

Le montage alterné devient parfois montage parallèle, lequel peut donner à voir autant les similitudes que les dissemblances. Il montre trois hommes : un éleveur qatari, un ingénieur espagnol et un travailleur soudanais. Dans les laborieuses conversations téléphoniques avec leur femme ou leur compagne, ces deux derniers justifient leur absence du foyer pour des raisons professionnelles. Le montage parallèle tend ainsi à montrer, en dépit des différences culturelles, les similitudes entre les deux hommes. De même, la violence symbolique, psychologique ou physique que l’ingénieur et l’éleveur exercent sur leur fils, et les codes de virilité qu’ils pratiquent au travail, les rapprochent. Le récit qui alterne la représentation des sphères publiques (le bureau,

le chantier, le terrain d'entraînement, la piste de course), des sphères privées (le foyer) et des espaces interstitiels (la voiture) permet de montrer comment s'exerce la domination masculine dans la famille et au travail. Les portraits réalisés par Alba Sotorra ainsi présentés évitent de naturaliser les identités et filment surtout les interactions entre individus, les rapports de domination.

Parfois, les situations que génèrent le patriarcat et les différentes formes subversives qui lui résistent font l'objet de représentations humoristiques et distanciées qui déconstruisent ainsi la vision androcentrique dominante. Prenons un premier exemple à la fin de *Miradas desveladas*. En plaçant les propos féministes et optimistes de l'historienne de l'art et artiste Salima Hashmi sur l'émancipation des femmes au Pakistan et leur place dans la société¹⁴ avant un extrait de l'entretien avec l'acteur et producteur de télévision Zia Mohyeddin, qui avait travaillé avec la danseuse Nahid Saddiqi en Grande Bretagne et en est aussi l'ex-mari, la cinéaste nuance l'intervention du programmeur-expert qui, en tapant des mains sur sa table, semble conclure de façon plus pessimiste et patriarcale à propos de l'avenir de Nahid Saddiqi au Pakistan : « What can she do in a country like Pakistan ? I wonder... ». La synchronisation de bruit de percussions avec le geste de ses mains tend à compenser l'absence de réponse. La sonorisation du geste renforce le hiatus déjà marqué entre les différents points de vue par la narration, et remet en question l'attitude péremptoire du producteur.

Qu'en est-il de la représentation de la masculinité hétéronormée dans l'ensemble de ces films ? Celle-ci occupe une place centrale dans le court métrage qu'Alba Sotorra réalise avec Isaki Lacuesta, *Canto a Fidel* (2013), et surtout dans *Qatar the race* et *Game over*. Dans ce dernier film, la cinéaste montre, non sans critique, le corps viril, militarisé, du jeune Djalal et la façon dont certains genres cinématographiques, le film d'action et le film de guerre en premier lieu, ont en partie façonné la représentation et la mise en scène de ce corps qui se filme. Elle donne à voir et à entendre également les contraintes que supposent les valeurs et les codes de la masculinité hétéronormée comme dans *Qatar the race* où l'on voit la pression qu'un père

14. « I'm very optimistic, very optimistic about the women of Pakistan, and they had already taken charge when times were very difficult ».

impose à son fils pour qu'il suive un match du Barça qui ne semble pas l'intéresser, et l'incapacité que ce même père semble avoir à parler des sentiments de son fils concernant ses relations sociales à l'école. Ces normes isolent le père et chef de chantier, qui à l'écran apparaît généralement seul ou au téléphone, tant dans ses activités professionnelles que dans les espaces privés. Dans *Game over*, Alba Sotorra sélectionne des extraits de films de famille où celle-ci semble encourager le goût pour les armes du jeune garçon : la cinéaste fait ainsi le lien entre ces événements heureux des fêtes de famille et le choix du jeune homme de s'engager dans l'armée espagnole et de partir en mission en Afghanistan.

Dans *Qatar, the race* la sphère privée devient ainsi un espace privilégié pour montrer et dénoncer la domination masculine, qu'il s'agisse du montage alterné où la domestique repasse les chemises du chef de chantier espagnol tandis que ce dernier est installé dans son canapé ou de la séquence où la domestique doit nettoyer le sol souillé par l'urine du chien de la maison, travail dont le maître de maison se détourne. De même, c'est dans une scène de repas que les travailleurs soudanais évoquent à demi-mot le rapport de domination qu'exerce leur employeur qatari.

Dans *Comandante Arian*, où elle filme la guerre en Syrie, lorsque la Commandante Arian rend visite au père de Yasin – un soldat mort lors d'affrontements avec des combattants de l'État Islamique –, le récit de cette visite montre l'ambiguïté de la rencontre. Le père meurtri affirme reconnaître son fils chez ces femmes combattantes et entretient, dans le même temps, une gestualité qui marque une forme de domination gênante pour la Commandante Arian. Alba Sotorra montre comment le père garde la main de la jeune femme dans la sienne et, par le biais d'un raccord sur le regard, la gêne de cette dernière, soulignée par un plan sur la Commandante, le regard vague, après la discussion. Aux côtés des hommes, la domination s'exerce dans son propre camp.

Ainsi, les principales protagonistes de *Comandante Arian* sont des jeunes femmes combattant l'État Islamique dans le Rojava, le Kurdistan syrien. La masculinité viriliste qui était associée au militarisme dans *Game Over* est mise en brèche par les protagonistes de cette guerre, leur revendication et les questionnements que supposent leur engagement et leur féminisme. En faisant le portrait de plusieurs

soldates kurdes et surtout celui de la Commandante Arian, c'est le combat féministe contre l'antiféminisme qui apparaît également.

Il y a donc un dialogue permanent avec l'antiféminisme dans l'ensemble de la filmographie d'Alba Sotorra : elle en souligne ses aspects les plus mortifères comme lorsqu'elle fait le portrait d'Eren Keskin, militante féministe victime de harcèlement et de menace de mort pour son combat en faveur des droits des femmes dans *Miradas desveladas*, ou lorsqu'elle évoque les propos de combattantes kurdes au sujet des soldats de l'État Islamique qui craignent de mourir tués par une femme. Les stratégies discursives pour mettre en forme ce dialogue avec l'antiféminisme et dénoncer ce dernier sont donc nombreuses.

COLLECTIFS ET IDENTITÉS INDIVIDUELLES

Par le biais des portraits qui structurent les différents récits, se dessinent des identités individuelles complexes où les tensions du monde social se font jour. Dans cette dernière partie, nous allons voir comment la cinéaste élabore la complexité de ces identités et de quelle façon est envisagé le féminisme à partir de ces portraits.

Comme je l'ai rappelé plus haut, le principal personnage de *Game over* s'appelle Djalal. Il est catalan. Son père est d'origine iranienne et n'a pas appris le farsi à son fils, ce que déplore ce dernier. Le film propose un portrait caléidoscopique de Djalal dans le temps, puisant dans les films de famille et les films vidéo amateurs. Djalal y apparaît comme un jeune homme qui, après l'expérience de la guerre, fait le choix d'abandonner ce qui l'avait animé les années précédentes, l'avatar « Lord Sex », auteur de vidéos sur Youtube dont il était le principal protagoniste et dans lesquelles il mimait des scènes de films d'action accoutré de divers treillis et muni d'une réplique d'armes air-soft. Entre une masculinité héritée et construite, une quête identitaire et des rapports conflictuels avec son père, le portrait du jeune homme donne à voir « les dressages de genres producteurs de l'identité masculine » (Pahud et Paveau 2018) ainsi que les interactions entre les divertissements, la société de consommation et la production d'une masculinité normative.

Dans le dernier plan du film, Djalal, engoncé dans un rôle qui ne lui convient plus tout à fait, lesté d'un équipement qui semble

désormais trop lourd, remonte une échelle qui lui permet de sortir de l'eau. Son enthousiasme durant les parties d'airsoft et la réalisation de films amateurs n'est plus le même. Si le dernier plan de *Game over* nous montre Djalal incarnant son avatar une dernière fois, ce dernier semble s'éloigner de la vie du jeune homme. Le portrait évolue dans le temps, sans figer définitivement le personnage, sans affirmer de certitudes sur ce qu'il deviendra.

Dans *Comandante Arian*, Alba Sotorra fait le portrait de la Commandante Arian et, à ses côtés, celui de nombreuses soldates. En filmant leurs visages, leurs gestes, leurs discussions, elle rend compte de leur quotidien sur le front et à l'écart de celui-ci, des enjeux et des difficultés rencontrées pour construire un nouveau féminisme au sein des YPJ et du Rojava. La narration alterne les portraits d'Arian blessée, immobilisée, fragile et combattante et d'Arian, quelques mois auparavant, assumant son rôle de commandante au sein de son groupe de YPJ, déterminée, le regard vif, conseillant les plus jeunes, donnant des ordres autour d'elle, participant aux décisions pour ouvrir le chemin de Tal Abyad à Kobané. Le portrait de la convalescente insiste sur sa volonté, sa détermination. Et les larmes qui coulent sur ses joues sont de joie quand, quelques mois auparavant, elle libère un village du joug de l'État Islamique ou entre dans les rues de Kobané et y retrouve son frère, Baran.

Les portraits d'autres soldates témoignent de leur rôle de premier plan au sein de la lutte contre l'État Islamique : on y voit aussi bien une soldate, silencieuse, aux côtés du cadavre d'un homme qu'elle a probablement tué quelques heures auparavant, que des jeunes femmes qui soignent leur chevelure ou resserrent leur uniforme pour pouvoir courir vite, si la situation l'exige. Les portraits d'autres soldates rendent compte de la complexité des identités individuelles et dressent un portrait collectif des YPJ qui, malgré un récit où la figure des martyres occupe une place centrale, montrent des cheminements individuels, parfois contradictoires : Nupelda reste silencieuse quand on lui demande ce qu'elle pense de son expérience dans les rangs des YPJ, Rodja parle de l'objectif qu'elle n'avait pas au sein de sa famille et qu'elle se découvre à l'intérieur du groupe de soldates, Rivan mentionne la possibilité d'apprendre et d'être libre avec ses camarades tandis que, dans une autre séquence, Sozdar dit vouloir retrouver sa mère, ne supportant plus la vie difficile des YPJ. Des visages fermés

ou souriants où le courage semble être le premier trait commun, comme lorsque les soldates, dans la première séquence sur le terrain des opérations, prennent des positions que les hommes viennent d'abandonner ; une séquence qui débute au milieu de l'action, où le son assourdissant d'un hélicoptère renforce l'idée de panique et de danger imminent.

En conclusion, la filmographie de la cinéaste Alba Sotorra construit, de film en film, « une identité politique du féminisme ». Elle propose un féminisme décolonial avec les moyens du cinéma, en livrant « une analyse multidimensionnelle de l'oppression » (Vergès 2019), en mettant au jour les luttes féministes des pays du Sud et en soulignant l'exemplarité, en montrant les logiques de domination patriarcale et leurs oppressions multiples.

Cette construction s'est élaborée à partir des rencontres qu'elle a faites, des portraits qu'elle a dressés et des territoires qu'elle a parcourus. Loin de proposer une définition figée du féminisme, celui-ci, territorialisé, semble se redéfinir en fonction des contextes et des personnes filmées. Dès le départ, ce féminisme prend le contre-pied du féminisme « civilisationnel » (Vergès 2019) en proposant le portrait de femmes turques, iraniennes, pakistanaïses et bosniaques pour lesquelles la culture et le militantisme apparaissent comme autant de moyens de combat et d'émancipation. Il s'est poursuivi jusqu'à aujourd'hui avec le portrait de la Commandante Arian.

Ces portraits conservent une unité qui ne fragmente pas chaque individualité et qui, malgré la construction d'un personnage, ne le réduit pas à un secteur isolé, à une catégorie prédéfinie. Loin des catégories altérisées, les portraits traduisent la complexité des identités individuelles, ils permettent de les penser comme potentiel sujet politique.

Dans *Miradas desveladas* comme dans *Comandante Arian*, ce sont des personnalités choisies pour une forme d'exemplarité qui apparaissent : des femmes courageuses, ambitieuses, autonomes, en quête de liberté, capables, avec le concours de la cinéaste, de « construire de nouveaux cadres pour penser le monde, en dévoyant, [comme le suggère Elsa Dorlin], une catégorie [celle de la femme, du soldat]

[...] de son usage normatif, détachée de son substrat ontologique » afin d'en faire émerger une identité politique (2005 : 95).

C'est ainsi que la cinéaste trouve des formes filmiques et narratives qui rendent compte d'un « mouvement de domination mouvant et historique » (Dorlin 2005 : 92) et aborde ces questions différemment en fonction des personnes filmées, ce qui n'empêche pas de montrer les interactions des rapports de domination. C'est pourquoi le féminisme d'Alba Sotorra pose la question de l'engagement politique, de la culture, du militantisme, des structures macroéconomiques et des rapports de domination à l'échelle du couple, de la famille, de l'entreprise, de la nation et de la planète. La question de l'émancipation, si elle concerne les femmes en premier lieu, s'étend dans son œuvre à l'ensemble des individus et du vivant.

Les engagements féministes de la cinéaste, dans une acception hyperonymique du féminisme, concernent la lutte contre le patriarcat, contre le néo-colonialisme, contre le dogmatisme religieux, contre la xénophobie et interrogent la notion du bonheur au regard des engagements collectifs qu'elle oppose aux individualismes des sociétés hypermodernes (Lipovetsky 2004).

C'est ainsi qu'il contribue, il me semble, à fabriquer notre « propre cadre d'intelligibilité du monde » pour reprendre les termes d'Elsa Dorlin, à « produire des outils de compréhension du monde social capables d'en modifier le rapport de force » (2005 : 102).

BIBLIOGRAPHIE

- BARD Christine, « «Mon corps est une arme», des Suffragettes aux Femen », *Les Temps modernes*, n° 678, 2014-2, p. 213-240.
- BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 3, juillet-septembre 1957, p. 430-441.
- BECKER Howard S., *Les mondes de l'Art*, Paris, Flammarion, « Champs Arts », 2010 [1982].

- CASTANON Brice, *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra*, thèse de doctorat, Université Reims Champagne Ardenne, 2011. URL : <<http://www.theses.fr/2011REIML004>> (dernière consultation, le 01/12/2019).
- DORLIN Elsa, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de "sexe" et de "race" dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre*, n° 39, 2005/2, p. 83-105.
- LIPOVETSKY Gilles et Sébastien CHARLES, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.
- MULVEY, Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, « Formes filmiques », 2017.
- PAHUD Stéphanie et Marie-Anne PAVEAU, « Les mondes possibles des féminismes contemporains », *Féminisme 4^e génération, Itinéraires* [en ligne], 2017-2 | 2018, mis en ligne le 10 mars 2018, consulté le 01 décembre 2019, URL : <<http://journals.openedition.org/itineraires/3785>>.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- ROCHFORD Florence, *Histoire mondiale des féminismes*, Paris, Humensis, « Que sais-je », 2018.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.
- SCHOLZ Annette et Marta ÁLVAREZ (eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2018.
- VERGÈS Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.
- ZECCHI Barbara, *Desenfocadas, cineastas españolas y discursos de género*, Barcelone, Centre Dona i Literatura, Icaria, « Mujeres y culturas », 2014.

EL CINE-PENSAMIENTO DE MERCEDES ÁLVAREZ:
MERCADO DE FUTUROS Y LA GNOSEOLOGÍA DE
LAS BURBUJAS

Laura GRIFOL-ISELY
Université de Franche-Comté

En 2011, cuando en España el estallido de la burbuja inmobiliaria se impone con fuerza provocando una verdadera conmoción social, el documental *Mercado de Futuros* irrumpe en la gran pantalla como si hubiera sido construido para explicar los mecanismos que habían conducido a una situación que cabría calificar de apocalíptica, al menos para quienes fueron víctimas de procedimientos de desahucio. Sin embargo, concebido en 2007, el proyecto inicial precedió por poco a la declaración de la crisis de los *subprimes* tras la cual se desploma el mercado inmobiliario español, por lo que el documental tenía mucho de visionario. Por otra parte, la crisis económica global de 2007-2008 constituye un indicio de la interdependencia de las economías nacionales, afectadas por los mismos esquemas de acción. *Mercado de futuros* se adentra en estos mecanismos y ofrece por lo tanto una mirada transnacional sobre los meandros de la explotación económica del espacio tal y como se realiza en los mercados inmobiliarios globales, brindando por tanto una visión de conjunto que conviene tener en cuenta para la comprensión y el estudio de la época contemporánea. De hecho, el documental recibió una excelente acogida tanto a nivel nacional como internacional¹.

Sin embargo, a pesar del reconocimiento encontrado entre especialistas y medios de comunicación, así como del contexto socioeconómico que hacía que la temática tratada fuera especialmente pertinente, el documental se mantuvo fundamentalmente en las esferas de distribución propicias a la exhibición de un cine alternativo, en un momento de relativo auge del documental (Brice Castanon, 2011) y de acentuado interés por el espacio urbano: ¿dificultades del documental frente al cine comercial para, más allá de algunos éxitos de taquilla cosechados, integrar vías y canales de visionado relativamente amplios? ¿dificultades de autores noveles para afirmarse como

-
1. El documental fue premiado en el Festival «Visions du Réel» de Nyon (Suiza), el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) y el Festival de Nantes (Francia). A nivel nacional, su trabajo fue plebiscitado por los medios televisivos, ya que en 2012 le fue otorgado «el Premio Navaja de Buñuel, que reconoce la película revelación del año» (RTVE Comunicación).

cineastas? ¿precariedad en perspectiva para aquellos y especialmente aquellas que logran afianzarse un lugar en el reparto de un cierto reconocimiento simbólico de su trabajo (María Ruido, 2004)? ¿larga andadura hacia el reconocimiento de autorías femeninas? ¿delicada adscripción ideológica de un documental-performance que, al igual que el equilibrista, se lanza a explorar la complejidad del referente andando por la cuerda floja? ¿apertura de vasos comunicantes entre formas populares y una aproximación filosófica? ¿hibridación cine y teatro, pintura y fotografía, clasicismo y cotidianeidad? ¿mezcla de tonos: comicidad/gravedad? ¿novedad en el tratamiento del objeto? ¿dilatación de la locuacidad del silencio y contraste con ruidos contextuales como figuras estilísticas dotadas de significación? ¿apuesta poética por un ritmo filmico lento? ¿re-producción aparente de rasgos de filmación con evidentes huellas de escuela tras las cuales su originalidad puede mantenerse en la penumbra? ¿impasse del sector cinematográfico en un contexto a la vez afectado por la crisis y por los mercados globales con clara dominante del cine comercial estadounidense? Estas y otras razones han podido contribuir a ralentizar el impacto de una película cuya calidad inherente la ha llevado finalmente a afianzarse un lugar² en el largo camino de legitimación que suelen necesitar emprender cineastas noveles y deben procurar mantener quienes ya han encontrado una mayor o menor consagración. A lo que quizá convenga añadir el peso histórico de la escasa presencia femenina en un sector en el que se empieza a vislumbrar, en pleno siglo XXI, la existencia de un grupo comparativamente consecuente de directoras «emergentes» (Annette Scholz y Marta Álvarez 2018: 11).

CENTRANDO OBJETIVOS

El caso de *Mercado de futuros* refuerza la necesidad de repensar los sistemas de valoración del impacto de una película, clara muestra de que las lógicas de acción basadas en el provecho económico son insuficientes para rendir cuenta de lo que ésta nos aporta. Nuestro artículo tratará de poner de relieve este último aspecto, concediendo

-
2. La Fundación Suiza de la Cité Universitaire Internationale de París la incluyó en su programa de proyecciones de 2014 entre las películas que más habían marcado el Festival Visions du réel de Nyon.

especial atención a algunas de las estrategias narrativas, enunciativas, estilísticas, con las que Mercedes Álvarez lanza y nos invita a dirigir una nueva mirada hacia los mercados financieros de la especulación inmobiliaria y las finanzas, tradicionalmente dominados, al igual que la industria cinematográfica y no menos que la historia del pensamiento, por una fuerte presencia masculina. Quizá la inmersión misma de la cineasta en todos estos mercados, así como en la elección del documental creativo como modo de expresión, medio de comunicación y forma apropiada para dar cauce a un pensar complejo, constituya un síntoma de cierto viraje anunciado como signo de (re)novación.

El asunto aquí tratado no es sin embargo el estallido de la burbuja inmobiliaria que se adivina en un documental que tampoco adopta como punto de partida mostrar la crisis que por entonces se avecinaba, sino la que ya estaba teniendo lugar en tiempos de hinchazón. Sin hacer completamente el impasse sobre el núcleo temático de *Mercado de Futuros*, se trata de indagar en lo que quizá convendría calificar de línea discursiva tangencial para reflexionar sobre la estrecha relación que en el documental se establece entre los mecanismos generadores de una situación crítica (la raíz indoeuropea del vocablo *crisis* alude a aquello que conviene cortar, aquello sobre lo que urge decidir) y las cuestiones de género. De hecho, precisamente por su cualidad tangencial, el encuentro de *Mercado de Futuros* con éstas últimas resulta más locuaz.

La complejidad de nuestro objeto de estudio nos conduce a aproximarnos a la obra con ayuda de las herramientas propias del análisis cinematográfico y a recorrer algunas de las relaciones que mantiene con el pensamiento contemporáneo. Dadas las dimensiones de este artículo de declarada voluntad transversal, nos contentaremos sin embargo con dar algunos atisbos sobre el aporte de Mercedes Álvarez a un cine-pensamiento³ en el que el pensar (apoyado en la experiencia vivida, la emoción, la creatividad, el imaginario y la memoria colectiva) se constituye en hilo conductor y motor de

3. Josep M. Català utiliza la expresión « cine de pensamiento » para hacer referencia a « un pensamiento generado por un sujeto que utiliza el dispositivo cinematográfico, la imagen en movimiento, para reflexionar » (p. 20).

reflexión crítica, en el que el pensar se construye a ritmo del paso de las imágenes-sonido-en-movimiento.

