



ugr | Universidad
de Granada



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITA DI BOLOGNA

Intervenciones feministas en el cine documental.
Conocimientos situados y (auto)representaciones de género en películas de
Alina Marazzi y Maricarmen de Lara

Orianna Aketzalli Calderón Sandoval

Directora principal

Doctora Adelina Sánchez Espinosa
Universidad de Granada
Instituto de Estudios de la Mujer

Directora de apoyo

Doctora Carlotta Farese
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Universidad de Granada

2013



Education and Culture DG

ERASMUS MUNDUS

Gemma
Erasmus Mundus Master's Degree
in Women's and Gender Studies



ugr | **Universidad
de Granada**



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

*Intervenciones feministas en el cine documental.
Conocimientos situados y (auto)representaciones de género en películas de
Alina Marazzi y Maricarmen de Lara*

Orianna Aketzalli Calderón Sandoval

Directora principal

Doctora Adelina Sánchez Espinosa
Universidad de Granada
Instituto de Estudios de la Mujer

Directora de apoyo

Doctora Carlotta Farese
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Universidad de Granada

2013

Visto bueno: _____



Resumen

En esta tesis reviso películas de Alina Marazzi (1964, Italia) y Maricarmen de Lara (1957, México) dentro del debate sobre el realismo cinematográfico y la experimentación formal en el cine documental feminista. Mi hipótesis es que las intervenciones feministas en *No les pedimos un viaje a la luna* (1986) y *¿Más vale maña que fuerza?* (2007) de Maricarmen de Lara, así como en *Un'ora sola ti vorrei* (2002) y *Vogliamo anche le rose* (2007) de Alina Marazzi, se manifiestan en cuatro paradigmas (forma, contenido, producción y recepción) a partir de la comprensión de la objetividad como conocimiento situado que permite a las cineastas rendir cuentas sobre su tratamiento creativo de la realidad y del planteamiento de un cine narrativo subversivo en el que las mujeres filmadas son representadas y/o se autorepresentan dentro y fuera del género.

Con la elección de dos cineastas cuyos estilos son diferentes (documental realista observacional-participativo de inclinación política por un lado, documental reflexivo-performativo de inclinación experimental por el otro) busco poner en diálogo dos modos de representación que parte de la teoría feminista del cine de los setenta consideró opuestos. Adoptando la perspectiva de los conocimientos situados (Haraway) propongo una salida al juicio dicotómico que tiende a contraponer y jerarquizar las diferencias. Sustituyendo el desdoblamiento entre sujeto y objeto por el principio de que lo personal/privado es político/público, analizo el trabajo de Maricarmen de Lara y Alina Marazzi como inseparable de quiénes son/han sido ellas como sujetos generizados que, al acercarse al feminismo, trabajan en espacios dentro y fuera del género donde se revisan las contradicciones entre “la Mujer” y las mujeres (Lauretis). En su cine emplean estrategias del documental clásico y/o narrativo pero con una subversión feminista: desenmascarar las inequidades del androcentrismo y ser vehículo de voces disidentes, cuerpos rebeldes y sujetos femeninos autoconscientes.

Abstract

This thesis analyzes films by Alina Marazzi (1964, Italy) and Maricarmen de Lara (1957, Mexico) within the context of the debate on cinematic realism and formal experimentation in feminist documentary films. The hypothesis is that feminist aspects in *No les pedimos un viaje a la luna* (1986) and *¿Más vale maña que fuerza?* (2007) by Maricarmen de Lara, as well as in *Un'ora sola ti vorrei* (2002) and *Vogliamo anche le rose* (2007) by Alina Marazzi, emerge at four paradigms (form, content, production and reception), which are characterised by an understanding of objectivity as situated knowledge that allows the filmmakers to be accountable for their creative treatments of reality and the development of a subversive narrative cinema, in which the filmed women are (auto)represented in-and-out of gender.

The selection of two filmmakers whose styles are different (observational-participatory realistic documentary with a political inclination on the one hand, reflexive-performative documentary with an experimental inclination on the other hand), aims to bring into dialogue two streams that most feminist film theorists in the Seventies considered incompatible with each other. By adopting the perspective of situated knowledges (Haraway), I propose an alternative to the dichotomous view that tends to contrast and rank different approaches. Replacing the split between subject and object with the principle that the personal/private is political/public, I analyze Maricarmen's and Alina's films as inseparable from who they are/have been as gendered subjects that, on approaching feminism, work in a space in-and-out of gender where the contradictions between "the Woman" and women become evident. Their feminist cinema exploits the strategies of classic and/or narrative documentary "with a vengeance" (Lauretis): it exposes the inequities caused by androcentrism and becomes a vehicle for the expression of dissenting voices, rebellious bodies and self-conscious female subjects.

Riassunto

Questa tesi esamina i film di Alina Marazzi (1964, Italia) e Maricarmen de Lara (1957, Messico) all'interno del dibattito sul realismo cinematografico e la sperimentazione formale nel documentario femminista. L'ipotesi è che gli aspetti femministi sia in *No les pedimos un viaje a la luna* (1986) e *¿Más vale maña que fuerza?* (2007) di Maricarmen de Lara, sia in *Un'ora sola ti vorrei* (2002) e *Vogliamo anche le rose* (2007) di Alina Marazzi, emergano a quattro paradigmi (forma, contenuto, produzione e ricezione). Tali paradigmi sono caratterizzati da una concezione dell'obiettività come "conoscenza situata" che gli permette di essere responsabile per il proprio trattamento creativo della realtà e dall'approccio di un film narrativo sovversivo, in cui le donne girate sono (auto)rappresentate dentro e fuori dal genere.

La scelta di due registe con stili differenti (documentario realista osservazionale-partecipativo d'inclinazione politica da un lato, documentario riflessivo-performativo d'inclinazione sperimentale dall'altro), cerca di mettere in dialogo due correnti che parte della teoria femminista del cinema negli anni Settanta ha considerato opposti. Adottando la prospettiva della conoscenza situata (Haraway), propongo una soluzione alla dicotomia che tende a contrapporre e gerarchizzare i diversi approcci. Inoltre, sostituendo la scissione tra soggetto e oggetto con il principio che il personale/privato è politico/pubblico, analizzo come il lavoro di Maricarmen de Lara e Alina Marazzi sia inseparabile da chi sono/sono stati come soggetti di genere che, con il loro approccio al femminismo, lavorano in uno spazio dentro e fuori dal genere, in cui le contraddizioni tra "la Donna" e le donne emergono (Lauretis). Il loro cinema è capace di impiegare le strategie stilistiche del documentario classico e/o narrativo, ma con una sovversione femminista: esporre le disuguaglianze dell'androcentrismo ed essere un veicolo per voci di dissenso, corpi ribelli e soggetti femminili consapevoli.

Agradecimientos

A mis padres, Patricia Sandoval y Aurelio Calderón, por demostrarme con su modo de estar en el mundo que no hay razón válida para que la justicia, la libertad, la alegría y el respeto deban subordinarse a la violencia, la desesperanza, la intransigencia o el miedo. Gracias mamá por ser mi mejor amiga y aliada, mi guía sincera y brillante interlocutora, mi primer ejemplo de mujer rebelde, valiente y amorosa. Gracias papá por ser mi mejor amigo y aliado, mi lúcido consejero y eterno portador de sonrisas, mi más clara prueba de que la verdadera fortaleza nada tiene que ver con el modelo androcéntrico.

A mi directora de tesis, la doctora Adelina Sánchez, por acompañarme desde el inicio de este proyecto. Gracias por tu confianza y generosidad al compartir conocimientos, por tus atinadas observaciones y motivación constante.

Ringrazio anche alla mia direttrice di appoggio, Dra. Carlotta Farese, per il suo interesse per la mia ricerca. Grazie per avvicinarmi al cinema della brava Cecilia Mangini.

A mis compañeras del GEMMA por haber sido mis principales maestras dentro y fuera del aula. Gracias por su amistad y por ayudarme a entender, vivir, pensar y construir feminismos más allá de la academia.

A Maricarmen de Lara por brindarme el privilegio de sostener largas conversaciones sobre su compromiso con el cine documental feminista.

Ad Alina Marazzi per avermi dato l'opportunità di ascoltare i suoi pensieri sui suoi bellissimi documentari.

Gracias a las dos por mostrar otras miradas e insistir en hacer un cine en el que creen. Grazie alle due per mostrare altri sguardi e insistere a fare un cinema in cui credono.

Finalmente, cabe decir que boletos de avión y un cuarto propio en tierras extranjeras me fueron accesibles gracias a una beca del programa *Erasmus Mundus* de la Comisión Europea.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Teoría feminista del cine. El debate sobre el realismo cinematográfico en los documentales feministas y la perspectiva de los conocimientos situados	7
1.1 Cine y feminismos. Revisión de propuestas de la teoría feminista del cine.....	8
1.1.1 Placer visual y sistema de miradas del cine realista clásico.....	10
1.1.2 Espacios de visión para sujetos feministas: cine narrativo subversivo.....	12
1.1.3 Contradicciones y diferencias: retos de la teoría feminista del cine.....	14
1.2 Cine documental y feminismos: el debate sobre el realismo cinematográfico.....	16
1.2.1 Documental realista vs. contra-cine feminista.....	17
1.2.2 Documental feminista: posibilidades del cine realista y/o narrativo subversivo.....	20
1.3 Documental feminista y conocimientos situados: ¿Quién está haciendo películas para quién? ¿Quién está viendo y hablando? ¿Cómo, dónde, a quién?.....	25
Capítulo 2. El cine de Maricarmen de Lara. Documental feminista observacional-participativo como instrumento político y didáctico	30
2.1 Situación / Contextualización de la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara.....	31
2.1.1 Pioneras del celuloide en México.....	32
2.1.2 Política, cine y feminismo: tres hitos en la trayectoria de Maricarmen de Lara.....	36

2.1.3 Del “Colectivo Cine Mujer” a la colaboración con grupos feministas mexicanos.....	40
2.1.4 Retos actuales para producir y distribuir cine documental feminista en México.....	47
2.2 <i>No les pedimos un viaje a la luna (ópera prima, 1986)</i>	52
2.2.1 Forma y contenido: del derrumbe a la autoconciencia.....	53
2.2.2 Producción y recepción: estrategias ante la censura y la escasez de recursos.....	59
2.3 <i>¿Más vale maña que fuerza? (2007)</i>	61
2.3.1 Forma y contenido: voces de mujeres que cuestionan desde la cancha y el <i>ring</i>	62
2.3.2 Producción y recepción: un homenaje que detona debates.....	72

Capítulo 3. El cine de Alina Marazzi. Documental feminista reflexivo-performativo como (re)visión de memoria, genealogías y modos de representación..... 75

3.1 Situación/Contextualización de la obra cinematográfica de Alina Marazzi.....	76
3.1.1 Pioneras del celuloide en Italia. El cine documental de Cecilia Mangini.....	77
3.1.2 El “Colectivo de Cine Feminista” y el cine independiente italiano.....	83
3.1.3 Documentales realizados por mujeres en el panorama actual del cine italiano.....	86
3.1.4 Un cine de relaciones: la búsqueda de Alina Marazzi en el documental.....	90
3.2 <i>Un’ora sola ti vorrei (ópera prima, 2002)</i>	95

3.2.1 Forma y contenido: la carta imposible de Liseli a su hija.....	96
3.2.2 Producción y recepción: la restitución filmica del orden simbólico de la madre.....	109
3.3 <i>Vogliamo anche le rose</i> (2007).....	111
3.3.1 Forma y contenido: Un <i>collage</i> documental sobre política sexual.....	112
3.3.2 Producción y recepción: re-conocer otras/nuestras versiones de la historia.....	125
Conclusiones. Maricarmen de Lara y Alina Marazzi: entre el realismo y la experimentación formal. Dos miradas situadas dentro y fuera del género.....	129
Fuentes citadas.....	136
Libros, capítulos y artículos.....	136
Otras revistas citadas.....	142
Películas citadas (largometrajes y cortometrajes, ficción y documental).....	143
Anexo 1. Glosario de términos útiles para el análisis filmico.....	147
Anexo 2. Fichas de los documentales analizados.....	152
Documentales y filmografía de Maricarmen de Lara.....	152
Documentales y filmografía de Alina Marazzi.....	153
Anexo 3. Imágenes de <i>No les pedimos un viaje a la luna</i>.....	154
Anexo 4. Imágenes de <i>¿Más vale maña que fuerza?</i>.....	157
Anexo 5. Imágenes de <i>Un'ora sola ti vorrei</i>.....	160
Anexo 6. Imágenes de <i>Vogliamo anche le rose</i>.....	164
Anexo 7. Guía de entrevista a Maricarmen de Lara y Alina Marazzi.....	168

Anexo 8. Relación de entrevistas contenidas en DVD adjunto..... 171

Anexo 9. DVD adjunto con seis entrevistas en formato MP3

Introducción

En estos párrafos introductorios me propongo situar mi mirada al hacer explícitas las decisiones que informaron los procesos detrás de este trabajo de investigación. Teoría feminista del cine, conocimientos situados, el cine de Maricarmen de Lara, los filmes de Alina Marazzi, *No les pedimos un viaje a la luna*, *Vogliamo anche le rose...*. Cada uno de los elementos que se entrelaza en esta tesis surge de mi inquietud por establecer diálogos entre dos áreas que, además de apasionarme, considero aliadas estratégicas: realización de cine documental y feminismos. Estoy convencida de que existe un enorme potencial en la práctica, crítica y teoría cinematográficas como herramientas de autoconciencia y recuperación de memoria; vehículos para la transmisión de saberes y la transgresión de estereotipos; espacios de acción política feminista donde la categoría género permite revelar relaciones de poder enmascaradas bajo argumentos esencialistas.

En el marco del debate sobre el realismo cinematográfico y la experimentación formal en el cine documental feminista, mi tesis revisa las intervenciones feministas en la obra de dos cineastas contemporáneas: Alina Marazzi (1964, Italia) y Maricarmen de Lara (1957, México). Mi hipótesis general es la siguiente:

Las intervenciones feministas en *No les pedimos un viaje a la luna* (1986) y *¿Más vale maña que fuerza?* (2007) de Maricarmen de Lara, así como en *Un'ora sola ti vorrei* (2002) y *Vogliamo anche le rose* (2007) de Alina Marazzi, se manifiestan en cuatro paradigmas (forma, contenido, producción y recepción) a partir de la comprensión de la objetividad como conocimiento situado que permite a las cineastas rendir cuentas sobre su tratamiento creativo de la realidad y del planteamiento de un cine narrativo subversivo en el que las mujeres filmadas son representadas y/o se autorepresentan dentro y fuera del género. De esta afirmación derivó seis hipótesis particulares:

1. Los feminismos han intervenido los modos de representación en el documental, tanto en el estilo realista (el cine observacional-participativo de Maricarmen de Lara) como en la experimentación formal (el cine reflexivo-performativo de Alina Marazzi).

2. Estas intervenciones feministas se pueden detectar en forma y contenido, pero también en condiciones de producción y recepción de los documentales.

3. En lo respectivo a forma y contenido, la mirada feminista se puede expresar en un cine realista y/o narrativo subversivo, así como en (auto)representaciones dentro y

fuera del género, que ponen en evidencia contradicciones entre “la Mujer” y las mujeres.

4. En lo que respecta a producción y recepción, el carácter feminista se puede percibir en el proceder de las cineastas con una perspectiva de conocimientos situados que les permite rendir cuentas de cada decisión sobre su particular tratamiento creativo de la realidad, así como en la concepción y empleo de sus filmes como vehículos de comunicación y solidaridad con otras mujeres.

5. Las intervenciones feministas previamente enunciadas están presentes en los documentales *No les pedimos un viaje a la luna*, *¿Más vale maña que fuerza?*, *Un'ora sola ti vorrei* y *Vogliamo anche le rose*.

6. Las características feministas de estos cuatro documentales están ligadas a las experiencias por las que sus realizadoras, Maricarmen de Lara y Alina Marazzi, han desarrollado una autoconciencia feminista.

Para comprobar estas hipótesis recurrí a las siguientes técnicas de investigación:

1. Revisión bibliográfica con el objetivo de redactar un marco teórico-metodológico donde se resumen postulados de la teoría feminista del cine, en particular respecto a los debates sobre documental realista y contra-cine feminista. La revisión de textos también fue necesaria para explicar la perspectiva de los conocimientos situados, así como para trazar el marco histórico que contextualiza la obra de Maricarmen de Lara y Alina Marazzi con información sobre la segunda ola del movimiento feminista y las condiciones generales de producción de cine documental alternativo en México e Italia.

2. Entrevistas semi-estructuradas con Maricarmen de Lara y Alina Marazzi para detectar los hitos que las han conducido a la producción documental feminista, conocer su perspectiva del contexto socio-histórico que las circunda, obtener información relativa a sus prácticas de producción e intercambios con el público y establecer vínculos entre sus experiencias como sujetos de género y su obra cinematográfica. También entrevisto a dos pioneras del cine documental en México e Italia respectivamente, Rosamarta Fernández y Cecilia Mangini, que además de haber tenido una influencia importante en el trabajo de Maricarmen y Alina,¹ me proporcionan información situada que utilizo como

¹ No considero que referirme a las cineastas por su nombre de pila sea irrespetuoso o minimizador. Lo he decidido porque me parece congruente con la relación cordial que establecí con ellas a partir de las

eje para trazar los contextos de producción que antecedieron los filmes analizados. En la redacción de los dos casos de estudio constantemente meto en diálogo mis fuentes bibliográficas y las experiencias que las cineastas me comparten en las entrevistas.

3. Análisis textual (forma y contenido) de los documentales *No les pedimos un viaje a la luna*, *¿Más vale maña que fuerza?*, *Un'ora sola ti vorrei* y *Vogliamo anche le rose* por medio de las siguientes técnicas: en primer lugar, segmentación de cada filme en congruencia con su estructura general y descripción de audio e imagen apoyada en términos del análisis filmico; en segundo lugar, comentarios interpretativos donde combino el aspecto descriptivo con planteamientos relativos al sistema de miradas del aparato cinematográfico² y a las (auto)representaciones dentro y fuera del género. Esto lo complemento con la revisión de las condiciones de producción y recepción de cada película, para lo que las entrevistas con las cineastas son la fuente principal.³

Así, mis fuentes primarias fueron los cuatro documentales citados y las entrevistas con las cineastas, mientras que mis fuentes secundarias consistieron en una selección de bibliografía especializada sobre la obra de ambas, teoría feminista y cine documental feminista en México e Italia. Con este trabajo me he propuesto visibilizar y analizar desde el ámbito académico las intervenciones feministas en películas de dos realizadoras contemporáneas, cuya filmografía no se ha revisado conjuntamente ni enmarcada en los debates de la teoría feminista del cine respecto al documental realista y el contra-cine feminista. Mi aportación a estos debates es la aplicación de los conocimientos situados⁴ a la teoría cinematográfica como alternativa a definiciones cerradas y prescriptivas de qué es o debe ser un documental feminista: sostengo que tanto el realismo como la experimentación formal pueden ser empleados en el cine feminista, siempre y cuando se tenga la capacidad de rendir cuentas sobre el propio tratamiento creativo de la realidad.

entrevistas que sostuvimos y, como afirma Cecilia Mangini en uno de los correos electrónicos que intercambiamos en febrero de 2013, se deriva de nuestra “amistad e intereses comunes”.

² Vid. *Infra*. Apartado 1.1.1 Placer visual y sistema de miradas del cine realista clásico

³ Utilizo los términos “película” y “filme” como sinónimos. Asimismo, considero que al igual que un largometraje o un cortometraje de ficción, un documental es una película o filme sin que ello implique una equiparación simplista. Vid *Infra*. Apartado 1.3 Documental feminista y conocimientos situados.

⁴ Los conocimientos situados han sido planteados por Donna Haraway (1995b) como una versión feminista de objetividad en la ciencia: hacer explícito el sitio desde el que se habla y mira, pues toda afirmación es producida por un cuerpo y un contexto específicos. Vid *Infra*. Apartado 1.3 Documental feminista y conocimientos situados.

El texto está organizado en tres capítulos (marco teórico-metodológico y dos casos de estudio) a los que se suman introducción, conclusiones, fuentes citadas y nueve anexos: glosario de términos empleados en análisis filmico, filmografía y fichas de los documentales de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara, imágenes extraídas de los cuatro documentales analizados, la guía de las entrevistas con ambas cineastas, una relación de las entrevistas contenidas en el DVD adjunto y este último con seis archivos MP3.

El primer capítulo, “Teoría feminista del cine. El debate sobre el realismo cinematográfico en los documentales feministas y la perspectiva de los conocimientos situados” se divide en tres partes, cada una de las cuales responde a una pregunta: ¿por qué cine y feminismos?, ¿por qué documental y feminismos?, ¿por qué cine documental feminista y conocimientos situados? El primer apartado sintetiza: 1. Las críticas de Laura Mulvey al cine clásico y su propuesta de destrucción del placer visual y narrativo; 2. La defensa que Teresa de Lauretis hace de un cine narrativo subversivo; 3. Algunos retos actuales de la teoría feminista del cine. El segundo apartado presenta los argumentos de las defensoras del documental realista y de aquéllas que abogan por un contra-cine feminista. De este debate concluyo que el documental feminista puede recurrir tanto al realismo como a la experimentación formal pero con un carácter subversivo: utilizar estrategias del cine clásico para desenmascarar la ideología patriarcal. Y en el tercer apartado argumento que la objetividad en el documental feminista se puede entender desde los conocimientos situados, es decir, la capacidad de rendición de cuentas sobre la mirada y las intenciones detrás del propio tratamiento creativo de la realidad.

El segundo capítulo, “El cine de Maricarmen de Lara. Documental feminista observacional-participativo como instrumento político y didáctico”, corresponde al primer caso de estudio y se divide en tres apartados. En el marco histórico-contextual hago un recorrido por las aportaciones de pioneras del celuloide en México como Matilde Landeta, enuncio los hitos en la trayectoria de Maricarmen, reviso las propuestas del “Colectivo Cine Mujer” a partir de la entrevista con una de sus fundadoras (Rosamarta Fernández) y sintetizo los problemas que actualmente dificultan la realización documental feminista. Los siguientes dos apartados corresponden, respectivamente, al análisis de forma, contenido, producción y recepción de los documentales *No les pedimos un viaje a la luna* (ópera prima, 1986) y *¿Más vale maña que fuerza?* (2007).

El tercer capítulo y segundo caso de estudio, “El cine de Alina Marazzi. Documental feminista reflexivo-performativo como (re)visión de memoria, genealogías y modos de representación”, tiene una estructura semejante. En el marco histórico reconstruyo el contexto de producción de las pioneras en el cine italiano a partir de una entrevista con la realizadora Cecilia Mangini, reviso las propuestas del “Colectivo de Cine Feminista” y del cine independiente reutilizadas por Alina, sintetizo las dificultades a las que actualmente se enfrentan las cineastas en Italia y desarrollo aspectos que han marcado la trayectoria de esta documentalista. Los otros dos apartados corresponden al análisis de forma, contenido, producción y recepción de los filmes *Un’ora sola ti vorrei* (ópera prima, 2002) y *Vogliamo anche le rose* (2007).

La elección de estos dos casos de estudio se debe a diversos factores: por un lado, mi propia situación al ser mexicana (familiarizada, por ende, con el contexto en el que trabaja Maricarmen de Lara) y haber cursado una parte del Máster en Estudios de las Mujeres y de Género en la Universidad de Bolonia, lo que me llevó a conocer tanto el trabajo de Alina Marazzi y Cecilia Mangini, como aspectos del movimiento feminista en Italia (el contacto con la Cineteca de Bolonia y la Biblioteca de las Mujeres de la Asociación Orlando fue fundamental). Por otro lado, la divergencia de estilos (lo que denomino documental observacional-participativo de inclinación política y didáctica en el caso de Maricarmen, documental reflexivo-performativo de inclinación experimental en el caso de Alina) me permite continuar el debate entre documental realista y contracine feminista, pero buscando una salida al juicio dicotómico que tiende a oponer y jerarquizar las diferencias. Al insertar los conocimientos situados, la aparente escisión se redimensiona como comprensión de la heterogeneidad productiva de los feminismos.

La perspectiva metodológica feminista también implica sustituir el desdoblamiento entre sujeto y objeto por el principio de que lo personal/privado es político/público, de manera que analizo el trabajo de Maricarmen de Lara y Alina Marazzi como inseparable de quiénes son/han sido ellas como sujetos de género que, al acercarse al feminismo, trabajan en un espacio dentro y fuera del género tal y como explica Teresa de Lauretis (1996).⁵

⁵ Posibilitado por los feminismos, el movimiento dentro y fuera del género consiste en la negociación entre posiciones de género representadas por los discursos hegemónicos (“la Mujer” como esencia, feminidad

Es en las conclusiones donde el trabajo de ambas cineastas dialoga en función de sus distintas aproximaciones a los aspectos planteados en las hipótesis: los modos en que politizan el cine realista observacional-participativo o la experimentación formal del documental reflexivo-performativo, sus retratos de personajes dentro y fuera del género (mujeres que cuestionan roles impuestos), la rendición de cuentas respecto al sitio desde el que miran y hablan, las redes que han establecido con otras mujeres a partir de su producción filmica y el desarrollo de una autoconciencia feminista que influye en su cine.

Mi interés por el vínculo entre feminismos y cine, presente ya en mi tesis de licenciatura (2010), responde a mi pasión por el cine, a mi formación como comunicóloga y al potencial que percibo en la producción audiovisual crítica como herramienta de construcción, comunicación, subversión y reflexión. En el marco del *boom* del documental en México⁶ y a raíz de mi colaboración desde 2009 con “El Despacho” (una iniciativa de artistas visuales interesada en vincular estudiantes y profesionales de las artes y las ciencias sociales con la realización documental)⁷ me he centrado en las posibilidades que este género cinematográfico ofrece para re/tratar las múltiples realidades que conforman nuestras subjetividades, denunciar las opresiones invisibilizadas, mostrar alternativas a modelos heteroimpuestos y construir plataformas de expresión para otras voces, otros cuerpos y otros mundos posibles.

Tanto Maricarmen de Lara como Alina Marazzi tienen una filmografía extensa que revisé casi en su totalidad.⁸ Considero que para fines de esta investigación, profundizar en dos de sus documentales (la *ópera prima* y una producción reciente) me ha brindado herramientas suficientes para comprobar la hipótesis general en un plazo de tiempo limitado. Espero que este trabajo contribuya al fortalecimiento del vínculo entre movimiento, teoría y realización cinematográfica feministas. A mí, ciertamente me ha ayudado a (re)situar mi mirada.

inherente al cuerpo sexuado femenino) y las posiciones contra el género, en tanto normativa y aparato de poder, invisibilizadas y/o atacadas por dichos discursos hegemónicos pero reveladas y reapropiadas por la mirada feminista (mujeres como sujetos históricos cuya situación está definida por la compleja interacción del género con la raza, clase social, preferencia sexual, edad, contexto urbano o rural, religión, etc.). *Vid. Infra.* Apartado 1.1 Cine y feminismos. Revisión de propuestas de la teoría feminista del cine

⁶ *Vid. Infra.* Apartado 2.1.3 Del “Colectivo Cine Mujer” a la colaboración con grupos feministas mexicanos

⁷ Para más información sobre “El Despacho” ver el sitio web <http://www.eldespacho.org/>

⁸ Los únicos materiales a los que no tuve acceso son los documentales para televisión que Alina dirigió antes de *Un'ora sola ti vorrei*. *Vid. Infra.* Anexo 2. Fichas de los documentales analizados.

Capítulo 1. Teoría feminista del cine. El debate sobre el realismo cinematográfico en los documentales feministas y la perspectiva de los conocimientos situados

“Sentí la necesidad de mirar de un modo distinto cuando me di cuenta de que casi todo lo que me habían enseñado era mentira.” Minnie Bruce Pratt (en McDowell 2000: 160).

Hacer visible lo invisible: es así como Annette Kuhn sintetiza el proyecto de la teoría feminista del cine (1991: 87). Los feminismos revelan opresiones, ausencias y contradicciones naturalizadas por prácticas y discursos androcéntricos. En el campo específico de la teoría feminista del cine, el trabajo de visibilización se ha hecho a nivel tanto de textos fílmicos como de contextos de producción, distribución y recepción.

A lo largo de cuarenta años de pensamiento feminista sistematizado en torno al séptimo arte, se han desarrollado y adaptado distintas metodologías desde la sociología, la semiótica y el psicoanálisis. Se han tomado como objetos de estudio filmes clásicos, por ejemplo, el análisis de Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (1988), pero también las propuestas alternativas de cineastas como Sally Potter, Chantal Akerman o Yvonne Rainer, revisadas respectivamente por Sophie Mayer (2009), Marion Schmid (2010) y Teresa de Lauretis (1987). Y más allá del análisis textual se ha planteado el tema de las espectadoras (Mayne 1988), la autoría (Lauretis 1987), las fuentes de financiación (Kaplan 1998) o la hipotética existencia de una mirada femenina (Kuhn 1991).

La presente investigación parte de un debate específico en teoría feminista del cine: la pertinencia del cine narrativo y del realismo cinematográfico en la realización documental como estrategia feminista en las representaciones de género. Al tomar como casos de estudio los documentales de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara, cuyo estilo es considerablemente diverso, propongo un análisis de diferencias y afinidades dentro del campo de la producción cinematográfica feminista. Más aún, la atención otorgada a la postura de las cineastas responde a una perspectiva teórico-metodológica desde los conocimientos situados (Haraway 1995b) y la política de la posición (Rich 2001).

Este capítulo tiene como objetivo presentar el marco teórico y las herramientas metodológicas empleadas para el análisis de los dos casos de estudio. Se encuentra

dividido en tres partes, cada una de las cuales responde a una pregunta: ¿por qué cine y feminismos?, ¿por qué documental y feminismos?, ¿por qué cine documental feminista y conocimientos situados/política de la posición? La primera parte resume las ideas principales desarrolladas por teóricas como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis y Annette Kuhn; la segunda parte introduce las dos vertientes, aparentemente contrapuestas, que ha tomado la realización de cine documental feminista; la tercera parte traza el vínculo entre la propuesta de Donna Haraway sobre los conocimientos situados como versión feminista de la objetividad, la importancia de una política de la posición según plantea Adrienne Rich, el documental feminista y la metodología empleada en este trabajo.

1.1 Cine y feminismos. Revisión de propuestas de la teoría feminista del cine

“La cuestión no es tanto producir una nueva imagen sino provocar, facilitar y exigir una nueva forma de mirar.”
Trinh T. Minh-Ha (en Olivieri 2011: 14. Mi traducción).

La segunda ola del feminismo (años sesenta-setenta del siglo XX) dio el marco para un creciente cuestionamiento de las representaciones de género en los productos culturales. De acuerdo con Joan Scott, el género es una forma de significar relaciones de poder y “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” (1996: 287).⁹ Como tal, involucra cuatro elementos: símbolos que evocan representaciones múltiples y contradictorias, conceptos normativos que limitan las posibles interpretaciones de dichos símbolos, instituciones sociales e identidad subjetiva. Los sujetos somos “generizados”¹⁰, es decir, entramos en el género como representación y autorepresentación a través de lo que Lauretis denomina tecnologías del género (entre las que se encuentra el cine). Mujeres y hombres no nacen, se hacen por medio de:

⁹ Esta traducción de Eugenio y Marta Portela omite una parte importante de la versión original donde Scott aclara que las diferencias entre los sexos son percibidas: “gender is a constitutive element of social relationships based on *perceived* differences between the sexes” (1985: 1067). Las cursivas son mías.

¹⁰ Martha Patricia Castañeda plantea que, en tanto sujeto generizado, el sujeto cognoscente siempre presenta los sesgos de su situación específica. Desde una perspectiva feminista, la relación unidireccional del sujeto cognoscente que actúa sobre un objeto por conocer es cuestionada y replanteada, de manera que la investigación en ciencias humanas y sociales “se convierte en el espacio de una relación dialógica entre sujetos que simultáneamente son sujetos de conocimiento, sujetos sociales y sujetos generizados, cuya responsabilidad, posición y participación en el proceso es diferente” (2008: 38-39).

la experiencia de género, los efectos de significado y las autorepresentaciones producidas en el sujeto por las prácticas socioculturales, los discursos y las instituciones dedicadas a la producción de mujeres y varones. Y seguramente no fue casual, entonces, que mi análisis haya sido concerniente al cine, a la narrativa y a la teoría. Porque ellas mismas son, por supuesto, tecnologías de género (Lauretis 1996: 26).

Desde principios de la década de los setenta, numerosas feministas anglo-americanas empiezan a escribir ensayos, artículos y textos críticos que han dado forma a la teoría feminista del cine. Tras la celebración del primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York y la primera proyección de cine realizado por mujeres en el Festival de Cine de Edimburgo, ambos en 1972, se publican los libros *Popcorn Venus* (Rosen 1973), *Women and their Sexuality in the New Film* (Mellen 1974) y *From Reverence to Rape* (Haskell 1974) en Estados Unidos, al tiempo que en Berkeley se edita la revista *Women and Film*¹¹ (1972-1975). Estos textos son primordialmente descriptivos y de base sociológica: las autoras hacen una crítica de los personajes femeninos en relación con una tipología de estereotipos o una evaluación del grado en que reflejan la situación “real” de las mujeres. Judith Mayne denomina este tipo de análisis enfoque de “imágenes de la mujer” (1988: 38. Mi traducción), cuyo principal defecto es la tendencia a plantear una oposición simplificada y esencialista entre imágenes patriarcales (engañosas/manipuladoras) e imágenes feministas (verídicas/auténticas) de las mujeres.

Mientras tanto, en Gran Bretaña, la teoría feminista del cine se desarrolla a partir de la premisa de que los significados transmitidos en el cine no son meramente tomados del mundo real sino que son generados en y a través de una serie de significantes específicamente cinematográficos. Claire Johnston, editora de *Notes on Women's Cinema* (1973), recurre a la semiótica como marco metodológico con el objetivo de revelar el proceso de construcción de significados en el celuloide. El enfoque de imágenes de la mujer es entonces complementado con, o sustituido por, una “lectura a contrapelo”¹² (Mayne 1988: 23) que se propone detectar contradicciones y silencios en el cine clásico mediante un minucioso análisis textual.

¹¹ Tras la desaparición de *Women and Film*, un colectivo de mujeres que trabajaba en dicha revista funda *Camera Obscura* en 1976. Esta revista actualmente es publicada por Duke University Press.

¹² Mi traducción del original “reading against the grain”. Tomo como base la traducción de Ana María Bach y Margarita Roule de “La tecnología del género” de Teresa de Lauretis, donde la expresión “against the grain” aparece traducida como “a contrapelo” (1996: 34).

1.1.1 Placer visual y sistema de miradas del cine realista clásico

Un texto clave, pionero en proponer un uso interpretativo del psicoanálisis para analizar cómo el patriarcado ha estructurado formas y contenidos del cine clásico¹³ hollywoodiense, es *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey (1988a). Publicado por primera vez en 1975 en la revista *Screen*, este multicitado ensayo parte de la afirmación de que el placer visual está codificado exclusivamente en función de un espectador masculino que se identifica con el protagonista/activo dueño de la mirada, mientras que los personajes femeninos ocupan la posición pasiva de objetos del deseo/limitados a ser mirados. De este modo, los placeres voyeurista y escopofílico propiciados por la ilusión de mirar en un mundo privado e identificarse con egos ideales sólo están a disposición del sujeto androcéntrico.

La mujer exhibida como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo visual en el cine dominante: ella es observada y significa el deseo. Pero a pesar de su objetivación sigue evocando la amenaza de la castración, por lo que se emplean dos estrategias para neutralizarla: convertirla en fetiche (fetichismo) o tratar de resolver su misterio para finalmente devaluarla, castigarla o redimirla (sadismo). De acuerdo con Mulvey (1988a: 58), el fetichismo fragmenta al personaje femenino en imágenes-fetiche (como piernas o zapatos) y es recurrente en la obra de Josef von Sternberg, particularmente en filmes protagonizados por Marlene Dietrich (por ejemplo *El Ángel azul*, 1930). Por su parte, el sadismo es recurrente en el cine de Hitchcock: en *Vértigo* (1958), el poder del protagonista para convertir al personaje femenino en objeto de su mirada inquisidora está apoyado por cierto derecho legal, pues él es policía y ella ha delinquido.

Estos mecanismos, que responden a necesidades patriarcales, son invisibilizados mediante la manipulación de los códigos cinematográficos. La capacidad del cine para controlar la dimensión del espacio (cambios de distancia con los planos) y del tiempo (edición) permitió que en las producciones hollywoodienses de los años treinta y cuarenta se crearan una mirada, un mundo y un objeto a la medida del deseo patriarcal. La

¹³ El cine clásico resulta de la “combinación de condiciones institucionales de producción, distribución y exhibición de películas para mercados masivos”. Se asocia con el texto realista clásico, un “tipo de película organizada de acuerdo a una estructura narrativa clásica de ruptura-resolución, y que utiliza la representación analógica como forma de narrar el argumento” (Kuhn 1991: 211, 214).

espectadora quedaba acorralada entre la mascarada (adoptar el punto de vista masculino) y el masoquismo (aceptar la posición femenina de objeto).¹⁴ La mujer que se mira a sí misma siendo observada se convierte en un objeto de visión, una vista para alguien más: ¿Puede esta mujer ser poseedora de la mirada en vez de o además de ser su objeto?

En respuesta a estas inquietudes, Mulvey llama a deconstruir el sistema de miradas del aparato cinematográfico (1988a). La capacidad del público para trazar un espacio-tiempo continuo a partir de imágenes fragmentarias se basa en un sistema de tres miradas masculinas: La primera es la del cineasta-cámara, la segunda es la del espectador y la tercera es la de los personajes dentro de la ficción. En el cine clásico, las primeras dos (cámara y espectador) son disimuladas y subordinadas por la tercera: la que los personajes intercambian en la pantalla. Las tres miradas son negociadas a través de las estrategias de plano/contraplano y punto de vista. En esta última, la mirada del personaje se hace coincidir con la mirada del/a espectador/a, mientras que en el contraplano, el/la espectador/a asume el rol de mediador/a invisible en una interacción de miradas. Esta mediación funciona como un mecanismo de sutura que oculta la fragmentación inherente al montaje, elimina la presencia intrusiva de la cámara, previene el distanciamiento del público y alivia la ansiedad generada por el espacio fuera de campo.

Un modo de erosionar este sistema es hacerle sentir la cámara al público: pasar de un plano subjetivo en el que un personaje ve el mundo de cierta manera, a un plano objetivo donde la cámara lo ve y ve su mundo desde otro punto de vista, capaz de pensar y transformar el punto de vista del personaje. Ello conlleva la destrucción de los códigos del placer visual y narrativo, que es, a juicio de Mulvey, la única forma de desmontar las estrategias patriarcales del cine realista clásico. Muchas de sus propuestas nutrieron la teorización y producción del llamado contra-cine feminista¹⁵: “una actividad cinematográfica que se desarrolla contra el cine clásico y lo desafía, normalmente tanto en el nivel de los significantes como de los significados” (Kuhn 1991: 170).

¹⁴ Esta idea de la mirada masculina impuesta a la espectadora fue cuestionada por Teresa de Lauretis (*Vid. Infra*. 1.1.2 Espacios de visión para sujetos feministas). La propia Mulvey la revisa en un ensayo posterior: “Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» Inspired by *Duel in the Sun*” (1988b).

¹⁵ El término original en inglés “counter-cinema”, acuñado por Claire Johnston (2000), es traducido como contra-cine por Ana María Bach y Margarita Roule (Lauretis 1996: 24) y como anti-cine por Silvia Iglesias (Kuhn 1991: 170-189). En este trabajo utilizo el término “contra-cine” porque me parece más cercano al empleado originalmente por Johnston.

Uno de los principales objetivos del contra-cine feminista es modificar las relaciones texto-espectador/a desde la recepción pasiva y la identificación complaciente con personajes monolíticos y estereotipados hacia una actitud crítica y reflexiva que le confronte con subjetividades fragmentarias en constante cambio. Este tipo de cine también se plantea el uso de estrategias textuales antirrealistas con el objetivo de analizar y subvertir la ideología burguesa y patriarcal (Kuhn 1991: 171). Algunos ejemplos son: *Riddles of the Sphinx* (Mulvey y Wollen 1977) y *Thriller* (Potter 1979).

1.1.2 Espacios de visión para sujetos feministas: cine narrativo subversivo

“Cuando veo películas, la teoría cinematográfica trata de decirme que la mirada es masculina, que el ojo de la cámara es masculino y que, por tanto, mi mirada no es la de una mujer. Pero ya no les creo porque ahora creo que sé lo que es ver un filme como mujer. Lo sé porque ciertos filmes de Yvonne Rainer, Chantal Akerman, Lizzie Borden, Sally Potter y otras me han enseñado. De algún modo, ellas han logrado inscribir en el filme mi mirada de mujer –después de, al lado de, junto a, mi otra mirada, la cinematográfica.”
Teresa de Lauretis (1987a: 113-114. Mi traducción).

Diez años después de la publicación de *Placer visual y cine narrativo*, Teresa de Lauretis reconoció la importancia que la prescripción de destruir el placer narrativo y visual habría tenido en la producción de la teoría y la práctica cinematográfica feminista de los setenta, pero propuso buscar otras formas de construir espacios fuera del marco androcéntrico sin necesidad de la brutal autodisciplina que rechaza toda narrativa. A su juicio, el proyecto del cine de mujeres ya no tendría por qué limitarse a:

destruir o discontinuar la visión centrada en lo masculino, representando sus nudos ciegos, sus brechas, sus aspectos reprimidos. El esfuerzo y el desafío son ahora los de lograr otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión y formular las condiciones de representación de otro sujeto social (1992a: 265).

Ese otro sujeto social del que habla Lauretis es el sujeto del feminismo, caracterizado por su capacidad de encontrarse, simultánea y conscientemente, dentro y fuera de la ideología de género. En ese sentido, considero que el sujeto del feminismo revela la “verdad falsa” del género: verdad en tanto que la oposición binaria masculino-femenino como expresión de la diferencia sexual es estructural y fundante, pero “falsa en la medida en que las variaciones concretas de las vidas humanas rebasan cualquier marco binario de género” (Lamas 2007: 89-90). Este sujeto del feminismo abre una perspectiva

desde otra parte: un espacio en el cual se negocian y deconstruyen contradicciones entre “la Mujer” (representación de una esencia inherente al cuerpo sexuado femenino) y las mujeres (sujetos históricos definidos por tecnologías del género y relaciones sociales generizadas). Es en ese espacio abierto por los feminismos:

donde pueden formularse los términos de una diferente construcción de género, términos que sí tengan efecto y se afiancen en el nivel de la subjetividad y de la autorepresentación: en las prácticas micropolíticas de la vida de todos los días y en las resistencias cotidianas [...] en las producciones culturales de las mujeres feministas, que inscriben ese movimiento dentro y fuera de la ideología, que cruzan de atrás para adelante los límites -y las limitaciones- de la(s) diferencia(s) sexual(es) (Lauretis 1996: 33).

Una de las posibilidades abiertas por cineastas feministas es un sistema de miradas donde los puntos de identificación con personajes y cámara sean femeninos-feministas, independientemente del género de los/as espectadores/as; por ejemplo en *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce* (Akerman 1975). Lauretis también menciona la posibilidad de una “cuarta mirada” (1992b: 220) caracterizada por la interpelación directa al/a espectador/a que, de este modo, es mirado/a en el acto de mirar.

El placer narrativo que Mulvey llamó a destruir en 1975 es propio de estrategias narrativas regidas por una lógica edípica del deseo: su desarrollo es el de una transición, una transformación que tiene lugar en la figura de un héroe. En la narración edípica, el/la lector/a está constreñido/a en una de las dos posiciones de la diferencia sexual: masculino-héroe-ser humano o femenino-obstáculo-frontera (Lauretis 1992b: 192). La princesa, la Medusa o la Esfinge son meras marcas de posiciones por las cuales pasa el héroe en busca de su destino, sólo son dificultades o premios que encuentra en su camino hacia la meta de la humanidad androcéntrica. El motor de arranque de este tipo de narración es el deseo de responder una pregunta formulada por el sujeto masculino; las mujeres, en palabras de Shoshana Felman, son consideradas “simplemente como los objetos del deseo, y como los objetos de la pregunta” (en Lauretis 1992b: 177).

Lo que Teresa de Lauretis propone es una práctica cinematográfica “vengativamente narrativa” (1992b: 249-250), es decir, un cine subversivo¹⁶ capaz de

¹⁶ Utilizo la frase “cine narrativo subversivo” para sintetizar esta propuesta de Lauretis: “feminist work in film should be not anti-narrative [...] It should be narrative and oedipal with a vengeance” (1987a: 108). Subversivo me parece más adecuado que vengativo, pues este último término tiene una connotación

trabajar con y en contra de los recursos narrativos para construir otras formas de coherencia y producir las condiciones de visibilidad de otros sujetos femeninos. Este cine narrativo subversivo se pregunta:

cómo reconstruir u organizar la visión a partir del “imposible” lugar del deseo femenino, el lugar histórico de la espectadora, situado entre la mirada de la cámara y la imagen que aparece en la pantalla, y cómo representar los términos de su doble identificación en el proceso que tiene lugar cuando se mira a sí misma mirando (Lauretis 1992b: 113).

Las historias narradas por el cine feminista no surgen de la pregunta patriarcal sino de las múltiples preguntas formuladas por sujetos femeninos en busca de otras formas de coherencia (Lauretis 1987a: 114). Al centrarse en la realización documental de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara, ambas vinculadas al feminismo, la presente investigación busca situarse en ese espacio donde se cuestionan, subvierten y transforman las relaciones entre “la Mujer” y las mujeres; donde se tiene conciencia de la capacidad para generar otras construcciones de género, sobre todo a nivel de resistencias en las (auto)representaciones hechas por cineastas y protagonistas de los filmes.

1.1.3 Contradicciones y diferencias: retos de la teoría feminista del cine

“Hay una aceptación creciente de la película feminista como un área de estudio más que como un campo de acción. Y esto puede alejar a los trabajos filmicos feministas de su compromiso político originario; de los problemas del mundo que van más allá de la forma; de lo combativo (como análisis de y arma contra el capitalismo patriarcal) hacia lo meramente representacional.” B. Ruby Rich (en Juhasz 2011: 148-149).

En la década de los noventa, la teoría feminista del cine se institucionaliza académicamente como parte de los *Film Studies*, no de los Estudios de Género. Al respecto, Annette Kuhn alerta sobre una potencial despolitización de esta teoría al perder contacto con sus raíces en la política feminista (1994: 249) y, como plantea B. Ruby Rich, al concentrarse únicamente en el aspecto discursivo-representacional del género y olvidar su papel articulador de un sistema social desigual donde el ejercicio del poder se atribuye fundamentalmente a los varones. Por su parte, Teresa de Lauretis plantea que, a

negativa en español. En cambio, subversivo recoge la idea de utilizar mecanismos del cine clásico narrativo con un carácter reivindicativo y un compromiso feminista capaz de darles un sentido totalmente diferente.

partir de una comprensión del cine de mujeres como forma de política crítica capaz de producir una visión social feminista (1992a: 265), se hace necesario redefinir el conocimiento estético, revisar los modos de organización de la visión que desembocan en la producción de determinadas imágenes de las mujeres y pasar del análisis de la diferencia sexual (diferencias entre mujeres y hombres) a una mayor atención hacia “la diferencia entre mujeres y Mujer, es decir, las diferencias entre mujeres” (1992a: 267).