LA EMERGENCIA DE UNA CINEASTA

Tras haber recibido una formación filosófica y haber realizado un cortometraje titulado *El cielo africano* (1997), integra como estudiante el Master de Documental Creativo de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), donde participa como montadora junto a Nuria Esquerra en la realización de *En construcción* (José Luis Guerín, 2001). La experiencia se revela determinante en su carrera, tanto a nivel formal como material y organizativo, pues poco más tarde realiza su primera película, *El cielo gira* (2005), con ayuda del mismo dispositivo universitario. La influencia de Guerín se observa en el recurso sistemático a una poética detenida en la que la cámara se mantiene perpleja ante la facultad discursiva del objeto y el protagonismo del espacio, verdadero cronotopo a través del cual, con cámara observacional creativa, se escrutan los cambios con los que se imponen los nuevos tiempos, para percibir los efectos de la desertificación del campo en un microcosmos a la vez atemporal y sometido al devenir, huella arqueológica donde conviven, formando un «palimpsesto» (Jacques Terrasa: § 26), restos procedentes de la Era Secundaria con huellas de conflictos del siglo XXI.

De entre las redes de influencias recibidas en el marco del Master de documental creativo, en cuyo seno, además de las corrientes en boga se concede especial importancia al estudio de los clásicos, cabe destacar la de aquellos documentalistas contemporáneos que como Joaquín Jordá o Frederick Wiseman estuvieron ya presentes en los comienzos del Master, en 1998. Si Mercedes Álvarez comparte con ambos el espíritu crítico, no deja de ser curioso que las palabras con las que Mercè Ibarz calificaba el trabajo de Wiseman en el acto por el que éste fue nombrado *Doctor Honoris Causa* por la UPF, puedan aplicarse perfectamente a la autora de *Mercado de Futuros*: «[...] con ironía provocadora, compasión y distanciamiento pedagógico, un cineasta único y también un antropólogo, un historiador y un analista de las instituciones [...]», «un documentalista de nuestros miedos y nuestras ilusiones», «dramaturgo de la vía pública» fascinado «por la palabra de los otros en la vida diaria y común» y, como resume el periodista, «narrador de nuestra época» (UPF: § 6-9). La transmisión

del legado de este cineasta estadounidense que afirma actuar «por instinto», procediendo primero a «acumular material» para después «analizar» y por fin construir «la estructura», siempre concibiendo «la técnica» al servicio del «contenido», (UPF: § 13-15), queda patente si pensamos en la participación de Mercedes Álvarez en el video titulado *On Wiseman*, creado por catorce cineastas (antiguos alumnos) para el homenaje de investidura.

Es a la lumbre del éxito cosechado con su ópera prima como cristaliza el proyecto de un documental que debía titularse «Tierras bajo un sol invernal favorable». Es importante tomar en cuenta este dato, porque como la cineasta ha afirmado en múltiples ocasiones, la idea inicial partió de un interés renovado por el espacio, en esta ocasión por el espacio urbano. Este objetivo inicial resulta perfectamente comprensible si pensamos en que la cuestión urbana ha sido centro de preocupaciones compartidas para la producción documental en las primeras décadas del siglo XXI. Baste citar, por ejemplo, para Barcelona, *De nens* (Joaquín Jordá, 2003), *La ciutat transformada*, (Jacobo Sucari, 2011, a su vez compuesta por *La lluita per l'espai urbà*, de 2006 y *Destruir i construir, història d'una fàbrica*, de 2008) o *Barcelona Melody* (Rafael Ugarteche, Andrea Wolf *et al.*, Máster de Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005). Paralelamente, el Madrid del 15M encontraba proyección cinematográfica en *Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2011) y Víctor Moreno iniciaba su rodaje sobre *Torre España* (2012) a partir de las obras de rehabilitación del edificio iniciadas en 2007.

En 2008 se procede al rodaje de *Mercado de Futuros*, pero habrá que esperar a 2010 para que se considere como zanjada la producción y noviembre de 2011 para que se proceda a su estreno. Para la realización, Mercedes ha contado de nuevo con la colaboración de Jordi Balló y el Máster de Documental Creativo (UPF). De una duración de 1:50'10", la película pudo contar con apoyo institucional, la colaboración de TVE y TV3, además de compañías como Leve Productora o Ignacio Benedetti Cinema, lo que denota el convencimiento compartido del interés que se le atribuía ya en estado incipiente.

No cabe duda de que la película se mantuvo alejada de las redes de explotación comercial⁴ y que su valor debe ser más bien considerado desde una perspectiva artística como bien simbólico dentro de una producción alternativa de un cine de prestigio con gran potencial educativo, como producto cultural dirigido a un público deseoso de encontrar en el cine no sólo un medio de distracción, sino una fuente de información, empatía, reflexión y transmisión de conocimientos, igualmente prolífico por su capacidad, a la vez plural y heterogénea, para aportar algo nuevo a la historia del cine español en materia de contenidos, miradas, lenguajes y formas. La acogida en festivales internacionales que incentivan una nueva mirada sobre la realidad circundante da muestra de su contribución como producto cultural de enlace e integración a redes transnacionales de una producción cinematográfica alternativa que se propone investigar el mundo contemporáneo con el objetivo de abrir perspectivas para una mejor comprensión de su funcionamiento. En definitiva, *Mercado de futuros* supone la confirmación de un salto cualitativo del cine español dentro del ámbito del cine-ensayo y en la integración de las mujeres a un cine que piensa y se piensa por sus virtudes ensayístico-observacionales, sin dejar de atizar conmoción, humor y emoción contenida.

EL CARTEL DE *MERCADO DE FUTUROS*: HACIA UNA POÉTICA OBSERVACIONAL REFLEXIVA

Ya de entrada, el cartel de la película confiere un lugar de excepción al espectador. Ligeramente de perfil, en picado, el encuadre nos sitúa frente a una serie de asientos vacíos colocados en la parte central inferior de la fotografía. Ubicados en la arena de una de las playas de Barcelona, nada permite sin embargo definir su emplazamiento, únicamente perceptible para conocedores del lugar. De este modo se descontextualiza la imagen para conferirle un sentido universal, acentuando con ello la dimensión simbólica. En realidad, la búsqueda de los universales constituye una constante en la obra de nuestra cineasta, como prueba el hecho de que sólo un año más tarde, en 2012, haya producido un cortometraje titulado *Cinco elementos para cualquier universo*. Dicho enfoque universalista ya se encontraba bien

4. La recaudación en sala en las fechas del estreno fue de 11.538,02 € y contó con la asistencia de 2.363 espectadores (ICAA).

presente en el cartel de *Mercado de futuros*: fondo cromático indefinido, figuras ondulantes apenas perceptibles de las huellas del viento en leves promesas de dunas, coloración grisácea con toques de ocre unificando primero y segundo términos, delimitaciones imperceptibles de los cuatro elementos primordiales (tierra/arena, fuego/reflejos de la luz solar, agua/mar adivinado, aire/ondulaciones en la arena y cromatismo unificado de un cielo presentido).

Fundiéndose con el segundo término, apenas se destacan los contornos de los asientos en espera de ocupantes, matizados por las sombras, mecidos por ligeros toques de luz que convierten el conjunto en poema visual, un poema con ligeras reminiscencias impresionistas y un claro matiz simbolista. La importancia concedida a la fusión del hombre con un espacio propicio a la evocación eleva el tono mientras el picado dirige la mirada hacia el suelo, cual figura oximórica conjunta de elevación y descenso, subrayada por la tenue coloración de un fondo gris azulón sableado con el que se funden y confunden naturaleza (arena, cielo, mar presentido) y civilización (asientos). Es así como el cartel deviene forma enunciativa de la poética discursiva del conjunto filmico en el que se nos invita a adentrarnos. Incitando a sentarse y observar, se convierte incluso en manifiesto de un modo de filmar y de una estética.

Al internarse en la cinta, el espectador puede observar la reaparición del motivo, con lo que se establece una rima interna con variaciones entre el cartel y el contenido al que apunta. Por medio de un plano en picado sobre las sillas ocupadas (12'31"-12'57"), el espectador se integra a lo contado en un juego metadiscursivo muy sugerente. Actor y público simultáneamente, se le estimula a observar detenidamente y a observarse, rompiendo con el trazado imaginario que separa el espacio de butacas y la escena, acción y reflexión, así como la supuesta frontera entre realidad y ficción (imágenes 1 y 1 bis).



Imágenes 1 y 1 bis

Poco más tarde, los asientos irrumpen de nuevo en la diégesis, esta vez vacíos, como invitación a la expectación y como espacio propicio para la acción de otros seres y otros lenguajes, como el vuelo de pájaros (1:01'06") con el que finaliza la segunda parte titulada «Restos de alma». Por fin, de nuevo vacíos, en contrapicado, situados esta vez en el Prat de Llobregat, cerca del aeropuerto, los asientos aparecen como escrituras inhospitalarias de las contradicciones de una época que, en realidad, sacrifica la reflexión a la rapidez y la movilidad, y cede el espacio de lo vivo (palomas) a la máquina (avión pasando por encima de los asientos al comienzo de la tercera parte, «La máquina de los sueños», hasta cubrirlos con su sombra como ave de rapiña y monstruo aciago, 1:01'33").

PREÁMBULO E *ÍNCIPIT*: ONTO-CINEMATOGRAFÍA META-DISCURSIVA Y FIGURAS DE LA *DESAPARICIÓN*⁵

El preámbulo ya es en sí mismo una declaración de principios sobre la dualidad tonal adoptada: si por una parte el tono ensayístico-reflexivo nos incita a pensar en las huellas del imaginario colectivo, las cualidades de lo real como representación y la interrelación especular existente entre la configuración del espacio urbano y las representaciones simbólicas con las que el hombre ha organizado el ámbito estelar en constelaciones, por otra se combina con el tono desenfadado propio de la ficción animada, que a su vez concluye incitando a observar la confluencia de la parte con el todo en virtud de su «esencial capacidad de 'abstracción'» (Paul Ward 2008: §2). Mitología, filosofía, geometría, arte y arquitectura se dan cita mientras el cuento se dirige con el lenguaje universal de las imágenes a un amplio abanico espectral. Con gran economía de formas (puntos y líneas) y colores (gama blanco, gris, negro), la diégesis preambular promueve una estética minimalista, aparentemente sencilla, sucesivamente de corte primitivista (inspirada en el arte rupestre del Levante español), figurativa y clasicista, pero capaz de decir la naturaleza compleja del espacio (imagen 2).

5. Se alude aquí expresamente al vocablo utilizado por Paul Virilio en su *Estética de la desaparición* para identificar a través de él una tendencia que, en su opinión, se afirma en el mundo contemporáneo: «la estética de la desaparición renueva la aventura de la apariencia» (1998: 58).

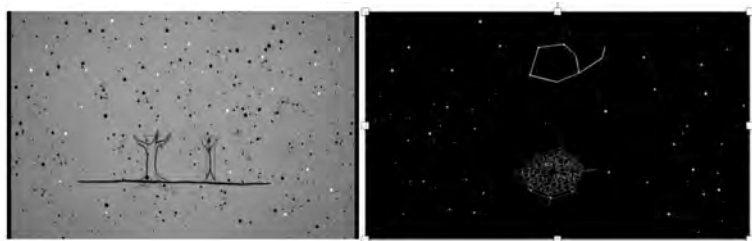


Imagen 2

Superando dicotomías, de acuerdo con una tendencia a la hibridación que se afirma en el documental contemporáneo (Ortega y Pena 2010), prepara al público para recibir un documental que afirma su naturaleza creativa, fruto de una subjetividad que observa, construye y analiza, para mostrar que ni realidad ni ficción pueden ser consideradas como categorías completamente distintas. Correlato introductorio a las maquetas de la feria inmobiliaria, incita a superar fronteras no sólo entre referente y representación, sino entre el presente y la historia en la que se subsume, entre los espacios concretos que van a ser mostrados y las modalidades con las que la humanidad ha ido construyendo su relación con el espacio. De este modo, la animación permite resumir en cuestión de segundos «procesos complejos de larga duración» (Gionco 2014: §20).

Tras el fundido en negro con el que declina el preámbulo, es por medio de un cartón con letras blancas, a imitación del cine mudo de los orígenes, como se introduce el primer capítulo bajo el título «Hola, olvido» (2'25"). La secuencia del *incipit*, de casi dos minutos de duración (2'28"-4'29"), se sitúa inmediatamente después, centrandó la cuestión del espacio urbano en su relación con la memoria. De este modo, la *inventio*, claramente codificada por el preámbulo de animación, permite enlazar de entrada factualidad y ficción, como si fuera necesario utilizar la imaginación para permitir al hermetismo de lo real abrir sus compuertas y así avanzar simultáneamente por territorios en los que los componentes "representación" y "apariencias", tan presentes en la literatura del Barroco, intervienen hasta tal punto que incitan a ver en *Mercado de Futuros* (principalmente a través de la secuencia de la feria inmobiliaria) una estrategia de *deconstrucción* (Derrida 1967: 39) de lo que, como ha visto acertadamente Mercè

Picornell (2017: § 16), Baudrillard (1981) acuñó bajo el apelativo de «hiperrealidad» (24-26) del «simulacro».

Claro ejemplo de la poética reflexiva a la que se nos invitaba en el cartel, sin duda realizado a posteriori, pero muy ajustado al tono de la película, conviene recordar que el primer contacto del espectador con el espacio de reflexión que se abre ante él se realiza a través de un plano de detalle sobre las huellas de un cuadro antiguamente colgado en la pared. Huella de ausencias, hipérbole estetizada de la plenitud del vacío, un vacío repleto de presencia, trazos de cuanto fue y permanece ligado a un devenir constante, enmarañado a un eterno retorno de cuanto acaece, síntesis de cuanto pasa y permanece. La voz en off involucra metadiscursivamente a la cineasta e introduce una reflexión sobre el arte de la memoria a partir de un micro-relato: la historia de Simónides de Ceos recordando el emplazamiento exacto de cada uno de los comensales invitados a su mesa. A medida que la voz sapiencial avanza en el desarrollo de la trágica anécdota (caída del techo de la casa sobre los invitados y cadáveres irreconocibles identificados gracias al recuerdo del lugar que ocupaban), se va haciendo cada vez más perceptible una fractura en la pared rompiendo diagonalmente el espacio del encuadre (imagen 3).

La voz en off termina indicando de manera perentoria el poco espacio que se le deja a la memoria en el tiempo presente. Tras unos instantes de cámara detenida con la que se consigue provocar la perplejidad frente a lo aparentemente banal, se nos introduce *in medias res* en el proceso de vaciado de un piso a cargo de una compañía de mudanzas.

Fracturados de lo actual, declarativamente inactuales, los restos del pasado se van visualizando a través de una serie de planos generales y medios sobre los cuartos del interior del piso que se van superponiendo por medio de cortes. Crucifijos, muñecas, mobiliario, papel pintado, relojes y lámparas de época se van sucediendo mientras el sonido del tic-tac de un reloj se va intensificando para acabar menguando hasta apagarse en el silencio, mientras en la última imagen de la secuencia los objetos van siendo cubiertos de arriba abajo por una cortina de oscuridad que termina de nuevo con un fundido en negro.

Inmediatamente después, por medio de un fundido encadenado, se enlazan las huellas de dos marcos (rima interna con duplicación del motivo inicial) de antiguas pinturas colgadas con las formas geométricas

de los balcones de uno de esos edificios en proceso de demolición/rehabilitación, ya tan presentes en *En construcción* (imagen 4).



Imagen 3



Imagen 4

De la observación de interiores se pasa, adoptando un nuevo punto de vista, a la realizada desde el exterior. Las siguientes secuencias obedecen a una lógica deambulatoria de una cámara que se propone investigar relaciones para recomponer el hilo perdido de Ariadna y observar los complejos filamentos con los que se teje el borrado y la desaparición de esos lugares de memoria que son los interiores de las casas, metonimia de las vidas de sus antiguos ocupantes, imagen cargada de ausencias y metáfora de la fractura espacio-temporal con la que se imponen los nuevos tiempos. Alejándose cada vez más de la fachada abierta, símbolo de una profanación repetida, la cámara procede a una puesta de relieve de la serialidad del motivo, del protagonismo de la múltiple reiteración de lo particular, confiriendo a la diégesis introducida en el *incipit* un papel en el relato de una

historia colectiva de «singularidades anónimas»⁶ que el documental contribuye a reconstruir.

En las secuencias siguientes, la cámara deambula de nuevo para vincular objetos y esbozos de narraciones sobre aquellos ocupantes que poblaron el lugar, para recabar, a través del camino emprendido por esos objetos con biografía propia (coche de mudanzas, mercado global de antigüedades, rastro de Barcelona), en las estrategias colectivas de borrado de un pasado en transformación. Asimismo, se va adentrando en el complejo entramado que da muestra de cómo ha podido producirse la fiebre constructivista que ha llevado a una remodelación salvaje del paisaje y, con ciertos visos premonitorios, a una burbuja inmobiliaria que, en plena agonía, todavía seguía utilizando los mismos enunciados discursivos que, como también se observa en el documental, mostraban ya claros indicios de agotamiento en el período de rodaje (búsqueda de mercados inmobiliarios prometedores en zonas más o menos alejadas del planeta, con flujos direccionales en ambos sentidos y augurios de beneficio económico siempre situados en un más allá: Europa para las Américas, Dubái para Europa, Budapest para España, Alicante para Madrid).

DE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL A LA GNOSEOLOGÍA DE LAS BURBUJAS

La cámara de Mercedes Álvarez funciona en numerosos momentos a modo de cámara indiscreta. Heredera del *cinéma du réel* o también llamado *cinéma direct* de Jean Rouch, se propone investigar la realidad circundante contribuyendo al estudio etnográfico de una cultura global basada en la explotación del espacio como principal fuente de provecho económico. En este sentido, la antropología visual constituye un primer peldaño en un método de aproximación basado en la observación atenta. Cámara fija, ritmo lento y montaje se complementan insistentemente aguzando en la *deixis*. Pero la cineasta va más lejos. Imbricando fotografía, cine y pintura, superponiendo planos generales con planos medios y planos de detalle, hace vibrar

6. Traducción propuesta en plural para la expresión «singularité quelconque» utilizada por Giorgio Agamben. En la traducción de Villacañas y La Rocca, «quelconque» ha sido traducida por «cualsea».

los objetos ensalzando relaciones entre ellos mediante un encuadre que cristaliza en bodegones (imagen 5).



Imagen 5

Así, una cámara creativa examina los enseres devolviéndole al espacio, mediante el distanciamiento de lo acostumbrado, una significación perdida por el contacto cotidiano. Actuando a modo de filtro, descubre «lo real maravilloso» (Carpentier 2000: 9-12) de unos objetos en cuya materia se incluye un contenido meta-físico. La banda sonora contribuye a ello al permitir escuchar los lenguajes del silencio, mientras las imágenes se suceden al ritmo de una poética visual de amplias resonancias cognoscitivas. Aplicada al análisis discursivo de la palabra y los gestos de los personajes, la cámara interviene para desatar el tipo de discurso apropiado al contexto de enunciación. Paralelamente, se mantiene a la expectativa de yuxtaposiciones disyuntivas que realza a través del detenimiento, la sucesión de variaciones sobre un mismo tema y la comparación.

Procedente del griego, el vocablo gnosís (γνῶσις) hace referencia al conocimiento de cosas que parecían veladas. Para llegar a dicho conocimiento, el documental practica sistemáticamente una extracción del objeto de su ámbito habitual, entreverando una poética de lo sublime con una poética de lo cómico. Peso y ligereza se combinan para crear un estilo que le es propio. Utilizaremos la expresión ‘gnoseología de las burbujas’ para referirnos al tipo de conocimiento que promueve, el método utilizado y los lenguajes polisémicos que maneja.

Del latín *bulbulla*, el vocablo burbuja tiene un origen onomatópico y hace referencia al efecto de hinchar(se) algo. De ahí que se aplique tanto para designar el efecto evanescente de una capa finísima y frágil, la ingravidez del objeto que contiene o incluso la sobrevaloración de algunos bienes. Todas estas acepciones resultan útiles para comprender el doble sentido que adquiere en el documental, a la vez como herramienta de conocimiento de los procesos y lógicas de acción que han conducido a la explosión de la burbuja inmobiliaria, y como modo de aproximación a un fenómeno y unos hechos de graves consecuencias, confiriéndoles ligereza. Se trata pues de conceder levedad tonal al objeto de captación como método de aproximación a una masa compacta cargada de sentido. Para ello, se superpone una película finísima semi-transparente que impone cierta deformación al referente al que se apone, creando un efecto «callejón del gato», aunque sin llevarlo a las últimas consecuencias del esperpento, pues dicha capa se autodestruye. Se trata de un método particularmente adaptado para internarse en una configuración ideológica, un universo cultural finamente separado por los cánones definitorios que le son propios, cualesquiera que sean sus implicaciones en y con el universo global desde el cual son observados. Se crea así una tensión dialógica a dos voces: voz narrativa (sapiencia) y enunciados audiovisuales del tipo tesis-antítesis (burbujas), reunidos en una síntesis fílmica. La voz narrativa conduce y reconduce la mirada del espectador para que éste no se quede únicamente con las burbujas, burbujas que polisémicamente constituyen un factor de relación referente-representación, pues recorren y deconstruyen el ligamen entre los factores que han conducido a (re)crear la burbuja inmobiliaria.

CUESTIONES DE GÉNERO Y REPRODUCCIÓN DE ESTRUCTURAS DE DOMINACIÓN

Las cuestiones de género no se erigen ni en tema central ni en objetivo de *Mercado de futuros*. No obstante, puede advertirse que recorren el documental. De hecho, el montaje ofrece numerosas pistas que muestran una voluntad explícita de rendir cuenta de las complejidades de género en la época contemporánea. En realidad, se diría que la cineasta se encuentra a pesar de todo frente a una memoria de género inscrita en el espacio, memoria a la que obedecen y a la par escapan los personajes. Como lugar de escritura e hipertexto,

el espacio, y especialmente el espacio urbano, se encuentra plagado de numerosas (re)presentaciones que, como indica Griselda Pollock refiriéndose tanto a los «textos» como a las «imágenes», no son ni pura *mimesis* especular ni «mera traducción de sus fuentes». Antes bien, toda representación «es algo remodelado, codificado en términos retóricos» y «puede ser entendida como una ‘articulación’ formal visible del orden social» (1994: 6; citado y traducido por María Ruido, Permui y Ruido 2005, s/n: §69). Un orden social que, a decir de María Ruido, ella misma contribuye a reproducir: «La representación no “refleja”, sino que construye (nuestra posición en) el mundo» (2004: 260).