En este sentido, bell hooks critica el concepto de espectadora que homogeneiza la actividad de recepción sin atender a diferencias de raza, preferencia sexual, religión, edad o clase social: “muchas críticas feministas de cine siguen estructurando su discurso como si hablara sobre las mujeres, cuando en realidad sólo habla sobre mujeres blancas” (en Kuhn 1994: 201. Mi traducción). En ello radica el potencial de filmes como *Born in Flames* (Borden 1983), donde se muestra una diversidad de personajes femeninos que imposibilita la equiparación de las mujeres con “la Mujer” y elude una representación única del feminismo. En palabras de la cineasta Lizzie Borden: “No creo que el público sea únicamente de clase media. Lo importante para mí era crear un filme en el cual no fuera ésa la única audiencia” (en Lauretis 1992a: 273).¹⁷

A juicio de Annette Kuhn, la teoría feminista del cine ha privilegiado el cine clásico hollywoodiense y un canon limitado de cine feminista¹⁸ como objetos de estudio (1994: 219), en detrimento del trabajo en áreas como el documental feminista. Por su parte, Ann Kaplan (1998: 347-348) llama la atención sobre los contextos de producción y distribución de los filmes realizados por mujeres, en tanto que éstos afectan qué películas se pueden hacer, dónde se exhiben y cómo son leídas por el público. Al respecto, enumera cuatro contradicciones a las que se enfrentan las prácticas cinematográficas alternativas: 1. La dependencia de fondos de un sistema al que las cineastas se oponen; 2. El uso de estrategias cinematográficas difíciles para la mayor parte de la gente, acostumbrada al cine narrativo clásico; 3. La escasez de mecanismos para la distribución y exhibición a gran escala de los filmes producidos; 4. El compromiso previo del público al que se logra alcanzar, con los modos de ver que las cineastas pretendían difundir.

¹⁷ Esta traducción de Susana Mayorga omite que Borden también menciona la raza en el texto original: “I don’t think the audience is solely a *white* middle-class audience” (en Lauretis 1987b: 140). Las cursivas son mías.

¹⁸ En dicho canon se encontraría la obra de Akerman, Rainer, Potter y Mulvey.

Kaplan (1998), Lauretis (1992a: 265) y Kuhn (1991) coinciden en que el cine feminista no es sólo vehículo de expresión y creación de nuevas imágenes de sujetos dentro y fuera del género, sino propiciador de comunicación y solidaridad entre las mujeres. Cineastas y filmes feministas son sólo una parte de la esfera pública más amplia del cine que también abarca condiciones de producción, distribución, exhibición y recepción distintas a las del cine clásico. Es por ello que en mis dos casos de estudio, complemento el análisis de forma y contenido de los documentales con la revisión de sus mecanismos de producción y experiencias de recepción.

La(s) teoría(s) feminista(s) del cine han eludido su homogeneización en un modelo único interpretativo. Lauretis plantea que la principal tensión radica en dos tendencias opuestas presentes en los feminismos: la negatividad de la crítica radical a la cultura patriarcal-burguesa y la afirmación positiva de una política en beneficio de las mujeres como sujetos sociales. Por tanto:

no resultaría sorprendente que una contradicción similar estuviera en el centro del debate sobre el cine de mujeres, su política y su lenguaje tal y como estaba articulada en la teoría cinematográfica anglo-americana del principio de los años setenta que se relacionaba con la política y el movimiento feministas, por un lado, y con las prácticas artísticas de vanguardia y el cine femenino por el otro (1992a: 255-256).

Esta contradicción está ligada al debate en torno al realismo y la experimentación formal en el documental feminista, tema del siguiente apartado.

1.2 Cine documental y feminismos: el debate sobre el realismo cinematográfico

“Todo lo aquí narrado realmente sucedió; nada sucedió del modo en que aquí es narrado.” Johann W. Goethe (en Perniola 2004: 11. Mi traducción).

Junto al trabajo teórico, la intervención feminista en el cine se ha manifestado en la realización de producciones cinematográficas que, a partir de la década de los setenta, se desarrollan fundamentalmente en dos corrientes: documental realista y contra-cine feminista. Cabe aclarar que el carácter feminista de estos filmes no radica en el hecho de ser dirigidos por mujeres; más bien, incluye aspectos como la realización al margen de las estructuras textuales e institucionales del cine clásico y la construcción de temas,

formas de interpelación y/o vías de producción, distribución y exhibición que revelan una conciencia feminista.¹⁹

Un texto filmico no es un cuerpo textual concreto en el que habitan un conjunto de significados fijos, sino que se trata de “una serie de mecanismos y relaciones textuales dinámicas que quedan fijadas sólo en el momento de la interpretación” (Kuhn 1991: 57). En este sentido, no busco una definición cerrada y prescriptiva de qué es o debe ser un documental feminista. Considero útil el enfoque de Domitilla Olivieri cuando afirma que “es más productivo preguntar qué es lo que el documental hace o puede hacer. Es decir, el efecto que genera, cómo se relaciona con la realidad, con el lenguaje cinematográfico y con discursos y prácticas sociales, culturales y políticas más amplias” (2011: 181. Mi traducción).²⁰ Así, el carácter feminista de un documental, antes que por las intenciones del/a cineasta, se detecta en lo que efectivamente muestra o propicia para los/as espectadores/as, desde una postura crítica y reflexiva respecto a las normas patriarcales del género que se utilizan para legitimar relaciones asimétricas de poder.

1.2.1 Documental realista vs. contra-cine feminista

Los primeros filmes independientes hechos por mujeres en la década de los setenta se sitúan fundamentalmente en la tradición del cine documental realista,²¹ que brinda la oportunidad de poner en pantalla los detalles de las vidas de las mujeres fuera de la limitada gama de imágenes femeninas que ofrece el cine clásico. Es por ello que el documental feminista recurre frecuentemente a la autobiografía como estructura: las

¹⁹ Es decir, un trabajo con y contra el género. Como explica Cristina Molina Petit: “contra el género, en la medida en que el género es un aparato de poder, es normativa, es heterodesignación; [...] con el género como categoría de análisis que le permite, justamente, ver esta cara oculta del género tras la máscara de la inocente actitud natural” (en Maquieira 2001: 167).

²⁰ Entre los efectos que puede tener un documental feminista, Olivieri menciona: “Presentar los testimonios de voces y subjetividades marginales; representar conflictos y la existencia material de Otras realidades; hacer visibles las dimensiones, invisibles aunque materiales, de la desigualdad de poder cultural, social y geopolítico; reflexionar críticamente sobre el lenguaje cinematográfico, el género documental y la relación entre estrategias de representación y sus implicaciones sociopolíticas; finalmente, estimular el cambio y crear nuevos imaginarios y conocimientos” (2011: 181. Mi traducción).

²¹ El realismo cinematográfico se caracteriza por “su tendencia a la transparencia de la representación: lo que se proyecta le parece al espectador [sic] que está construido de la misma manera que su referente, el mundo real. Esto es lo que hace a las películas realistas tan fáciles de ver: parece que duplican la experiencia cotidiana del mundo que tienen los espectadores [sic]” (Kuhn 1991: 145). Esta traducción de Silvia Iglesias tiene un sesgo androcéntrico, pues traduce el término “spectator(s)” sólo en masculino.

mujeres hablan a la cámara en primera persona como representantes de su propia experiencia, sujetos de enunciación que no necesitan ser explicadas por una voz *over*.

Muchos de estos primeros documentales se inscriben en el feminismo de la igualdad al retratar procesos reivindicativos de los derechos de las mujeres en el espacio público. Por ejemplo, el filme estadounidense de 1976 *Union Maids* se organiza mediante los discursos autobiográficos de tres mujeres que participaron en las luchas sindicales en Chicago durante la década de los treinta. En un montaje sencillo, la voz en *off* de las entrevistadas es ilustrada con material de archivo para corroborar la verosimilitud de lo que expresan. Así, el documental dirigido por Jim Klein, Miles Mogulescu y Julia Reichert presenta a estas mujeres obreras como sujetos históricos cuya versión de los hechos es tan válida y necesaria como la que se incluye en la historia oficial.

Sin embargo, el realismo documental en el que se inscribe *Union Maids* pronto fue cuestionado por teóricas feministas como Claire Johnston. Esta última argumenta que la estética realista, al pretender una mirada inocente de la cámara y una no intervención de las realizadoras que supuestamente se limitan a mostrar la realidad tal y como es, mantiene el engaño característico del cine clásico:

Lo que la cámara captura es el mundo “natural” de la ideología dominante. El cine de las mujeres no se puede permitir ese idealismo. La “verdad” de nuestra opresión no puede ser “capturada” en el celuloide con la “inocencia” de la cámara, tiene que ser construida/manufacturada. Nuevos significados tienen que ser creados mediante la disrupción del tejido del cine masculino burgués dentro del texto del filme (2000: 29. Mi traducción).

No basta con tratar temas de interés feminista. El contra-cine feminista debe retar al lenguaje cinematográfico mismo, sus estrategias de coherencia y códigos de verosimilitud. Johnston pone énfasis en la importancia de desafiar los modos en que los/as espectadores/as son situados/as en relación con el filme. Esto implica “romper con las estrategias del texto realista clásico que busca amarrar y absorber al/a espectador/a en el cuerpo del texto con sus códigos de montaje, continuidad y homogeneidad narrativa” (1981: 210. Mi traducción). Defiende un distanciamiento que propicie la reflexión y el análisis antes que la identificación emotiva con los personajes. Aunque recoge parte de la tradición marcada por pioneras del cine de vanguardia como Germaine Dulac (*La Souriante Madame Beudet* 1923) o Maya Deren (*Meshes of the Afternoon* 1943), el

contra-cine feminista se distingue por su combinación de semiología, marxismo y psicoanálisis. Algunos ejemplos son *De cierta manera* (Gómez 1974) y *Daughter Rite* (Citron 1979), mezclas de documental y ficción que retratan, respectivamente, relaciones de género en la Cuba posrevolucionaria y relaciones entre madres e hijas.

Al debate, que en la producción teórica se inclinó cada vez más a favor del antirrealismo, se suma la categórica afirmación de Eileen McGarry de que incluso antes de que llegue la cineasta “la realidad misma está ya codificada, en primer lugar en la infraestructura de la composición social (actividades económicas) y en segundo lugar por la superestructura de la política y la ideología” (1981: 172. Mi traducción). Una vez iniciado el rodaje, esta realidad previamente codificada es convertida en un evento profilmico, es decir, aquello que ocurre frente a la cámara de video. Profundidad de campo, perspectiva, encuadre, foco, exposición, proporción, movimientos de cámara, punto de vista, montaje... son todos códigos filmicos que operan sobre el material tomado de la realidad para convertirlo en una película.

A ello se añaden códigos extra-cinematográficos (como la ropa o la arquitectura) que adquieren un nuevo contexto de significación en el filme. McGarry da el ejemplo de los códigos que regulan el aspecto de las mujeres en el patriarcado y el aspecto de las actrices en el cine clásico. Éstos crean ciertas expectativas en el público, que juzga a las mujeres reales de los documentales según cumplan o no con estos códigos. Es esta operación invisible de la ideología la que debe ser sacada a la luz mediante el contra-cine feminista. Sin embargo, la propia McGarry reconoce que un documental realista como *The Woman's Film* (Grupo Newsreel de San Francisco 1971) logra cuestionar estereotipos femeninos cinematográficos y extra-cinematográficos mediante un retrato “casi heroico de mujeres que no habrían tenido un tratamiento positivo en un filme más tradicional (negras, chicanas, proletarias, ancianas)” (1981: 172. Mi traducción).

Así, pioneras de las teorías filmicas feministas como Laura Mulvey distinguieron dos momentos sucesivos en la producción cinematográfica feminista. Primero, un esfuerzo por cambiar el contenido mediante imágenes de mujeres hablando de sus experiencias “reales”; segundo, un creciente interés por el lenguaje cinematográfico, al considerarse que:

para contrarrestar la estética del realismo, que estaba irremisiblemente comprometida tanto con la ideología burguesa como con el cine de Hollywood, las creadoras de cine feminista o de vanguardia debían tomar partido en contra del “ilusionismo” narrativo y a favor del formalismo (Lauretis 1992a: 257).

Sin embargo, teóricas como Julia Lesage (1984), Ann Kaplan (1998) y Alexandra Juhasz (2011) se opusieron al rechazo tajante del realismo cinematográfico y cuestionaron esta aparente sucesión pues, más bien, la producción de documentales feministas realistas se mantuvo a la par de la realización de ejercicios más arriesgados a nivel formal. Sus argumentos se desarrollan en el siguiente apartado.

1.2.2 Documental feminista: posibilidades del cine realista y/o narrativo subversivo

Para Ann Kaplan, el debate sobre el realismo en el cine feminista es:

en cierto sentido, falso, porque se basa, primero, en una teoría innecesariamente rígida sobre la relación entre forma y contenido; y, segundo, en una teoría del conocimiento que, aunque ilumina nuestro sistema contemporáneo de relaciones [...] resulta insuficiente cuando se aplica a la práctica, en el sentido de lograr una transformación concreta en las vidas cotidianas de las mujeres (1998: 253).

Aunque el realismo suele asumir, erróneamente, que mostrar la opresión es un argumento suficiente en sí mismo, el contra-cine feminista que se aleja del referente del mundo material en un ejercicio de exploración del lenguaje cinematográfico corre el riesgo de olvidarse de las formas concretas de desigualdad. Además, el mero rechazo de las formas de representación realistas no garantiza que el público reflexione sobre cómo la ideología patriarcal y burguesa estructura las imágenes.

En este sentido, Alexandra Juhasz propone la recuperación de los documentales feministas realistas a partir del reconocimiento de su eficacia política y de la complejidad de los múltiples estilos filmicos que convergen en el realismo.²² Toma como ejemplo el documental *Janie's Janie* (Ashur y Barton 1971) que retrata la cotidianidad de un ama de casa divorciada, su toma de conciencia feminista y su paso de la acción individual a la colectiva. A pesar de emplear estrategias formales convencionales, “la película no

²² Afirma: “La teoría filmica feminista sentó sus bases sobre una interpretación incorrecta de dos aspectos integrales del documental realista: uno, generalmente conviven múltiples estilos filmicos y supuestos teóricos en cualquier filme considerado realista; [...] dos, en estas películas el realismo y la identificación se usan como estrategias teóricas viables con fines políticos” (Juhasz 2011: 143).

documenta la identidad fija y sin problemas de Janie, sino su identidad en proceso: cómo su identidad se politiza, la construcción de una mujer comprometida políticamente.” (2011: 155).²³ El de documentales como *Janie’s Janie* no es el realismo ingenuo y cómplice del androcentrismo que denuncian las defensoras del contra-cine feminista. Cabe entonces preguntarse junto con Ann Kaplan, “¿es válido aplicar la misma crítica a los métodos realistas que se utilizan en el cine comercial y narrativo y en la forma documental independiente?” (1998: 243-244). Las mismas prácticas significantes del realismo se pueden emplear para confirmar y perpetuar la realidad burguesa y patriarcal o bien, para evidenciar opresiones colectivas sexistas, registrar historias subversivas de subjetividades marginadas e introducir voces múltiples en el discurso público.

Un ejemplo es el uso de los “bustos parlantes”²⁴ ampliamente extendido en televisión y criticado en el cine al considerarse monótono e impositivo. Sin embargo, como afirma Barbara Halpern, “el efecto de los bustos parlantes depende de quién esté hablando acerca de qué y cómo” (1984: 267. Mi traducción), empezando por una clara distinción entre el uso de este recurso para representar una posición oficial y autoritaria o como un instrumento empoderador para gente que se representa a sí misma y narra sus propias historias en planos cerrados.

El retrato visual de las mujeres en este acto autoconsciente de narrar-se de forma politizada presenta un importante argumento político del documental realista feminista: “el auto-descubrimiento de las mujeres como un primer paso en el camino hacia la identidad colectiva feminista y la acción política” (Juhasz 2011: 154). Para Julia Lesage, esta estructura narrativa profunda es similar a la estructura y función del grupo de autoconciencia.²⁵ La articulación de estos conocimientos ante la cámara cumple también con la función de reorganizar las expectativas, derivadas de narrativas patriarcales, de los/as espectadores/as: se muestra una mayor variedad de personajes femeninos como

²³ Similar es el proceso de las costureras en el documental realista *No les pedimos un viaje a la luna* de Maricarmen de Lara (Vid. *Infra*. Apartado 2.2 *No les pedimos un viaje a la luna*).

²⁴ La traducción del término “talking heads” como “bustos parlantes” es de Elena Oroz (Juhasz 2011).

²⁵ En el grupo de autoconciencia, las mujeres reevaluaron “de modo autoconsciente, todas las áreas de su experiencia pasada, en términos de cómo esa experiencia definió o iluminó lo que significa ser mujer en nuestra cultura. Fue el acto de nombrar un conocimiento previamente inarticulado, de ver ese conocimiento como político (como un modo de empezar a cambiar relaciones de poder) y de entender que el poder de ese conocimiento residía en que se había llegado a él de modo colectivo.” (1984: 232. Mi traducción).

sujetos cinematográficos realizando un amplio rango de actividades y expresando en primera persona sus deseos, críticas y propuestas.

Identificarse con las mujeres que aparecen en documentales como *Union Maids* es empoderador antes que opresivo. Según explica Teresa de Lauretis, la identificación y la autorepresentación son importantes “teórica y políticamente para las mujeres que nunca antes nos habíamos representado como sujeto, y cuyas imágenes y subjetividad -hasta muy recientemente, si acaso- no han sido configuradas, retratadas o creadas por nosotras” (1992a: 259). Al igual que el contra-cine feminista, el documental realista feminista rechaza la idea de que exista una identidad, una realidad y una verdad fijas e inamovibles; más bien, concibe dichas categorías como constructos de la cultura patriarcal que hay que poner en cuestión. No busca proponer un modelo único a seguir ni imponer un deber ser feminista, sino presentar subjetividades femeninas que cuestionan injusticias y opresiones del androcentrismo, “mujeres que han alterado deliberadamente las reglas del juego de la política sexual” (Lesage 1984: 246. Mi traducción).

Cabe aclarar que la identificación suscitada por un documental realista es diferente de la de un filme de ficción: este último, heredero de los paradigmas narrativos de la novela del siglo XIX, “apela directamente a la vida emocional y sentimental del/a espectador/a, su subjetividad privada [...] El documental, por otra parte, le habla al/a espectador/a como ciudadano/a, miembro de la sociedad civil, participante de la esfera pública” (Chanan 2007: 16. Mi traducción). En el documental feminista realista es frecuente que la postura de la(s) persona(s) filmada(s) o la postura del filme en su conjunto refleje un compromiso explícito por cambiar aspectos de los espacios público y privado. Mientras el cine hollywoodiense sitúa al/a espectador/a como sujeto de un deseo exclusivamente privado, el documental busca movilizarlo/a como sujeto social cuyo deseo se dirige a la arena político-social de experiencias cotidianas e históricas concretas.

Juhasz considera que el valor de los documentales feministas realistas radica en su uso: “estas películas son en primer lugar, pero no solamente, formas de acción política” (2011: 167). Esto se hace más evidente en el caso de filmes realizados en coyunturas específicas (como *No les pedimos un viaje a la luna*) donde se necesita información inmediata para contrarrestar el silenciamiento en los medios masivos. También se manifiesta en el sistema alternativo de distribución y exhibición de estos materiales, pues

gran parte del público al que se pretende llegar se encuentra entre mujeres que rara vez van al cine. Por esto, muchas cineastas feministas buscan mostrar su trabajo en organizaciones no gubernamentales, sindicatos, grupos comunitarios, escuelas y distintos espacios públicos. Aunque en pequeña escala, estas acciones se erigen como “una reacción contra el monopolio del uso exclusivo del cine como entretenimiento” (Minh-Ha 1991: 32. Mi traducción). En las producciones feministas se percibe el esfuerzo por ir más allá del tratamiento de temas políticos a nivel de contenido e incluso de forma: la propia realización/distribución/exhibición se concibe en su dimensión política.

Tal y como afirma Julia Lesage al comparar dos filmes representativos de las dos ramas de la práctica filmica feminista (el documental realista *Self Health* de Catherine Allan, Judy Erola, Allie Light y Joan Musante y el filme experimental *Rape* de Joann Elam): “Tanto la forma realista como experimental del documental han sido politizadas por cineastas feministas” (1984: 246. Mi traducción). Con un razonamiento semejante al de Teresa de Lauretis cuando plantea la posibilidad de un cine narrativo subversivo (1992b y 1987a), propongo pensar un documental feminista realista y/o narrativo subversivo, es decir, capaz de emplear estrategias estilísticas del documental clásico para desenmascarar la ideología patriarcal. Este potencial es el que detecto en los filmes de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara. Ambas hacen un cine narrativo, pero mientras Maricarmen se ha distinguido por un estilo realista, Alina ha desarrollado un cine documental donde la experimentación formal juega un papel predominante.

De acuerdo con la tipología establecida por Bill Nichols (2001: 102-138), hay seis modos de representación en el cine documental: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo y performativo. Los límites entre ellos son difusos y en la misma película se pueden combinar varios, por lo que se suele elegir el modo dominante para definir al filme en cuestión. La principal crítica a la tipología de Nichols (Bruzzi 2000: 1-2) es su rigidez y tendencia a considerar los modos más recientes (por ejemplo, participativo y reflexivo) como más sofisticados, complejos y básicamente superiores a los anteriores (por ejemplo, expositivo y observacional). Estoy de acuerdo con esta crítica realizada por Stella Bruzzi, pero considero útil la clasificación de Nichols para detectar algunas características del trabajo de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara.

Así, sostengo que el cine de Maricarmen de Lara es observacional-participativo, mientras que el de Alina Marazzi es reflexivo-performativo. El documental observacional privilegia la observación sin comentarios ni intervenciones del/a realizador/a, cuya presencia es prácticamente imperceptible. En el documental participativo, el/la cineasta ya no oculta su presencia e incluso su interacción con los personajes filmados forma parte importante del documental. Por su parte, el documental reflexivo llama la atención sobre el propio lenguaje documental y los procesos de negociación entre cineasta y espectador/a, pues subvierte las presunciones comunes sobre el cine documental al poner en evidencia su carácter de construcción y representación.

El documental performativo enfatiza las dimensiones subjetivas, afectivas y corporizadas de nuestro conocimiento frente a una supuesta objetividad basada en valores universales. Tiene una importante carga autobiográfica o imaginaria que se combina con hechos reales, por lo que suele emplear recursos como *flashbacks*, repeticiones o imágenes congeladas. Se distingue del modo poético porque, aunque parte de una experiencia subjetiva, siempre plantea problemáticas sociopolíticas más allá del individuo. La idea de performatividad viene de la capacidad que tienen las palabras (y en el caso del cine, las imágenes) para producir realidad: en vez de presentar una realidad que existe previamente, el cine performativo muestra una situación creada a partir de la acción de la imagen y la cámara. El/la documentalista produce performativamente la realidad que filma.²⁶

Los modos de representación reflexivo-performativo se corresponden con las características del contra-cine feminista, mientras que los modos observacional-participativo corresponden al realismo cinematográfico. El vínculo del modo performativo con el feminismo es aún más evidente si se toma en cuenta la importancia de la performatividad para los Estudios de Género. Como explica Judith Butler, el género es performativo en tanto que se produce en la repetición de actos y gestos:

El género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una

²⁶ Para Stella Bruzzi, todo documental es performativo, en tanto que produce su “verdad” justo al momento de filmar, verdad que se expresa en la relación establecida entre cineasta, público y personajes (2000: 7).

reiteración estilizada de actos [...] Resulta revelador que si el género se instaure mediante actos que son internamente discontinuos, entonces la apariencia de sustancia es exactamente eso, una identidad construida, una realización performativa en la que el público social mundano, incluidos los mismos actores, llega a creer y actuar en la modalidad de la creencia (2007: 273-274).

Las (auto)representaciones dentro y fuera del género posibilitadas por los sujetos del feminismo hacen evidente este carácter performativo del género. Ahora bien, lo que sostengo en esta tesis es que no sólo el modo performativo, sino también los otros tres modos de representación pueden ser empleados estratégicamente en el cine documental feminista. Esto se profundizará en los dos capítulos correspondientes a cada cineasta.

Como afirman Kaplan (1998) y Juhasz (2011), el tajante rechazo que gran parte de la teoría feminista del cine expresó frente al realismo cinematográfico y al placer narrativo en el cine documental, descansa en supuestos innecesariamente rígidos y dogmáticos. En vez de posturas prescriptivas y limitadoras:

necesitamos una teoría que consienta y acepte distintas posturas respecto a los problemas económicos y de clase en el realismo y que, sin mitigar ninguno de los problemas semiológicos, sobre todo en cuanto a la posición global del espectador como receptor pasivo [sic] del conocimiento, al menos conceda un área limitada de resistencia a los códigos hegemónicos en ciertos ejemplos de la forma (Kaplan 1998: 236).²⁷

Es en la formulación de dicha teoría que recorro a la perspectiva de los conocimientos situados como planteo en el siguiente apartado.

1.3 Documental feminista y conocimientos situados: ¿Quién está haciendo películas para quién? ¿Quién está viendo y hablando? ¿Cómo, dónde, a quién?

“Me pesa la posibilidad del abuso en nuestro oficio, el lucro que eventualmente se confunde con las intenciones políticamente correctas, nuestra carrera a partir de la exposición del testimonio del otro. Tenemos que tomar decisiones éticas y estéticas en nuestro trabajo, todos los días, en cada momento. Justo por tratar con los otros, con sus tragedias, con sus alegrías, sus errores, estamos tan profundamente involucrados como autores [sic]. Ya sea el coraje, la indignación o la empatía lo que nos motive, tenemos que ser conscientes de que descontextualizamos la realidad, la fragmentamos, la seleccionamos, editamos y acomodamos a nuestra convicción y gusto (ético, estético, ideológico, etc.). No digo que no se deba, pero hay que visibilizarlo. En todos los foros se ha hablado ya del tema de la ética y es difícil llegar a fórmulas y recetas. Es importante evitar mensajes fáciles o conclusiones simplistas, debemos temer nuestra propia contundencia.” Christiane Burkhard (2012: 383-384).

²⁷ Esta traducción de María Luisa Rodríguez tiene un sesgo androcéntrico pues sólo traduce en masculino.

El término documental, no como adjetivo sino como sustantivo, se refiere a un género cinematográfico distinto del cine narrativo de ficción y la vanguardia experimental. El rasgo distintivo del documental es que en vez de actores/actrices filma personas reales en su experiencia del mundo que habitan. En vez de fabricar eventos para la pantalla mediante la puesta en escena, las/os documentalistas capturan fragmentos del flujo cotidiano de acontecimientos, para luego montarlos en una narrativa re-construida. De ahí la definición de cine documental formulada por John Grierson en 1933: “el tratamiento creativo de la realidad” (en Olivieri 2011: 30). En otras palabras, un documental se encuentra en el cruce entre: 1. Hechos concretos e interpretación del/a cineasta; 2. La complejidad-continuidad del mundo real y la exigencia de selección del encuadre y cierre del filme; 3. Sujetos corporizados que comparten sus testimonios y el filtro de la cámara/mirada/intención de quien filma y edita esos cuerpos y palabras.

El reconocimiento de esta negociación entre realidad y artificio no conlleva una equiparación simplista del documental con cualquier otro filme de ficción. Por el contrario, la reflexión sobre las operaciones específicas de la representación documental desde una perspectiva feminista implica, en palabras de Trin T. Minh-Ha, analizar el cruce entre “la realidad cultural, sexual y política del/a cineasta como sujeto, la realidad del sujeto filmado y la realidad del aparato cinematográfico” (en Olivieri 2011: 34. Mi traducción). Reconocida la falsedad de una supuesta objetividad inherente a la cámara y al documental, pero sin caer en el relativismo cínico de que todo es ficción, encuentro útil recurrir a la propuesta de Donna Haraway sobre los conocimientos situados como versión feminista de una objetividad posible en el documental, una herramienta que permita rendir cuentas sobre qué y cómo aprendemos a mirar (1995b: 327).

Para esta investigación los conocimientos situados y la política de la posición se abordan en dos niveles: sostengo la hipótesis de que esa es la perspectiva empleada por Alina Marazzi y Maricarmen de Lara para realizar sus documentales y la asumo como mi perspectiva para acercarme a su trabajo. De ello se derivan decisiones metodológicas tales como: la realización de entrevistas semi-estructuradas con ambas cineastas, la contextualización histórica de sus filmes y la puesta en diálogo de su obra con la producción documental feminista en Italia y México, respectivamente. En el centro de mi

reflexión se encuentran ambas cineastas como “sujetos de género”²⁸ y sus experiencias se toman como referentes prioritarios a partir de los cuales analizar su obra documental.²⁹

En mayo de 2012 se celebró la Octava Conferencia Europea de Investigación Feminista en Budapest con el tema *The Politics of Location Revisited: Gender@2012*. Ahí se planteó la vigencia que siguen teniendo las palabras de Adrienne Rich:

Como mujer, tengo país [...] Dejando a un lado las lealtades tribales, y aunque los Estados nacionales sean ahora simplemente pretextos utilizados por los conglomerados multinacionales para servir a sus intereses, necesito entender la manera en que un lugar en el mapa es también un lugar en la historia dentro del cual como mujer, como judía, como lesbiana, como feminista, he sido creada e intento crear (2001: 206-207).

¿Desde dónde han sido creadas y han creado Maricarmen de Lara y Alina Marazzi? Ambas cineastas se han acercado a la segunda ola del feminismo en sus respectivos países y han desarrollado la mayor parte de su producción en la línea documental, pero sus tratamientos de forma y contenido, mecanismos de distribución y ejes motivacionales son tan diversos como su situación geográfica. La posibilidad de establecer diálogos entre ambas sin pretensiones de juzgar a una como mejor que la otra se abre mediante entrevistas que me permiten detectar hitos en sus trayectorias, definidos por Teresa del Valle como “decisiones, vivencias, que al recordarlas se constituyen en una referencia significativa” (1997: 61). Me propongo indagar en la articulación de dos niveles: las experiencias y posicionamientos de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara como cineastas/autoras feministas, que en sus documentales muestran experiencias y posicionamientos de diversas mujeres que cuestionan mandatos de género.

La afirmación del valor epistemológico de sus experiencias como sujetos de género se deriva de la perspectiva de los conocimientos situados. Al preguntarse sobre la existencia de un método feminista, Sandra Harding plantea la importancia de las

²⁸ Los sujetos de género siempre están situados. “[Su] forma de estar se define por la articulación del género con las características de la organización social más amplia y con las coordenadas espacio temporales del contexto. La situación de género está definida por la combinación compleja del género con la adscripción de clase, con la pertenencia étnica, la edad, la condición conyugal, el contexto rural o urbano en el que se vive, la pertenencia religiosa, el ideario político y la subjetividad de cada persona en relación con esa situación, derivada de su condición de género. En ese sentido, está marcada por la identificación o la des-identificación que experimenta el sujeto en relación con esa situación” (Castañeda 2008: 66).

²⁹ *Vid. Infra*. Anexo 7. Guía de entrevista a Maricarmen de Lara y Alina Marazzi.

experiencias femeninas “como un indicador significativo de la «realidad» contra la cual se deben contrastar las hipótesis” (1998: 21). Haraway reconoce la importancia política de la experiencia en los Estudios de las Mujeres y de Género pero advierte sobre el riesgo de caer en un esencialismo:

No se puede permitir a la experiencia que aparezca como eternamente plural e inatacable, como si fuese algo evidente y asequible cuando miramos “dentro” de nosotras [...] Al igual que la naturaleza es uno de los productos de la cultura más asombrosos y no inocentes, la experiencia es uno de los aspectos del movimiento histórico de encarnación menos inocentes y menos evidentes (1995a: 184).

La experiencia se articula a través de discursos y prácticas como los grupos de autoconciencia, una entrevista o el rodaje de un documental. Si se enlaza con otros acontecimientos puede dar lugar a la construcción de experiencias colectivas (como sucede con el grupo de costureras tras el terremoto de 1985 en la Ciudad de México, retratado en *No les pedimos un viaje a la luna*). A través del análisis de las experiencias de mujeres es posible encontrar afinidades y conexiones pero también diferencias: “afirmar «soy como tú» mientras se apunta insistentemente hacia la diferencia y recordar «soy diferente» mientras se desestabiliza toda definición de alteridad” (Minh-Ha 1991: 152. Mi traducción). En este sentido, Haraway afirma:

Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza (1995b: 335).

Ni objetividad ni relativismo paralizantes: la alternativa que propongo para abordar las intervenciones feministas en el cine documental son los conocimientos situados de sujetos cognoscentes generizados capaces de rendir cuentas sobre su visión y hacer explícitas las decisiones que informan sus particulares tratamientos de la realidad.

Más allá de sostener oposiciones que reproducen el pensamiento binario (objetividad vs. subjetividad, realismo vs. artificio) se trata de hacer indagaciones situadas sobre quién está haciendo películas para quién, quién está viendo y hablando,

cómo, dónde y a quién. Indagaciones que conducen a conocimientos parciales en tanto que “derivan del sujeto y su cuerpo; del proceso histórico, cultural y semiótico que lo ha generado; de la manera específica en que sintetiza al menos tres elementos de su materialidad e historicidad: el género, la raza y la clase” (Castañeda 2008: 107). Lo cual no es un defecto sino el reconocimiento de la heterogeneidad de los feminismos, de las diferencias entre mujeres y de las múltiples vías para erradicar la opresión patriarcal.

A lo largo de este capítulo he planteado el marco teórico-metodológico para el análisis de los documentales de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara. Dicho marco toma propuestas de dos campos: teoría feminista del cine y conocimientos situados. De la primera, rescato la propuesta de analizar el sistema de miradas en el aparato cinematográfico de Mulvey (1988a) pero en vez de la destrucción del placer visual y narrativo, definiendo la posibilidad de un cine feminista narrativo subversivo (Lauretis 1992b y 1987a). Lauretis también me proporciona las bases teóricas para hablar de (auto)representaciones dentro y fuera del género (1996). Aunado al análisis textual de las películas, tomo en cuenta los proyectos de Kaplan (1998), Lauretis (1992a) y Kuhn (1991) del cine feminista como vehículo de comunicación y solidaridad entre las mujeres.

Respecto al (falso) debate entre documental realista y contra-cine feminista, me posiciono a favor de producir tanto un contra-cine feminista como un cine documental feminista realista y/o narrativo pero subversivo, es decir, capaz de emplear estrategias del documental clásico para revelar opresiones del androcentrismo. Considero que todos los modos de representación de la tipología de Bill Nichols pueden ser politizados por los feminismos; en esta investigación me concentro en los modos observacional-participativo (el cine de Maricarmen de Lara) y reflexivo-performativo (el cine de Alina Marazzi). Finalmente, los conocimientos situados dirigen mi reflexión sobre la obra filmica de Maricarmen y Alina, a las experiencias de ambas cineastas como sujetos de género que hacen cine desde un país, un cuerpo y una historia de vida específicas.

Capítulo 2. El cine de Maricarmen de Lara. Documental feminista observacional-participativo como instrumento político y didáctico

“Hay pocas mujeres actualmente, eso me sorprende mucho de las jóvenes, que digan «yo estoy haciendo un material desde un punto de vista feminista». Sigue como dándoles vergüenza, como si fuera pecado. Yo por eso les digo «yo sí soy feminista» desde que arranco.” Maricarmen de Lara (Entrevista 1. Min. 48:18)³⁰

Desde su primer largometraje documental, *No les pedimos un viaje a la luna* (1986), la cineasta mexicana Maricarmen de Lara se ha distinguido por una mirada crítica, siempre atenta a las experiencias de las mujeres. El suyo es un cine que nace de una visión feminista comprometida con la denuncia de injusticias. Debido a su decisión de anteponer lo político,³¹ Maricarmen ha hecho del audiovisual una herramienta para retratar, cuestionar y desenmascarar opresiones legitimadas por mecanismos patriarcales que colocan a las mujeres en posición de inferioridad respecto al sujeto androcéntrico. Su estilo realista se caracteriza por una sencillez narrativa que busca ser accesible a una heterogeneidad de públicos, pero esto no implica que sus filmes carezcan de propuestas interesantes o complejidad en la presentación de argumentos, personas y situaciones.

Prostitución, aborto, sindicatos de costureras, libertad de expresión, compositoras, boxeadoras y futbolistas... los temas y sujetos que Maricarmen de Lara ha retratado en treinta años de trabajo en México han dado forma a una obra que puede considerarse parte de lo que Marta Selva denomina “capital discursivo feminista”:

una suerte de tutela visual totalmente adecuada para explicar lo que no puede ser comprendido más que en el acto de mirar, de intentar ver, con otras pautas, el mismo mundo que ha sido interpretado, representado e interiorizado durante tantos siglos según el canon patriarcal (2005: 71).

La necesidad de reconocimiento del valor político, didáctico y estético de la obra de Maricarmen de Lara, compuesta fundamentalmente de un cine documental observacional-participativo con perspectiva feminista, es una razón importante por la que

³⁰ Las entrevistas realizadas para este trabajo se incluyen en un DVD adjunto, pues además de que esto respeta el carácter oral de la fuente original, considero que escuchar las voces de las cineastas, sus pausas y entonaciones, es de gran valor para aquellas personas que quieran aprovechar este material para acercarse a su obra. También incluyo la guía de entrevista que utilice. *Vid. Infra.* Anexo 7. Guía de entrevista a Maricarmen de Lara y Alina Marazzi / Anexo 8. Relación de entrevistas contenidas en DVD adjunto.

³¹ *Vid. Infra.* Apartado 2.1 Situación/Contextualización de la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara

en esta tesis la propongo como primer caso de estudio. Además, considero importante e inspirador indagar en la trayectoria de una realizadora con la que además de país, comparto el interés por combinar séptimo arte y compromiso feminista.

Este capítulo se divide en tres apartados. El primero tiene el objetivo de situar el trabajo de Maricarmen de Lara a partir de dos vías: en diálogo con el contexto histórico que ha rodeado la incursión de las mujeres en la realización cinematográfica en México y por medio de tres entrevistas semi-estructuradas (dos realizadas en 2012, una en 2013) donde Maricarmen habla conmigo de su obra, los hitos que han marcado su trayectoria y su postura como cineasta feminista. Este apartado se subdivide en cuatro partes que siguen un orden cronológico: desde la brecha abierta por pioneras como Matilde Landeta y la conformación del “Colectivo Cine Mujer” por Rosamarta Fernández en la década de los setenta, hasta el panorama de la situación actual del cine mexicano. En congruencia con la perspectiva de los conocimientos situados, las experiencias que Maricarmen y Rosamarta me comparten en las entrevistas son mi guía para revisar las otras fuentes en las que me apoyo para redactar esta contextualización, por lo que entrecruzo distintos fragmentos de las cuatro entrevistas a lo largo de todo el capítulo.

Una vez trazadas las coordenadas en las que se sitúa el tratamiento creativo de la realidad ejecutado por Maricarmen de Lara, me centro en dos de sus películas, de manera que en los siguientes apartados profundizo en los documentales *No les pedimos un viaje a la luna* (1986) y *¿Más vale maña que fuerza?* (2007). Para mi análisis utilizo los presupuestos teórico-metodológicos planteados en el primer capítulo, así como las claves de lectura que la propia Maricarmen brinda en las entrevistas. Los filmes en sí tienen forma y contenido feministas; en un segundo momento, la producción y recepción de estas películas también revelan el posicionamiento feminista de su creadora.

2.1 Situación/ Contextualización de la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara

Egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC, primera escuela de cine en México fundada en 1963), Maricarmen de Lara (Distrito Federal, 1957) pertenece a una generación de cineastas mexicanas -al lado, por ejemplo, de Busi Cortés, María Novaro y Marisa Sistach- que han logrado desarrollarse profesionalmente detrás de

la cámara.³² Pero la carrera de Maricarmen no ha estado exenta de obstáculos como la censura gubernamental y la escasa distribución de sus películas:

No les pedimos un viaje a la luna fue la censura para mi persona, el parte aguas por el que mucha gente no conoce mi obra. Además, con estos sistemas de distribución tan complicados, entre que hago producción, doy clases o distribuyo [...] por eso luego les digo que mi obra es de closet (Entrevista 1. Min. 0:13).

Antes de los setenta, la presencia de directoras en la cinematografía mexicana es reducida y varias veces bajo el control total del gobierno en turno. En este sentido, Maricarmen de Lara agradece el trabajo de cineastas como Matilde Landeta (1913-1999):

Sí creo que a nosotras nos tocó abrir, así como Matilde Landeta abrió la gran brecha en términos de la industria, Marcela Fernández en otro sentido [...] Y veinte años después la generación nuestra, las que entramos a las escuelas de cine. Y tiene que ver con el feminismo. Aunque muchas de las que han participado en esa generación, a veces hacen temas desde un punto de vista muy misógino (Entrevista 2. Min. 18:10).

Para precisar los antecedentes de la industria a la que Maricarmen ingresó en los ochenta, en el siguiente apartado resumo aspectos de la participación de las mujeres en la producción cinematográfica en México antes de la creación de escuelas como el CUEC. De esta manera busco situarme y situar al/a lector/a en el contexto histórico y geográfico desde el que Maricarmen de Lara ha construido su obra cinematográfica.

2.1.1 Pioneras del celuloide en México

“Mi intención y mi defensa para hacer películas era hacer el otro cine. Hacer el otro mundo. Las mujeres somos la mitad de la humanidad pero casi todo es explorado y explicado a través de los hombres. Las mujeres explicadas a través de los hombres. En ese tiempo yo pensaba que el cine que hacía, y todavía lo pienso, que el cine que hago es desde el punto de vista de la mujer. No el de la mujer romántica y subyugada sino el de la mujer como pensadora.” Matilde Landeta (en Tedeschi 2011: 261).

A través de los franceses C. J. Bon Bernard y Gabriel Veyre, el cinematógrafo llegó a la Ciudad de México en 1896 durante la dictadura de Porfirio Díaz. Los primeros cineastas (como Salvador Toscano³³ o Guillermo Becerril) se dedicaron a filmar “vistas”, es decir,

³² El documental *Pioneras* (Morales Gaitán 2013) recoge testimonios de las primeras egresadas del CUEC.

³³ Carmen Toscano (1910-1988), hija de Salvador, se dio a la tarea de catalogar y restaurar las vistas filmadas por su padre y con este material produjo el documental *Memorias de un mexicano* en 1950.

breves escenas de la vida cotidiana. Algunas de éstas fueron protagonizadas por mujeres de la burguesía, como *Comida a cuatro mil pobres, en honor del C. Ramón Corral y servida por distinguidas señoritas de nuestra mejor sociedad* (1909). El documental tuvo amplio desarrollo durante la Revolución (1910-1917). Posteriormente, con Venustiano Carranza como presidente de México (1917-1920), el cine comenzó a concebirse como parte del proyecto de Estado que buscaba difundir una conciencia nacionalista, por lo que el gobierno estimuló la producción de noticiarios y películas educativas.

Las hermanas Adriana y Dolores Ehlers, apoyadas económicamente por una beca del Estado para formarse en los “Estudios Camplain” de Boston y en los “Estudios Universal” de Nueva York, filmaron documentales estatales, procesaron películas y distribuyeron proyectores cinematográficos en la República Mexicana a través de su compañía, la “Casa Ehlers”. En 1919, Adriana fue nombrada jefa del Departamento de Censura Cinematográfica, mientras que Dolores ocupó el cargo de jefa del Departamento Cinematográfico (Millán 2007: 389). Entre 1922 y 1929 realizaron la *Revista Ehlers*, primer noticiario nacional transmitido antes de cada función en salas.

En 1916, la popular actriz y cantante de zarzuela Mimí Derba fue, junto con el camarógrafo Enrique Rosas y el general Pablo González, fundadora de “Azteca Films”, una de las primeras empresas productoras nacionales. En 1917 produjeron *La Tigresa* bajo la dirección de Derba. Esto convirtió a Herminia Pérez de León, su verdadero nombre, en la primera directora del cine mexicano. Todavía en la época del cine mudo, la yucateca Cándida Beltrán Rendón³⁴ inauguró el modelo de producción independiente y el uso de *flashbacks* con su único filme, *El Secreto de la abuela* (1928). En la crítica cinematográfica destacó Cube Bonifat, quien escribía bajo el pseudónimo de Lus Alba.³⁵

Entre 1929 y 1932, el cine mexicano comenzó a incorporar el sonido a las películas. La primera directora del cine sonoro mexicano fue Adela Sequeyro “Perlita”, que tras escribir y actuar en *Más allá de la muerte* (1935) fundó su propia compañía productora, “Carola”, en 1937. Ese mismo año escribió, dirigió y protagonizó *La Mujer de nadie* y en 1938 escribió y dirigió su último filme, *Los Diablillos del arrabal*. Las otras dos

³⁴ En el documental *El Secreto de Candita* (2011), Kenya Márquez retrata la vida de esta cineasta.

³⁵ Para Jorge Ayala Blanco, “Lus Alba anuncia, prevé, sienta los rudimentos de una cultura específicamente cinematográfica... único antecedente firme de la crítica de cine en México” (en Millán 1996: 82).

realizadoras del primer cine sonoro en América Latina fueron la brasileña Cleo de Varberena y la mexicana Elena Sánchez Valenzuela, quien dirigió el documental *Michoacán* (1936) por encargo del entonces presidente Lázaro Cárdenas.

Con la llegada al poder de Manuel Ávila Camacho, el país entró en una época de estabilidad conservadora propiciada por las cordiales relaciones de México con Estados Unidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial. La industria cinematográfica nacional fue una de las más favorecidas con este conflicto: Estados Unidos disminuyó su producción y la enfocó a la propaganda filmica, España estaba en Guerra Civil y Argentina fue boicoteada por los fabricantes de película virgen, de manera que México se erigió como la única nación capaz de surtir el mercado de habla hispana. Estados Unidos incluso apoyó con recursos financieros para la construcción de los “Estudios Churubusco”.

Así dio inicio la llamada época de oro del cine mexicano (1939-1952). En 1942 se fundó el Banco Cinematográfico, en 1945 se creó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana y entre 1945-1947 se establecieron tres distribuidoras para el cine nacional. También de esta época data la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, que en 1946 instituyó el premio Ariel siguiendo el modelo estadounidense del premio Oscar.

La única mujer que dirigió durante esta época de rígida estructura gremial, diez años después de Sequeyro, fue Matilde Landeta, quien explicitó una postura feminista en sus tres largometrajes de ficción: *Lola Casanova* (1948), *La Negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951). Para ello debió enfrentarse a un sindicato misógino: “Machismo mexicano. Machismo que aceptaba que las mujeres embarraran caras como maquillistas. Era muy reprobado que una mujer se convirtiera en técnico de cine... era muy difícil aunque a mí me consideraran la mejor script girl” (Landeta en Millán 1996: 88). De hecho, desempeñó la función de anotadora durante diez años, hasta que en 1943 presentó su solicitud de ascenso a asistente de dirección. Tras recibir negativas durante tres años, escribió una carta³⁶ al Departamento Jurídico Consultivo de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social y finalmente consiguió entrar al Sindicato de Directores.