Fuertemente arraigado en el pasado, el siglo XXI sigue recibiendo la influencia de un imaginario anclado en la memoria colectiva, a pesar de las operaciones de borrado que, como en el protocolo de mudanzas, también dejan algunos signos en clave únicamente perceptibles cuando se reestablecen relaciones entre cabos aparentemente sueltos. Así, por ejemplo, en el arte renacentista encuentra los anclajes culturales que incitan a la reproducción de las estructuras de dominación en un universo de representación de lo masculino en el que la virtud (*vis*, *virtus*) depende de la posición como vencedor o vencido, como puede comprobarse en el fragmento elegido del *David y Goliat* de Andrea Mantegna (1490-1495, Museo de Viena) que, al ser desvinculado de la diégesis bíblica, insiste en la figura de la dominación (imagen 6). La masculinidad también viene asociada a la figura del sacrificio humano, relacionada con la historia de Abraham ante el imperativo de sacrificar a su hijo (fragmento de *La circuncisión*, Mantegna, 1464-1470, Uffizi, Galería de Florencia)⁷ (imagen 6 bis).

Igualmente, el imaginario de la *vis* masculina, entendida como fuerza ligada a la virilidad, también sigue presente, con transformaciones, en la época contemporánea: los empleados de una compañía de

7. Es de notar el interés creciente que desde finales del siglo XX y en el marco de los estudios culturales y estudios de género han suscitado las representaciones artísticas y más concretamente las de contenido religioso, donde se han encontrado distinciones tipológicas de carácter esencialista que han podido contribuir incluso a dar impulso a la colonización o a reproducir comportamientos genérica y dicotómicamente codificados. Kathleen Biddick ha dedicado un trabajo al estudio de las representaciones cristianas de la circuncisión, en las que encuentra un fuerte contenido ideológico (2003).

mudanzas son únicamente varones y en una de las escenas transportan objetos voluminosos vehementemente pesados, lo que corrobora la fuerza prodigiosa necesaria de la que los personajes, aun en filigrana, no dejan de hacer alarde. Del mismo modo, entre los tópicos de representación de la masculinidad, se destaca con humor la pose de ejecutivo de un comercial con traje, corbata y gafas ligeramente humeadas, entre dandy, hombre de negocios y James Bond, en el interior de un recinto ferial del mercado inmobiliario, hundiendo la espera de clientes en una relectura de correo mientras su compañero se ejercita en mejorar su puntería jugando al golf con un dispositivo interactivo utilizado como reclamo.

Paralelamente, la cámara nos advierte de que sería un error resumir la masculinidad atendiendo únicamente a los tópicos. La insistencia en el juego (reduplicación del motivo del golf, empleado de mudanzas haciendo girar una muñeca sobre sí misma mientras la banda sonora intensifica el volumen introduciendo unas notas musicales propias de un ti vivo) propicia otra mirada sobre lo masculino. Igualmente se observa el cuidado con el que los empleados envuelven las cosas y ocupan territorios tradicionalmente femeninos cuando uno de ellos despliega la ropa en la cocina.

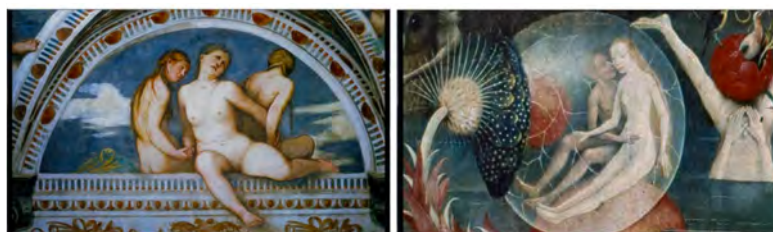
El mismo procedimiento se aplica a la feminidad. Rebuscando en el arte renacentista, la cámara se detiene por unos instantes en *Las Tres Gracias* para poner de relieve el peso del *pathos* en el imaginario representativo de lo femenino (imagen 7). Un papel pasivo, contrastando con una masculinidad emprendedora, se destaca paralelamente por medio de un plano de detalle sobre uno de los personajes de *El jardín de las delicias* (imagen 7 bis).

Frente a ambas imágenes, resulta bastante plausible encontrar cierta coincidencia con las ideas evocadas por Teresa de Lauretis cuando destaca el papel del «arte y la cultura erudita del mundo occidental» como grabado (in humación) de la «historia» de la «construcción» del género a través de su representación (2000: p. 36).

La influencia de las representaciones y el imaginario ‘mujer’ en la memoria colectiva es tal, que la ex-tracción de los parámetros con los que se va formateando ‘lo femenino’ no puede sino permanecer incompleta. Citemos, por ejemplo, el video realizado para la investidura de Wiseman anteriormente mencionado. En dicho video, Álvarez (UPF Reportajes, *On Wiseman*, 4’07”-4’58”) explora las



Imágenes 6 y 6 bis



Imágenes 7 y 7 bis

posibilidades connotativas y polisémicas del cine situándose como narrador intradieético en un espacio de trabajo del sector de los servicios: la cocina de un restaurante, muy probablemente del restaurante universitario. Vestida de paisano frente a una empleada que lleva el clásico uniforme blanco (delantal de manga corta y gorra) de la cadena del sector alimenticio, toma la palabra mientras, mano a mano, comienza rellenando los platos que la empleada completa y dispone en el banco de trabajo. Tras destacar que Wiseman fue su primer profesor, dirigiéndose principalmente a la cámara, pero sin perder de vista la actividad que realiza y solicitando el asentimiento de la empleada, afirma su deuda para con el maestro mientras apunta implícita y simultáneamente con sus acciones (acto de colocar porciones de comida en platos) hacia un aporte personal a su vez heredero y portador de un entramado de historias singulares compartidas:

He elegido una secuencia de *Welfare* donde él le da la palabra a un personaje que se acerca allí para buscar ayuda porque tiene que robar, y entonces, no le llega la ayuda que le dan. Y va no sólo a buscar ayuda, sino que lo que quiere son respuestas, algo que tiene que ver con su orgullo, ¿no?, con su dignidad, es decir, ¿por qué se ha roto el contrato social?,

porque él ha cumplido parte del contrato. Y eso se ha roto, ¿no? Pues algo que está muy en boga hoy en día, ¿no?, y que tiene que ver con la gente que la sociedad deja caer por el camino (Gesto de asentimiento de la empleada, [Mercedes Alvarez, UPF Reportajes, *On Wiseman*, 4'22"-4'44"]).

La secuencia no puede ser más explícita, tanto con respecto a las preocupaciones sociales compartidas por ambos cineastas –encuentro de sensibilidades que probablemente hizo factible la transmisión– como a la diferencia del universo del que parten. Es desde la inmersión en la experiencia dentro de un campo de trabajo ampliamente connotado como “femenino”, como la cineasta eleva su voz para tomar la palabra en primera persona (plano medio frontal) entre voces silenciadas pero laboriosas (la empleada, siempre de perfil, se contenta con hacer un gesto de asentimiento) de una intrahistoria genéricamente predeterminada.

Paralelamente, se plantea el problema del lugar ocupado por el cineasta en el proceso de creación de su obra y de esta última como producto cultural que toma origen y revierte en la sociedad: formando parte de una cadena en la que la metáfora del reparto del rancho se combina con la afirmación de un trabajo colectivo, el/la cineasta se inserta momentáneamente en un ámbito del que forma (como ser social) y a la vez no forma parte (como documentalista, observador que nutre el proceso creativo disponiendo una materia previamente transformada y cedida, sujeto que escruta, cuestiona, aprehende y cuenta). Figura a la vez extra- e intradieгética, el/la cineasta asume un lugar en la cadena del reparto de los bienes (condimentos dispuestos en los platos). Pero no lo olvidemos, de entre las aporías que surgen en torno a la creación documental, se pone de manifiesto el balanceo entre la responsabilidad social del mediador (receptor y transmisor, debe permanecer atento a efectuar un reparto equitativo de los bienes de los que ha sido momentáneamente depositario), la maestría combinatoria con la que se disponen las piezas, la experiencia personal, las posibilidades y principios limitativos impuestos por el contexto, la obra documental como resultado de un trabajo colaborativo y cierta foraneidad o extracción del/la cineasta (que no forma parte del entorno laboral elegido) con respecto a su objeto de estudio, objeto de formalización y (re)presentación en el que también intervienen los cánones heredados del imaginario colectivo, cánones marcados

por una división del trabajo sexuada (mujeres-cocina-servicios). De ahí que su homenaje a Wiseman enlace con los trabajos de aquellas feministas que interrogan las representaciones de lo femenino y los imaginarios sociales contenidos en el espacio.

Al mismo tiempo, se observa una característica de la estética de Álvarez igualmente presente en *Mercado de futuros*: el estallido del sentido en miríadas pluridireccionales entre cuyos entresijos se va construyendo una mirada crítica y autorreflexiva, *ópera aperta* a múltiples interpretaciones. Para lograrlo, se rompe con la correspondencia entre la gravedad de lo dicho y el desenfado en el modo de contar, entre los enunciados discursivos del locutor y sus acciones, entre el primero y el segundo término, entre el contenido sémico de la enunciación en primera persona y los sonidos, gestos o acciones que la acompañan complejizando plurívocamente el conjunto. Entre tensión y distensión, se evita enfatizar sin dejar de apuntar axialmente hacia lo contado. De este modo, lo más grave se eleva con ingravidez hasta ocupar el lugar idóneo a la altura de los ojos del espectador.

Volviendo sobre *Mercado de Futuros*, cabe indicar que la fórmula actividad-pasividad para representar lo masculino frente a lo femenino —y con ella la felicidad aparente que deriva de este orden de cosas— sigue activa, como muestra la escena representada por los personajes de una maqueta de viviendas: mientras el único varón en miniatura está de pie, tres miniaturas femeninas se reparten el papel de descansar tomando el sol en torno a la piscina. Conjuntamente, de entre las representaciones contemporáneas, la cámara se detiene en el encierro feliz de una muñeca (representación adulterada de un bebé reclamando una respuesta afectiva, conminando incluso a asumir y construir identidades colectivas centradas en el ítem ‘afectividad’), en la muñeca-princesa y en la Lolita sexy bombi, no sin dejar constancia de la evolución moderna hacia la mujer objeto, a quien se la conmina a prestarse al juego de la deformación hiperbólica (imágenes 8 y 9).

No obstante, tampoco la mujer obedece a dichos cánones. Incluso la mujer enfrascada en una actividad tradicionalmente femenina, como el hecho de coser a máquina, muestra que desde siempre ha tenido un papel activo. El tópico se deconstruye al máximo cuando un cartel en la pared del fondo con una mujer descansando felizmente (representación en abismo) contrasta con la ocupación únicamente masculina de los sofás de relajación (imagen 10). Y es que la mujer del

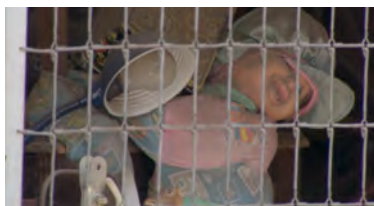


Imagen 8

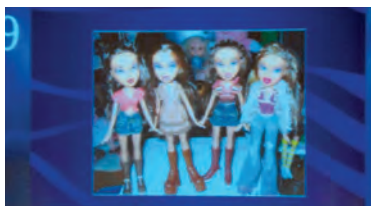


Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11

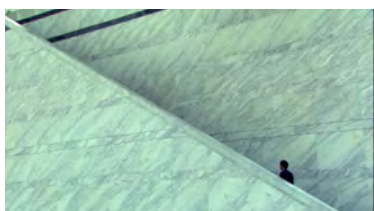


Imagen 12

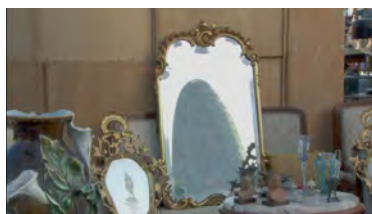


Imagen 13

siglo XXI es también una mujer activa que, aunque cuantitativamente menos presente en sectores económicos como las finanzas y enferías de liderazgo (probable signo de un universo de expectativas más limitado), parece haber integrado ese mundillo e incluso en ocasiones llevar la voz cantante, hasta llevar literalmente los pantalones y adoptar en ocasiones el uniforme de ejecutivo.

Ahora bien, este dato conduce a una nueva reflexión: como el hombre, la mujer activa ha participado en la feria de una representación que ha desembocado en una expoliación masiva del espacio. Como cliente o agente, también ha colaborado. De entre los gurús de la feria de liderazgo, una mujer toma la palabra en inglés para convencer a sus oyentes de la legitimidad de dar cauce a sus deseos de ascensión. De entre los agentes inmobiliarios, una mujer joven desarrolla un monólogo ante su interlocutor para venderle el sueño de invertir en la nueva tierra prometida (Dubái) mientras otra mujer, más bien atípica en ese contexto, realiza la función del payaso, introduciendo una nota de humor (rebuscando en su bolso al margen del convencimiento discursivo de la agente comercial) con la que se disuelve el primer sentido del discurso proferido. Y de entre los empleados de una feria inmobiliaria, uno de ellos, embebido en su tarea de pegar un cartel que representa a dos mujeres de espaldas tomando el sol en una playa, casi se diría que está untando de crema bronceadora las espaldas de las modelos de la fotografía (imagen 11), en un sutil juego con el que se difuminan las fronteras entre realidad y representación.

De ahí que el documental desemboque en una reflexión sobre la reproducción de las estructuras de dominación y el papel activo que se le concede a la mujer a condición de asumir las lecciones aprendidas en un mundo dado en el que prevalece como valor la representación del poder, donde la arquitectura de interiores conserva la memoria del imperativo de la ascensión y el liberalismo económico encuentra en las escrituras arquitectónicas contemporáneas un espejo de memoria de configuraciones que la llegada de la mujer al mundo laboral no pone necesariamente en tela de juicio (imagen 12).

De hecho, a tenor de las conclusiones a las que llega María Ruido (2004) sobre los esquemas que se imponen actualmente en el mundo laboral, *Mercado de Futuros* permite observar que el papel instrumental de la mujer no termina con el acceso a puestos

de trabajo tradicionalmente masculinos. La vendedora de sueños de la Feria de origen anglosajón está ahí en función de sus supuestas cualidades para convencer, para persuadir, para atraer nuevos adeptos a la causa que defiende, también para empujar, inculcar y contribuir a colonizar cuerpos y mentes como sus compañeros de trabajo varones, aunque quizá con el aditivo de ofrecerse como ejemplo y modelo para quienes parten de una posición que hace más difícil el acceso. Como contrapartida a su intervención, el ojo cámara de Álvarez se mantiene fijo ante unas escaleras mecánicas en las que se cruzan el movimiento de subida con el de bajada, dando a entender la fragilidad del propósito y las falacias de un discurso que, al contemplar las estructuras piramidales únicamente en movimiento ascendente, olvida la estrechez del vértice superior y silencia la competitividad que contribuye a mantener, competitividad de la que esas mismas estructuras se nutren.

Sin ceder a la tentación mesiánica, la cineasta no ofrece soluciones, pero tampoco propone la resignación. Algunos puntos de fuga van esparciendo atisbos de la capacidad humana para, partiendo de lo dado, transgredir normas (niños jugando en un espacio prohibido), o bien contrarrestar parcialmente el envite de los nuevos tiempos (anciano haciéndose un lugar —casita de campo y frutales entre los intersticios de esos no-lugares (Augé 1992) como pueden ser las autopistas), cuando no escuchar sus propias apetencias (vendedor de objetos recuperados negándose a levantarse para rebuscar un objeto) por encima de los dictámenes de un capitalismo neoliberal al que paradójicamente también se cede por medio del argumento de la acumulación (anciano del rastro negándose a vender un objeto argumentando, probablemente consciente de su protagonismo ante la cámara, que si lo vende ya no lo tiene), o incluso intentar mantener a resguardo su espacio interior mientras el cuerpo se afana a la intemperie en una actividad productiva poco reconocida (mujer cosiendo a máquina en el rastro).

Para concluir, Mercedes Álvarez desarrolla una poética reflexiva que practica el detenimiento con el objetivo de desentrañar lo que se esconde detrás de una serie de artificios normalizados, invitándonos a pensar en el modo en el que nuestras certezas se apoyan en una construcción ficcional que, a pesar de todo, conforma nuestras vidas. Pero al mismo tiempo lo hace cuestionando las estructuras de

dominación en las que se encuentran ancladas, y en su búsqueda documental es sobre todo frente a un mundo masculino frente al que sitúa su cámara, no con el ánimo de designar culpables, sino con el objetivo de mostrar las bases ideológicas que han encontrado un extraordinario caldo de cultivo en las estrategias de mantenimiento de las representaciones falocráticas del neoliberalismo (imagen 13).

En *Mercado de Futuros*, las promesas de igualdad se asientan complejamente en intenciones de equidad que paradójicamente pueden contribuir a reproducirlas. Integración y ascensión de la mujer se hacen efectivas en la medida en que las reproduce por inculcación en un mundo previamente construido. Tanto hombres como mujeres se encuentran supeditados a unas representaciones en las que no encajan, y en el caso de estas últimas, miríadas de representaciones del ideal femenino cohabitan de manera esquizofrénica.

La cineasta se sirve de la cámara fija y deja que todo pase ante ella. Su obra es sin embargo una construcción. El montaje, la voz en off, la banda sonora, permiten ir introduciendo una narración a dos voces mediante la que se practica la deconstrucción de las bases ideológicas dominantes, salpicando su texto audiovisual con notas de humor que confieren ligereza a los enunciados más graves. Su cine es un cine-pensamiento que se desarrolla en torno a un tema de reflexión como el impulsado por la voz en off en torno a la memoria: un ensayo poético audiovisual donde cada forma viene cargada de significación. Su cine, es fundamentalmente un cine de autor nacido de múltiples influencias procedentes de distintos campos disciplinares. Detallista y sincrético, permite lanzar una mirada intuitiva, vigilante, benevolente y transdisciplinar sobre su objeto. Fundamentado en sólidos conocimientos y una observación analítico-creativa, se deja llevar por la perplejidad ante lo cotidiano sin sumirse en un dramatismo pesimista ni en optimismos infundados, siempre atenta a lo «humano, demasiado humano» (Nietzsche).

Si en nuestro trabajo hemos intentado por una parte observar cómo va filtrando la mirada de Mercedes Álvarez cuando interroga lo mostrado con el fin de percatarnos de si a través de ello se destila o no una voz de mujer, por otra, se trataba de mostrar que el feminismo con el que sin lugar a dudas irrumpen, no es un feminismo doctrinario sino radical. Radical porque con humor opera una deconstrucción de la autoridad y legitimidad de unas estructuras de dominación

en las que incluso los actores de género masculino aparecen como títeres que no mueven sino que son movidos, porque su mirada no busca franquearse y franquear un lugar para la mujer en esas estructuras de dominación piramidales ya existentes, sino explorar nuevos territorios en los que el imaginario colectivo asuma la memoria de representaciones complejas en las que tanto lo femenino como lo masculino puedan expresarse libremente fuera de normas constrictivas tendentes a la reproducción de las desigualdades, y sobre todo porque lo hace desde una praxis de la equidad en la que se afirma no sólo con mirada de mujer sino con voz de cineasta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN Giorgio. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Paris: Seuil, 1990. Trad. J.L. Villacañas y C. La Rocca bajo el título *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- AUGÉ Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- BAUDRILLARD Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981.
- BIDDICK Kathleen. *The Typological Imaginary: Circumcision, Technology, History*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2003.
- CARPENTIER Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, Col. Biblioteca de bolsillo, 2000.
- CASTANON Brice. *Renouveau du documentaire et nouveau réalisme catalan : le Master en documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*, thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuel Le Vagueresse, Université de Reims Champagne Ardenne, soutenue le 22/06/2011, <URL : www.theses.fr/2011REIML004 >.
- CATALÁ DOMÈNECH Josep Maria (ed.). *El cine de pensamiento. Formas de la imaginación tecno-estética*, Universitat de València, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra & Universitat Jaume I, Servicio de publicaciones, Col. Aldea Global, 2014.
- DERRIDA Jacques. *De la grammatologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, Col. Critique, 1967.

- DE LAURETIS Teresa. *La tecnología del género. Diferencias : etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid : Horas y horas la editorial, 2000.
- GIONCO Pamela. «La animación como discurso de lo real», in CANNONE, Miguel A.(ed.), *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.
- ICAA. «Mercado de futuros». URL:<<https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=81708>>. [Última consulta el 02/07/2020].
- NIETZSCHE Friedrich. *Humano, demasiado humano* (trad. J. Gonzales). México: Editores Mexicanos Unidos, 5ª ed., 1986.
- ORTEGA M^a Luisa y Jaime PENA. «En torno a las nuevas tendencias expresivas en el cine documental contemporáneo», in *Cine Documental*, n°1, 2010. URL: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/teoria_02.html>. [Consulta el 15/09/2021]
- PERMUI Uqui y María RUIDO (eds). *Corpos de producción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espacios públicos*. Santiago de Compostela: Concellería da Muller, Centro Galego de Arte Contemporánea, Universidade de Santiago de Compostela, 2005. Introducción disponible el 22/11/2021 en <http://www.workandwords.net/uploads/files/cuerpos_de_producción-es.pdf>.
- PICORNELL Mercè. «Abriendo fisuras en el escenario de lo hiperreal: una lectura del documental *Mercado de Futuros* de Mercedes Álvarez», *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, Vol. 32, n° 2, 2017, pp. 178-191.
- POLLOCK Griselda. *Vision and difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Nueva York: Routledge, 1994.
- RTVE Comunicación. «XIII Concurso Iberoamericano de Cortometrajes Versión Española-SGAE. “Mercado de futuros”, de Mercedes Álvarez, Premio “Navaja de Buñuel” de “Versión Española” de TVE». En línea: <<https://www.rtve.es/rtve/20120618/mercado-futuros-mercedes-alvarez-premio-navaja-bunuel-version-espanola-tve/537586.shtml>>. [Consulta el 01/07/2020].

- RUIDO María. «Mamá, ¡quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora», in Colectivo Precarias a la Deriva, *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, pp. 259-267.
- RUIDO María. «Just do it! Cuerpos e imágenes de mujeres en la nueva división del trabajo», in María José Sánchez y Leyva Alicia Reigada (coords.), *Crítica feminista y comunicación*, Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones 2007, pp. 110-135. Disponible en el sitio web de la autora, *Work and words*, Consulta el 22/11/2021 en http://www.workandwords.net/uploads/files/Just_do_it!_es.pdf.
- SCHOLZ Annette y Marta ÁLVAREZ (eds.). *Cineastas emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, Colección Aproximaciones a las culturas hispánicas, Vervuert Libros, 2018.
- TERRASA Jacques. « Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film *En Construcción* de José Luis Guerin ». *Cahiers d'études romanes* [En ligne], n° 12 | 2005 URL: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/2585>;DOI:<https://doi.org/10.4000/etudesromanes.2585>.
- TVE-2 a la carta, Programa *Versión española*. Entrevista-coloquio con la periodista Cayetana Guillén y el economista Francisco Álvarez en torno a *Mercado de futuros*, 04/06/2013. En ligne:<<https://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-mercado-futuros/1855687/>>. [Consulta el 08/07/2020].
- UPF Reportajes. «El documentalista Frederick Wiseman, doctor honoris causa por la UPF», *On Wiseman*, URL: <https://www.upf.edu/es/web/focus/reportatges//asset_publisher/vpqGhrNNAy1J/content/id/4043676/maximized#.YUD6RC0iuu4>, 03/05/2016.
- VIRILIO Paul. *Estética de la desaparición* (trad. Noni Benegas). Barcelona: Anagrama, 1998.
- WARD Paul. «Animated realities: the animated film, documentary, realism», in *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, Vol. 8, n° 2, Cartoons, 2008. URL: <<http://reconstruction.digitalodu.com/Issues/082/ward.shtml>> [Consulta el 20/08/2021].

*BARONESA (2017) DE JULIANA ANTUNES :
LUGAR DE FA(VE)LA EN PARTAGE*

Claire ALLOUCHE
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Dans *Baronesa* (2017), la cinéaste brésilienne Juliana Antunes accompagne un duo d'amies, Andreia Pereira de Sousa et Leidiane Ferreira, depuis le Bairro Juliana où elles vivent avec leurs enfants. Une guerre liée au narcotrafic sévit dans cette *favela* de la périphérie de Belo Horizonte. Le film s'intéresse plus particulièrement au projet d'Andreia de se construire une existence nouvelle. Après avoir réalisé des économies scrupuleuses, Andreia finira par bâtir sa propre maison dans une localité nommée Baronesa.

Ce premier long métrage est conçu comme une docufiction, s'inscrivant dans l'actualisation de cette notion par le *novíssimo cinema brasileiro*. Nous pouvons penser à des films comme *A cidade é uma só ?* (2011) d'Adirley Queirós ou *A Vizinhança do Tigre* (2014) d'Affonso Uchôa, monteur de *Baronesa*¹. Juliana Antunes décrit le processus de réalisation de sa docufiction en ces termes :

Ce lieu où nous filmons existe mais avec des méthodes fictionnelles pour utiliser la lumière, mettre en scène les corps, répéter, positionner la caméra. La grande attention portée par le cinéma latino-américain sur cette forme hybride tient du fait que nous n'avons ni studio ni argent. Alors nous devons expérimenter².

1. Comme le relève le critique Fabian Cantieri suite à la première mondiale de *Baronesa*, « Le documentaire dramatisé ne date pas d'aujourd'hui, ce genre hybride atteint une mise en scène plus naturaliste que nos fictions les plus réalistes (Coutinho, toujours en avance, le percevait déjà dans *Jogo de Cena*). » Fabian Cantieri, « Na mão de favelado, é mó guela », *Cinética*, 30/01/2017. En ligne : <<http://revistacinetica.com.br/nova/na-mao-de-favelado-e-mo-guela/>> [Consulté le 12/05/2020]. À ce sujet, se référer notamment au texte suivant : Maria Helena Braga et Vaz da Costa, « Ficção & Documentário : Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo », *O Percevejo*, vol. 05, Numéro 02, Juillet-Août 2014, p. 165-190.
2. Nous traduisons. Bruno Carmelo, « Ser mulher no mundo é foda. Diretora Juliana Antunes fala sobre os riscos e ameaças de morte ao filmar *Baronesa* », *Terra*, 14/06/2018. En ligne : <<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/ser-mulher-no-mundo-e-foda-diretora-juliana-antunes-fala-sobre-os-riscos-e-ameacas-de-morte-ao-filmar-baronesa-exclusivo,4522d7a3332ef69f5fa129704f950944wku32is1.html>> [Consulté le 03/10/2019].

Dans *Baronesa*, les séances de travail d'Andreia dans son salon de manucure alternent avec des moments d'oisiveté, dont de longues discussions en compagnie d'amies du quartier et du seul homme allié, Negão. Par sa narration basée sur une co-construction entre les désirs des protagonistes et les propositions de la cinéaste, *Baronesa* incite d'emblée à se défaire des représentations par trop réductrices et stigmatisantes de la « femme de la *favela*³ » dans une part importante de la production audiovisuelle brésilienne avant les années 2010. C'est la capacité d'action d'Andreia et Leidiane qui est valorisée tout au long du film.

AU COMMENCEMENT DU *LUGAR DE FALA*

Baronesa a reçu un accueil critique dithyrambique au Brésil, mais sa diffusion en salle a suscité des débats houleux, voire polémiques⁴, et ce majoritairement au nom de la revendication du *lugar de fala*. Juliana Antunes n'est effectivement pas une femme noire *favelada* comme les protagonistes de son film. L'auteure du présent texte a d'ailleurs été observatrice d'une discussion explosive à ce sujet le 26

3. Si *Baronesa* n'est évidemment pas le seul film brésilien de ces vingt dernières années à questionner le rôle social de femmes de la *favela* tout en leur octroyant un pouvoir d'action (dans un autre registre, *A Falta que Me Faz* de Marília Rocha, 2009), il n'empêche que les personnages misérabilistes, subalternisés ou outrancièrement sexualisés demeurent majoritaires, même dans le cinéma dit « d'auteur ». En atteste par exemple l'ovation des longs métrages de fiction de Felipe Barbosa, *Casa Grande* (2014) et *Domingo* (2018), où le projet initial de critique sociale se voit phagocyté par une difficulté manifeste à réinventer les rôles de *domésticas*, en continuant par là-même à alimenter les sempiternels clichés sur les femmes des *favelas*.
4. Nous ne nous attarderons pas ici sur la réception critique et publique du film, bien qu'il nous semble crucial de la mentionner pour contextualiser son inscription à échelle nationale, notamment en raison de leur influence réciproque, comme en atteste ce texte : Cesar Castanha, « *O real e o ficcional do filme Baronesa* », *Revista Continente*, 06/11/2017. En ligne : <https://revistacontinente.com.br/coberturas/janela-de-cinema-2017/o-real-e-o-ficcional-do-filme--baronesa-> [consulté le 03/09/2019]. À distance et en l'absence d'enregistrements systématiques des débats, il serait difficile d'analyser précisément les idées qui y ont réellement circulé. Par ailleurs, l'absence de publication d'entretiens avec les protagonistes du film demeure une matière manquante de prime importance.

juin 2018, au cinéma São Luiz à Recife⁵. Le *lugar de fala* est généralement traduit en français comme la « place de la parole ⁶ » ou le « lieu d'énonciation⁷ ».

L'origine exacte de ce terme reste incertaine⁸, mais il est sûr que ses racines puisent dans les féminismes états-uniens « du positionnement⁹ » où « l'expérience des femmes est considérée comme une source de savoir susceptible d'être déployée pour transformer la sphère publique dont elles sont exclues¹⁰ ». La singularité de la

5. En résumé, un spectateur et deux spectatrices, autodésignés comme *favelados*, ont successivement pris à partie Juliana Antunes. Ils reprochaient à Antunes d'avoir filmé les habitantes des *favelas* comme des insectes (sans doute en allusion à la fameuse phrase de Ousmane Sembene adressée à Jean Rouch : « Tu nous regardes comme des insectes ») et qu'il fallait que les Blancs de classe moyenne cessent de poursuivre ce tourisme social dans leurs films. Seuls les *favelados* devraient dorénavant filmer leur lieu de vie. Il ne s'agit pas ici de juger ces interventions mais bien de tenir compte de l'importance de ce débat dans l'espace public et en réaction à la création contemporaine, aujourd'hui, au Brésil.
6. C'est l'expression que propose en français Paula Anacaona traductrice et éditrice de l'ouvrage de Djamila Ribeiro, paru en France en 2019, soit deux ans après sa première publication au Brésil : Djamila Ribeiro, *La place de la parole noire*, Paris, Éditions Anacaona, 2019.
7. En atteste par exemple cet appel à contributions en langue française : <<https://calenda.org/734994>>.
8. Djamila Ribeiro, *op. cit.*, p. 58. Le philosophe Pablo Ortellado, quant à lui suggère, que le *lugar de fala* serait apparu dans l'essai de la chercheuse indienne Gayatri Spivak *Les subalternes peuvent-ils parler ?* en 1988, puis dans l'article de la philosophe panaméenne Linda Martín Alcoff, « El problema de hablar por otros » en 1991. Matheus Moreira et Tatiana Dias, « O que é 'lugar de fala' e como ele é aplicado no debate público », *Nexo*, 16/01/2017. En ligne : <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%BAblico>> [consulté le 20/07/2019].
9. Le constat de la philosophe est le suivant : « Il est possible de parler de la place de la parole à partir du féminisme de positionnement : parce que ces groupes ne peuvent pas accéder à certains espaces, il n'y a pas de productions et d'épistémologies de ces groupes dans ces espaces. Ne pas pouvoir être présent de façon juste dans les universités, les moyens de communication, la politique institutionnelle par exemple, empêche que les voix des individus de ces groupes soient répertoriées et entendues, même si vous avez accès à Internet. » Djamila Ribeiro, *op. cit.*, p. 62.
10. Sarah Bracke, Maria Puig de la Bellacasa, Isabelle Clair, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du genre*, n° 54, 2013, p. 48.

notion de *lugar de fala* en termes d'ancrage contemporain tient à son dialogue direct avec le tournant décolonial. À l'œuvre dans les sciences humaines et sociales depuis la fin des années 1990, notamment à partir du groupe de recherche Modernité/Colonialité¹¹, les études décoloniales analysent entre autres comment la race a été « imposée comme critère fondamental de classification sociale universelle de la population mondiale et comment autour d'elle ont été distribuées les principales identités géoculturelles du monde¹² » depuis la conquête des Amériques, système d'oppression continuant à opérer après l'indépendance des nations latino-américaines. Certains intellectuels ont ajouté à cette dimension l'importance du genre dans l'exercice du pouvoir de la colonialité. Rita Segato, anthropologue argentine ayant réalisé la majeure partie de ses recherches au Brésil, est l'une des premières à avoir directement questionné « comment les relations de genre ont été historiquement modifiées par le colonialisme et dans l'épistémè de la colonialité cristallisée et reproduite en permanence par la matrice étatique républicaine¹³. »

Au Brésil, le concept du *lugar de fala* a notamment été popularisé par la philosophe Djamila Ribeiro dans son ouvrage *O que é Lugar de Fala?*¹⁴. Il est désormais incontournable pour aborder la création contemporaine nationale, voire continentale¹⁵. Bien qu'il invite à être investi en profondeur, nous pouvons le résumer sommairement comme la prise de conscience que toute parole est énoncée depuis une place sociale spécifique, laquelle ne détermine pas le droit de s'exprimer sur des questions liées à l'oppression, mais influe

11. Pour mener une réflexion plus approfondie sur le sujet et sur la réception tardive de ces travaux en France, j'invite à la lecture du texte suivant : Capucine Boidin, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », *Cahiers des Amériques latines*, n° 62, 2009, p. 129-140.
12. Aníbal Quijano, « "Race" et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, 2007/3 (n° 51), p. 111-118.
13. Rita Laura Segato, « Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial », *e-cadernos CES* [Online], n°18, 2012. Lien : <<https://journals.openedition.org/eces/1533>> [Consulté pour la dernière fois le 10/06/2021].
14. La publication originale est : Djamila Ribeiro, *O que é Lugar de Fala?*, Belo Horizonte, Letramento, 2017.
15. À ce sujet, se référer à l'article de Matheus Moreira et Tatiana Dias précédemment cité.

directement sur les expériences vécues à ce sujet par les individus. La visée principale de l'emploi du *lugar de fala* est de déconstruire l'idée d'un « sujet moderne universel, qui serait un sujet neutre, sans couleur, sans géographie¹⁶ » et de favoriser un espace pour que les groupes sociaux opprimés, femmes noires périphériques en première position, réinvestissent leur propre voix et deviennent sujets actifs d'une production des connaissances. Djamila Ribeiro expose l'enjeu en ces termes :

Si le concept de place de la parole se transforme en un outil d'interruption des voix hégémoniques, c'est parce qu'il est utilisé en faveur de la possibilité d'émergences de voix historiquement interrompues. Ainsi, quand les activistes de la place de la parole excluent, ils excluent en dernière instance la matrice d'autorité qui a construit le monde comme un événement épistémicide ; et ils excluent également cette fiction selon laquelle nous partons toutes d'une position commune d'accès à la parole et l'écoute¹⁷.

Sans imposer une vision essentialiste quant à la production intellectuelle et artistique, nous envisageons le *lugar de fala* comme une invitation à prendre conscience des expériences possibles ou empêchées selon les caractéristiques raciales et sociales des énonciateurs dans une société profondément inégalitaire¹⁸. À travers ce texte, nous souhaitons questionner la portée du *lugar de fala* comme prisme d'approche non dogmatique de *Baronesa*¹⁹. Pour cela, il nous paraît

16. Je traduis les mots employés par Djamila Ribeiro lors d'une rencontre virtuelle proposée par Paula Anacoana le 19/05/2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=AZasmChyHyQ&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1AIher27jy1ohm-MrbE1oWwLf0EwMVgGq_2WNbMp0Co_ON7gEBjsNwWz5Ws> [entre les minutes 21 :00 – 28 :00].
17. Djamila Ribeiro, *op. cit.*, p. 68.
18. Pour approfondir les problématiques articulant racisme et sexisme structurels dans la société brésilienne, et déconstruisant l'idéalisation du métissage comme vecteur de pacification, se référer à : Lelia Gonzalez, « Racismo e sexismo na cultura brasileira », *Ciências Sociais Hoje*, Revista da Anpocs, n° 2, São Paulo, p. 223-244, 1983.
19. De la propre voix de la cinéaste, lors d'un entretien non publié qu'elle m'a accordé sur Skype le 14/09/2019 : « Il y a eu une discussion importante liée au *lugar de fala*, parce que je suis une cinéaste blanche. Ce discours disait tout simplement que je ne pouvais pas filmer dans une *favela* sans être moi-même *favelada* alors qu'en tant que femme lesbienne de l'*interior* je suis déjà au moins

primordial d'étudier l'articulation entre le processus de réalisation et la forme achevée du film. Nous souhaitons mettre en évidence que *Baronesa* ne travaille pas contre la notion de *lugar de fala* mais que le film œuvre à la dédoubler en un essentiel *lugar de escuta* (« place de l'écoute »). La différence de la « place de la parole » entre la réalisatrice et ses protagonistes devient ainsi l'occasion de la création d'une écoute amplifiée que nous proposons d'appeler ici « *lugar de fala* en partage ».

« *SÓ FORÇA* » : À LA RENCONTRE DE VOIX TUES

Revenir à la fin de *Baronesa* permet de saisir pleinement la nécessité profonde du film. Au générique, cette phrase écrite blanc sur noir : « *Só força para todas as mulheres da periferia de Belo Horizonte e região metropolitana* », soit, en français : « Seulement de la force pour toutes les femmes de la périphérie de Belo Horizonte et de la région métropolitaine ». S'ensuivent des remerciements à l'adresse des femmes de quartiers spécifiques où la réalisatrice a tourné (Juliana, Jaqueline, Vila Mariquinha et la favela Ocupação Esperança) réitérant chaque fois l'expression « *Só força* », comme un refrain nécessaire pour que soit entendu l'écho des voix féminines qui n'apparaissent pas directement dans le film mais qui vivent probablement des situations similaires.

À l'origine de la conception du film réside le désir de connaître des récits tenus à distance, car fondamentalement périphériques, et de les voir réinterprétés par des femmes qui les ont traversés. La cinéaste est allée dans le Bairro Juliana pour la première fois en 2012. Elle réalisait alors une recherche sur les terminus des bus de la périphérie de Belo Horizonte avec deux amies, Marcela Santos et Giselle Ferreira, créditées pour la recherche préparatoire et qui la rejoindront par la suite sur le tournage, respectivement au son et en assistanat, avec Fernanda de Sena à l'image²⁰. Juliana Antunes avait alors découvert

doublement opprimée au quotidien. En sous-texte, cela dit que ni Jean Rouch ni Pedro Costa n'avaient le droit de faire leurs films alors qu'ils n'incarnent clairement pas le profil des cinéastes ennemis dans le Brésil d'aujourd'hui. On ne peut pas mettre tous les cinéastes sur le même plan au nom du *lugar de fala*. »

20. Source : Robledo Milani, « Entrevista exclusiva com Juliana Antunes », *Papo de Cinema*, 27/06/2017. En ligne : <<https://www.papodecinema.com.br/>

qu'il existait près de trente-six quartiers portant des noms féminins, héritage historique des terres d'un *fazendeiro* qui avait pour rituel d'acheter la virginité de femmes de classe populaire²¹. Nommer était alors un geste d'affirmation de la possession. Par superstition vis-à-vis de l'homonymie du lieu et de son prénom, la cinéaste a d'abord refusé de visiter le Bairro Juliana²². Suite à une visite préalable de ses collaboratrices, Juliana Antunes s'y est finalement rendue. Après un certain temps, elle a connu Andreia. Le désir de filmer cette périphérie-là est né de cette rencontre. Nommer devenait dès lors un geste pour redonner la place²³. La condition *sine qua non* pour que la cinéaste filme dans le Bairro Juliana était qu'elle s'y installe. Un partage du lieu de vie s'avérait nécessaire pour une co-construction du lieu de tournage, sur les pas de Pedro Costa dans sa trilogie de Fontainhas²⁴. Les deux autres membres de l'équipe prêtaient main forte à l'image et au son une fois par semaine²⁵. Juliana Antunes y a ainsi vécu pendant six mois :

Je n'avais pas d'autre choix car je devais m'adapter aux horaires de vie d'Andreia. Elle a une certaine liberté et c'est elle qui décidait. Je ne pouvais pas anticiper les horaires de tournage d'un jour à l'autre. Il me fallait être au cœur de la vie de la *favela*. À chaque heure, tout peut changer²⁶.

L'indication des localités de tournage de *Baronesa* participe ainsi de cette place de la parole partagée puisqu'elle dévoile la coexistence temporaire entre filmeuse et filmées garante de la participation au même projet. Un même *lugar de vida* (lieu de vie) suscite une nouvelle place pour le *lugar de fala* de protagonistes.

entrevistas/baronesa-entrevista-exclusiva-com-juliana-antunes/> [consulté le 05/06/2020].

21. Source : *ibid*.
22. Entretien réalisé en visioconférence avec Juliana Antunes le 14 septembre 2019, dans le cadre de notre thèse de doctorat, non publié au moment de la rédaction de cet article.
23. Source : *ibid*.
24. Cette analogie a été énoncée par la cinéaste lors de l'entretien qu'elle m'a accordé par Skype le 14/09/2019.
25. Source : Bruno Carmelo, *op. cit*.
26. Propos de la cinéaste recueillis lors d'un entretien qu'elle m'a accordé par Skype le 14/09/2019.

DU *LUGAR DE FALA* AU *LUGAR DE ESCUTA* : POSER LE CADRE POUR MIEUX ÉCOUTER

Dans un article intitulé « Féminisme : droits d'auteur d'une pratique belle et noire », l'historienne brésilienne Giovana Xavier s'interroge :

Dans ce dialogue qui se réfère également au protagonisme, à la capacité d'écoute et à la place de la parole, nous nous posons les questions suivantes : quelles histoires ne sont pas racontées ? [...] À qui appartient la voix qui a été réprimée pour que l'histoire unique du féminisme devienne la vérité²⁷ ?

La même auteure appelle dans un ouvrage éponyme à ce que « vous puissiez substituer des femmes noires comme objet d'étude par des femmes noires racontant leur propre histoire »²⁸. Les controverses suscitées par *Baronesa*, préalablement mentionnées, tendaient à considérer Andreia et Leidiane comme objets plutôt que sujets du film, en raison du différentiel de *lugar de fala*²⁹ avec Juliana Antunes.

Saisir la pertinence historique du *lugar de fala* implique de ne pas réaliser de lecture manichéenne. C'est pourquoi il nous apparaît essentiel de considérer que *Baronesa* travaille à dédoubler le *lugar de fala* en « *lugar de escuta* », « place de l'écoute ». Par « écoute », nous ne nous référons pas à « une expression captive d'un registre de sensiblerie philanthropique où la condescendance résonne avec la bonne intention, souvent aussi dans une tonalité pieuse »³⁰, telle que

27. Citée par Djamila Ribeiro, *op. cit.*, p. 11.

28. Nous traduisons le titre de l'ouvrage original : Giovana Xavier, *Você Pode Substituir Mulheres Negras Como Objeto de Estudo por Mulheres Negras Contando Sua Própria História*, São Paulo, Editoria Malê, 2019.

29. Dans cette lignée, l'auteur et performer Jota Mombaça expose dans ses « Notes stratégiques quant aux usages politiques du *lugar de fala* » (nous traduisons) : « Ce n'est pas que les personnes blanches ne peuvent pas parler de racisme ou que les personnes cisgenres ne peuvent pas parler de transphobie, et qu'elles ne pourront pas parler en tant que personnes cis blanches ; c'est qu'elles sont des sujets construits conformes à une matrice de production de la subjectivité qui sanctionne l'ignorance, sacralise le droit à la parole, secondarise le travail de l'écoute et naturalise la propre autorité. » Jota Mombaça, « Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala », *Buala*, 19/07/2017. En ligne : <<https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>> [consulté le 10/09/2019].

30. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 16.

la critique Jean-Luc Nancy dans son essai *À l'écoute*. Nous désirons davantage réfléchir à ce qu'est réellement « un être adonné à l'écoute, formé par elle ou en elle, écoutant de tout son être »³¹, pour reprendre les mots du philosophe.