³⁶ La carta termina diciendo: “Deseo que ese Departamento me diga si el hecho de ser mujer me incapacita legalmente para el desempeño de las labores de asistente de director, y cuáles son, en su caso, las limitaciones laborales derivadas del sexo” (en Millán 1996: 90).

Sus tres películas son protagonizadas por personajes femeninos. En *La Negra Angustias*, basada en la novela homónima de Francisco Rojas González, una mujer negra y de clase baja se vuelve coronela de las tropas revolucionarias. Al final de la novela, Angustias se enamora de su profesor (blanco y de clase alta) y decide volverse “más femenina” para conquistarlo. Pero en su versión filmica, Matilde cambia este argumento: Angustias, vestida como muñeca en su afán de seducción, es despreciada por el profesor pero se sobrepone y decide retomar su vida como revolucionaria.³⁷

En 1956, Matilde Landeta intentó dirigir un guión de su autoría, *Tribunal de menores*, pero el Banco Cinematográfico le compró el guión y decidió contratar a Oscar Corona Blake para dirigirlo con el nombre de *El Camino de la vida*. Tras este golpe, fue expulsada del gremio comercial y dirigió su última película, *Nocturno a Rosario*, hasta 1991 con 78 años de edad. Su reconocimiento en el mundo cinematográfico tuvo lugar hacia 1975 (Año Internacional de la Mujer) con un Ciclo de Mujeres Cineastas organizado por la Cineteca Nacional. En 1987, el grupo feminista italiano de “Las Nemesiacas” realizó un ciclo-homenaje sobre su obra en el Festival de Sorrento.

Junto con el fin de la Segunda Guerra Mundial terminó la época de oro del cine mexicano. Triunfante, Estados Unidos inició una competencia feroz con la industria cinematográfica mexicana. Las estrellas y los argumentos se desgastaron y se impuso la autocensura que no permitía ir más allá de géneros probados como el cine de arrabal y de cabareteras. Hubo una disminución pronunciada en el número de producciones: de más de 100 películas producidas en 1951, se pasó a menos de 50 en 1964 (Millán 1996: 101). La industria impidió el ingreso de cualquier persona ajena al sindicato y, ante la crisis, los productores optaron por reducir la calidad de los filmes para aumentar las ganancias.

En respuesta, además de la creación de espacios como el “Cine Club Progreso” en 1952, se editó la revista *Nuevo Cine*.³⁸ Creada por el grupo homónimo (fundado en 1961 y conformado por críticos como Jomí García Ascot, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis y Emilio García Riera), *Nuevo Cine* recogía las exigencias de intelectuales de clase media

³⁷ Al respecto, dice Margara Millán: “La Negra Angustias, colocándose en el papel de «cómo los hombres nos quieren» hace estallar una noción estereotipada de feminidad, ridiculizandola y mostrándola prescindible para la felicidad de las mujeres” (1996: 95).

³⁸ El primer número de *Nuevo Cine* lanza un manifiesto que “considera como tarea urgente la superación del estado deprimente del cine mexicano: se afirma la libertad de autor, la necesidad de la producción y exhibición independientes, la formación de un instituto de enseñanza cinematográfica” (Millán 1996: 102).

por renovar la cinematográfica nacional. Dos eventos fueron fundamentales para que esto último sucediera: la creación de escuelas de cine (el ya mencionado CUEC en 1963 y el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975) y los concursos experimentales (el primero fue en 1965). Así, mientras la industria cinematográfica nacional se derrumbaba, las propuestas alternativas del cine como cultura e instrumento político se fortalecieron. Es en este contexto en el que Maricarmen de Lara comenzó su carrera en el séptimo arte: con Matilde Landeta como único referente de cineasta feminista en México, sin el apoyo de una industria nacional y en la creciente búsqueda de un cine alternativo.

2.1.2 Política, cine y feminismo: tres hitos en la trayectoria de Maricarmen de Lara

31 de julio de 2012, Ciudad de México. Tras intercambiar un par de correos electrónicos, me encuentro con Maricarmen de Lara en la oficina de “Calacas y Palomas” (la compañía productora que funda en los noventa junto con su compañero, el también cineasta Leopoldo Best) a fin de realizar la primera de tres entrevistas. Comenzamos con una pregunta amplia, derivada de la propuesta de Teresa del Valle para acceder a la memoria por medio de la identificación de hitos en la historia de vida: experiencias que sobresalen al mirar hacia atrás, decisiones significativas, “ejes que han sido desencadenantes de otros acontecimientos” (1997: 62). ¿Cuáles son los hitos que han marcado la llegada de Maricarmen al documental feminista?

Hay muchos, hay tres [...] En primer lugar sería, que yo en la prepa me politicé. Soy de una generación que estaba muy chica en el 68. Me tocó indirectamente porque mi padre era profesor universitario y vi que sufrió mucho todo lo que sucedió con sus alumnos. Yo entro al Centro Activo Freire en ese momento y la mayor parte de mis profesores son gente muy joven, gente de 24, 25 años que sí vivió el proceso del 68.³⁹ (Entrevista 1. Min. 2:16).

El choque entre ese mundo que empieza a descubrir y lo que entonces considera la burguesía hipócrita de su familia de clase media-alta, la llevan a abandonar el hogar paterno a los 18 años y a cesar la comunicación con sus padres por dos años. Empieza la

³⁹ El movimiento estudiantil de 1968, encabezado por estudiantes de universidades públicas que denunciaron el autoritarismo y la injusticia social derivada del modelo económico del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, fue brutalmente reprimido por el gobierno mediante la matanza del 2 de octubre de 1968, en la que miembros del Ejército Mexicano y del grupo paramilitar “Batallón Olimpia” abrieron fuego sobre miles de manifestantes reunidos pacíficamente en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. El “2 de octubre no se olvida” ha sido referente para numerosos movimientos sociales en México.

carrera de pedagogía en la UNAM y desempeña dos trabajos para mantenerse: da clases de inglés y clasifica en el archivo filmico de la Cineteca Nacional. Allí tiene lugar el segundo hito en su vida, la pasión por el cine:

Entro a trabajar en la Cineteca y pues, veo cine todo el día [...] Uno de mis primeros trabajos es con Alfredo Joscowicz, en una especie de paralelismo de lo que era el trabajo de guión de *Allá en el rancho grande* con el trabajo en pantalla y bueno, me pareció una película donde el papel de las mujeres era terriblemente sometido, aunque yo no tenía ninguna formación feminista en esa época. Entonces entro al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos mediante un examen bastante complejo, porque siempre ha sido de 500 sólo 20 aceptados. Éramos tres mujeres. Dos fuimos las que entramos oficialmente, la otra entró de oyente (Entrevista 1. Min. 4:05).

La primera producción del CUEC, *Pulquería La Rosita* (1964-1968), es dirigida por Esther Morales. De la segunda generación egresa Marcela Fernández Violante, que logra incorporarse a la industria con la aceptación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, veinte años después de que lo hiciera Matilde Landeta. Entre su producción, fundamentalmente centrada en cine de ficción, se encuentra el cortometraje documental *Frida Kahlo* (1971) premiado con el Ariel. Ya como parte de la decimotercera generación del CUEC, Maricarmen se enfrenta al “machismo-leninismo” (Entrevista 2. Min. 16:48) de compañeros que presumían ser de izquierda:

Me sugirieron que hiciera asistencia de cámara, o sea, el trabajo de cargador especializado más delicado del cine [...] Me sentía entre súper niña y la mejor de la clase, por lo que no me iba a rajar o confesar, frente a un equipo masculino, que ya no podía cargar [...] El fotógrafo me pidió un esfuerzo extra y, por ignorancia, pensé que era lo normal, cuando el problema era que se trataba de un machín a quien le costaba un enorme trabajo ver a una mujer de tú a tú, pero presumía de intelectual hasta que sacó el cobre (Lara 2009: 214-215).

Es dentro del CUEC, a través del “Colectivo Cine Mujer”, que Maricarmen se acerca al que sería el tercer hito en su vida: el feminismo. Un filme que ve en su primer año de formación -*Cosas de mujeres* (1978) de Rosamarta Fernández, fundadora del Colectivo- le resulta particularmente impactante:

Me despierta muchísimo interés, una problemática que tiene que ver con el cuerpo de las mujeres, algo que me parece que es de mínima justicia que es el derecho al aborto; en fin, hay una serie de planteamientos en esa película que creo que a mí, por lo menos, sí me marcan mucho (en Molina 2006: 36).

De hecho, el tema del aborto ha sido recurrente en el trabajo de Maricarmen: la serie *Expedientes* (2011) recoge testimonios de mujeres criminalizadas por abortar y *Paulina, en el nombre de la ley* (2000) narra la historia de Paulina que a los 13 años queda embarazada tras una violación, decide abortar con autorización del Ministerio Público, pero es obligada a desistir por la presión de autoridades civiles y religiosas.

El contacto con el “Colectivo Cine Mujer” lleva a Maricarmen de Lara a enfocar su mirada politizada en las desigualdades de género. La idea para su primer trabajo escolar, *No es por gusto* (1980) co-dirigido con Maru Tamés, surge de la incongruencia que perciben entre las representaciones de las mujeres en el cine y su propia experiencia:

La mayor parte de películas que financiaba el Estado eran películas de ficheras y taloneras. Toda esta imagen, supuestamente, de lo que ahora se conoce como trabajadora sexual, pero que era totalmente deformada en relación a la realidad. Nosotras íbamos los fines de semana a bailar con el maestro de foto y los compañeros del CUEC y no íbamos precisamente a lugares muy sofisticados, íbamos a lugares donde había taloneras y ficheras. Entonces a partir de esa observación, de la intención de hacer algo en torno a la imagen femenina con una visión crítica de lo que era ese femenino manipulado, ese ser objeto sexual, hicimos este trabajo de *No es por gusto*. Y es nuestra primera película escolar pero también la película con la que vamos al Primer Encuentro de Cine de Mujeres Internacional en Holanda, en el ochenta. Y para nuestra sorpresa, la película causa un interés bárbaro entre las europeas porque casi no se había tratado el tema desde la vida cotidiana como nosotras lo hicimos (Entrevista 1. Min. 5:54).

De esta manera, *No es por gusto* es un claro ejemplo de realismo subversivo, pues mostrando precisamente la vida cotidiana contradice el estereotipo de prostituta recurrente en el cine mexicano producido entre los años cincuenta y setenta. Realizar este filme también lleva a Maricarmen a cuestionarse sus propios prejuicios:

Nosotras pensábamos que los padrotes eran unos señores malos de gahné como película de Mauricio Garcés y resulta que de pronto llegábamos a casa de las chavas y nos ofrecía té el cuate y se ponía a cuidar a los niños en lo que hacíamos la entrevista y traía la comida. Y nos dimos cuenta que era una relación amorosa como la que teníamos cualquiera. Y entonces como que hay muchos mitos que se te van quitando (Entrevista 1. Min. 49:54).

Sus trabajos escolares posteriores, *Preludio* (1983) y *Desde el cristal con que se mira* (1984) son ficciones que también evidencian preocupaciones feministas: el primero aborda el tema de maternidad y profesión, el segundo se enfoca en los fantasmas y la soledad de un ama de casa que ha sido totalmente dependiente de su pareja. Con su

posterior ingreso al “Colectivo Cine Mujer”⁴⁰ se afianza un compromiso con el feminismo que ha estado presente en todo su trabajo y del cual afirma estar convencida:

Era mucho como la discusión con algunos compañeros de por qué un cine de mujeres sobre mujeres. Les digo “porque nosotras empezamos a tratar problemáticas que ustedes no trataban porque no les interesaban, porque no les afectaban”. Tanto el aborto como la violación, el trabajo sexual, el trabajo doméstico fueron temas que empezamos a tratar las mujeres, no nada más en México sino en el mundo [...] A mí me interesa visibilizar las historias de mujeres y en ese sentido es que este tipo de temas son los que de alguna manera ocupan la mayor parte de mi obra (Entrevista 2. Min. 10:49).

Para Maricarmen de Lara ser feminista ha significado asumir una postura política que comienza por la denuncia de las opresiones impuestas a las mujeres en una sociedad patriarcal. Ese es siempre su punto de vista y su conocimiento situado, que no depende de una esencia inherente al cuerpo sexuado femenino, sino del desarrollo de una conciencia de la desigualdad de género que opera junto con la violencia del capitalismo salvaje:

No creo que es la corporeidad la que te hace feminista. Yo creo que hay hombres feministas y mujeres machistas [...] Desde mi punto de vista, que creo comparto con una parte del feminismo -no con toda, hay muchas corrientes también en el feminismo mexicano- creo que el problema no es el hombre, sino el machismo y una sociedad patriarcal que lo avala. Y todo eso que nos vuelve mercancías a ambos, a mujeres y hombres en la sociedad contemporánea, de alguna manera contribuye al sometimiento de las mujeres en primera instancia. Y en ese sometimiento encuentras el feminicidio, que sí está siendo una preocupación de varios hombres en sus películas; en ese sometimiento encuentras la violencia contra las mujeres. Y encuentras, por supuesto, toda una serie de factores en términos de concepción de la mujer para el servicio (Entrevista 2. Min. 12).

A su juicio, el rechazo de muchas cineastas a ser vinculadas con el feminismo es producto de la campaña de desprestigio en torno a este movimiento y de un profundo desconocimiento de lo que las feministas han cuestionado y transformado:

Por eso a mí siempre me ha interesado aclarar mucho que yo sí vengo del feminismo y mi militancia ha sido con el feminismo [...] De pronto te encuentras a unas mujeres que trabajaron contigo y te comentan “ay, tú sigues en eso” [...] Cuando te topas con una situación como la de Paulina, pues claro que sigues en eso (en Molina 2006: 48-49).⁴¹

En la realización documental, Maricarmen de Lara ha encontrado la fusión perfecta de los tres hitos que han marcado su trayectoria profesional: política, cine y

⁴⁰ Vid. *Infra*. Apartado 2.1.3 Del “Colectivo Cine Mujer” a la colaboración con grupos feministas mexicanos

⁴¹ La situación a la que alude es la de la protagonista de *Paulina, en el nombre de la ley* (2000).

feminismo. En el siguiente apartado profundizo en las propuestas del “Colectivo Cine Mujer” motivada por: 1. La importancia que tuvo en la mirada de Maricarmen; 2. La escasez de información sobre sus producciones (durante mis clases de cine en la carrera de Ciencias de la Comunicación en México nunca me hablaron de este Colectivo); 3. La oportunidad que tuve de entrevistar a una de sus fundadoras, Rosamarta Fernández.

2.1.3 Del “Colectivo Cine Mujer” a la colaboración con grupos feministas mexicanos

En 1976, Alaïde Foppa⁴² y Margarita García Flores del grupo “Nueva Cultura Feminista” fundan la revista *Fem. Publicación feminista trimestral*. Dos años después, cuatro estudiantes de la octava generación del CUEC (Rosamarta Fernández, la francesa Sibylle Hayem, la italiana Laura Rossetti y la brasileña Beatriz Mira) crean el “Colectivo Cine Mujer” con el objetivo de emplear el cine como instrumento “de reflexión sistemática sobre los motivos y las formas de la opresión femenina” (Millán 1996: 114). Sus primeros filmes, ambos de 1978, son la docu-ficción *Cosas de mujeres* de Rosamarta Fernández y el documental *Vicios en la cocina* de Beatriz Mira; este último, ganador del Ariel, aborda el trabajo doméstico y la vida de un ama de casa.

En entrevista realizada el 9 de mayo de 2013 vía *Skype*, Rosamarta Fernández me comenta que los tres hitos del movimiento feminista mexicano en los setenta son la penalización del aborto, la violación y el trabajo doméstico, por lo que sus primeras películas se enfocan precisamente en esos temas. Además, desde un primer momento el Colectivo se plantea flexibilizar y ampliar las posibilidades del lenguaje cinematográfico:

Así arrancó el grupo y así arrancó mi participación en el feminismo, usando el cine como una herramienta de concientización, de politización, en el que utilicé tanto el documental como la ficción [...] Desde la primera película sentí que había cosas que el documental no me permitía decir y otras que me permitía decir con mucho más fuerza. Entonces yo dije “pues utilizo dentro de la misma película, para lo que necesito el documental y para lo que necesito la ficción” (Entrevista Rosamarta. Min. 10:40).

Antes de llegar al cine, Rosamarta Fernández estudia psicología social en París y televisión educativa en Japón. Tras trabajar con Noriaki Tsuchimoto (*Minamata Disease* 1974-75) empieza a centrarse en un cine político. Es también en Japón donde se acerca al

⁴² Maricarmen de Lara actualmente está trabajando en un documental sobre Alaïde Foppa (1914-1980), profesora y escritora feminista que además de fundar *Fem*, condujo el programa de radio *Foro de la Mujer*.

feminismo a través de Marta Acevedo, impulsora del movimiento feminista en México. Al regresar, Rosamarta colabora con el grupo MEM (Mujeres en Marcha), antes MAS (Mujeres en Acción Solidaria)⁴³, al lado de Acevedo, Marta Lamas y Antonieta Rascón. Sobre esta época relata: “Por un lado fue el orgullo de algunos intelectuales de izquierda como Carlos Monsiváis, por ya tener un feminismo en México. Por otro lado fue tremendamente incomprendido y tremendamente cuestionado” (Min. 14:35). Continúa:

Pero bueno, el movimiento siguió creciendo y de allí las mujeres se fueron yendo hacia muy diversos sitios, enraizando feminismo por todos lados. Me acuerdo de Sara Lovera que entró más tarde, por ejemplo, y que ha hecho un trabajo enorme en “La Jornada”. Las mujeres se fueron yendo hacia los medios, algunas hacia los partidos políticos. De allí que para mí ahora que el PRD avalara y apoyara la despenalización del aborto fue toda una novedad porque para la época para nada, ni se mencionaba. Toda la cuestión de las mujeres era “pues sí chicas, como no, nada más que espérense porque hay cosas más urgentes” y “sí, está muy bien mi reina, pero no quieras opinar ahorita porque estamos hablando de cosas importantes, al ratito te escuchamos” (Min. 18:21).⁴⁴

Tras vincularse con una cooperativa de cine marginal coordinada por Paco Ignacio Taibo, Rosamarta entra al CUEC y funda el “Colectivo Cine Mujer”. Sobre su segundo filme con este grupo, *Rompiendo el silencio* (1979), su postura es de autocrítica:

una experiencia importante pero fallida, porque estábamos en esa onda romántica de que todas podíamos dirigir. Después llegamos a la conclusión de que no, hay que tener un solo director [sic] y una sola y clara división de trabajo, pero teníamos esa utopía y esa concepción chistosa de la democracia (en Molina 2006: 25).

Al respecto, agrega en la entrevista que sostuvimos:

Cine feminista lo hay, lo fue, lo es. El que hicimos y el que muchas siguen haciendo. Pero el que fuera una dirección colectiva, eso es lo que no funcionó. Porque tratábamos de tomar todas las decisiones entre todas pero acababa siendo una suma de concesiones, no una construcción en grupo, ¿me entiendes? Porque teníamos visiones muy distintas finalmente, como era de esperarse, del cine y de cómo abordar los temas (Min. 24:16).

Al terminar sus estudios de cine en 1980, Rosamarta Fernández va a Nicaragua para trabajar con la revolución. Da clases en la universidad, colabora con la televisión sandinista y dirige el documental *Nicaragua. Semilla de soles* (1985). Tras su partida,

⁴³ El MAS fue fundado en 1970 por un grupo de mujeres que comenzó a reunirse tras identificarse con el artículo de Marta Acevedo, “Nuestro sueño está en escarpado lugar”, publicado originalmente en la revista *Siempre!* Este artículo ha sido publicado nuevamente en la revista *Debate feminista* (Acevedo 1995).

⁴⁴ El aborto está despenalizado en la Ciudad de México desde 2007. Marcelo Ebrard, del Partido de la Revolución Democrática (PRD), era jefe de gobierno. Sigue penalizado en 18 de 31 estados mexicanos.

comienza una segunda etapa del “Colectivo Cine Mujer”. Se incorporan Ángeles Necochea, Sonia Fritz, Marie-Christine Camus y Penélope Simpson, además de antropólogas y sociólogas como Amalia Attolini y Pilar Calvo. Junto a la discusión sobre las temáticas de los filmes, el Colectivo se plantea la necesidad de capacitación técnica. Así, “se va formando un equipo de mujeres que enfrenta integralmente la producción cinematográfica e incluso la distribución” (Millán 2007: 414).

Maricarmen de Lara se incorpora al Colectivo en el rodaje de *Mujeres yalaltecas* (Fritz 1981), documental sobre un grupo de 300 indígenas que exigían una guardería en la Sierra de Juárez. Nuevamente va como asistente de cámara, pero esta vez con un equipo integrado sólo por mujeres: “Nos dábamos ánimos mutuamente y el trabajo estaba entendido así. Nos pasó de todo, nos enfermamos, eran ocho horas para llegar a Yalalag, pero éramos pares y nos divertimos y nos reímos, descubriéndonos en el trabajo” (Lara 2009: 215). Puntualiza que actualmente trabaja con un equipo de producción formado principalmente por varones, pero que en aquella época fue estratégicamente importante formar un grupo sólo de mujeres:

En ese momento teníamos todavía como que, confirmarnos técnicamente y confirmarle a los compañeros que éramos capaces técnicamente [...] porque el problema también era que el equipo cinematográfico en esa época pesaba veinte veces más de lo que pesa ahora [...] Creo que eso ha cambiado en las escuelas de cine. Hay una percepción distinta por el tipo de cultura, por el tipo de manera y por el equipo. Yo te puedo decir que cuando ingresan las alumnas que toman conmigo clases de cine, muchas veces inclusive hay que enseñarles que hay que flexionar las piernas para cargar [...] Es un problema de adiestramiento, no un problema de incapacidad (Entrevista 2. Min. 16:04).

Además de darles seguridad en aspectos técnicos y modos de abordar problemáticas de las mujeres desde una perspectiva feminista, el “Colectivo Cine Mujer” les permite generar una red alternativa de distribución de sus materiales. Por medio de la UNAM o la distribuidora independiente Zafra, organizan ciclos y debates en los que las proyecciones son acompañadas por mesas de debate con el público:

En esa época también nos une la necesidad de sacar nuestro trabajo, de mostrarlo. Y entonces, con el Colectivo creo que lo más importante que hicimos fue llevar muestras a todas las universidades. De repente fuimos a Chapingo y eran 2000 hombres viendo *No es por gusto* y fue bastante interesante siempre la discusión (Entrevista 1. Min. 12:44).

El último trabajo del “Colectivo Cine Mujer”, dirigido por Ángeles Necochea, es *Bordando la frontera* (1985), un documental sobre las maquiladoras en Ciudad Juárez. El grupo se disuelve tras la partida de Sonia Fritz a Puerto Rico. En 1987, la misma Ángeles organiza el Primer Encuentro Latinoamericano de Cine de Mujeres, “Cocina de imágenes”, en la Cineteca Nacional, donde se muestran materiales del Colectivo, además del documental *No les pedimos un viaje a la luna* de Maricarmen. Recientemente, parte de este trabajo se ha exhibido nuevamente en la Cineteca, en el marco de la IV Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión (2007).⁴⁵

A pesar de la desintegración del “Colectivo Cine Mujer”, Rosamarta Fernández considera que la mayoría de las mujeres que participaron en este grupo siguen haciendo propuestas feministas desde sus trincheras: “es algo que ya no se quita. Una vez que tomas conciencia y que te entra el feminismo, sigues siendo feminista yo creo hasta que uno se muere. Ya todo lo que haces está imbuido de eso y donde quiera que puedes pisas callos” (Min. 7:28). Por ejemplo, muchas integrantes del Colectivo (como la propia Maricarmen) se han incorporado a la asociación “Mujeres en el Cine y la Televisión”:

Ahí seguimos trabajando varias, apoyando el cine de mujeres, el cine que producen las mujeres, aunque no sea estrictamente feminista, o sea, aunque no aborden la problemática de la mujer pero que es producción de la mujer, y finalmente ese era el objetivo de un cine feminista también, que la mujer llegara a hacer cine a secas, buen cine. El hecho de que ahorita haya muchas mujeres haciendo buen cine es también un logro del movimiento como algo amplio, no sólo del Colectivo (Min. 29:15).