Il y aurait à cet égard toute une généalogie du cinéma brésilien indépendant à retracer pour arriver à *Baronesa*, tant une tradition (non revendiquée) de l'écoute cinématographique a traversé les décennies pour questionner la prise des films sur une émancipation historique des sujets. Un point de départ possible pourrait être *Maiores Absoluta* (1964) de Leon Hirszman, où des citoyens analphabètes expriment en son direct la lucidité quant à leur condition, dénotant l'injustice d'être privés du droit de vote. La voix-off n'intervient ponctuellement qu'à des fins pédagogiques, laissant les paroles du peuple prendre corps sur la durée. Cette forme de l'écoute se cristallise avec aisance tout au long de la filmographie d'Eduardo Coutinho, jusqu'à son dernier long métrage inachevé *Últimas Conversas* (2014). La présence tangible du cinéaste joue le rôle d'un catalyseur de récits intimes au cours d'entretiens qui, rassemblés, recomposent chaque fois une idée mouvante du peuple brésilien.

Dans ces deux exemples, comme dans *Baronesa*, nous retrouvons l'idée du « partage du sensible » théorisé par Jacques Rancière (« système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives³² ») mais également son déplacement du côté des sujets énonciateurs. Les voix ne sont pas écoutées dans une perspective idéelle. Elles conçoivent un discours performatif qui détourne les stigmates sociaux, genrés et raciaux, elles amènent un nouveau champ de projection les concernant et deviennent la matière structurante du film en cours. Elles transcendent ainsi la fonction du témoignage sans pour autant la nier.

En écho à la préoccupation initiale de Giovana Xavier, une attention particulière est à porter quant à l'articulation effective entre la place de la parole ancrée dans l'espace-temps du film pour Andreia et Leidiane, autant comme protagonisme initial que comme protagonisme fictionnalisé au cours de l'expérience du film, et le

31. *Ibid.*

32. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 13.

lieu d'écoute de Juliana Antunes et de son équipe réduite. Parmi les nombreux moments qui vont dans ce sens, deux séquences sont particulièrement éloquentes.

La première fois qu'Andreia et Leidiane apparaissent, chacune sur un lit, caméra fixe plantée dans un coin, les deux femmes font rigoureusement les comptes à haute voix, en vue de la future maison d'Andreia³³. L'inventaire des éléments du futur domicile et de leur coût s'étend en plan large, composant son rythme sur la longueur de l'énumération et sur les désaccords moqueurs entre les deux femmes dans leurs estimations. Soudain, changement d'échelle, en plan poitrine, Andreia fait le point sur ses économies actuelles, qui sont encore insuffisantes. Suite à quoi Leidiane, en plan poitrine à son tour, lui rétorque qu'il va falloir manucurer beaucoup d'ongles pour venir à bout de ce projet. Dans son plan poitrine à elle, Andreia approuve. Parole donnée, parole tenue dans la vivacité d'une coupe franche : la caméra posée à hauteur de l'épaule d'Andreia nous montre la protagoniste en train d'essayer différents vernis. Elle prépare la venue de futures clientes. Parole donnée, parole tenue, récit littéralement pris en main. Ce dernier plan, au plus proche des mains d'Andreia tient quelque chose d'une aura bressonienne et trouve d'autres résonances au fil du montage. La protagoniste utilise ses mains pour embellir celles d'autres femmes périphériques, un peu plus riches. Elle les emploie aussi pour compter les billets gagnés avec cette opération, puis pour tenir précisément les comptes. On ne voit pas les mains en action pour accéder à sa propre jouissance mais il en est question au cours d'une longue discussion entre amies où elles évoquent les vertus de cette partie du corps pour se passer des hommes. Du pur plaisir au réel désir de construire, nous verrons Andreia façonner sa future maison avec détermination, en gros plan, certes, mais aussi en plan général. Ses mains ne mentent pas, elles sont au travail pour une autre vie possible.

L'émancipation des personnages passe ainsi d'abord par un partage, *in medias res*, du coût de la vie, privilégiant une parole directe et prosaïque, parti pris doublé d'une parole spéculative quant au refuge futur, lieu de projection vers une vie meilleure.

33. Timecode : 03min05 à 04min52.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

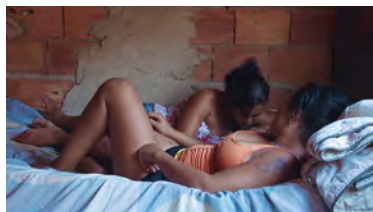


Fig. 6

Au milieu de *Baronesa*³⁴, une scène semble entrer en dialogue direct avec celle que nous venons d'analyser. Filmées en plan moyen, Leidiane et Andreia se retrouvent toutes les deux allongées sur le même lit qu'Andreia occupait au début du film. Andreia dicte à Leidiane une lettre pour son frère en prison. Leidiane s'applique, en posant chaque mot en temps réel. Le montage son est réalisé de telle sorte qu'avant d'entendre le texte d'Andreia, nous écoutons quelques secondes les aboiements d'un chien, des éclats de voix d'enfants, le souffle des deux femmes ainsi que le stylo de Leidiane qui s'agite sur la page à noircir.

34. Timecode : 35min19 à 40min03.

Ce choix de mise en scène donne lieu à une triplicité de l'écoute. D'abord, Leidiane, allongée sur le même matelas qu'Andreia, s'aligne physiquement à la fréquence des mots de son amie. Ensuite, la petite équipe du film accompagne les mots dits par une protagoniste, retranscrits par l'autre, lesquels forment progressivement la substance narrative de la séquence. Enfin, le spectateur se voit soudain immergé dans l'énonciation d'un fragment biographique d'Andreia. Jusque-là, *Baronesa* avait principalement recours à un dispositif de fictionnalisation du réel. De fait, bien que filmées dans le style apparent du cinéma direct, les actions étaient écrites en complicité avec les protagonistes. Elles déviaient parfois de leur quotidien réel au profit de celui qu'elles pourraient vivre, alternative placée sous les auspices du désir de fiction. Dans cette séquence-ci, par le choix des indications données à ses actrices non professionnelles ainsi que par les décisions du montage final, Juliana Antunes accorde d'autant plus de valeur aux mots énoncés qu'elle prête une écoute attentive aux bruissements du lieu pendant les pauses de récit. Ces moments dépassent un caractère descriptif de l'action pour se transformer en espaces de projection, tant le monde extérieur pénètre avec vivacité la petite chambre de briques rouges, accordant une pleine place au hors champ. La dynamique de cette séquence repose ainsi sur la nécessité de confier un récit de vie à qui aura une oreille attentive et en gardera une trace mot à mot. Cela vaut pour Andreia vis-à-vis de Leidiane, cela vaut pour les deux protagonistes à l'égard de Juliana Antunes.

C'est dans cette attention portée à la mise en scène de l'écoute que la deuxième partie de la séquence est filmée en plan taille sur ses protagonistes, dans la durée de l'action. Ce choix valorise le visage de Leidiane qui relit à haute voix la lettre transcrite par ses soins. Dans ce cadre, la tête d'Andreia est complètement tournée vers elle. Andreia écoute ses propres mots dits par cette voix amie, opérant ainsi un transfert d'énonciation. Elle n'intervient qu'une fois pour faire remarquer à Leidiane qu'elle a oublié d'écrire un « *porra!* » (« putain ! ») au début d'une phrase. Si cette ponctuation idiomatique est à préserver dans le passage de la langue parlée à la langue écrite, c'est sans doute pour ne pas perdre la trace de la musicalité initiale, du jaillissement sincère de la parole. Leidiane corrige et poursuit sa lecture. À ce titre, cette séquence, composée de deux plans fixes embrassant la durée, peut être vue et entendue comme

le dévoilement du processus de création de *Baronesa* : toute histoire racontée en présence de la caméra est une histoire attentivement écoutée, susceptible d'être révisée et retouchée par son énonciatrice première. Cette dimension n'entre pas en contradiction avec le *lugar de fala* : pour les protagonistes principales, il n'est question ni de le supplanter, ni de le simuler, mais de le travailler au fil des séquences vers une amplification de l'écoute commune.

DE LA PÉRIPHÉRIE À L'UTOPIE

La singularité de *Baronesa* en articulation avec la notion de *lugar de fala* tient ainsi au fait que le film ne « donne » pas simplement la voix pour assister à une autoreprésentation limitative. Le film invite à une réinterprétation des rôles initiaux, de la capacité d'Andreia et Leidiane à (se) raconter bien au-delà des schémas narratifs stigmatisants, et ce, en mettant en place un *lugar de escuta* déterminant par la petite équipe du film. Pour Juliana Antunes, l'élaboration d'une forme hybride a été cruciale pour que les deux *lugares* puissent se rencontrer et dialoguer, même si elle se questionne sur sa réception, par rapport au carcan de la représentation classiste et raciste qui sature les écrans dominants.

Je crois qu'il y a ici une question sociale qui se pose lorsque les spectateurs envisagent *Baronesa* comme un documentaire : si Andreia n'était pas une femme noire de la périphérie, le film aurait-il plus facilement été vu par-delà le genre documentaire ? [...] Andreia et Leide sont d'excellentes actrices. Nous faisons certaines scènes plusieurs fois le même jour, dans d'autres cas, nous faisons la scène et nous attendions plusieurs mois pour la tourner selon une autre proposition. Elles ne se trompaient jamais, celles qui se trompaient le plus, c'était nous, l'équipe de tournage³⁵.

À ce titre, *Baronesa* œuvre comme une docufiction aussi en raison de son habileté à documenter les désirs de fiction de ses protagonistes principales. D'une discussion improvisée sur la masturbation féminine à l'expérimentation d'une arme à feu visant Negão, effrayé, *Baronesa* joue autant de la réinvention des rôles féminins de *favela* qu'il contribue à déconstruire leurs stéréotypes masculins.

35. Bruno Carmelo, *op. cit.*



Fig. 7



Fig. 8

Dans la dernière séquence du film, Juliana Antunes nous embarque sur le lieu de construction fictif de la nouvelle maison d'Andreia, dans le quartier imaginaire de Baronesa. Pour la première fois du film, on la voit entrer dans le champ : face caméra, elle marche énergiquement sur un chemin de terre rouge, puis la caméra panote et vient se placer dans son dos. Du haut du *morro* (« colline »), Andreia observe le vaste horizon de constructions précaires face à elle. À nouveau, entre le chant des oiseaux, dont un coq insistant, des aboiements fréquents, des sons de construction et des rumeurs difficilement identifiables, le lieu bruisse vivement. Dans la résonance diffuse du paysage, le premier plan sonore va être occupé par les différentes tâches de construction réalisées par Andreia, filmées dans un relais entre gros plans et plans rapprochés. Dans ce même jeu d'alternance, Andreia fume une cigarette assise sur un mur naissant de briques rouges. Chiens et coqs continuent à concourir dans les bruissements lointains. Le *lugar de fala* respecté induit également l'écoute d'expressions non verbales, un droit à la paix retrouvée, sans explication frontale.

La critique Ela Bittencourt a associé le nom Baronesa à un revers utopique de l'Eldorado de *Terre en transe* (1967) de Glauber Rocha³⁶. Ici, le peuple retrouve sa voix par son propre investissement de la cité, loin de la corruption des oligarques. Si Baronesa n'existe ainsi qu'à l'écran, le lieu de tournage réel, une occupation récente, résonne avec les souvenirs d'Andreia de la Vila Marquinha dans les années 80, tels qu'elle les a racontés à la cinéaste. De Baronesa à *Baronesa*, le récit intime a ainsi façonné une projection libératrice désormais matérialisée, localisation exacte de l'édifice commun du film.

36. Ela Bittencourt, "Love in Times of Hunger: *Baronesa*", *Lyssaria*, 26/04/2018. En ligne : <https://lyssaria.com/2018/04/26/love-in-times-of-hunger-baronesa/> [consulté le 02/06/2019]

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BITTENCOURT Ela, «Love in Times of Hunger: *Baronesa*», *Lyssaria*, 26/04/2018. En ligne : <<https://lyssaria.com/2018/04/26/love-in-times-of-hunger-baronesa/>> [consulté le 02/06/2019].
- BOIDIN Capucine, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », *Cahiers des Amériques latines*, n° 62, 2009, p. 129-140.
- BRACKE Sarah, Maria PUIG DE LA BELLACASA, Isabelle CLAIR, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du genre*, n° 54, 2013, p. 44-66.
- BRAGA Maria Helena et Vaz da COSTA, «Ficção & Documentário : Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo», *O Percevejo*, vol. 05, n° 02, Juillet-Août 2014, p. 165-190.
- CANTIERI Fabian, «Na mão de favelado, é mó guela», *Cinética*, 30/01/2017. En ligne : <<http://revistacinetica.com.br/nao-na-mao-de-favelado-e-mo-guela/>> [consulté le 12/05/2020].
- CARMELO Bruno, «Ser mulher no mundo é foda. Diretora Juliana Antunes fala sobre os riscos e ameaças de morte ao filmar *Baronesa*», *Terra*, 14/06/2018. En ligne : <<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/ser-mulher-no-mundo-e-foda-diretora-juliana-antunes-fala-sobre-os-riscos-e-ameacas-de-morte-ao-filmar-baronesa-exclusivo,4522d7a3332ef69f5fa129704f950944wku32is1.html>> [Consulté le 03/10/2019].
- CASTANHA Cesar, «*O real e o ficcional do filme Baronesa*», *Revista Continente*, 06/11/2017. En ligne : <<https://www.revistacontinente.com.br/coberturas/janela-de-cinema-2017/o-real-e-o-ficcional-do-filme-baronesa>> [consulté le 03/09/2019].
- GONZALEZ Lelia, «Racismo e sexismo na cultura brasileira», *Ciências Sociais Hoje, Revista da Anpocs*, n° 2, São Paulo, p. 223-244, 1983.
- MOMBAÇA Jota, «Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala», *Buala*, 19/07/2017. En ligne : <<https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>> [consulté le 10/09/2019].
- MOREIRA Matheus et Tatiana DIAS, «O que é 'lugar de fala' e como ele é aplicado no debate público», *Nexo*, 16/01/2017. En ligne : <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%BAblico>> [consulté le 20/07/2019].

- NANCY Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.
- QUIJANO Aníbal, « "Race" et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, 2007/3 (n° 51), p. 111-118.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RIBEIRO Djamila, *O que é Lugar de Fala ?*, Belo Horizonte, Letramento, 2017.
- , *La place de la parole noire*, Paris, Éditions Anacaona, 2019.
- SEGATO Rita Laura, « Gênero e colonialidade : em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial », *e-cadernos CES*, n°18, 2012. En ligne : <<https://journals.openedition.org/eces/1533>>. [consulté le 10/06/2021].
- XAVIER Giovana, *Você Pode Substituir Mulheres Negras Como Objeto de Estudo por Mulheres Negras Contando Sua Própria História*, São Paulo, Editoria Malê, 2019.

IV

ESSAIS

ÎLES-MIROIR : DU CORPS À LA CAMÉRA, ALLER-RETOUR

Margarita LEDO ANDIÓN

* Traduit du galicien par Cristina García Martínez (Université de Grenoble Alpes).

À Thomas Elsaesser, qui a tant contribué à nos projets de recherche, et qui nous a quittés brutalement le 4 décembre 2019.

Certaines îles regardent toujours vers les autres îles. Elles se savent unies quelque part par tout ce temps où elles sont restées cachées et par l'accident qui les a fait émerger sur la croûte terrestre, s'émanciper, malgré leur fardeau précaire, articuler la phrase qui les distingue, devenir une faille dans la ligne d'horizon. Ce voyage « *entre-îles* » part à la recherche du corps, de l'image qu'elles produisent de leur corps neuf, ce matériau objet de tous les soins, à portée de main, si irréductible.

D'abord, jusqu'à ce que nous apprenions à regarder le corps en faisant corps avec la caméra, il fallait se savoir être « île ». Nous avons ensuite utilisé la caméra pour faire l'expérience du corps-monde, le corps-monde qui tâtonne, qui fragmente et encadre, qui fixe, qui oscille devant le geste que tu n'attends pas, qui continue d'attendre. Et aujourd'hui, nous pouvons considérer le résultat comme une pratique qui libère et engage. N'est-ce pas cela précisément l'idée gramscienne du personnel dans le politique ?

...Toi, non seulement tu caches ce qu'on appelle âme mais tu as honte d'avoir un corps. Elle ne répondit pas mais, atteinte, elle se raidit imperceptiblement. Puis, se rendant compte qu'il n'allait plus parler, peu à peu elle put relâcher ses muscles¹.

Clarice Lispector

*Une partie de ce chapitre figure dans mon livre *El cuerpo y la cámara*. Madrid : Cátedra, 2020.

1. Clarice LISPECTOR, *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*. Paris : Des femmes, 1992, p. 79.

« Je ne “commence” pas par “écrire”, je n’écris pas. La vie fait texte à partir de mon corps. Je suis déjà du texte² ». Cette affirmation, ce mot d’ordre d’Hélène Cixous que je transforme souvent en « Je suis déjà le film », n’est pas si éloignée de la pensée de Lispector, une créatrice elle aussi. Elle résonne dans l’écriture qui commence maintenant et qui s’articule autour des études féministes et du regard sur le corps comme archive d’événements, personnels, créatifs et intellectuels, qui, avec le temps, font remonter à la surface ce fil invisible qui sert à relier le souvenir d’une certaine situation à l’acte de voir le corps, de le reconnaître, de l’accepter ou de le refuser, de le représenter de façon conventionnelle.

Les pièces de l’archive, semblables au matériel trouvé par hasard, se distinguent parce qu’en chacune d’elle réside l’empreinte. Elles portent clandestinement la trace de différentes pratiques dans lesquelles est gravée cette inquiétude élémentaire qui conduit à regarder depuis notre *optical unconscious*, depuis cet inconscient qui, bien qu’irreprésentable, est au cœur de la représentation. C’est une idée de Walter Benjamin que Maggie Humm reprend dans sa préface pour un ouvrage sur l’autobiographie, œuvre de référence du féminisme comme modèle de pensée. Ce regard vers l’intérieur, comme un interstice entre le personnel et le social, entre la figure fantomatique qui revient et protège – dans le cas de Maggie, c’est la photographie d’elle, petite, alors qu’elle prend un bain, et celle d’une main fantomatique, la main de sa mère – une présence qui se joint à d’autres présences qui reviennent également pour cultiver une certaine continuité dans la manière de se raconter, de raconter.

Ainsi, le féminisme, tel que le pense Adrienne Rich dans sa réflexion autocritique³, qui le situe au-delà de l’universalisme, est un ver dans le fruit pour s’assumer comme femme, que l’on soit une femme nord-américaine, une femme blanche, une femme juive, lesbienne : « As a woman I have a country ; as a woman I cannot divest

2. Hélène CIXOUS, *Entre l’écriture*, Paris : Des femmes, 1986, p. 63 à partir de la citation originale extraite de Xavier ANTICH, «La escritura a la deriva o movimientos sobre lo teórico en Hélène Cixous», dans Marta SEGARRA (éd.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona: Icaria, 2006, p. 39-55.
3. Adrienne RICH, «Notes toward a Politics of Location», dans *Conference on Women, Feminist Identity & Society in the 1980s*, Utrecht, Holland, June 1, 1984, p. 210-231.

myself of that country merely by condemning its government or by saying three times “As a woman my country is the whole world”⁴ ».

Pour ma part, en tant que chercheuse, je regarde du côté du cinéma des petites nations⁵ dont la langue est l'élément constitutif. Elle est partie prenante de la culture dans laquelle ces cinémas accueillent le corps et à partir de laquelle ils s'expriment, et parce que, comme le féminisme, ce cinéma-là rompt avec le canon du cinéma sans accent, dans un tournant que nous devons à Hamid Naficy et qui nous situe, à dessein, dans la communauté non réconciliée à laquelle appartiennent les îles.

J'essaie également de chercher les correspondances entre les signes qui distinguent le cinéma féministe et ceux qui nous font reconnaître le Novo Cinema Galego⁶, à travers le jeu d'acteur, la performance, comme une manière de donner corps à certaines situations vécues. Une sorte de fil de funambule qui va de la mémoire à la chose réalisée, au moyen de la parole, de la corporéité du jeu d'acteur et de l'appropriation des espaces de représentation : le geste, la maison, transiter à travers ce qui ne l'a jamais été... un voyage que j'ai l'habitude d'appeler « la chair de ma chair », et qui n'est rien d'autre que :

1. Le personnel dans l'œuvre, la narratrice qui se raconte elle-même à travers des figures comme les journaux intimes, les explorations autobiographiques, le cinéma comme expérience.

2. Faire usage de tous les médias, de tous les lieux et de toutes les approches : cinéma du « je », cinéma de non-fiction, cinéma expérimental... *and so on*.

S'inspirant des positions phénoménologiques, sensibles à la question de la perception, ces cinémas pollinisent, au présent, les manières de penser le cinéma – il faudrait sans doute dire les manières de sentir

4. En tant que femme, j'ai un pays ; en tant que femme, je ne peux pas me défaire de ce pays simplement en condamnant son gouvernement ou en disant trois fois « en tant que femme, mon pays est le monde entier ». Traduction au français de Cristina García Martínez.

5. Nation sans État, dans le cas de la Galice.

6. Le « Nouveau Cinéma Galicien » ou NCG est un mouvement de jeunes cinéastes galiciens qui, sur plus d'une dizaine d'années (2006-2015), ont renouvelé le cinéma d'auteur réalisé en Galice et lui ont permis d'accéder à une véritable reconnaissance nationale et internationale.

le cinéma – ce corps-monde, si cher à Merleau-Ponty, se distingue comme un corps réflexif, comme un corps qui est regardé par la caméra et qui, lui aussi, se regarde. C'est un corps touché et qui se touche ; un je inséparable de l'autre, parce que le cinéma, comme la photographie, n'existe pas sans l'extérieur, sans cet objet à regarder, sans cette altérité si précieuse à Emmanuel Levinas. Cela s'apparente à un exercice sans fin qui, pour moi, s'achève dans la rencontre et dans l'adhésion à des autrices qui nous encouragent à continuer d'observer ce réel et son fantôme protecteur, cette chose avec laquelle on ressent, on aime, on voit, on lutte, on résiste, on quitte la scène. Et, à l'instar des Japonaises, on suture les morceaux brisés avec de l'or et la pièce devient résiliente, devient plus forte. Tu recommences.

Cette conscience du corps qui regarde et qui sent à l'intérieur de celui qui regarde aussi a sa caméra-abri dans celui qui, tout simplement, a élaboré sa meilleure et incontestable description. « Le corps est peut-être la part de moi qui est à la fois la plus proche, la plus familière et la plus étonnante – ce corps qui veut vivre à tout prix et qui nous fait sentir sans arrêt la vie, la mort la douleur la jouissance, l'au-delà. Et puis il y a le fantasme, cette puissance extraordinaire qui crée les personnages »⁷. Encore Cixous. Encore une fois, Hélène Cixous.

Le cinéma que nous regardons maintenant est le cinéma comme preuve d'existence et comme palpitation corporelle. Parfois, par pudeur, il a gardé quelque part l'expérience radicale de l'exil. « Oublier qui on est pour être toi-même une autre », dit la voix sans corps de l'actrice galicienne María Casares dans le film *Guernica* (1945) d'Alain Resnais. Pour ne pas oublier la barbarie, les bombardements, la perte. Sentir le corps-île quelque part, à l'endroit où tes pieds foulent le sol au milieu de l'éternel retour imaginaire à la terre. Et parce que ce déploiement, que l'on identifie habituellement au miroir, est le nuage qui se cache dans le cinéma des îles et des sirènes. Et dans le poème

7. Hélène CIXOUS, « Aux commencements, il y eut pluriel... entretien avec Mireille Calle-Gruber » dans *Genesis (Manuscrits-Recherche- Invention)*, n° 11, 1997. p. 131-141. Citation originale extraite de Mireille CALLE-GRUBER « En los comienzos había plural... entrevista con Mireille Calle-Gruber » dans Marta SEGARRA (ed.), *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo*, Barcelona: Icaria, 2010, p. 58.

de Julio Cortázar qui m'accompagne depuis *Mamá-fe*, mon premier recueil de récits :

...

Busco tu suma, el borde de la copa donde el vino

Es también la luna y el espejo⁸,

...

Au début était la performance. Le corps en passage pour celui qui observe, ce sens transitif qui est aussi l'expérience du « je » qui filme et est filmé pour un autre. Le corps et la caméra sont liés dans chaque action comme un événement, comme une rupture avec un état antérieur, une sorte d'action qui exprime le désir latent, intuitif ou anticipé, de cette incision qui laisse sa marque sur une pièce, sur un film, sur quelque chose qui existe pour incarner et s'emparer de cette transition, et souvent avec la marque du féminisme et sa réponse à la dévalorisation de ce qui est catégorisé comme personnel et émotionnel. Comme non productif.

Avec ce sens du chiasme, là où les signaux de l'extérieur croisent ceux de l'intérieur, je me suis mise à la recherche de films qui me permettraient d'avancer dans cette réflexion d'une manière ou d'une autre. J'ai cherché des œuvres de femmes de différentes générations, des femmes nouvelles que je connais et qui, comme les autrices-sources que je mentionne, participent de la même culture et, avec des positions différentes, se regardent aussi les unes les autres.

En tant que lieu de relation entre le corps et la caméra, les exemples que j'ai choisis sont peu codifiés, ils sont très simples dans leur expression. Comme un message sur un répondeur. Mais avec ces films/ces femmes, à chaque fois, je peux prolonger un peu plus le vol et, avec un peu de chance, déborder le réceptacle, une image qui me vient d'un vers de Juan de la Cruz. Ce sont *Vía Láctea*⁹ (2013) de Xisela Franco et *Tódalas mulleres que coñezo*¹⁰ (2018) de Xiana

8. Fragment du poème «Te amo por ceja» de Julio Cortázar, dans l'ouvrage *Pameos y meopas* (1971).

9. *La Voie Lactée*, 16mm, video, 4 min, 2013. Disponible sur : <<https://vimeo.com/103640413>> [consulté le 12/05/2022]

10. « Toutes les femmes que je connais » ; sauf indication contraire, toutes les traductions sont de Cristina García Martínez.

do Teixeira, auxquels j'ai ajouté le premier court métrage d'Aldara Pagán, *O que precede á caída é branco*¹¹ (2018), plus précisément la scène d'ouverture dans la solitude des carreaux de la baignoire.

D'emblée, je choisis deux films formellement opposés comme peuvent l'être ceux de Xisela et Xiana. Leur lecture à partir de l'ouvrage *Film Theory. An Introduction Through The Senses*¹², de Thomas Elsaesser et Malte Hagener¹³, nous conduit, également dans un sens physique et métaphorique, vers le film comme une fenêtre sur le monde ou, au contraire, un cadre, comme une exposition de sa construction. Et cela nous amène à rappeler le rôle de la peau comme quelque chose qui établit la frontière, celle du chagrin d'amour ou celle de la rencontre imprévue entre le corps et la caméra.

Dans leur chapitre « Cinema as skin and touch », Elsaesser et Hagener qualifient la peau comme une interface symbolique entre nous et le monde, comme un lieu privilégié des discours, des images, des désirs, des imaginaires, ce en quoi ils rejoignent les analyses de Claudia Benthien. C'est là qu'intervient *Alí sentíame eterna*¹⁴, le second court métrage d'Aldara¹⁵, où le corps nu est connoté d'un arôme préréphaélite, avec une pose et des ornements faussement naturels, entre ironie, jeu et mélancolie :

La peau est une enveloppe et par conséquent elle n'a ni bord ni coutures, mais la peau évoque aussi la coupure, l'incision et la marque, la cicatrice et la balafre. La peau est aussi culturellement genrée : douce pour les femmes, ferme pour les hommes, claire pour les femmes, sombre pour les hommes¹⁶.

Ainsi, avec *Via Láctea*, avec *Tódalas mulleres que coñezo* et avec *O que precede á caída é branco*, nous optons pour un type de film qui accueille, pour la caméra tactile, pour le corps comme film, pour

11. « Tout ce qui précède la chute est blanc » traduction au français.
12. Le titre a été dépouillé de son aura dans la traduction espagnole qui a préféré une version aseptisée : *Introducción a la Teoría del Cine*.
13. Thomas ELSAESSER et Malte HAGENER, *Le cinéma et le sens*. Presses Universitaires de Rennes, 2011.
14. « Là-bas, je me sentais éternelle » traduction du titre du film.
15. Réalisé sous les auspices du Chanfaina Lab, un rendez-vous qui débute chaque année en septembre à San Sandurniño.
16. Elsaesser et Hagener, *op.cit.*, p.131.

l'écriture féminine qui ne cherche ni à posséder ni à dominer, pour l'affection à venir, pour l'attente. Pour cet instant, à peine intermittent, qui dure peu, et dans lequel réside le « photogénique », l'énergie entre l'image et toi, susurre Jean Epstein dans notre imagination.

VIA LÁCTEA, ÎLE-MIROIR

Le recours au miroir autorise aussi la mise en scène d'un espace illimité. Plutôt que de contrarier la réalité, il la prolonge en illusionnant à l'infini sur sa profondeur¹⁷.

Dominique Païni

Pour approfondir ce que je viens de dire, je fais mienne l'œuvre de *Via Láctea*, une pratique de chair crue, emblématique de cette relation constitutive entre le corps, la performance, l'acte de filmer et la texturisation avec des effets plastiques *pop* ainsi que l'utilisation du modèle pictural, très codifié, de vierges allaitantes. Pour la cinéaste, *Via Láctea*, est une approche autobiographique de la maternité. Dans une interview qu'elle a donnée à Brais Romero, elle explique que l'œuvre naît comme un dévoilement continu, qu'elle se sert du quotidien, du proche, qu'elle imagine dans leur possibilité poétique, en utilisant la capacité du cinéma à capter et à transmettre le réel et le passage du temps¹⁸.



Figure 1: Corps de la cinéaste Xisela Franco et de sa fille dans le film *Via Láctea*. Capture d'écran.

-
17. Dominique PAÏNI, *L'attrait des miroirs*. Crisnée: Yellow Now, 2017, p.17.
 18. Brais ROMERO, «Procesos #28: Xisela Franco», dans *A cuarta pared*, le 25 mai 2018. Disponible sur: <<https://www.acuartapared.com/procesos28-xisela-franco/>> [consulté le 12/05/2022].

De mon côté, je choisis *Via Láctea* puisque ce film fait partie de ce fil du saltimbanque qui, toujours conscient de la possibilité de perdre pied, va du direct à l'expérimental.

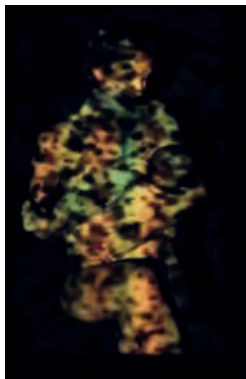


Figure 2 : Corps de la cinéaste Xisela Franco et de sa fille dans le film *Via Láctea*. Capture d'écran.

En tant que cinéaste, en tant que *star* de ce film et d'autres, en tant que performeuse, Xisela Franco condense dans *Via Láctea* les dédoublements que Laura Mulvey observe chez certaines réalisatrices qui assument ainsi une triple fonction¹⁹. Qui plus est, cette pratique coïncide avec des positions telles que celles que défend Agnès Varda lorsqu'elle affirme qu'elle est la caméra, qu'elle filme « de l'intérieur » de la caméra et c'est l'une des caractéristiques de ses films que d'éliminer la distance entre l'intrigue et le film. C'est aussi pour cela *Via Láctea*, notre exemple, qui s'inscrit dans une certaine tradition, nous va à merveille. Xisela Franco s'en explique :

Il est vrai que je travaille souvent à la première personne, dans les genres du « je ». L'essai, le journal intime, l'archive, l'autobiographie. Cette approche subjective me permet de m'exprimer à partir d'un discours plus intime. Dans la

19. Laura Mulvey et Peter Wollem l'avaient développé dans leur film *Riddles of the Sphinx* (1976).

solitude de la création, je me retrouve à expérimenter avec une caméra et avec ma propre pensée et mon corps²⁰.

Un monde intime qui ne cesse pas de l'être, même lorsqu'il scintille dans l'exhibition d'un film, se reflète dans *Via Láctea* telle une poétique fermée, sans interprétation, une œuvre qui prône le cadre et en même temps la distance qu'elle instaure avec le cadre. C'est une pièce double (film et installation) qui se situe dans un itinéraire formaliste avec cet écran-jalousies, morbide et aléatoire, difficile à prévoir, qui nous sépare du corps pour nous envelopper dans l'évidence de son intention esthétique, tout en nous amenant à activer l'iconographie incorporée des Madones. Ces dernières forment une contre-présence, l'insistante collection d'images qui ont pour motif les maternités et que *Via Láctea* déconstruit avec un autre élément associé au corps féminin : le nu frontal.

Nous sommes placés à l'intersection du privé et du absolument personnel, en acte, avec ce qui est montré et pensé pour l'espace public, mais nous ne croiserons jamais les yeux de la réalisatrice. Seulement pendant un instant, nous croiserons les yeux de sa fille, Maia, qui nous font percevoir notre lieu-caméra, notre frontière instable dans la reproduction d'une attitude de *voyeur* que la proposition pousse à l'extrême. L'autrice a raconté que ce film est né comme une façon de *faire quelque chose* et, en même temps, de répondre à une commande pendant que, chaque jour, elle devait s'occuper de sa fille à la maison. Une fois encore, le corps apparaît comme cette matière tellement proche, infinie dans ses possibilités, comme une porte d'entrée vers la création, lors des moments précaires. Mais pas seulement.

Dans sa capacité à hybrider les codes, le langage formel que choisit Xisela Franco puise dans la tradition picturale, qu'elle renforce par un cadrage statique, en plan américain sur fond noir, sans référence au lieu, avec son personnage au centre et la couleur naturelle. L'action avec laquelle la narration commence dans cette pièce, se nourrit du mouvement imperceptible que nous percevons dans l'objet du film : le corps de la cinéaste et de l'enfant, qui cherche à satisfaire le besoin primordial de téter. Tout se passe dans ce double plan qui, au-delà des sources visuelles figuratives et abstraites, utilise différents registres sonores qui densifient la tactilité entre les corps.

20. Brais Romero, *op. cit.* Traduction de Cristina García Martínez.

L'écran s'ouvre au noir avec le son organique d'un bébé²¹, qui veut peut-être gémir, demander à manger, tandis que le vacarme se transforme progressivement en babilllements, des « bao-bao », en « chup chup chup » facilement identifiables pendant que, très lentement, l'image du nourrisson émerge sur un écran sensibilisé par des tâches morbides qui bougent, qui changent de chromatisme et de taille, qui deviennent des ombres s'interposant entre notre regard et les corps nus de la mère et de sa fille. Ce que l'on pourrait appeler *soundtrack* est constituée de battements de cœur, de gouttes d'eau, d'objets sonores diffus avec une touche hypnotique. La durée est déterminée par le temps réel de l'action : 4 minutes. L'enfant change de position. Incidemment, elle rit. Elle bouge à nouveau et, finalement, elle regarde vers la caméra tandis que sa mère lui fait un bisou-câlin sur sa petite tête, ce qui est la dernière image avant que l'écran ne revienne au noir initial.

En tant que pièce de musée, *Vía Láctea* est encadrée des dorures maniéristes et son format est conventionnel. On peut la regarder en passant ou mettre des écouteurs et l'écouter.



Figure 3 : *Vía Láctea*, un autorretrato de maternidad

21. Pour mesurer la puissance du son, les éditeurs vous invitent à voir et à écouter le film disponible sur : <<http://www.xiselafranco.com/portfolio/items/via-lac-tea/>> [consulté le 12/05/2022].

Lorsque *Via Láctea* est projeté, on peut le regarder par fragments ou attendre. Et en général, on attend sans se soucier de savoir si ce qui nous retient est la composition plastique, la similitude avec d'autres images, le transfert à sa propre expérience, ou l'attente que quelque chose se passe. Ou peut-être simplement le désir de contempler la rencontre de corps suspendus dans une architecture sonore complexe, avec des effets visuels qui attestent que si la scène est réelle, l'artifice imaginaire de sa construction l'est aussi.

Sous le signe d'une poétique de signe autoréférentiel qui sape les frontières entre cinéma-documentaire et création artistique, entre écran et mur de musée, entre les projets collectifs et les interventions auctoriales, sa dernière exposition²², la première personnelle, *Interior, exterior, durante*²³ (2016) trouve son origine dans une aide à la production conjointement proposée par l'université de Vigo et le MARCO²⁴. Chus Martínez, historienne de l'art et commissaire de l'exposition, présente cette expérience contemplative de huit heures qui comprend du son hors champ, qui parle du temps, du lieu, de l'action, et place Xisela Franco, cette agitatrice culturelle et sociale, parmi ces créatrices

...conscientes du lien fondamental entre le féminisme et l'art vidéo, qui trouvent dans la technologie et le numérique le cadre conceptuel à partir duquel enquêter et agir, et dont les préoccupations thématiques portent sur la renaissance du corps, l'identité et la mémoire, entre autres, avec une subjectivité qui se développe à partir de perspectives plurielles. Ainsi, le regard de Xisela Franco évolue à partir d'expériences personnelles, dans le cas de la viscérale *Anima Urbis* (2010) ou dans *Via Láctea* (2013) et, dans l'œuvre *Interior, exterior, durante*, que nous présentons maintenant – toutes se tissent autour de l'idée de la maternité – avec en plus le besoin d'entrer dans le monde privé d'autres femmes²⁵.

22. Au moment où nous publions cet article.

23. L'œuvre a été exposée au MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (Galice, Espagne, 2016).

24. L'appel émanait de l'Unité d'égalité de l'Université de Vigo et du MARCO.

25. Chus MARTÍNEZ, « Xisela Franco. *Interior, exterior, durante* », dans *Interior, exterior, durante, Xisela Franco*, catalogue de l'exposition homonyme organisée



Figure 4 : *Interior, exterior, durante*. Xisela Franco. Capture d'écran²⁶

« Il y a une négociation entre mon élan expressif, débridé, et une certaine prudence réflexive nécessaire pour me protéger. Pour ne pas tomber dans l'exhibitionnisme ou l'égocentrisme²⁷ », explique Xisela à Brais Romero dans la longue entrevue donnée pour le magazine *A Cuarta Pared*. « L'harmonie entre la forme et le contenu », dit-elle, « est ce qui protège ce type d'expérience, ainsi que le fait de posséder "un certain caractère authentique qui la valide" ». Et en disant cela, elle s'approche de ce tâtonnement intime, de ce pas mesuré vers l'espace public qui est aussi l'action de toutes les femmes : toi, tu fais une œuvre qui t'explique, avec laquelle tu prends forme pour d'autres avec la matière-corps.

au musée MARCO de Vigo, du 23 septembre 2016 au 8 janvier 2017. Traduction de Cristina García Martínez.

26. *Intérieur, extérieur, pendant*. Source de l'image disponible sur : <<http://www.xiselafranco.com/portfolio/items/interior-exterior-durante-teaser-2/>> [consulté le 12/05/2022]
27. Brais ROMERO SUÁREZ. «Procesos#28-Xisela Franco». *A Cuarta Pared*, 25 mai 2018. Disponible sur <<http://www.acuartapared.com/es/procesos28-xisela-franco/>> [consulté le 12/05/2022]

*TÓDALAS MULLERES QUE COÑEZO*²⁸, CET AUTRE CHANT DES SIRÈNES



Figure 5 : *Tódalas mulleres que coñezo*. Capture d'écran

Les mots mettent les images en suspens. Ils les ralentissent, les caressent. Ils leur font don de la durée en même temps qu'ils leur font passer plus vite chaque seconde image²⁹.

Jean-Louis Comolli

Xiana do Teixeiro est elle aussi réalisatrice, intervenante et, en même temps, *star*, diva de la collaboration, dans ce film, sur les peurs. *Tódalas mulleres que coñezo* propose un matériau exemplaire pour cette lecture presque bergsonienne qui nous pousse vers l'image vécue en union avec la mémoire, qui nous donne la fonction du chiasme, cette figure elliptique que Merleau-Ponty caresse dans ce croisement indispensable pour que l'extérieur-monde accède à l'intérieur de chacune des personnes qui regarde ce film. *Tódalas mulleres que coñezo* a une mécanique, une force d'être simple qui a un pouvoir de révélation.

Au cours de trois conversations avec des amies, des collègues et des lycéennes, la réalisatrice cherche à articuler un discours sur la peur qui ne génère pas de la peur, un discours sur la violence qui ne se révèle pas violent. Le synopsis annonce un film radical et direct pour penser la sororité comme arme politique. Ce premier long métrage

28. En français : « Toutes les femmes que je connais ».

29. Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse : Éditions Verdier, 2012, p. 29.

de celle qui se déclare écoféministe, veut parler de « l'escroquerie de l'égalité des genres » et développer par le signe et surtout, par la parole, la conscience du fait que nous sommes étrangères dans ce territoire masculinisé, l'espace public, dominé par le machisme³⁰.

*Tódalas mulleres que coñezo*³¹ utilise trois espaces et chacun d'eux renvoie au groupe qui intervient dans chaque conversation.



Figure 6 : Scène du tournage de *Tódalas mulleres que coñezo*³²

Ainsi, pour le groupe d'amies, c'est un espace dans la rue, une scène transitoire, sûrement le vestige d'une place utilisée pour prendre un verre, un banc contre le mur d'un immeuble et un son avec des voix en arrière-plan, qui rappellent les jeux à la sortie d'une école. Le deuxième groupe a droit à un salon d'une maison de classe moyenne, dans lequel la différence, au-delà de l'âge, est dans le rôle des mères de certaines des participantes. Enfin, pour conclure le film, c'est la salle du lycée, celle des adolescents, des garçons et des filles. Les lieux que nous parcourons, la famille, l'institution éducative sont, en même temps, le lieu du crime.

La spécificité du cadrage et de l'usage singulier de la caméra se donnent à voir, avant tout, pour le groupe de femmes qui ouvrent le film car ce sont elles qui nomment l'agression et la peur, ce sont elles les héroïnes. Le plan devient personnel, à la recherche du geste,

30. Selon les termes du programme distribué lors de la première du film en janvier 2019 au cinéma Numax de Saint-Jacques de Compostelle.

31. Le film de Xiana do Teixeiro, de 2018, a une durée de 71 minutes.

32. Source disponible sur : <<https://vivalugo.es/cine/sica-2018-todalas-mulleres-conezo-lugo/>> [consulté le 12/05/2022].

de la palpitation de l'émotion du récit, qui est toujours dirigé vers quelqu'un qui est proche. C'est une caméra exploratoire, attirée par le ton des mots et qui s'ouvre à la personne à côté d'elle, comme si elle anticipait son intervention. Puis la caméra glisse vers un plan d'ensemble, mais sans s'attarder, avec la même « souplesse »³³ identique à la gamme nébuleuse de gris de ces images de coucher de soleil qui donne la sensation que quelque chose est en train de fuir et que la caméra essaie de le capter. Telle est l'attitude active que Karl Sierek énonce dans son article « Sans Gestes »³⁴ lorsqu'il nous dit qu'en suivant les personnages avec souplesse ou, au contraire, en posant sur eux un regard fixe et insistant, la caméra intervient dans leurs dialogues.

Ce que l'on remarque, ce sont les mouvements répétitifs, anxieux, de la tête, au cours d'un panoramique horizontal mais aussi les gestes amples des mains qui élargissent l'espace et le cadre ; tout cela en regard avec l'extrême tension de la bouche qui ne cesse de sourire comme une forme de résistance. Ce sont aussi les changements de timbre et de rythme de la voix, du torse et du front lorsqu'il prend appui sur l'une des amies. Beaucoup de scènes de cette première partie de *Tódalas mulleres que coñezo* laissent leur empreinte physique sur le corps qui regarde. Une caméra qui poursuit les actes de parole, sans rien d'autre qu'un emprunt au prologue, une coupe du film *What Happened, Miss Simone*³⁵ pour nous rappeler ce qu'a raconté Nina Simone à son arrivée à Paris après l'assassinat de Martin Luther King : « Sais-tu ce qu'est la liberté pour moi ? Ne pas avoir peur³⁶ ».

À travers ces deux films, si différents dans leur utilisation de la caméra, dans le personnel et le choral, dans l'intime et le partagé, on sait que faire corps avec la caméra aussi depuis la personne qui regarde, c'est sentir le souffle de celle qui filme, « le léger tremblement de son corps », suggère Alain Cavalier.

33. En français dans le texte original.

34. Karl SIEREK, « Sans Gestes » en Christa BLÜMINGER et Mathias LAVIN (dir.), *Geste Filmé, Gestes Filmiques*, Sesto S. Giovanni : Mimésis, 2018, p. 166.