En los noventa comienzan a difundirse películas de realizadoras activas hasta el día de hoy: Busi Cortés (*El Secreto de Romelia* 1988), Marisa Sistach (*Los Pasos de Ana* 1989, *Perfume de Violetas* 2001, *La Niña en la piedra* 2006), Dana Rotberg (*Ángel de fuego* 1992, *Otilia Rauda* 2001) y María Novaro (*Lola* 1989, *Danzón* 1990, *Las Buenas hierbas* 2010). Esta última, socióloga, colabora con el “Colectivo Cine Mujer” tras cuestionar su recelo respecto a lo que consideraba “feminismo pequeñoburgués”:

⁴⁵ La asociación “Mujeres en el Cine y la Televisión” se fundó en 2002 como parte del grupo “Women in Film and Television International” (WIFTI), que reúne a más de 40 asociaciones y a más de 10 mil profesionales de la industria cinematográfica y de la televisión. Desde 2004, “Mujeres en el Cine y la Televisión A.C.” organiza de forma anual una Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión; su sede principal ha sido la Cineteca Nacional. También han instaurado la entrega anual del Premio *La Musa* a la mejor película realizada por una mujer en el Festival de Cortometraje “Expresión en Corto”. En el periodo 2010-2012, Maricarmen de Lara fue vicepresidenta de esta asociación.

Mi primer relación con mujeres feministas fue con el Colectivo Cine Mujer [...] Estaban intentado volverse izquierdosas, salir de su torre de marfil, entrar en contacto con otro tipo de mujeres. A mí me interesó su rollo, me empecé a liberar de mis prejuicios y trabajando con ellas vi cómo agarraban una cámara y filmaban (en Millán 2007: 429).

María Novaro abandona el Colectivo tras ingresar formalmente al CUEC, pues no se identifica con su discurso y piensa, como Rosamarta ha reconocido en un ejercicio de autocrítica, que la idea de un trabajo colectivo-sin director/a resulta poco viable en el cine. Maricarmen de Lara también ha optado por ser ella la única directora de sus filmes.

La producción del “Colectivo Cine Mujer” ha sido evaluada negativamente por críticos como Jorge Ayala Blanco (Millán 2007: 416). Como mencionaba en el capítulo anterior, el cine feminista no busca cumplir con las expectativas que el cine clásico crea en el público, sino subvertirlas. Al destruir el placer visual y narrativo hecho a la medida del patriarcado, puede generar rechazo entre la mayoría de los/as espectadores/as. Si bien tuvo errores y defectos, además de una duración relativamente breve, es innegable que el trabajo del Colectivo marca un precedente para el cine feminista en México:

con todas sus limitaciones, es importante destacar su acción dentro de la intención de darle al cine otro sentido: otra distribución -escuelas, hospitales, colonias obreras, fábricas- y otra receptividad [...] Intención comprometida desde la política, y no desde el arte o la estética puras, en la desestructuración de la función monolítica y dominante del cine en el capitalismo, de su carácter de espectáculo para el entretenimiento, encerrado en el circuito comercial (Millán 1996: 119-120).

La intención del trabajo posterior de Maricarmen de Lara revela el impacto que el “Colectivo Cine Mujer” tuvo en su modo de mirar. Esta documentalista ha hecho de su cine una herramienta política, un detonador de debate, un aliado de la memoria y un instrumento pedagógico para los feminismos. En una tercera entrevista realizada en abril de 2013, afirma que, así como el cine es un vehículo de difusión para el feminismo:

el feminismo es importante para el documental. Me parece importante que las mujeres que están trabajando temas de violencia a las mujeres conozcan las propuestas feministas [...] Si yo no hubiera sabido del trabajo que han hecho organizaciones en torno, por ejemplo, a la despenalización del aborto, pues a lo mejor no hubiera trabajado tanto el tema. Lo trabajé porque había un interés común, tanto de ellas como mío. Entonces claro, eso de alguna manera nos llevó a generar propuestas que ellas tenían y cosas con las que yo concordaba y que me parecía importante que se difundieran (Entrevista 3. Min. 21:14).

En sus treinta años de carrera, su posición feminista no sólo ha politizado contenido y forma de sus películas, sino sus estrategias de producción y distribución. En

ese sentido, el contacto con organizaciones como el Grupo de Información en Reproducción Elegida (GIRE, fundado en 1991 por Marta Lamas, Patricia Mercado, María Consuelo Mejía, Sara Sefchovich y Lucero González) ha sido fundamental en su trabajo, tanto para levantar proyectos conjuntos como en el rol de informantes clave para sus filmes. Y viceversa, sus documentales frecuentemente son utilizados por estos grupos como instrumentos políticos y pedagógicos.⁴⁶ A este vínculo entre movimiento feminista y realización documental feminista, añado el pensar las posibilidades del posicionamiento teórico de un tratamiento creativo de la realidad desde los conocimientos situados.

Maricarmen de Lara también se ha desempeñado en el campo educativo. Desde el año 2000 imparte clases en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)⁴⁷ y recientemente se ha integrado como profesora en el CUEC. Impulsada por su postura feminista, también en las aulas busca una transmisión del conocimiento horizontal y plural: “A veces vemos parte de mi trabajo, por mostrar cómo trabajé yo la estructura del guión y este tipo de cosas, pero no nada más vemos mi trabajo y no nada más hablo yo” (Entrevista 3. Min. 12:37). Continúa:

Mis alumnos ven mucho lo que están haciendo actualmente las distintas documentalistas: Lucía Gajá, Christiane Burkhard, Yulene Olaizola. En fin, yo trato de que vean las distintas miradas [...] ellos eligen el tema y en ese sentido yo creo que uno como profesor tiene que ser muy cuidadoso de que es un proceso creativo. Yo les insisto mucho en eso, porque luego terminan el trabajo y ponen primero “Asesoría Maricarmen de Lara” y les digo no, o sea, el trabajo es de ustedes, no mío. Yo los asesoré allá abajo, ustedes son quienes realizan. Yo tengo mi propia voz, mis propios documentales y les toca a ustedes tener la suya (Entrevista 1. Min. 43:08).

En ese sentido, Maricarmen deja claro que las/os documentalistas deben rechazar una posición de superioridad ante las personas filmadas. Incluso aquélla políticamente correcta de ser quiénes les dan voz:

Yo no creo en esa visión tan paternalista. Creo que la voz la tiene la gente, que la gente lo que hace es compartirte su historia. Y te comparte su historia en la medida en que pueden ver reflejada una serie de cuestiones que de alguna manera quieren expresar, ya sea por denuncia, conocimiento de su historia, por vivencia (Entrevista 1. Min. 44:14).

⁴⁶ Vid. *Infra*. Apartado 2.3.2 Producción y recepción de *¿Más vale maña que fuerza?*

⁴⁷ En mayo de 2013, la UAM organizó un homenaje titulado *Maricarmen de Lara. Documentalista y cineasta feminista*, donde se proyectaron cuatro de sus obras con comentarios de Marta Lamas, etc.

En todo momento reconoce que sus documentales se deben en gran medida a la generosidad de las personas que compartieron sus testimonios con ella. A su juicio, hacer cine documental es aprender a mirar, pero también a respetar y agradecer que la gente acepte compartir sus historias contigo. Y es en esa relación con los sujetos filmados que la rendición de cuentas debe ser sincera y explícita:

La gente tiene voz, tiene sentimientos, tiene rabia o emoción que quiere expresar y tú te conviertes en un vehículo para que eso se exprese. Ahora, ese vehículo y esa relación tiene que ser muy nítida y muy ética, porque tú le tienes que hacer saber a esa persona que quien va a tomar las decisiones de ese corte eres tú (Entrevista 2. Min. 22:28).

Considero que este compromiso ético con las personas filmadas, esta búsqueda de nitidez y horizontalidad en su relación con ellas, es un ejemplo de conocimiento situado en los modos de producción del documental feminista observacional-participativo: la cineasta hace explícitas sus intenciones al entrevistar a la gente y no oculta el punto de vista de sus encuadres. Esta rendición de cuentas también tiene lugar en diálogos con grupos feministas, como en el polémico caso de *Paulina, en el nombre de la ley* (2000):

Se me cuestionaba que por qué mostraba a Paulina y dije “A Paulina ya la mostró Televisa, uno. Dos, ella está convencida de esto. Y yo considero que tenemos que tener nuestra historia”. Es decir, contar la historia desde nosotras. Si permitimos que siga siendo el duopolio televisivo el que cuente la historia, siempre vamos a ser las muñequitas de cartón [...] y nunca vamos a ser las personas sujetos de la historia. Yo creo que las mujeres somos sujetos de la historia y ese ha sido mi trabajo, visibilizar que somos sujetos de la historia y que en tanto sujetos tenemos derechos. Me he basado mucho en el derecho al cuerpo como un derecho primordial en torno a todo: a la salud, a la decisión de la maternidad, a la libertad de elección sexual (Entrevista 1. Min. 39:06).

Al reflexionar sobre su contexto histórico y sobre lo que plantea de modo consistente en las tres entrevistas, resulta claro cuál ha sido el tratamiento creativo de la realidad de Maricarmen: su mirada feminista se ha enfocado en denunciar situaciones de opresión de las mujeres mexicanas, pero también en afirmar la presencia de estas mujeres como sujetos de la historia y dueñas de sus cuerpos. En colaboración con organizaciones feministas que le acercan materiales teóricos y le solicitan, a su vez, materiales audiovisuales para sensibilizar o generar debate, ha realizado documentales realistas y didácticos sobre problemas apremiantes como la penalización del aborto. Con un rechazo tajante a posturas autoritarias, recoge los testimonios de personas que encuentran en su

cámara la posibilidad de compartir sus historias. Ahora bien, su circunstancia actual como documentalista feminista en México exige revisar algunos aspectos generales de los problemas que la práctica cinematográfica contemporánea enfrenta en dicho país, pues como plantean los conocimientos situados, los textos audiovisuales de esta cineasta han sido creados en una localización específica, en medio de distintas fuerzas políticas, sociales y económicas que inciden en su forma, contenido, producción y recepción.

2.1.4 Retos actuales para producir y distribuir cine documental feminista en México

En 1983 se funda el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), organismo público descentralizado encargado de alentar cine de calidad producido total o parcialmente por el Estado. IMCINE ofrece dos tipos de apoyo: el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) para financiar cine industrial comercial. Foprocine ha jugado un papel importante en el aumento de documentales realizados por mujeres en México, pues ha cubierto gran parte de los costos de películas como *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (Sánchez y Cordero 2006), *¿Más vale maña que fuerza?* (Lara 2007), *Mi vida dentro* (Gajá 2007), *Trazando Aleida* (Burkhard 2008), *Morir de pie* (Correa 2010), *El Lugar más pequeño* (Huezo 2011) y *La Revolución de los alcatraces* (Kaplan 2012). Pero esta financiación del Estado que se obtiene por concurso tiene varios inconvenientes según explica Maricarmen de Lara:

El aborto fue un tema vetado y no le entraron, porque finalmente no es lo mismo hablar de los feminicidios, que ya es algo de prensa internacional, a hablar del aborto. Por otro lado, cuando le entran, ellos deciden cómo sale y cómo entra la película, ellos deciden en qué momento la mandan a no sé qué 17 festivales y la pasan cinco años después. El efecto político ya no es el mismo (Entrevista 2. Min. 41:41).

Te ponen ciertas trabas [...] Te dicen “bueno, lo primero que usted tiene que tener para que yo le dé el financiamiento es todas las autorizaciones de las personas que va a entrevistar”. A ver, si uno de los problemas es que a veces nosotros tenemos que hacer la investigación junto a las entrevistas [...] de pronto hay personas que incluso están en desacuerdo con mi tema. O qué, ¿al señor canadiense de la minera que explota a México le voy a pedir que me autorice un documental crítico sobre cómo extraen los bienes de México? (Entrevista 2. Min. 48).

Lo que Maricarmen revela en estas declaraciones es su molestia ante una de las contradicciones que Ann Kaplan identifica en torno a las prácticas cinematográficas feministas: la dependencia de fondos provistos por un sistema al que la cineasta se opone.⁴⁸ ¿En qué medida el patriarcado estaría dispuesto a financiar un cine feminista? Resuena la frase de Audre Lorde, “las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo” (2003: 118). En México, el supuesto apoyo estatal a un cine de calidad:

se vuelve sometimiento. Como todo en este país, bajo el tema de la legalidad se hacen muchas cosas que tienen que ver más con la represión. Yo creo que la legalidad está en la medida en que hagas un proyecto y efectivamente gastes lo que se gasta en un proyecto de este tipo. Porque además han glamourizado el documental, entonces ahora la gente pide cinco millones. Claro, con cinco millones haces primores porque viajas 17 veces. Pero hay muchos documentales que uno dice: ¿y dónde se quedaron los cinco millones, en el departamento de quién? Y son fondos públicos (Entrevista 2. Min. 48:54).

Nuevamente emerge la importancia de la rendición de cuentas para el cine feminista. En 1992 se aprueba la nueva Ley Federal de Cinematografía (en sustitución de la de 1949), elaborada en respuesta a las exigencias antiproteccionistas del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá. Dicha ley establece el tiempo de pantalla para las películas locales: del 50 por ciento en un inicio, decrece al 10 por ciento en 1997. Ese año, el número de cintas producidas cae a trece. Ante el derrumbe de la industria cinematográfica nacional, la producción de películas se mantiene gracias a los apoyos estatales, pero sobre todo a la tenacidad de los/as realizadores/as que desarrollan fórmulas de coproducción desde sus propias compañías. Por ejemplo, *Canal 6 de julio* de Carlos Mendoza, establecida en 1988 para la producción y distribución de documentales de corte político. Por su parte, en 1992 Maricarmen de Lara funda junto con su compañero, el también cineasta Leopoldo Best, la productora “Calacas y Palomas”.

Los festivales cinematográficos han sido una importante ventana de exhibición. El caso pionero es la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara (1986), que en 2005 se transforma en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara y celebrará su 29º edición en marzo de 2014. Actualmente se organizan 82 festivales nacionales, de los cuales seis difunden exclusivamente documentales: Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México, Muestra Internacional de Documental DOCS TOWN en Baja

⁴⁸ Vid. *Supra*. Apartado 1.1.3 Contradicciones y diferencias: retos de la teoría feminista del cine

California, Festival de Cine y Video Documental “Zanate” en Colima, Festival de la Memoria-Documental Latinoamericano en Tepoztlán, Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente “Contra el Silencio Todas las Voces” y “Ambulante Gira de Documentales”, que recorren diversos estados de la República Mexicana. Por su parte, dos son los festivales que sólo exhiben obras realizadas por mujeres: la Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión (en la Ciudad de México) y el Festival Internacional de Cine de la Mujer en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Pero según Maricarmen, éste no es un mecanismo exento de problemas:

Ahora vemos festivales donde hay 13,849 películas, no sabes ni a cuál ir como público, ya se volvió una moda, el dinero se va más en los festivales que en las producciones, se vuelve un *modus vivendi* para mucha gente que no hace cine, es una parte muy divertida por seis días ¿y luego qué? Entonces creo que esa es la visión de comercialización, en muchos casos norteamericana, de que así tiene que ser y así sale el cine. Y entonces tu película sí te la distribuyen porque ganó el festival de no sé quién, pero igual acaba distribuida tres días en México porque la ley no nos protege (Entrevista 2. Min. 46:12).

Entre 2000 y 2004 se realizan en México 128 largometrajes, un promedio de 25 al año. Esto representa apenas el 9% del promedio anual de 260 cintas nuevas exhibidas, 170 de las cuales son estadounidenses. Ante la desigual competencia en términos de distribución y exhibición a la que las producciones filmicas nacionales se enfrentan respecto a las producciones hollywoodenses,⁴⁹ en diciembre de 2002 se logra una reforma a la Ley Federal de Cinematografía para exigir a las distribuidoras la aportación de un peso por cada billete vendido en las salas cinematográficas de exhibición comercial. Se calcula que con esta medida se recaudarían alrededor de 145 millones de pesos para el presupuesto asignado a uno de los apoyos otorgados por IMCINE, el

⁴⁹ Las compañías estadounidenses estrenan sus filmes con un mínimo de trescientas copias, llegando en muchos casos a mil quinientas. A esto se suma una intensa campaña publicitaria en radio, prensa y televisión. En cambio, las producciones mexicanas pocas veces rebasan las cincuenta copias, dependen de escasos espacios de publicidad gratuita y tienen solo cuatro días (viernes, sábado, domingo y lunes) para alcanzar el tope de ingresos asignados y seguir en cartelera. El problema principal del cine mexicano “es de políticas públicas. Se debe cambiar la legislación cinematográfica y hacer que los exhibidores la cumplan, obligándolos a que todas las producciones mexicanas sean estrenadas en su año de producción o conforme se vayan terminando, dándoles corrida completa y no solo una función, dejándolas un mínimo de dos semanas en cartelera sin importar lo que recauden y si esta va en ascenso, dejarlas todo el tiempo necesario y no las quiten por darle la sala a una cinta norteamericana, que tengan buenas fechas de exhibición, que se exhiban en todo el país, que siempre se encuentre en todos los complejos cinematográficos mínimamente un film nacional en corrida completa y que la repartición del ingreso en taquilla sea más equitativa otorgándole un porcentaje mayor al productor” (Matute 2012: 8, 11).

Fidecine. Sin embargo, el presidente de la “Motion Pictures Association of America”, Jack Valenti, hace desistir al gobierno del entonces presidente Vicente Fox, mediante una carta “en la que le decía que el gobierno de Estados Unidos veía muy mal esa propuesta y con la cual varias empresas de toda índole se podrían retirar de México y que las que estaban pensando en invertir en el país no lo harían” (Matute 2012: 7). La competencia feroz del cine hollywoodiense es un problema muy vigente para el cine mexicano.

De acuerdo con el Anuario Estadístico de Cine Mexicano del IMCINE (2012: 15-24), en 2012 la producción nacional fue de 112 largometrajes (un aumento respecto a años anteriores: 73 en 2011, 69 en 2010, 66 en 2009, 70 en 2008 y 70 en 2007). De los 112, 63% fueron realizados con apoyo del Estado, 69% ficción y 31% documental. Sólo 23 de los 112 filmes fueron dirigidos por mujeres (también un aumento respecto al pasado: 18 en 2011, 15 en 2010, 7 en 2009, 5 en 2008 y 8 en 2007). El costo medio de producción de documental fue de 5 millones de pesos (aprox. 285,820 euros), frente al costo medio de producción de ficción que asciende a 28.9 millones de pesos (aprox. 1,652,150 euros). Ninguna película mexicana figuró entre las diez más taquilleras.

La crítica de cine Fernanda Solórzano afirma que hay un *boom* del documental en México pues, de hecho, 55% de los reconocimientos cosechados por el cine mexicano en el extranjero corresponden a este género. Pero el problema sigue siendo la distribución:

En términos de directores y propuestas, el nivel es muy bueno. Lleva varios años con producciones de gran calidad [...] Respecto a su exhibición y penetración en el público, el resultado es pésimo. Es una lástima que no pueda llegar a salas. No es justo que cuando se hacen cosas tan buenas y con tantos reconocimientos no lleguen a la gente (en González 2013: 6).

Por lo que respecta a la televisión, en 2012 se transmitieron 5473 películas en televisión abierta, de las que sólo 22% (1229) fueron mexicanas. Los documentales ocupan una posición marginal en este reducido porcentaje. A juicio de Maricarmen de Lara, esta escasa distribución es un problema político e implica:

conseguir que un duopolio televisivo no siga controlando la información en México [...] El documental tiene una presencia en el mundo porque las televisoras del mundo se alimentan del documental. Aquí, ¿qué pasa en México? Que no se alimentan del documental, que la visión de la televisión es un espectáculo para tontos. Y entonces, la mayor parte de las veces no quieren financiar los documentales y eso es un problema muy grave, o no quieren pagar el costo por tenerlos (Entrevista 2. Min. 37:41).

En uno de sus documentales, *Voces silenciadas* (2008), Maricarmen denuncia la falta de libertad de expresión en México, al tiempo que destaca la labor de periodistas combativas como Carmen Aristégui, Lydia Cacho, Sanjuana Martínez y las locutoras asesinadas Felicitas Martínez y Teresa Bautista. A raíz de este filme, se integra a la Asociación Mexicana de Derecho a la Información (Amedi) creada en 2009. Esto deja entrever su compromiso con enfocar su quehacer cinematográfico a la difusión de información como un derecho de la ciudadanía.

Maricarmen de Lara ha trabajado fundamentalmente con 16mm y video digital. Utilizó 35mm en su único largometraje de ficción, la comedia política *En el país de no pasa nada* (2000): “filmar en 35mm te permite el acceso a la industria, es más que nada la difusión. Yo persigo el acceso a la industria porque estoy consciente de que la difusión que tiene *En el país de no pasa nada* es mucho mayor a mi obra de veinte años” (en Molina 2006: 50). La difícil distribución del cine feminista, también mencionada por Ann Kaplan⁵⁰ como uno de los retos a los que se enfrentan las prácticas cinematográficas alternativas, tiene un claro matiz político para Maricarmen:

Los documentalistas hemos vivido un fenómeno de acallamiento desde hace muchos años. Por ejemplo, tenemos un festival en Morelos⁵¹ pero resulta que el cine que reconstruyeron lo reconstruyeron mal, se mete el agua y la calidad es pésima. ¿Cómo podemos llegar a un público si los espacios donde se oferta el cine documental están decididos desde el poder y lo que cuestiona el documental es el poder? (Entrevista 2. Min. 40:56).

En el caso del cine feminista de Maricarmen de Lara, el poder patriarcal es cuestionado por mujeres que se rebelan ante las opresiones que se les imponen por su situación de género. En los siguientes apartados profundizo en dos de estos largometrajes documentales (*No les pedimos un viaje a la luna* y *¿Más vale maña que fuerza?*). Los dos ejes del análisis son los conocimientos situados y las (auto)representaciones de género, a partir de cuatro paradigmas: forma, contenido, producción y recepción. También en estos apartados recurro ocasionalmente a fragmentos de las entrevistas con Maricarmen, pues de este modo busco poner en diálogo esos dos aspectos que convergen en el cine documental: hechos concretos e interpretación de la cineasta; complejidad y continuidad

⁵⁰ Vid. *Supra*. Apartado 1.1.3 Contradicciones y diferencias: retos de la teoría feminista del cine

⁵¹ Festival de la Memoria-Documetal Latinoamericano en Tepoztlán, celebrado anualmente desde 2007.

del mundo real y exigencia de selección del encuadre y cierre del filme; sujetos que comparten sus testimonios y el filtro de la mirada que filma y edita esas voces.⁵²

2.2 *No les pedimos un viaje a la luna (ópera prima, 1986)*

“Este sismo vino a sacudir esas conciencias, vino a sacudirnos y abrirnos los ojos para valorar lo que es un trabajo, un salario, la vida cotidiana. Seguimos creyendo que percibir un salario es suficiente, lo que nos están pagando, sin conciencia clara de que es nuestra vida la que vamos dejando ahí. Nuestra juventud, nuestra fuerza, nuestra salud misma se va quedando y acumulando en las riquezas del patrón y que nosotras solamente vamos obteniendo hambre, miseria, vejez y enfermedades.”
Evangelina Corona en *No les pedimos un viaje a la luna* (Min. 35:01).