35. Le film, un biopic de Liz Garbus, date de 2015.

36. *ZinemaRaiaaaaaa*. Guía pedagógica de la película, <https://cms.tabakalera.eus/sites/default/files/2022-08/zinemara_a2_es.pdf> [consulté le 12/05/2022]

Dans de nombreuses interviews³⁷, Xiana do Teixeiro insiste sur le fait que le déclin de ce film a été déclenché par « l'injustice d'avoir été élevée comme une victime potentielle dès le plus jeune âge, à une époque où je pensais que la vie consistait à essayer d'être aussi libre que possible »³⁸. Pour cette raison, le film propose une collectivisation des frustrations provoquées par l'éducation dans la peur, issue de la réalité de la culture du viol, en combinant les voix des femmes de différentes générations et en enchaînant les séquences : « Nous utilisons l'écran comme un miroir, un exercice qui ne s'arrête pas à la fin du film mais qui se prolonge pour inclure le public »³⁹ relate Xiana do Teixeiro.

Son intention didactique réside dans la forme dialoguée, dans l'évolution de chaque conversation vers la suivante, qui incorpore et avance en se fondant sur la précédente en tant que matériau vécu, dans la transparence et l'aisance à la considérer non pas tant comme le résultat d'un projet de femmes pour les femmes mais comme un objet actif pour les garçons et les filles, pour toute la société. C'est une proposition qui interroge la fonction éducative, familiale, répressive et la phrase qui impose le silence : « On ne parle pas de ça ».

Dans une conversation avec Montse Dopico, Xiana do Teixeiro déclare comment on découvre peu à peu dans les conversations entre amies un rôle « qui nous décrit comme des victimes mais que nous pouvons remettre en question et subvertir »⁴⁰.

37. Voir Julia Zafra, *El Salto*, Córdoba, 8 décembre 2018. Disponible sur <<https://www.elsaltodiario.com/pista-de-aterrizaje/radiografiamos-fraude-igualdad-genero>>. Voir également *ZinemaRaaaaaaa*. Guía pedagógica de la película, <https://cms.tabakalera.eus/sites/default/files/2022-08/zinemara_a2_es.pdf> [consulté le 12/05/2022] et Pablo Vázquez Pérez, *CineMaldito*, <<https://www.cinemaldito.com/todas-mulleres-que-conezo-xiana-do-teixeiro/>> [consulté le 12/05/2022]

38. *ZinemaRaaaaaaa*, *op.cit.*

39. Auteur de l'article non précisé, « Estreno de documental feminista en Murcia-27 septiembre FILMOTECA », disponible sur: <<https://www.murcia.com/region/noticias/2019/09/25-estreno-de-documental-feminista-en-murcia-27-septiembre-filmoteca.asp>> [consulté le 12/05/2022]

40. Montse Dopico, « A violencia cotiá no espazo público que todas sufrimos é continuada na narrativa do terror sexual », interview à Xiana do Teixeiro, *Praza Pública*, 27 avril 2018. Disponible sur: <<https://praza.gal/cultura/a-violencia-cotia-no-espazo-publico-que-todas-sufrimos-e-continuada-na-narrativa-do-terror-sexual>> [consulté le 12/05/2022]

Elle poursuit qu'elle a appris la violence quotidienne que nous subissons toutes, et que nous percevons comme normale, qui se perpétue dans le récit de terreur sexuelle, le spectacle de la violence extrême sur le corps des femmes qui apparaît dans les médias et résonne à l'école, dans la famille, dans le groupe d'amis⁴¹. Selon Montse Dopico,

Lorsque le film se termine, l'idée de la transversalité de la violence sexuelle à l'égard des femmes dans la rue est établie, ainsi que la possibilité/nécessité pour le spectateur de revenir sur le débat⁴². Noemí Chantada et Belén Mendaña, chargées des caméras, ont effectué un travail délicat, qui nous permet de voir le film de très près, sur un plan émotionnel et visuel. Elles ont dû s'impliquer dans une histoire qui s'est déroulée en direct devant elles et ont obtenu un excellent résultat⁴³.

La lecture que Marta Pérez Pereiro fait de ce travail pour l'ouvrage collectif *A Foresta e as Árbores* nous dit :

À la fin de cette troisième conversation guidée, on nous montre une sorte d'épilogue dans lequel plusieurs jeunes qui avaient assisté à la session collective font un aparté avec l'autrice pour lui expliquer que certains des participants n'étaient pas totalement sincères en raison du désir d'être politiquement corrects. La pression du groupe à l'adolescence devient un sous-thème de cette fin, dans laquelle le manque de conscience du problème de la part d'un bon nombre de jeunes laisse entrevoir qu'il y a encore un long chemin à parcourir en termes d'exposition et de débat autour du problème de la peur⁴⁴.

41. *Ibid.*

42. Le signe « / » apparaît ainsi dans la citation originale.

43. Montse DOPICO, « A violencia cotiá no espazo público que todas sufrimos é continuada na narrativa do terror sexual », interview à Xiana do Teixeiro, *Praza Pública*, 27 avril 2018. Traduction de Cristina García Martínez. Texte disponible sur : <<https://praza.gal/cultura/a-violencia-cotia-no-espazo-publico-que-todas-sufrimos-e-continuada-na-narrativa-do-terror-sexual>> [consulté le 12/05/2022].

44. Marta PÉREZ PEREIRO, « Filmar a tribo » dans Margarita LEDO ANDIÓN (coord.) *A foresta e as árbores*, Vigo: Galaxia, 2019, p. 212. Traduction du texte par Cristina García Martínez.

Si nous tournons maintenant notre regard vers une époque, celle dite de « l'entre-deux-guerres », où tout semblait possible, un auteur, Marcel Mauss, revient dans la pensée contemporaine peut-être parce qu'il voyait dans le cinéma ce lieu de passage où se forge un *habitus* culturel par la transmission du geste social. Pour Mauss, il s'agit d'une zone mouvante qui ne se contente pas seulement de localiser dans chaque geste du personnage une tentative d'empathie de la part de la spectatrice, qui identifie l'autre en relation avec son environnement humain et social. Il donne ainsi au geste la capacité de dépasser le code s'il est compris par le spectateur, de devenir un objet actif et de transformer de manière physique, directement corporelle, la personne qui regarde. C'est une position qui nous place dans cette double existence, physique et imaginaire du cinéma, comme constitutif de l'humanité. Car, et c'est maintenant l'autre anthropologue, Sieriek, qui parle et soutient que ce n'est qu'à travers ce déploiement imaginaire que la personne – l'individu, si l'on s'en tient à ses termes – accède à l'autre sexe, à son environnement ou à une autre personne...⁴⁵

Ainsi, le cinéma devient un “dispositif anthropologique” qui clarifie le processus d'humanisation afin de le renforcer en encourageant le processus de socialisation. En tout cas, le retour à Mauss nous fait penser à une hypothétique relation entre ce qui est exprimé dans *Tódalas mulleres...* et cette valorisation extensive du geste comme métonymie du corps avec l'irruption des féminismes dans chaque pays, dans des conditions différentes, à partir de cultures différentes.

45. Sieriek, *op. cit.*

LE CORPS-ÎLE DE *O QUE PRECEDE Á CAÍDA É BRANCO*



Figure 7 : *O que precede á caída é branco*. Capture d'écran

Ceci est mon premier travail et avec lui j'ai voulu transmettre des sensations, des sentiments, attribués à des événements qui ont marqué ma vie de façon claire dans une période intense et difficile pour moi, l'adolescence.

Les mots d'Aldara Pagán sont à leur tour cette preuve charnelle du corps-archive des événements que le cinéma féministe dévoile et qui la prend par la main pour passer « devant et derrière la caméra pour réinterpréter [ces] situations et essayer de créer une atmosphère de chaos émotionnel ».

Au moyen de la performance, par le glissement entre le vécu et le représenté, sous l'insistance mélancolique de ces mots « folie, abandon, dérangement... » qui ponctuent le synopsis, Aldara Pagán, cinéphile et médiatrice de la culture cinématographique, devient autrice. Elle se réfugie dans le corps comme matériau et dans la mémoire comme catharsis, lieux des manifestations extrêmes qu'entraîne le passage de ces années où l'on cesse d'être la petite fille de la maison et où l'on n'est toujours pas celle que l'on croit être. Le signe inquiétant d'un malaise sans cause, dans la logique réductrice de la raison, devient une seconde peau dans la divagation. Sous les auspices de la littérature, *O que precede á caída é branco* est le titre

d'un recueil de poèmes d'Oriana Méndez⁴⁶, et en gardant le lien avec la nuit et certains lieux de son autrice-talisman, Chantal Akerman, le film s'ouvre sur un écran en noir et une bande son faite de bruits d'eau, de gorge. Ce sont des sons organiques, suivis de coupures puis d'un nouveau passage au noir, accompagnant une scène, sobre, de masturbation dans la baignoire, lieu de la mise en scène. Le premier cadre est le monde qui nous est montré, le fragment-corps, elle, ses sanglots, à la fin, les plans frontaux et latéraux légèrement plongés, pour construire l'image d'un corps exposé pour soi et pour l'extérieur.

La justesse de ce début, sa fragilité élémentaire (« c'est comme ça », dirait Akerman) éloignent la spectatrice de toute tentative de voyeurisme et nous placent dans l'instant où l'on s'accroche à ses propres jambes. La structure classique en trois moments, qu'Aldara appelle « sexualité, sérénité, solitude » est dupliquée par le travail sonore d'Elba Souto.

Pourtant dès cette première scène, nous entrons dans un autre film plein d'essais et d'erreurs, avec des variations dans le langage filmique qui correspondent aux conventions de chaque situation décrite : le pub, le trio et le tremblement flou du *frame*, un plan extérieur, ouvert, horizontal, de sable, d'amitié et de mer, le retour dans la chambre, le *close up* sur le visage et, enfin, le déploiement de la cinéaste-performatrice dans le miroir. Son expérience fondée sur le fait de filmer ce passage à travers différentes manifestations émotionnelles, de se filmer pour d'autres personnes, de dépasser les espaces intimes, d'accueillir entre ses doigts cette boucle légère qui nous amène à travailler le corps pour la caméra, à chercher le geste exact, reste coincée dans notre rétine, dans le souffle et le vert-eau des carreaux de la baignoire. Aldara Pagán avait 21 ans quand elle a réalisé ce film en collaboration avec un groupe d'amis de l'université⁴⁷.

Dans son deuxième court métrage *Alí sentíame eterna* (2020), on retrouve la caméra qui héberge, qui devient sa propre peau, passant d'une esthétique préraphaélite à des clins d'œil riants. De nouveau,

46. Le recueil, en langue galicienne, a été publié en 2015 par les éditions Espiral Maior, Ediciones de Poesia.

47. Ses amies sont Clara Coira et Iria Loira de la Faculté des Sciences de la communication de l'Université de Saint-Jacques de Compostelle. Pour rappel, le film est de 2018.

l'autrice transmet une manière de « sentir l'immensité du corps nu parmi toute cette vie colorée et naturelle »⁴⁸ sous l'influence exclusive, nous dit-elle, de Maya Deren, d'Ana Mendieta ou d'Alberte Pagán⁴⁹. Réalisée au cours d'un week-end dans le cadre du Chanfaina Lab de San Sadurniño, l'œuvre traverse l'incommensurable du désir : capturer un moment de paix, de tranquillité et de libération dont moi-même j'avais besoin à cet instant⁵⁰. Cela a donné un corps en attente, avec des poses et des mouvements simples comme dans les anciens studios photographiques, dans un paysage de petites fleurs cueillies au hasard et placées à des endroits inhabituels du visage : voilà l'artifice qui brise la littéralité des scènes, s'en libère.

Figure 8 : Portrait d'Aldara Pagán
Disponible sur :
<https://s8cinema.com/2020/08/23/especial-sinais-en-curto-aldara-pagan-en-linea/> [consulté le 12/05/2022].



MOI, LE FILM

Figure 9 :
Cienfuegos 2013. Capture
d'écran



48. Aldara Pagán dans la présentation du film sur le site de Fálame de San Sadurniño, [26/03/2020]. Disponible sur : <https://www.falamedesansadurni-no.org> [consulté le 12/05/2022].
49. Alberte Pagán est écrivain et cinéaste : son œuvre filmique s'inscrit dans le champ de l'expérimental. Il est né à Ourense, en Galice. Il a également été commissaire d'exposition. Voir <<https://albertepagan.eu/>> [consulté le 12/05/2022].
50. Le Chanfaina Lab est un regroupement visant à aider les créateurs et créatrices en audiovisuel à expérimenter par l'image de la réalité du territoire galicien autour de la petite ville de San Sadurniño. Les associations ainsi que les habitants sont également conviés à présenter leur projet.

D'une certaine manière, je les rejoins, Xiana, Xisela, Aldara, à partir d'un « je filme », depuis ces « coups derrière la porte », qu'Helena González relie à mon film *Cienfuegos, 1913* (2008) car cette manière précisément

favorise un déplacement spatial, temporel et narratif au sein du projet que Ledo propose : filmer le vingtième siècle. On passe de la sphère publique qui domine *Santa Liberdade* et *Liste...*⁵¹ à la sphère du privé, des faits enregistrés dans l'histoire, à la vie quotidienne dont il ne reste aucune trace, du temps des événements historiques singuliers à la monotonie réitérative du temps quotidien, des grandes convictions politiques au slogan féministe radical « le personnel est politique », que la réalisatrice fait sien⁵².

Je les rejoins dans ce voyage qui me lie à l'une des pratiques les plus reconnaissables du cinéma féminin en choisissant des aspects biographiques et en utilisant, dans mon cas pour la première fois, la caméra comme partie de la performance, d'une représentation qui permet de faire une œuvre pour une autre dans laquelle tu t'inclus. De cette façon, tu réalises un film qui te réalise, qui t'explique, au point que parfois tu ne vois pas la raison principale de l'utilisation du dispositif, de l'apparition de certaines figures expressives, avant qu'un certain temps ne se soit écoulé. Le hasard m'a conduite à préparer un travail sur l'adaptation, sur le passage de la littérature au cinéma, et à ce moment-là, en analysant la métamorphose d'un poème dans une séquence pour le court métrage *Cienfuegos, 1913*⁵³, j'ai su que tout était lié à l'objectif de filmer une étreinte et en même temps de donner corps à cette phrase de Jean-Louis Comolli :

-
51. Il s'agit du film documentaire *Liste, pronunciado Lister* de Margarita Ledo, sorti en 2007. Note de la traductrice.
 52. Helena GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, «A cicatriz branca de Margarita Ledo Andión: saudade e expulsión afectiva das mulleres migrantes» dans Maria BOGUSZEWICZ; Ana GARRIDO GONZÁLEZ et Dolores VILAVEDRA FERNÁNDEZ (eds.), *Identidade(s) e Xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*. Varsovia: Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade de Varsovia, 2018, p. 515-538. Traduction de Cristina García Martínez.
 53. Le film est une commande du département de la culture du gouvernement régional de Galice pour la Foire du livre de La Havane en 2008.

La voix sort. Des lèvres, de la bouche, de la gorge, du larynx, des poumons, elle sort, portée par le souffle. Le souffle et le désir. Étant ce qui sort de chaque corps elle est immédiatement la part de ce corps qui se projette vers les autres⁵⁴.

Ma voix, alors que la caméra/spectatrice fait le tour d'une petite sculpture, disait le texte suivant⁵⁵ :

.../...

Lorsque je suis revenue de l'exil, lorsque j'ai été amnistiée,
ma mère d'un air sérieux, pendant qu'elle repassait un drap,
m'a dit:

- Tu sais, j'ai prié pour que tu aies des ailes.

D'ÎLES À SIRÈNES

Je termine ce texte alors que Xisela Franco vient de présenter MOCA, le Musée en ligne du cinéma autobiographique (2020), tandis que Xiana do Teixeiro poursuit son immersion dans les journaux intimes d'adolescentes pour un nouveau film, *Crías*, et qu'Aldara Pagán continue sa formation dans le *Mestrado de Creación* proposé par le Zine Eskola Elias Querejeta à Donostia.

Toutes les trois, avec leurs propositions, m'ont permis d'explorer le paysage de ces autres îles que sont le corps filmé, la cinéaste qui veut voir son corps filmé et comment cet acte prend des formes et des récits différents. Dans les trois cas, le corps est le matériau d'où émerge le film, et dans les trois cas, c'est le dedans-dehors, comme une poétique transitive reconnaissant à la caméra la possibilité de se dévoiler dans une pièce, dans une œuvre qui, dans sa construction, les représente et les exprime.

C'est le cinéma autobiographique qui se sait inséparable de l'altérité. C'est le corps réfléchi, regardé par la caméra et qui se regarde lui-même, le corps-témoin, hôte d'événements. C'est aussi l'expérience personnelle qui devient l'expérience du cinéma, l'interface

54. Comolli, Jean-Louis, *op.cit.*, p. 233.

55. Le signe « / » fait partie de la ponctuation choisie par Margarita Ledo Andión. [n.d.é.]

symbolique entre elles et le monde, le dédoublement imaginaire, l'écriture féminine qui ne veut pas posséder, qui ne veut pas dominer, qui veut sentir la tactilité d'une caméra comme un moyen de voir. Des sirènes tout simplement. Leur chant est le cinéma- miroir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANTICH Xavier, «La escritura a la deriva o movimientos sobre lo teórico en Hélène Cixous», dans Marta SEGARRA (éd.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona: Icaria, 2006.
- BOGUSZEWICZ Maria, Ana GARRIDO GONZÁLEZ et Dolores VILAVEDRA FERNÁNDEZ (eds.), *Identidade(s) e Xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*. Varsovia: Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade de Varsovia, 2018.
- CIXOUS Hélène, *Entre l'écriture*. Paris : Des femmes, 1986.
- , « Aux commencements, il y eut pluriel... entretien avec Mireille Calle-Gruber » dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 11, 1997, pp. 131-141
- COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse : Éditions Verdier, 2012.
- CORTÁZAR Julio, *Pameos y meopas*, Madrid : Nórdica, 1971.
- ELSAESSER Thomas et Malte HAGENER, *Le cinéma et le sens*. Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- LISPECTOR Clarice, *Un apprentissage ou le libre des plaisirs*. Paris : Des femmes, 1992.
- PAÏNI Dominique, *L'attrait des miroirs*. Crisnée : Yellow Now, 2017.
- PÉREZ PEREIRO Marta, «Filmar a tribo» dans LEDO ANDIÓN, Margarita (coord.) *A foresta e as árbores*, Vigo : Galaxia, 2019.
- RICH Adrienne, «Notes toward a Politics of Location», dans *Conference on Women, Feminist Identity & Society in the 1980s*, Utrecht, Holland, June 1, 1984, pp. 210-231.
- SEGARRA Marta (ed.), *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo*, Barcelona : Icaria, 2010.
- SIEREK Karl, « Sans Gestes » dans BLÜMLINGER, Christa et Mathias LAVIN (dir.), *Geste Filmé, Gestes Filmiques*. Sesto S. Giovanni : Mimésis, 2018.

POSTLUDIO

Mariano LISA ESCANED

PUNTO CERO

Fue en otro tiempo¹, hace ya mucho tiempo. Voy a echar una ojeada. Está conectado a nuestro tiempo. Veo algo. Se camina despacio. El camino es largo. O quizás no haya relación alguna. Nos habían informado de esta subida.

Es ella. La otra cara de la moneda. En nada se parece. Varios años más tarde. ¿Tiene alguna forma? Hay vacíos inhumanos. Parece que no se parece a esta cara de la moneda. Hay que echarle una ojeada. ¡Ya! Es el vacío. Es esto. Viene del vacío. Nos hemos perdido. Sólo hay piedra. ¡Volvamos! Otra pesadilla. Está resbaladizo el paso. No se puede ir lejos con la oscuridad. Las paredes se cierran. Claustrofobia.

Edad 76 años. Profesión: retirado y viajero. Nombre: Mariano Lisa Escaned, amante, atento y dispuesto.

A Mariano Lisa Escaned le duele el alma. Este es el drama. Joven contestatario, decidió ser revolucionario.

Noche primera: delante del espejo vacío de la historia no se ve su reflejo. ¿Por casualidad es un vampiro?

Los historiadores están muy ocupados en verse a sí mismos.

Eso ya lo sabía.

Aquí empieza el relato.

UNA REUNIÓN NOCTURNA

Helena Lumbreras, en medio de la reunión, con voz cálida dice: “Compañeras, compañeros, somos educadores. Nuestra misión es dar a conocer la vida. Debemos decir la verdad”.

-
1. El texto remite a acontecimientos de la época de la dictadura del general Franco en España (1939-1975) y al periodo de la Transición que empezó tras su muerte. El periodo dictatorial se caracterizó por una continua y terrorífica represión a los opositores y un férreo control social. [Todas las notas a pie de página son de Sonia Kerfa.].

Noche temprana del día 27 de noviembre de 1970. Ilustre Colegio de Doctores y Licenciados en Ciencias y Letras de Barcelona, sala de actos. Un grupo de profesores interinos de bachillerato.

Pocos días antes, detenidos y torturados, 16 ciudadanos vascos han sido acusados de pertenencia a la organización E. T. A. y de matar al jefe de policía Melitón Manzanás, torturador furioso y continuado de presos políticos y sociales. Un Consejo de Guerra Sumarísimo en Burgos juzgará a los vascos. La acusación pide nueve penas de muerte y más de quinientos años de prisión.

En la reunión se aprobó informar al alumnado y a sus familias, y participar en las manifestaciones en contra del juicio.

Después de la reunión, con otros compañeros, Helena Lumbreras y Mariano Lisa fueron a un bar del Barrio Gótico de Barcelona. En la despedida Helena Lumbreras y Mariano Lisa se intercambiaron sus números de teléfono, para mantenerse en contacto.

LA NUEVA RELACIÓN

Otro día 27, esta vez jueves de enero de 1971.

Las movilizaciones contra el juicio de Burgos consiguieron que las penas capitales fueran sustituidas por penas de prisión.

La Delegación de Educación de Barcelona, órgano del Ministerio de Educación, adeudaba a los profesores interinos todos sus sueldos desde principio de curso. El apoderado de la Delegación recibía del Ministerio los salarios de todos los profesores de enseñanza estatal de la provincia de Barcelona. El apoderado ingresaba todo ese dinero en su cuenta bancaria y retrasaba los pagos para incrementar su capital con los intereses mensuales.

Helena Lumbreras y Mariano Lisa propusieron una huelga para conseguir que les pagaran su trabajo. Por teléfono y personalmente, desplazándose por toda Barcelona y su provincia, contactaron con los compañeros.

El día 27 de enero de 1971 aconteció la primera huelga de profesores desde la implantación en toda España de la dictadura del generalísimo Franco el 2 de abril de 1939.

El viernes 28 de enero de 1971 todos los profesores interinos de la provincia de Barcelona recibían todas sus pagas desde el inicio del curso.

CRESCENDO CON MOTO

El primer movimiento, en forma de sonata, de la sinfonía educativa terminó en *allegro molto* y le siguió un rondó. Este era el panorama. El 90 % del profesorado del bachillerato estatal era interino: un contrato por un solo curso, más horas de trabajo y menos sueldo que los profesores funcionarios fijos.

Continúa la sinfonía. Mariano Lisa se va a vivir a la casa de Helena Lumbreras, un pisito sin cuarto de baño y sin agua caliente en el Gótico, en la calle más estrecha de Barcelona. Helena le habla de cine a Mariano. Éste en la misma casa y con un grupo de amigos ve *El cuarto poder* de Helena Lumbreras. Mariano está fascinado por el cine.

Pero tienen delante el movimiento de profesores. A él se vuelcan. Fuera del horario del trabajo telefonan y escriben cartas a diferentes Colegios de Licenciados. Hablan de tablas reivindicativas y de acciones, para cambiar la situación laboral precaria.

El Colegio de Doctores y Licenciados de Oviedo ofrece su espacio para realizar una reunión de representantes del profesorado interino de toda España en las vacaciones de Semana Santa. La Semana Santa de 1971 va del 4 al 11 de abril. En asamblea se elige a Helena Lumbreras y a Mariano Lisa como representantes del profesorado interino de Cataluña.

En Oviedo se decide realizar una huelga de profesores interinos de toda España el miércoles 21 y el jueves 22 de abril.

La huelga es seguida en 22 de las 50 provincias españolas. Es la primera huelga laboral general en la España de la dictadura.

SECUENCIA DE CINE

Acabó el curso. Julio de 1971. *El cuarto poder* de Helena Lumbreras es presentado en el *Internationales Forum des jungen films* en el *Kino Arsenal* en el Festival Internacional de Cinematografía de Berlín. Son invitados Helena, como directora de cine, y Mariano, como pareja de la cineasta.

Antes de la pandemia, entre el 20 de febrero y el 1 de marzo de 2020, se celebra el *70th Berlin International Film Festival*. En la sección *Forum 50 Anniversary Program* en *A Day of Panel Discussions* se proyectan en el *Kino Arsenal* *El cuarto poder* de Helena Lumbreras y *Angela: Portrait of a Revolutionary* de Yolande du Luart.

En los medios de comunicación estatales y de las comunidades autónomas de España se habla del *70th Berlin International Film Festival*. No dicen nada de *El cuarto poder* de Helena Lumbreras, película rodada en Cataluña.

¡Helena, Helena, no perteneces a nadie! ¡Te quieren muerta!

Mariano, Maro, llora por ti.

PRÓXIMO FUTURO DIFÍCIL

El lunes 2 de agosto de 1971 empezarán las deliberaciones las negociaciones del Convenio Colectivo de la Construcción en la sede del Sindicato Oficial de España entre sindicalistas de la dictadura y la patronal de la construcción.

Han sido convocados por el Partido los militantes de todas las secciones, para apoyar la huelga promovida por Comisiones Obreras². Hay que proclamar una huelga de trabajadores de la construcción para obtener un convenio justo.

Domingo 1 de agosto de 1971. Un cerrillo con tres pinos, hoy edificio alto y estrecho habitado por gente trabajadora pobre, cerca del Parque de la Guineueta, Barcelona. Media mañana. Cuatro personas bajo los pinos: un aparejador, que es el dirigente máximo del

2. En 1977, después de la legalización de los partidos políticos, son legalizados los sindicatos y nace legalmente la Confederación Sindical de Comisiones Obreras.

ramo de la construcción de Comisiones Obreras; un albañil, Helena Lumbreras y Mariano Lisa.

Agosto es mes de vacaciones. También tienen vacaciones los dirigentes del Partido y de Comisiones Obreras.

“A LA HUELGA CIEN, A LA HUELGA MIL”

Son las 6 de la mañana. El sol se anuncia fuerte. Al pie de las chimeneas gigantes de la Central Térmica, en construcción, en San Adrián del Besós, se hallan dos obreros de la construcción, Helena Lumbreras y Mariano Lisa. No está el aparejador, que es el dirigente máximo del ramo de la construcción de Comisiones Obreras. Hay que proteger a los jefes. Un cuerpo sin cabeza es un cadáver.

Los cuatro informan de la huelga a voz en grito. Se acercan algunos obreros. Les dan octavillas con las reivindicaciones. Varios trabajadores se incorporan al grupo, que va creciendo a medida que avanza por Pueblo Nuevo, barrio obrero con edificios en construcción. En la Gran Vía de Carlos III de Barcelona es donde hay más obras en construcción. Helena Lumbreras grita con voz limpia y apasionada:

“¡Compañeros, hay que hacer la huelga, para tener un salario digno y unas condiciones de trabajo justas!”

Los obreros dejan sus puestos y se vienen a la calle. Son cientos, más de mil, en el grupo.

“A la huelga cien, a la huelga mil,
Yo por ellos, madre, y ellos por mí”,
cantaban los mineros asturianos³.

BAJARON A LOS INFIERNOS

En el año 1971, la sede de la Organización Sindical Española (OSE) estaba en la vía Layetana de Barcelona. Pagaron la sede todos los trabajadores españoles. A todos los trabajadores españoles les descontaban una parte de su salario, para pagar la OSE. Hoy es la sede de Comisiones Obreras.

3. El contexto histórico hace referencia a la huelga de los mineros asturianos de 1962.

Era consigna del Partido que los obreros ocuparan la sede de la OSE. Aquel 2 de agosto de 1971 el piquete informador en la huelga subió a la 4ª planta del edificio, donde se hallaban las oficinas del ramo de la Construcción. En esa misma planta estaba la sección de Educación. Helena Lumbreras y Mariano Lisa se dijeron: “Si nos detienen, decimos que somos profesores interinos y que hemos ido a la OSE para pedir trabajo en educación”.

Se sentaron, como si estuvieran a la espera. Permanecieron en silencio. Pasada media hora, alguien dijo de marchar; ya habían ocupado el sindicato. Se dirigieron por la escalera hacia la calle.

Dos policías de paisano agarraron por los brazos a Helena Lumbreras. Mariano Lisa arrebató a Helena de las garras de los dos policías. Al punto, cuatro policías más rodearon, sujetaron y enmangillaron a Helena Lumbreras y Mariano Lisa.

PIEDRA Y NOCHE

Luce el sol de mediodía. Conducen a Helena Lumbreras y Mariano Lisa a los sótanos de la Comisaría Superior de Policía en la Vía Layetana de Barcelona. Muros desnudos y oscuridad en las cámaras de interrogatorio, extorsión y tortura. Les encierran en cámaras distintas. Un policía les despoja de todas sus pertenencias.

En soledad. El tiempo se convierte en un presente continuo sin referencia exterior. Solo existen los pensamientos internos y los gritos de los policías. Les iluminan con focos cegadores. Empiezan los interrogatorios.

Policía de la brigada político-social:

—¿Cómo te llamas?

Helena Lumbreras no responde.

—¿Estás sorda, mala puta?

Helena Lumbreras no responde.

Con una toalla mojada le golpea en los pechos.

—¡Vas a hablar, puta de mierda!

Helena Lumbreras no responde.

Siguen los golpes.

—¡Respóndeme, puta desgraciada!

Helena Lumbreras no responde.

Más latigazos.

Helena Lumbreras:

—No responderé, si no me respetan. Solo responderé cuando se dirijan a mí tratándome de usted. ¿No tiene hijos? Algún hijo suyo podría ser alumno mío. Yo no pego a los alumnos. ¿Usted pega a sus hijos?

La cifra 0 es el resultado del interrogatorio.

Otros policías han entrado en la cámara en la que confinaron a Helena Lumbreras. Los policías tratan de usted a Helena Lumbreras. Helena Lumbreras da a los policías sus datos personales, que ellos ya tienen desde el momento en el que le confiscaron su carnet de identidad y otras pertenencias.

Un policía:

—¿Quiere decirnos con qué comunistas estuvo reunida?

—No responderé mientras no esté mi abogado presente.

—Esto no es América. Eso en España solo lo verá en el cine.

Un zurriagazo en las nalgas de Helena Lumbreras.

—¿Qué estaba haciendo usted en el sindicato?

—Soy profesora interina de instituto. He ido al sindicato para solicitar plaza de enseñante.

Nuevo zurriagazo.

—Tengo familia, amistades y colegas, que ya me están echando en falta. Bonita quedará la imagen de España, que quiere entrar en la Comunidad Económica Europea, cuando se difunda la noticia de que una profesora española, por ir a pedir trabajo al sindicato oficial, ha sido detenida y torturada por la policía del gobierno español.

En la otra cámara Mariano Lisa ha sufrido insultos, golpes y descargas eléctricas.

Helena Lumbreras y Mariano Lisa han firmado una declaración en la que toda su confesión es que han ido a la OSE en busca de trabajo.

Llevaron a ambos a una planta inferior donde se encuentran las mazmorras, adosadas al perímetro de la sala rectangular y cerradas por rejas, que permiten al policía de guardia, que se encuentra en el centro del espacio, ver a todos los presos. Casi al mismo tiempo ha bajado a las mazmorras un grupo de prostitutas. Deben de ser las 8 de la mañana, cuando cesa la prostitución callejera en el Barrio Chino de Barcelona.

Poco después dos policías dejan a un detenido en otra mazmorra. Es un crío de 11 ó 12 años. Está tirado en el suelo. Las partes del cuerpo no cubierto por ropa son un puro moratón.

Pregunta Helena al policía de guardia:

—¿Quién es ese niño?

—Un ladrón que ha querido abrir la puerta de un coche.

HAY COSAS QUE NO CONOCES

El lunes, el martes, el miércoles y la mañana del jueves de la primera semana de agosto Helena Lumbreras y Mariano Lisa los pasaron sin ver la luz del día. Les sacaron de la mazmorra después del mediodía y les llevaron al juzgado. Les hizo compañía una mujer madura, rubia y andaluza. No paró de llorar. Estaba con su hijo rubio de 18 años. Éste y su novia de 16 años habían fornicado, según decía el lenguaje de la gente llamada 'de bien'. La muchacha quedó embarazada. La llevaron a una mujer que realizaba abortos. Ella provocó el aborto con una aguja de tejer recta. La joven murió.

Avanzada la tarde llevaron a Helena Lumbreras y a la mujer rubia a la prisión de Trinidad Vieja, distrito de Nou Barris de Barcelona. A Mariano Lisa y al joven rubio los condujeron a la cárcel Modelo en el Ensanche de Barcelona. Estuvieron una semana aislados y encerrados en una celda de adaptación. La semana siguiente pasaron a una de las galerías de la prisión. Al joven rubio y a Mariano les enviaron a una celda con tres presos más.

Helena Lumbreras le pidió a una joven de ocho, sino más, apellidos catalanes, que le enseñara catalán. Ésta, miembro del Partido Comunista de España (internacional) o PCE(i) de tendencia maoísta, le contestó que no le enseñaría el lenguaje de la burguesía catalana.

Mariano Lisa se puso en contacto con el grupo de presos del Partido. Tenían libros. Les pidió dos novelas para los dos que recién se estrenaban como presos. A Mariano Lisa le prestaron una novela; al otro, no, con el argumento: “No somos Hermanas de la Caridad”.

Acabó el mes. A medianoche desencarcelaron a Helena Lumbreras y Mariano Lisa. Había llegado la orden del fiscal del Tribunal de Orden Público de dejar en libertad a Helena Lumbreras y Mariano Lisa. Había sobreseído el caso, por no haber motivos y por no tener pruebas incriminatorias.

VAMPIROS EN LA DERECHA Y EN LA IZQUIERDA, VAMPIROS ABAJO Y ARRIBA

Pasó agosto. Todo volvió a funcionar a pleno rendimiento. El Partido convocó a Helena Lumbreras y a Mariano Lisa a una reunión en el Colegio de Doctores y Licenciados.

Les recibe un desconocido para ambos. Alto, robusto; rostro de tez blanca y bien rasurado de barbero; cabello oscuro con aire de posticería de peluquería alta; traje formal de gris marengo de chaqueta con solapa inglesa ribeteada y pantalones de pinza; zapatos de piel brillante de vestir para hombre; pose amanerada. Es sevillano. Señorito andaluz típico. Les lleva a un despacho cerrado, sin ventana. Se sienta detrás de la mesa, como jefe. Les hace sentar frente a él. Se presenta como abogado y como miembro de la dirección del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña), organización subordinada al Partido Comunista de España.

Comienza un interrogatorio de tercer grado. La pareja pasó en el despacho nueve horas. Sin excusa previa el señorito detiene el interrogatorio, les dice que no salgan del despacho y se ausenta por tiempos que van de cinco minutos a una hora. Aleatoriamente les hace relatar hasta el mínimo detalle su participación en el piquete informativo de la huelga, su detención, sus declaraciones, sobre las personas que conocen, sobre sus actividades y circunstancias de la vida.

El directivo cierra la sesión con la orden de que no vuelvan al Colegio de Doctores y Licenciados, ni a las reuniones con sus compañeros de trabajo, ni al Partido, ni a la acción sindical. Les dice que están vigilados, que la policía sigue sus movimientos, para tener pistas y detener a militantes del Partido y de Comisiones Obreras.

LA TRAVESÍA DEL DESIERTO

Dejan el infierno y caminan por el desierto.

Ya en la calle Helena Lumbreras y Mariano Lisa obedecen la orden del directivo del Partido. Si la información de éste es cierta, su presencia en el movimiento originaría detenciones.

Helena Lumbreras y Mariano Lisa se quedaron en el paro. Barcelona fue la única provincia en la que no se incorporaron a la enseñanza en el nuevo curso los profesores interinos del curso anterior. En las otras provincias éstos se movilizaron y renovaron los contratos de trabajo.

Ambos buscaron puesto en la enseñanza privada. Solo Mariano encontró trabajo en una academia de piso⁴ en Barcelona, donde enseñaba el doble de tiempo y cobraba la mitad que en el instituto. El salario apenas daba para la supervivencia.

Amistades y conocidos les daban la espalda, cuando no salían corriendo, si les veían por las Ramblas.

Desde el Partido difamaron a Helena y Mariano y les acusaron falsamente de haber denunciado a la policía a 200 miembros de Comisiones Obreras.

Era habitual que los directivos del Partido, al caer en manos de la policía, por miedo a la tortura, denunciaran a militantes, que eran detenidos. Esos directivos seguían dirigiendo el Partido después de sus caídas.

HELENA LUMBRERAS VUELVE AL CINE

Toda regla humana suele tener excepciones. Un miembro del Partido y de Comisiones Obreras, amigo de Helena Lumbreras, comunica a la pareja que les han expulsado del Partido. Este amigo confía en ellos. Es un hecho que a raíz de su caída la policía no detuvo a nadie.

El amigo les aconseja que escriban una carta a la dirección del Partido explicando lo acontecido, para ser rehabilitados. El amigo entrega la carta. Nadie respondió.

4. Las Academias de piso son centros escolares privados.

Había que seguir adelante. Helena le propone a Mariano volver al cine militante independiente. Éste se siente atraído por la idea.

Helena dejó la RAI, donde trabajó como directora y guionista de reportaje social. Dijo adiós a la ayudantía de dirección en el film *Queimada*, dirigido por Gillo Pontecorvo y con Marlon Brando como protagonista. Abandonó Italia para realizar cine militante alternativo en España.

Helena introduce en el oficio del cine a Mariano. Leen, se ocupan y estudian teoría, técnica e historia del cine. Se enfrentan a un futuro difícil. Tienen coraje para afrontar el futuro sin afrentar el presente. Deciden crear un gran retrato en tapiz cinematográfico de la realidad social en España bajo la dictadura nazifascista. Viven en Barcelona, que, con su cinturón suburbial, se ha convertido en tierra de especulación, explotación, marginación e injusticia. Las raíces se encuentran en la España pobre, dominada, esclavizada por una estructura arcaica de poder parasitario, que expulsa a sus hijos a otras regiones, a otros países.

Helena y Mariano se informan. Preguntan a los inmigrantes cómo vivían y por qué emigraron. Son vidas dolorosas, de hambre, de falta de educación formal, de trabajo precario, agotador y eventual con sueldos de misérrimo monto. La Guardia Civil, a caballo y con garrote, expulsaba de los campos al pueblo de espigadores de los restos de paja y grano, con los que tenían para comer algo. A partir de ahí nacerá *El campo para el hombre* del que habla Elena Blázquez en un capítulo de *Le geste documentaire des réalisatrices*.

CHURRO, MEDIA MANGA, MANGONERO⁵

Muere el Generalísimo Franco. Cambia el *status* del Estado. Se pasa de una dictadura nazifascista a una democracia partidista.

5. Este juego infantil supone que los jugadores saltan uno por uno por encima del final de una barrera de jugadores agachados intentando llegar lo más adelante posible. El título remite a una aproximación metafórica de este juego que consiste en ascender pisando a los demás.

Helena Lumbreras no es admitida ni en la TV estatal ni en las TV de las Comunidades Autónomas⁶. Helena Lumbreras escribe para el cine. Sus proyectos, sus guiones son ignorados.

Un señorito de los medios de comunicación audiovisual chilla: “Churro, media manga, mangonero” y salta sobre las espaldas de la madre, en un juego en el que no dejan que Helena Lumbreras pueda saltar.

Helena Lumbreras no pertenece a nadie.

Su figura protege lo que amó. ¿Llegará el día de su reconocimiento?

Ella vivió por lo que creía y creó. ¿Su sacrificio y su aportación tendrán un final merecido?

¡Que tu muerte no haya sido en vano!

¡Quiero tu obra!

¡Yo te quiero, Helena Lumbreras!

New York City, jueves 10 de noviembre de 2022.

6. Una Comunidad Autónoma es una entidad territorial conformada por una o más provincias. Las Comunidades Autónomas se crearon en España a raíz de la Constitución de 1978. Tienen autonomía política y financiera. Pueden tener su propio canal de televisión.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

par Sonia KERFA avec Dario MARCHIORI 7

I. NOUVELLES HISTOIRES, NOUVELLES HISTORIOGRAPHIES

Lorena CERVERA FERRER

Tres aproximaciones al cine documental hecho por mujeres de América
Latina entre 1975 y 1994 41

Elena BLÁZQUEZ

La obra de Helena Lumbreras como práctica cinematográfica
feminista 65

Lita RUBIANO TAMAYO

Con ojos de mujeres: la memoria audiovisual de las FARC-EP, guerrilla
de Colombia (1960-2016) 95

Annalisa MIRIZIO

Albertina Carri : la escritura y el olvido, a través del documental..... 121

Laia QUÍLEZ & Núria ARAÜNA

Relecturas, reapropiaciones y subversiones feministas del material de
archivo en el cine documental español contemporáneo 139

María Isabel MENÉNDEZ MENÉNDEZ

Antígonas frente a la represión franquista : memorias furtivas en *El silencio
de otros* (Carracedo y Bahar, 2018) 161

II. REPRÉSENTATIONS SOCIALES, POLITIQUES ET CULTURELLES

Caroline SCHMIDT PATRICIO

Helena Solberg e a inquietação do papel social feminino
em *A Entrevista* (1966) 185

Laure PÉREZ

Mi Aporte (1972) de Sara Gómez : entre féminisme et marxisme, une
réflexion sur le travail des femmes à Cuba 201

Leticia CASTRO VILELA	
Eunice Gutman e o documentario de representatividade : mulheres e política no Brasil dos anos 1980	219
Isolina BALLESTEROS	
Género y testimonio en el documental femenino de inmigración hecho en España.....	241
David MAURI	
Mujeres, música y redes en el documental contemporáneo español....	259

III. ESTHÉTIQUE ET ÉTHIQUE

Raquel SCHEFER	
D'Otavalo à Los Angeles : “ethno-co-biographie” et co-représentation dans <i>Zulay, Facing the 21st Century</i> (Jorge Prelorán, Mabel Prelorán et Zulay Saravino, 1992)	283
Pascale THIBAUDEAU	
Dire l'absence et rendre les femmes présentes : les films de Carolina Astudillo	305
Brice CASTANON-AKRAMI	
Alba Sotorra, un cinéma documentaire féministe de 4 ^e génération ...	325
Laura GRIFOL-ISELY	
El cine-pensamiento de Mercedes Álvarez : <i>Mercado de futuros</i> y la gnoseología de las burbujas	343
Claire ALLOUCHE	
<i>Baronesa</i> (2017) de Juliana Antunes : <i>lugar de fa(ve)la</i> en partage	371

IV. ESSAIS

Margarita LEDO ANDIÓN	
Îles-miroir : du corps à la caméra, aller-retour	391
Mariano LISA ESCANED	
Postludio.....	419

ISBN : 978-2-36783-272-2

ISSN : 2265-0776



Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.

L E GESTE DOCUMENTAIRE DES RÉALISATRICES

SONIA KERFA, DARIO MARCHIORI, ANGÉLICA MATEUS MORA (ED.)

Depuis quelques années, le cinéma documentaire a retrouvé un souffle et un public en Europe et sur le continent américain. De nombreux festivals lui sont consacrés qui comptent désormais un nombre chaque fois plus conséquent de réalisatrices. Au cours de l'histoire, des femmes ont pris conscience que le discours dominant avait fermé les portes à leur point de vue. Dès lors, il est légitime de se demander comment le cinéma documentaire peut faire l'économie de ces films réalisés par des femmes au regard politisé qui ont apporté de nouvelles manières de faire. C'est ce à quoi s'attellent la quinzaine d'articles et les deux essais personnels de cet ouvrage qui s'intéresse aux films documentaires, maintenus dans une double marginalité, celle du cinéma documentaire et celle due au statut des femmes. Circonscrits aux aires culturelles et linguistiques hispano-phone et lusophone, européennes et outre-Atlantique, qui partagent une histoire violente et des conditions socio-culturelles défavorables aux femmes, les textes choisis visent à mettre en avant une culture visuelle partagée mais aussi les spécificités afférentes à chaque pays ou à chaque continent. Ils invitent à réfléchir aux films documentaires comme à des opérations d'intelligibilité du monde.

ISBN : 978-2-36783-347-7

info@editionsorbistertius.com

www.editionsorbistertius.fr