La historia del Sindicato Nacional de Trabajadoras de la Industria de la Costura, Confección, Vestido, Similares y Conexos “19 de septiembre” es la de un “sindicato nacido de los escombros” (Salcido 2010: 247). Luego de que el terremoto en la Ciudad de México del 19 de septiembre de 1985 derrumbara los talleres de costura en los que eran explotadas, un grupo de mujeres transformó su indignación ante la negligencia de las autoridades y su rabia ante el cinismo de los patrones, en la exigencia del cumplimiento de sus derechos laborales básicos.

No les pedimos un viaje a la luna, estrenado el 19 de septiembre de 1986 en el primer aniversario del terremoto que marcó el inicio de la movilización de las costureras, fue la *ópera prima* de Maricarmen de Lara al egresar del CUEC. Rebasado el objetivo inicial de tener un registro audiovisual inmediatamente posterior a la catástrofe, Maricarmen pasó dos meses retratando a estas mujeres en su lucha por rescatar los cadáveres de sus compañeras, exigir sus indemnizaciones y consolidar un sindicato que velara por sus intereses.⁵³

⁵² *Vid. Supra*. Apartado 1.3 Documental feminista y conocimientos situados.

⁵³ Imágenes del terremoto de 1985 también están presentes en un trabajo de videoarte de Pola Weiss, *Mi Co-Ra-Zón* (1986), mezcla de crónica documental y ficción: “La cámara-ojo de Pola ciñe su lente hacia los edificios donde trabajaban cientos de costureras en condiciones escalofriantes y que han quedado entre escombros [...] Weiss crea una imagen de una ciudad que debe recuperarse después de una catástrofe, pero es también un himno dolorido. Se adentra en su corazón para mostrárnoslo [...] El terremoto es metáfora de su derrumbe personal” (Pech 2006: 100). Como exponente del videoarte, Weiss es considerada una “recuperadora de la práctica política feminista de propuesta auto-representativa que las integrantes del Colectivo Cine Mujer trabajaron en sus primeras películas en súper 8” (Pech 2006: 99).

2.2.1 Forma y contenido: del derrumbe a la autoconciencia

“El licenciado Farell debe obligar a los patrones a que cumplan con su deber. No les pedimos un viaje a la luna, simplemente nos estamos abocando a lo que marca la ley. Un peso más no le estamos pidiendo a ningún patrón. Le estamos pidiendo que nos dé nuestro reglamento de ley y ya.” Lupe Conde en *No les pedimos un viaje a la luna* (Min. 30:21).⁵⁴

“A las víctimas del terremoto... A las costureras”: Con esta dedicatoria inicia *No les pedimos un viaje a la luna*, un documental realista observacional-participativo que en sus 58 minutos de duración retrata algunos efectos del terremoto de 1985 y la lucha de un grupo de costureras por sus derechos laborales. Los hechos se presentan en orden cronológico y se prescinde de la narración en modo voz *over*. Son las propias costureras y, ocasionalmente, locutores/as de televisión quienes narran lo sucedido. Aunque tiene fragmentos tomados de la televisión, el porcentaje mayoritario de imágenes y sonidos fue grabado por Maricarmen de Lara y su equipo (Maru Tamés, Penélope Simpson, Maripi Sáenz). El filme se puede dividir en 11 segmentos descritos a continuación:

1. Planteamiento de la situación y estallido del conflicto-catástrofe natural. Rutina de las costureras en los talleres interrumpida por el terremoto que ocurrió a las 7:19 AM. Primeros planos y planos medios⁵⁵ de las costureras trabajando en el taller desde las siete de la mañana. Al minuto 2:30, planos generales del desplome de edificios, rescatistas, ambulancias y escombros. En *over*, la voz de una periodista: “Un edificio cerca del metro San Antonio Abad que albergaba una fábrica de ropa se desplomó. Hay sobrevivientes y urge una brigada de rescate” (Min. 2:56).

2. Efectos de la catástrofe natural acrecentados por la catástrofe social. Las costureras denuncian que los patrones sólo quieren rescatar su maquinaria. En plano medio, una costurera relata indignada ante la cámara:

Ayer vinieron los dueños y nos dijeron que querían la caja fuerte. Que la gente les valía madre, así dijeron. Querían sacar su dinero. Nos opusimos, no los dejamos [...] También queremos darle las gracias al pueblo, porque nos dio la ayuda. Cuando yo regresé aquí, estaba todo muerto. Los soldados no nos han ayudado en nada, más que en no dejarnos entrar y tratar de golpearlos (Min. 4:52).

⁵⁴ Arsenio Farell desempeñó el cargo de Secretario de Trabajo y Previsión Social entre 1982 y 1994.

⁵⁵ *Vid. Infra.* Anexo 1: Glosario de términos útiles para el análisis filmico

Las imágenes de las costureras se intercalan con planos generales de labores de rescate y varones sacando telas de los talleres. Hacia el minuto 9, testimonios de familiares de las víctimas en primeros planos y planos medios. Imágenes de un viudo se intercalan con planos americanos de soldados intimidando a la gente: “el rescate fue desastroso. Se pudieron salvar vidas. El ejército nos impidió el paso, nos amedrentó. Los soldados muy diplomáticamente nos ponían el rifle en el estómago” (Min. 12:24).

3. Estrategia de las costureras ante la catástrofe: creación del sindicato. Planos generales y de figura entera del campamento de la “Unión de Costureras en Lucha”. En plano medio, una de las protagonistas del filme, la costurera Evangelina Corona declara:

No solamente nosotras en nuestra empresa éramos explotadas, éramos maltratadas, sino que también en las otras que surgieron, que nos pudimos identificar. Por eso es que surgió este campamento en el cual hemos empezado a luchar. Nos hemos identificado en nuestro dolor y en nuestros problemas. Hemos visto que no sólo nosotras éramos objeto de oprobio sino que las demás compañeras, unas trabajaban más tiempo, su sueldo era menos, de tal manera que fue un desastre que apareció en este momento (Min. 13:05).

Planos medios y generales de las costureras en una marcha de protesta el 18 de octubre. Hacia el minuto 16:20, planos medios de las costureras en el registro del Sindicato “19 de septiembre” efectuado el 20 de octubre con Evangelina Corona como secretaria general.

4. Los problemas persisten: abandono de las víctimas y vuelta al trabajo en condiciones desfavorables. Plano medio de un grupo de costureras, una de ellas afirma: “El patrón dijo que no tiene por qué pagarnos nuestro salario, que él está perdiendo millones con esto del temblor. Entonces nomás nos hizo un préstamo y vamos a trabajar sábados y una hora diaria para pagar ese dinero” (Min. 22:50). Planos medios y de figura entera de velorios y ataúdes. En *off*, una costurera denuncia:

Ya un mes 44 días y apenas están recuperando nuestros cadáveres. Cuando fue el temblor, nosotras le dijimos al patrón que nuestras compañeras estaban vivas y él sólo se dedicaba a calmar a la gente [...] Él sabía que estaban vivas, había hablado con ellas, les había pasado suero, pero no movió siquiera un dedo para rescatarlas (Min. 23:04).

Planos generales de un entierro y de avenidas vigiladas por policías se intercalan con planos medios de distintas personas que denuncian abusos de las autoridades. En un

primer plano, la hermana de una costurera muerta se queja: “Esa no es la manera de tratar a uno así, todavía de jodido, más jodido” (Min. 28:58).

5. Protesta del sindicato en la Secretaría de Trabajo y Previsión Social. Con cámara en mano, planos medios de las costureras afuera de la Secretaría. La costurera Lupe Conde explica las peticiones en primer plano.

6. La carga de la doble jornada: autorepresentación de Lupe Conde. En un plano general, se ve a Lupe llegando a su casa en un cerro a las afueras de la ciudad de México. Más adelante aparece dentro de su casa con sus dos hijas, seguida de planos de figura entera caminando entre los escombros de los talleres. En *off*, dice:

He pasado muchas necesidades buscando afanosamente trabajo, pero como ya me conocían que yo era así de rebelde, pues no me facilitaban la entrada. Pero yo regresaba otra vez porque no me alcanzaba. Porque en esta casa yo visto, yo calzo, yo doy de comer, yo doy escuela, yo doy todo. Y con lo que pagaban aquí los maquileros no me alcanzaba. Me hallaba en la necesidad de regresar a trabajar en las fábricas (Min. 31:37).

7. Autoconciencia colectiva: las costureras denuncian su explotación. Planos generales de costureras en un taller. En *off*, Evangelina Corona explica el deterioro del cuerpo de las costureras por la explotación laboral. En plano medio, la costurera Conchita Guerrero se dirige a sus compañeras en el campamento:

Necesitamos estar todas bien unidas y no permitir que nos desunan con un fajo de billetes [...] Si no consolidamos ahorita nuestro sindicato compañeras, al rato se viene todo abajo y vamos a estar peor que antes. Si antes no nos tenían encadenadas y nos dejaban salir a dormir, ahora a lo mejor nos tendrán amarradas a las máquinas (Min. 35:54).

Planos generales de protestas de las costureras en espacios públicos. En textos didascálicos⁵⁶ se lee: 3 huelgas, 16 plantones, 14 marchas.

8. Estrategia de las costureras ante la explotación: conformación de cooperativas. Planos generales, medios y de figura entera de varias costureras y algunos costureros trabajando en una cooperativa, primeros planos de las muñecas que hacen allí. En plano medio, mientras trabaja con la máquina de coser, una costurera afirma:

⁵⁶ De acuerdo con Casetti y Chio (1991: 96), los textos didascálicos son indicios gráficos entre una imagen y otra, o en las propias imágenes, que dan información extra al público. En el cine mudo se usaban para presentar los diálogos. *Vid. Infra*. Anexo 1. Glosario de términos útiles para el análisis filmico

Sí hay diferencia. Antes trabajábamos para el patrón y ahora trabajamos para nosotras. Aquí en la cooperativa se trabajan menos horas. Hemos sufrido un poco desde que empezamos con la cooperativa pero ahora estamos viendo los frutos de nuestro esfuerzo. Y más que todas trabajamos tranquilas, sin presión de nada (Min. 41:32).

9. Violencia masculina y solidaridad entre mujeres: autorepresentación de Evangelina Corona. La cámara la sigue en *travelling* hasta su casa mientras habla de la fortaleza de su madre. En figura entera aparece cuidando su jardín y en *off* se escucha:

Yo tengo prejuicios con el sexo opuesto porque desafortunadamente uno [sic] de mujer busca en ellos el apoyo, el cariño, la protección pero no siempre se recibe eso. A veces, a cambio de esa caricia recibe uno golpes. A veces rechazan nuestra cercanía. Aun sobre el deseo femenino, aun sobre el deseo de mujer, tuve que superar la razón de la protección para mi hija en aquel tiempo (Min. 43:41).

En primer plano, la madre de Evangelina canta un corrido de su autoría y critica la televisión. Aparece un fragmento de noticiario donde el líder de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), Fidel Velázquez, declara: “Yo no tengo nada que ver con las costureras porque en mi casa me cosen la ropa” (Min. 46:15).

10. Protesta de las costureras el Día del Trabajo. De las imágenes del desfile oficial en televisión a planos generales de las costureras marchando hacia el centro de la ciudad pero detenidas por los policías. En contrapicado, imágenes de costureras que intentan arrebatar las macanas a los policías. En *off*, dice Lupe Conde: “Hace 10 años no se daba un registro de un sindicato independiente, menos de mujeres” (Min. 52:10).

11. La lucha colectiva de las costureras sigue. En plano medio, una costurera le expresa gratitud a su hija (también costurera) y le pide que siga adelante. La secuencia cierra con planos generales de las costureras marchando, con una toma en contrapicado desde los pies que las exalta. En *off*, Evangelina Corona asegura:

Así como los edificios han caído, así como nuestras compañeras perecieron, así debe también perecer nuestro miedo, nuestro temor, nuestra humillación. Que así también nosotras recordemos que somos gente que necesitamos reivindicación y una unión fuerte que defienda nuestros derechos. Esa unión que hemos formado ahora compañeros, se llama Sindicato “19 de septiembre” (Min. 54:53).

En textos didascálicos se lee: “30 mil víctimas; 150,000 damnificados; Costura: segunda fuente de mano de obra en el país; 800 talleres destruidos; 40,000 costureras desempleadas” (Min. 55:35). Créditos y música original para el filme en la banda sonora.

Este recuento ordenado de *No les pedimos un viaje a la luna* me permite detectar, además de la estructura dramática del filme, varios rasgos comunes al documental realista feminista sobre el que hablo en el primer capítulo.⁵⁷ La estructura presenta dos tipos principales de conflicto, uno natural y otro socio-político: el terremoto deja al descubierto la corrupción de las autoridades (que permitieron la construcción de edificaciones sin las condiciones requeridas por una zona sísmica y por talleres de costura que albergaban maquinaria pesada, toneladas de ropa y cientos de trabajadoras), la explotación laboral de las costureras y la escasa capacidad del gobierno para auxiliar a las víctimas. Con esta problemática como catalizador, el personaje protagonista del documental (el colectivo de costureras) cobra conciencia de su cuerpo oprimido y reacciona con una serie de estrategias: la creación de un sindicato, el desarrollo de cooperativas, marchas y plantones. Siguiendo el principio de que lo personal es político, la cineasta habla con dos líderes costureras acerca de la situación en su espacio privado, donde ambas cumplen el rol de proveedoras económicas y sobrellevan la ausencia de un salario masculino.

Los dos modos de representación, observacional y participativo, dialogan a lo largo de todo el documental. Maricarmen de Lara registra, sin hacer evidente su presencia, los daños causados por el terremoto y los discursos que las costureras dirigen a sus compañeras en el campamento. Pero pasa del modo observacional al participativo cuando entrevista a las costureras o a los/as familiares de las víctimas.

Esto es congruente con los dos tipos de mirada cinematográfica que predominan, objetiva y de interpelación. La primera está presente en los planos generales de las marchas y el trabajo en los escombros, así como en varios planos de figura entera o planos medios en los que las costureras se dirigen a sus compañeras como interlocutoras (ver anexo 3. Imágenes 3.1, 3.2 y 3.3). La mirada de interpelación tiene lugar, por ejemplo, en la charla de Lupe Conde con Maricarmen de Lara, pues la costurera mira directamente hacia la cámara mientras habla con la cineasta (ver anexo 3. Imagen 3.4).

Destaca el uso evidente del ángulo de la cámara en contrapicado para retratar a las costureras (ver anexo 3. Imagen 3.5). Según convenciones del lenguaje cinematográfico, el contrapicado se utiliza cuando se quiere exaltar a un personaje: la cineasta no trata de

⁵⁷ *Vid. Supra.* Apartado 1.2.2 Documental feminista: posibilidades del cine realista y/o narrativo subversivo

ocultar su admiración y simpatía con las costureras. Como el Grupo Newsreel de San Francisco en *The Woman's Film* (1971)⁵⁸, Maricarmen de Lara cuestiona estereotipos femeninos del celuloide mediante un retrato heroico de estas mujeres de clase trabajadora, edad madura y piel morena, que se asumen como sujetos políticos y defienden el derecho a la no explotación de sus cuerpos. Cinco años después del rodaje de *Mujeres yalaltecas* con el “Colectivo Cine Mujer”, la mirada de Maricarmen evidencia su identificación con mujeres reivindicativas.⁵⁹ Y hace evidente la parcialidad de su mirada: narra los efectos del terremoto desde el punto de vista de las costureras.

Los insertos televisivos funcionan como contrapunto a las realidades que Maricarmen de Lara observa fuera de los reflectores oficiales: mientras en la televisión el presidente Miguel de la Madrid desfila con trabajadores que llevan el emblema del Partido Revolucionario Institucional (PRI), Maricarmen filma el choque de las costureras con policías que las golpean para impedirles manifestarse (ver anexo 3. Imágenes 3.6 y 3.7). Al tiempo que el líder de la CTM, Fidel Velázquez, hace bromas sexistas en los noticiarios, Maricarmen recoge los testimonios altamente politizados de mujeres que cobran conciencia colectiva de la explotación a la que son sometidas por su condición de género y clase social. Mujeres que al entender su opresión, van más allá de la victimización y comienzan a buscar, exigir, implementar y proponer soluciones. El filme exige un cierre narrativo, pero Maricarmen de Lara opta por un final abierto: la lucha de las costureras sigue desde los espacios privado y público (segmento 11).

Las mujeres del filme son representadas y se autorepresentan como sujetos con derechos, cuya fortaleza descansa en su unión y en la justicia de sus demandas. El filme propicia la empatía del público con las protagonistas. Esto se debe en gran medida al lazo de confianza que la cineasta logró entablar con las costureras y que se refleja en los testimonios que expresan ante su cámara. Tanto Lupe Conde como Evangelina Corona le permitieron acceder a su espacio privado (ver anexo 3. Imágenes 3.8 y 3.9). Esto es resultado, como planteo a continuación, de un proceso de producción donde siempre hubo rendición de cuentas entre Maricarmen de Lara y las personas filmadas.

⁵⁸ *The Woman's Film* es el documental que Eileen McGarry da como ejemplo de estilo realista capaz de cuestionar estereotipos femeninos. *Vid Supra*. Apartado 1.2.1 Documental realista vs. contra-cine feminista

⁵⁹ *Vid Supra*. Apartado 2.1.3 Del “Colectivo Cine Mujer” a la colaboración con grupos feministas

2.2.2 Producción y recepción: estrategias ante la censura y la escasez de recursos

“No les pedimos un viaje a la luna era una apuesta, y era un reto, y un planteamiento político evidentemente. Era mostrar lo que sentíamos que había sido una situación de permanente injusticia, sacar a la luz una situación de mujeres trabajadoras, y sacar sobre todo lo que era ese proceso de concientización galopante que sucede cuando todo lo pierdes.” Maricarmen de Lara (En Molina 2006: 44).

El terremoto del 19 de septiembre de 1985 es considerado un hito en la dinámica sociopolítica de la Ciudad de México debido al surgimiento de la sociedad civil⁶⁰:

a lo largo de dos semanas un millón de personas (aproximadamente) se afana en la creación de albergues, el aprovisionamiento de víveres y de ropa, la colecta de dinero, la localización de personas [...] A estos voluntarios [sic] los anima su pertenencia a la sociedad civil, la abstracción que al concretarse desemboca en el rechazo del régimen, sus corrupciones, su falta de voluntad y de competencia al hacerse cargo de las víctimas, los damnificados y deudos que los acompañan (Monsiváis 2005: 9).

Recién egresada del CUEC y con un hijo de seis meses, Maricarmen de Lara comienza a reunirse con un grupo de mujeres, con la idea de responder como parte de esa sociedad civil: juntar medicamentos, agua, etcétera. Es allí donde se propone hacer algo desde el audiovisual. Tras comenzar a filmar sin mayor objetivo que hacer un registro del siniestro, Maricarmen encuentra al grupo de costureras y se interesa en su lucha:

Fui a hablar con ellas y a decirles que no era de ninguna televisora, que era de una escuela de cine, que acababa de terminar pero que quería hacer algo de lo que les estaba pasando y de alguna manera hubo una aceptación inicial de ellas, que estaban muy escépticas porque estaba toda esa visión amarillista y en ese momento estaban además siendo acusadas de saqueadoras (en Molina 2006: 43).

Con el apoyo de su pareja respecto al cuidado de su hijo y un equipo conformado por compañeras del CUEC, Maricarmen empieza a filmarlas diario durante dos meses. En la entrevista realizada en 2012, me explica la complejidad de la producción:

⁶⁰ Por sociedad civil se denomina a “la diversidad de personas con categoría de ciudadanos [sic], que actúan generalmente de manera colectiva para tomar decisiones en el ámbito público que concierne a todo ciudadano [sic], fuera de las estructuras gubernamentales; dentro de un conjunto de entidades y grupos sociales que abarca asociaciones y otro tipo de estructuras que trabajan y median en el espacio existente entre los poderes públicos políticamente establecidos y la ciudadanía” (Salcido 2010: 441-443).

No teníamos financiamientos, no podíamos ver el material, se hacía en cine, trabajábamos con los sobrantes de películas de compañeros, nos prestaban cámaras distintas y había que estarse adaptando. No podíamos revelar, que era lo más grave, no podía estructurar una película porque no sabía exactamente qué tenía [...] pero fui escribiendo el proyecto, fui haciendo la investigación y a partir de eso lancé la solicitud de financiamiento. Cuando empezaron a responder, te estoy hablando de cinco meses después, pudimos empezar a revelar y a saber con que contábamos y con qué no (Entrevista 1. Min. 18:22).

Más aún, junto a la realización de *No les pedimos un viaje a la luna*, Maricarmen de Lara trabaja en un canal cultural de televisión y tiene otros compromisos laborales. Lo que la anima a seguir es la promesa hecha a las costureras de tener finalizado el documental para el primer aniversario del terremoto que marcó el inicio de su lucha: “Yo quería hacer algo que apoyara al sindicato a que hubiera una unión, a que se difundiera, a que de alguna manera pudieran ellas capitalizar esta experiencia” (Entrevista 3. Min. 00:30). Como explico en el primer capítulo siguiendo a Juhasz, Kaplan, Lauretis y Kuhn⁶¹, el documental feminista rebasa la concepción del cine como entretenimiento: se plantea un uso político y el establecimiento de lazos de solidaridad entre mujeres.

El cambio de estrategia respecto al cine clásico hollywoodiense también se refleja en las experiencias de recepción. Con el precedente del “Colectivo Cine Mujer”, donde se generaron espacios de distribución fuera del circuito comercial, Maricarmen eligió como primer público del filme, antes del corte definitivo, a un grupo conformado por 25 costureras/os entre quienes estaban Eva Corona, Lupe Conde y Conchita Guerrero:

Precisamente para tener la visión de que estaban de acuerdo con lo que se estaba mostrando. Y fue bastante interesante porque, por ejemplo, doña Eva sintió que ese momento que hay de ella con las flores, que es como una parte personal donde habla de la violencia del hombre, no era necesaria en la película. Y entonces, había un costurero ahí para mi fortuna. Entonces dijo que él consideraba que no nada más era importante, sino que les permitía a los hombres ver los problemas que vivían las mujeres, lo cual a mí me ayudó muchísimo. Pero sí, también hubo ciertos acuerdos con las costureras en ese momento, de dejar fuera ciertas cosas (Entrevista 3. Min. 1:45).

De esta manera, Maricarmen de Lara buscó incluir a las personas filmadas en el proceso de selección que exige el montaje. Sin embargo, como ya planteaba Rosamarta Fernández respecto a la dificultad de una dirección colectiva en el cine, la última palabra la tuvo la directora y productora del filme, es decir, la propia Maricarmen. Cabe

⁶¹ *Vid Supra*. Apartados 1.1.3 Contradicciones y diferencias: retos de la teoría feminista del cine y 1.2.2 Documental feminista: posibilidades del cine realista y/o narrativo subversivo

mencionar que un aspecto por el que algunos de los financiadores retiraron su crédito de la película y que derivó en censura a la obra posterior de esta cineasta, fue la inclusión crítica de la imagen presidencial que en esa época era intocable en México.

No les pedimos un viaje a la luna fue premiada en los festivales de Créteil y Huelva. Este éxito internacional la llevó a ser reconocida con el Ariel por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Maricarmen acudió acompañada por Evangelina Corona a la entrega de este premio, pues las demandas de las costureras seguían sin cumplirse y declaró “que el mejor premio para un director [sic] era que su película se exhibiera” (Entrevista 1. Min. 23:14). Sin embargo, este documental nunca tuvo una distribución masiva. Sólo se ha difundido por circuitos alternativos: redes de las propias costureras, espacios académicos, muestras y festivales de cine.

2.3 *¿Más vale maña que fuerza?* (2007)

“El haberme enfrentado a las críticas, el haberme enfrentado a mi propia familia en un momento dado, a cánones establecidos en nuestra sociedad en los que el boxeo es solamente para hombres porque es el más viril de todos. El haberme enfrentado también a las autoridades, abiertamente, incluso retadoramente y haber logrado que esas autoridades modificaran la ley en México para que cualquier mujer que decida ponerse los guantes y practicar el boxeo de manera profesional lo haga, pues creo que ha valido la pena.” Laura Serrano en *¿Más vale maña que fuerza?* (Min. 60:42).

En 1998, el gobierno de la Ciudad de México impidió la organización de un enfrentamiento entre las boxeadoras Laura Serrano e Isra Girgrah, debido a una ley que desde 1947 prohibía el boxeo femenino en México. Laura (primera latinoamericana que se coronó campeona del mundo en Las Vegas, tras derrotar a Deirdre Gogarty en 1995) se enfrentó durante meses a las autoridades capitalinas, hasta que éstas aprobaron el boxeo femenino en 1999. Pero quedan otras barreras por derribar, como la inaudita inequidad salarial. En *¿Más vale maña que fuerza?* esta boxeadora afirma:

Un peleador de mi peso, como Erick “El Terrible” Morales, va a ganar un millón de dólares en la misma categoría que yo peleo. Yo por mi título mundial en Alberta voy a ganar 3,500 dólares, de los cuales tengo que gastar aproximadamente 1,000 dólares para mis exámenes médicos, incluyendo resonancia magnética de la cabeza (Min. 59:48).

En 2004, la futbolista Maribel Domínguez presentó una solicitud ante la Federación Internacional de Fútbol Asociación (FIFA) para que autorizara su integración al equipo Celaya de primera división A. La FIFA le negó el permiso. Al respecto, la comentarista deportiva Georgina González Toussaint explica en el documental:

Maribel tiene la capacidad, se la ganó, para ser considerada como una opción dentro de un partido de fútbol de hombres [...] Por otro lado pues está lo comercial, el *boom* que daría ver a una mujer jugando allí, jalaría gente al estadio, patrocinadores, que en términos profesionales se requiere también. Por otro lado, no había ninguna ley que lo prohibiera. Lo que evitó que Maribel Domínguez realizara un sueño o lo que ella tomó como decisión, fue un aspecto cultural (Min. 34:31).

En las experiencias de estas dos deportistas, Maricarmen de Lara detecta una constante de injusticias legitimadas por una ideología patriarcal. Con *¿Más vale maña que fuerza?*, la cineasta denuncia estas situaciones, rinde homenaje a mujeres que han incursionado en deportes considerados masculinos (boxeo y fútbol) y recoge testimonios donde se evidencian contradicciones entre “la Mujer” y las mujeres.

2.3.1 Forma y contenido: voces de mujeres que cuestionan desde la cancha y el ring

“La mujer no tiene la opción de practicar el deporte que quiera. Una, porque la infraestructura de nuestro país no se lo ha dado como debe de ser y dos, porque la condición social y cultural no se lo permite [...] No se trata de poner boxeo o lucha de mujeres, para que todas las mujeres sean boxeadoras o todas las mujeres sean luchadoras. Se trata de que cada mujer, cada individuo en este país que quiera practicar un deporte, tenga el apoyo y la libertad de hacerlo sin ser juzgado y sin ser obstaculizado.” Georgina González Toussaint en *¿Más vale maña que fuerza?* (Min. 12:20 / 59:08).

A lo largo de sus 70 minutos de duración, *¿Más vale maña que fuerza?* presenta los testimonios de boxeadoras y futbolistas, profesionales y amateurs, en un estilo realista. Los planos medios de estas mujeres que siempre hablan hacia la cámara, se intercalan con imágenes de archivo (enfrentamientos y partidos anteriores, titulares de periódicos) y planos generales o de figura entera de su cotidianidad (entrenamientos, labores domésticas, llegadas y salidas del hogar). Cuatro piezas musicales en *over* (*Atrévete-te-te* de Calle 13, *La bronca* de la banda El Recodo, *Sonaron los cañonazos* de Laito y su

Sonora, y *Knock out de mi cumbia* de los Latino Kumbia Boys) funcionan como puente entre los cinco segmentos de diez-quince minutos en los que el filme está estructurado.

Estos cinco segmentos están separados por medio de cortinillas negras donde en textos didascálicos blancos se leen, respectivamente, las preguntas: “¿Más vale maña que fuerza?”; “En el ring de los amores, ¿las patadas son mejores?”; “En la guerra y en el amor, ¿todo se vale?”; “¿Una de cal por las que van de arena?”; “¿Ni todo el amor ni todo el dinero?”. El esqueleto del documental está, por tanto, sostenido en esta división mediante dichos populares cuestionados que perfilan los contenidos de los apartados. En cada uno de éstos, los planteamientos de la comentarista deportiva Georgina González funcionan como hilo conductor que amarra la pluralidad de voces. Para fines analíticos, cada parte se puede subdividir como se presenta a continuación:

1. ¿Más vale maña que fuerza? (primeros 15 minutos). Presentación de personajes

1a. Introducción: Abre en plano medio Georgina González: “Nunca la mujer más fuerte será igual al hombre más fuerte” (Min. 0:20). Música *over* (*Atrévete-te-te*) mientras se suceden imágenes de Laura Serrano en el metro y haciendo abdominales con la cámara en ángulo picado, así como de Thania Cortés en figura entera saliendo a entrenar. Vuelve el plano medio de Georgina: “Pero cualquiera tiene derecho a practicar el deporte que le gusta, la carrera que le gusta, la actividad que quiera” (Min. 1:31).

1b. Presentación de Laura Serrano y primeros obstáculos. Abre con la presentación en televisión de la pelea de box en categoría peso pluma por la corona del Consejo Mundial de Boxeo en Alberta, Canadá, 2006. Presentan a Laura: “Con un récord de 16 peleas ganadas, dos empates y dos derrotas [...] Serrano es también abogada y habla cinco idiomas” (Min. 2:02). La pantalla se divide en dos: por un lado se muestran planos detalle de Laura entrenando; por otro, el entrenador de box, Ignacio Beristáin, que dice: “Para empezar, a mí el boxeo de mujeres no me gusta, no lo concibo. Sin embargo, por su carácter, por su forma de ser, bueno, se le ha adoptado aquí. Ya todos le dicen la hermana Laura” (Min. 2:38). Luego aparece la madre de Laura, Ofelia García:

Yo le dije a ella una vez “es que eso es para hombres, es muy morboso y a mí no me gusta. Lo que me gusta es que seas tú de tu casa”, pero ella no. Le siguió y le siguió y yo creo que ya es un capricho o un vicio porque no lo deja (Min. 2:52).

La presentación cierra con un plano de figura entera de Laura Serrano junto a sus premios y reconocimientos: “Mucha gente me pregunta que por qué yo escogí el boxeo. Es que yo no escogí el boxeo, el boxeo me escogió a mí” (Min. 3:26).

1c. Presentación de Thania Cortés, boxeadora amateur. Abre con imágenes de un enfrentamiento de Thania en el torneo “Guantes de Oro” en 2006. Thania afirma en primer plano, con un reconocimiento al fondo:

Siempre nos han creído el sexo débil, que somos todo sentimiento, que un golpecito y nos vamos a poner a llorar. Parte de esa ideología ha hecho que pase esto. Pero tenemos todo el derecho como cualquier persona de exigir que se nos tome en cuenta y que nos dejen demostrar que podemos incursionar en cualquier aspecto de la vida, en cualquier deporte y que lo podemos hacer igual o hasta mejor que muchos hombres (Min. 4:50).

1d. Introducción de las futbolistas. Música *over* (*Atrévete-te-te*), mientras se suceden planos generales y de figura entera de mujeres jóvenes entrenando en una cancha de fútbol. Georgina en plano medio:

Me acuerdo de mí misma, chiquitita, he de haber tenido unos 6, 8 años, recargada en la reja del Centro Asturiano viendo jugar a mis hermanos y a mis amigos, esperando a que terminaran el partido para que jugaran conmigo fútbol. Y ahora veo a las niñas, después de tantos años, en la misma posición. ¡No las dejan jugar allá adentro! (Min. 6:25).

1e. Presentación de Maribel Domínguez, futbolista profesional y seleccionada nacional. En plano medio le cuenta a Maricarmen:

Lo único que yo deseaba era jugar fútbol. En ese tiempo no había fútbol femenino, para nada. Entonces yo tuve que encontrar un equipo. Me metí a un equipo de hombres llamado “Palmeiras”. Y así comencé a jugar, siempre tapando el nombre. Nunca dije que era niña, siempre dije que era niño, que me llamaba Mario (Min. 9:06).

1f. Presentación de Charlyn Corral e Iris Mora, futbolistas profesionales y seleccionadas nacionales. En primer plano, Charlyn relata:

Yo empecé a jugar a los cinco años, muy chiquita [...] De ver a mi hermano, al ver a mi papá que siempre estaba en el fútbol, por momentos más con mi hermano. Desde chico ya vas diciendo, “bueno yo también quiero fútbol porque creo que tengo las cualidades” [...] Siempre jugaba con hombres, pero cuando jugaba con mujeres me las burlaba a todas por lo mismo de que estaba acoplada a jugar con hombres (Min. 9:59).

En plano medio, Iris Mora reflexiona:

Tanto la mujer como el hombre tienen la misma capacidad, tienen lo mismo para poder desarrollarse en cualquier terreno. Sí, hablando de fuerza física, efectivamente el hombre es superior, pero simplemente es fuerza física y yo creo que la inteligencia puede sacarle más provecho a este mundo (Min. 10:40).

1g. Conflicto de roles de las deportistas. En plano medio, Leonardo Cuéllar, director técnico de la selección nacional femenil dice: “Que ya no sea la ama de casa perfecta solamente. La que cocina bien y limpia y cuida a los niños. Sino que también tenga esa oportunidad de encontrarse a sí misma en otra área en la que pueda tener un gran talento” (Min. 11:03). Se suceden planos generales de otra boxeadora profesional, Susana Morales, caminando con sus hijos pequeños y planos de figura entera de futbolistas llaneras que llegan a su casa y hacen labores domésticas. En plano medio, Susana Morales asevera en tono de interpelación a su interlocutor/a:

Necesitamos que nosotras las mujeres seamos más seguras, más firmes, más aguerridas. Que no tengamos miedo, no nos pasa nada. Ser mamá soltera es difícil pero lo podemos hacer. Uno, dos, tres hijos, no sé, lo podemos hacer. Quieres ser boxeadora, lo puedes hacer. Puedes ser una gran ama de casa, si eso te satisface, qué padre, lo puedes hacer. Todo lo que tú quieras hacer, hazlo, pero que a ti te guste (Min. 13:03).

En primer plano, Ana Lilia Armenta, madre de la futbolista amateur Ana Laura: “Mi hermana, mi mamá me dicen «no la dejes ir porque eso es para hombres, no es para mujeres». Si es lo que le gusta pues no veo nada malo, es un deporte” (Min. 13:45). El primer segmento cierra con primeros planos de las niñas del equipo Toluca de Huayamilpas mientras escuchan a su director técnico, Arturo Aranda.

2. En el ring de los amores, ¿las patadas son mejores? (del minuto 15 al 30) En este segmento sólo se aborda la trayectoria de las boxeadoras.

2a. Puente-Mujeres en el boxeo. Música *over* (*La bronca*) al tiempo que se suceden planos americanos, de figura entera y medios de Laura y Thania entrenando. Georgina en plano medio: “Creo que el box son palabras mayores [...] Está el castigo físico, uno el que te propina la rival y otro el que tú le tienes que propinar a ella. Pero me encanta como un ejercicio del manejo de la estrategia, de habilidad” (Min. 17:59).

2b. Llegada de Laura y Thania al boxeo. Laura relata sus inicios como boxeadora en primeros planos, mientras que Thania habla en planos medios. De figura entera, con el campus de la UNAM como fondo, Laura recuerda:

Vi una chica entrenando box y yo la verdad pensé que estaba loca, porque una mujer entrenando ese deporte tan feo y tan violento, pues solamente que estuviera loca, pero después la loca fui yo porque hablé con ella, Carla Ferrer, y me dijo que la trataban muy bien, que le gustaba practicar porque se mantenía en forma. Empecé a entrenar boxeo nada más para bajar de peso y poco a poco me fue conquistando el deporte (Min. 21:18).

2c. Carrera profesional de Laura. Imágenes de televisión de una pelea de Laura en 1995. En primer plano relata experiencias de racismo con oficiales de migración en EUA. También en primer plano se le muestra en su faceta de profesora de inglés. Nuevamente imágenes televisivas, esta vez de su pelea en Las Vegas en 2001 contra Chevelle Hallback. En primer plano, Laura describe ésta como “la pelea más dura de toda mi carrera” (Min. 27:29).

2d. Relaciones de pareja. En plano de figura entera, Laura aparece con su esposo, Oscar Navarro. Plano medio de la pareja en el aeropuerto, seguida por imágenes de las peleas de Laura y Thania cuyos respectivos inicios aparecen en los segmentos 1b y 1c. Thania también aparece con su novio, Daniel Tovar, en figura entera.

3. En la guerra y en el amor ¿todo se vale? (del minuto 30 al 45). En este segmento sólo se aborda la trayectoria de las futbolistas.

3a. Puente- Mujeres en el futbol. Música *over* (*Sonaron los cañonazos*) al tiempo que se suceden planos generales, medios y detalle de mujeres futbolistas entrenando. Imágenes de televisión de partidos de mujeres. En plano medio, Andrea Rodebaugh, directora técnica de la selección femenil sub-20 narra:

Empieza la mujer en un ámbito que no es común, que no es normal y no hay aceptación. Pero en EUA el futbol se masificó. Se agarraron de una imagen, de Mía Hamm, que es la mejor jugadora del mundo pero aparte es una mujer guapa, que eso es lo que quieren ver, una mujer guapa, porque las mujeres tenemos que ser guapas siempre (Min. 32:40).

3b. Maribel y la FIFA. En plano medio, Maribel declara: “Yo no cambiaría mi país por nada del mundo pero también hay que ser reales y en México claro que sí hay machismo” (Min. 34:16). En plano medio, Georgina explica los prejuicios por los que no se permitió que Maribel se integrara a un equipo de hombres; en plano medio, Maribel:

Yo en ese momento dije que sí y a mí me hubiese encantado. Entrenar en un equipo de división A me iba a dar muchísimas cosas, iba a aprender muchísimas cosas, mi nivel iba a subir y desafortunadamente no se dieron las cosas. Pero después veo un juego de

hombres y me doy cuenta que claro que es peligroso. Jugar una mujer con un hombre va a ser siempre muy desbalanceado porque son más fuertes (Min. 37:33).

3c. Sexismo en el periodismo deportivo. Georgina en plano medio: “Siempre se está buscando una justificación de por qué una mujer va a triunfar en el deporte. El comentarista dice: la bella fulana, la guapa sutana” (Min. 39). Imágenes de archivo de un partido en 2003, el comentarista de televisión dice: “Se ven muy bonitas jugando al fútbol” (Min. 39:37). En plano medio, Andrea Rodebaugh explica: “La idea es hay que reducirlas a objetos sexuales porque así las comprendemos y sólo las podemos entender de esa manera. Y una vez que las veamos así, entonces sí son mujeres” (Min. 40:49).

3d. Dificultades de las mujeres para profesionalizarse en el fútbol. En plano medio, Andrea dice: “Aunque mi sueño de niña era llegar a ser futbolista profesional, era consciente que no era una opción. Mi vida giraba alrededor del fútbol pero yo escogí una carrera para dedicarme a otra cosa más porque no era posible” (Min. 41:44). En primeros planos, Charlyn e Iris explican que tienen que estudiar otra cosa porque no se puede vivir del fútbol. En planos medios que se intercalan con imágenes de periódico, Maribel relata su experiencia en un equipo de Barcelona y denuncia haber recibido insultos racistas.

4. ¿Una de cal por las que van de arena? (del minuto 45 al 58).

4a. Puente-sexismo dentro y fuera de la cancha. Música *over* (*La bronca*) mientras se suceden imágenes de futbolistas amateurs (Mortizia, Chama y Ana Laura) en planos de figura entera. Georgina en plano medio habla de la fortaleza de las deportistas.

4b. Violencia contra las mujeres. En plano medio, la boxeadora Susana Morales narra los comentarios misóginos que recibió cuando empezó a trabajar como taxista: “Me decían «cómo una vieja aquí, ésta nada más viene a que la violen, nada más viene a que le hagan un hijo y se acabó»” (Min. 47:42). En primer plano, Charlotte Bradley, presidenta de la Asociación Deportes, Mujeres, Salud (DEMUSA) explica:

El deporte es un reflejo nada más, de que no se ha cuestionado a los del poder [...] Como ya en la vida se hizo tan cotidiano que ellos hagan eso, hasta se ve normal. Dicen “lo más seguro es que se le ofreció y entonces pues ellos tienen que cumplir” (Min. 48:37).

Mortizia, futbolista llanera, habla en plano medio sobre una experiencia de acoso sexual en su trabajo. Planos generales de futbolistas llaneras.

4c. Doble Jornada. María Eugenia “La Peque” Rubio, ex seleccionada nacional, relata sus hazañas en la cancha en plano medio. Su imagen se intercala con titulares de periódico donde se lee: “La Peque, goleadora y mujercita de hogar” y “La Peque Rubio recordó a Pelé”. La futbolista amateur Ana Laura aparece con su madre en un plano americano, dentro de su casa. En primer plano, la madre dice: “siento feo dejarle toda la responsabilidad a ella pero no me queda de otra, tengo que trabajar para que ellos salgan adelante. Yo la verdad estoy muy orgullosa de mi hija porque estudia y me echa la mano con sus hermanos” (Min. 55:05). En plano medio, Susana Morales: “Es muy difícil ser mamá soltera, trabajar y hacer mi carrera boxística. Si no trabajas no hay leche, no hay pañales” (Min. 56:38). Se cierra con planos generales del entrenamiento del equipo femenino infantil Toluca de Huayamilpas, cuyas imágenes también cerraron el segmento 1.

5. ¿Ni todo el amor ni todo el dinero? (del minuto 58 al 70, final del filme)

5a. Puente-Inequidad de género en el deporte. Música *over* (*Knock out de mi cumbia*) mientras se suceden imágenes de televisión de las peleas de Laura y Thania, cuyos respectivos inicios aparecen en los segmentos 1b y 1c. Georgina habla de la necesidad de garantizarle a todos/as la libertad de practicar cualquier deporte.

5b. Desigualdad en la remuneración económica. En primer plano, Thania: “Tenemos todo el derecho de exigir que se nos tome en cuenta por igual y se nos den las mismas oportunidades. También en cuanto al salario” (Min. 59:30). En figura entera, Laura plantea la disparidad salarial entre lo que ella gana y lo que gana un boxeador de su misma categoría. Desenlace de la pelea que inició en el segmento 1b: Laura pierde. En primer plano, Laura expresa satisfacción por haber logrado la modificación en la ley para permitir el boxeo femenino y su imagen se intercala con notas del periódico donde aparece la nueva generación de boxeadoras con el titular “Y llegaron las hijas de mamá Laura”. Desenlace de la pelea de Thania que inició en el segmento 1c: Thania pierde. En primer plano, Maribel dice: “tener una liga donde podamos trabajar y vivir del fútbol. Porque sabemos que el fútbol lo hacemos como un *hobbie*. Y sí, claro, hay premios cuando uno pasa a un torneo importante pero no es un salario base, que esté siempre ahí” (Min. 64:51). Imágenes del partido de la selección contra Japón, las mexicanas pierden.

5c. Deuda pendiente. Georgina en primer plano, con las gradas del estadio atrás:

Cuéllar al final del juego dijo “creo que es momento de que este país arrope un espectáculo como éste”. Es cierto. Culturalmente, México tendría que decir sí merece el deporte femenino, el fútbol en este caso, un lugar de mayor respeto, de mayor apoyo y de mayor oportunidad porque lo vimos en la cancha (Min. 67:09).

En plano medio, Laura asegura:

Aunque ya no esté arriba del cuadrilátero luchando, estaré abajo luchando por los derechos de nosotras como boxeadoras porque realmente el trabajo que hacemos es mucho mejor y de más calidad que el de los varones. Entonces lo más justo es que se nos trate económicamente de la misma forma. Yo seguiré luchando por eso (Min. 67:30).

Georgina: “Este país tiene una deuda histórico-cultural con el deporte hacia la mujer” (Min. 68:18). Se cierra con planos generales del entrenamiento del equipo infantil Toluca de Huayamilpas, cuyas imágenes también cerraron los segmentos 1 y 4. Créditos.

El desglose ordenado me permite detectar varias características feministas de este documental observacional-participativo compuesto fundamentalmente de bustos parlantes que hablan directamente a la cámara con una mirada de interpelación (ver anexo 4. Imágenes 4.1, 4.2 y 4.3). Como mencionaba en el primer capítulo,⁶² aunque los bustos parlantes son monótonos e impositivos cuando se trata de personajes que representan una posición oficial y/o autoritaria, su efecto es distinto cuando quienes hablan se representan a sí mismas/os en un modo crítico, como es el caso de las deportistas entrevistadas por Maricarmen de Lara. Las jerarquías son puestas en cuestión incluso al interior del filme, pues si bien se reconoce la trayectoria profesional de Laura Serrano y Maribel Domínguez o el conocimiento que Georgina González y Andrea Rodebaugh tienen del medio, sus experiencias y opiniones reciben la misma atención y tienen igual importancia que las de la boxeadora amateur Thania Cortés o las jóvenes futbolistas llaneras.

La división por medio de dichos populares, las animadas canciones de la banda sonora y el montaje que intercala imágenes de archivo y escenas de vida cotidiana de las deportistas donde se transgreden expectativas del público al mostrar cuerpos femeninos fuertes que entrenan, dan puñetazos y patean el balón, inyectan al documental de un dinamismo acorde con la temática abordada (ver anexo 4. Imagen 4.4). Hay una continuidad cíclica al regresar, en el cierre de distintos segmentos, al entrenamiento del

⁶² *Vid. Supra.* Apartado 1.2.2 Documental feminista: posibilidades del cine realista y/o narrativo subversivo

equipo de fútbol infantil Toluca de Huayamilpas y al presentar gradualmente imágenes de las peleas de Laura y Thania que concluyen en el segmento 5b.

En toda la película hay una tensión entre la representación patriarcal de “la Mujer” y las autorepresentaciones de estas deportistas. El caso de Laura Serrano es bastante claro (segmento 1b). El primer modo en que es presentada al público por Maricarmen de Lara es como una exitosa boxeadora profesional “con un récord de 16 peleas ganadas, dos empates y dos derrotas”. La pantalla entonces se divide en dos, mostrando planos detalle de sus entrenamientos y dos posturas machistas a las que ha debido enfrentarse: su entrenador que desaprueba el boxeo femenino y su madre que quisiera que Laura fuera sólo “de su casa”. El giro subversivo feminista tiene lugar cuando la última palabra la tiene la propia Laura, junto a sus premios y reconocimientos, afirmando que su pasión es el box y que seguirá peleando por el derecho de todas las mujeres a dedicarse al deporte que deseen (ver anexo 4. Imágenes 4.5, 4.6, 4.7 y 4.8).

La contradicción entre “la Mujer” y las mujeres también está presente en dos planteamientos: la doble jornada (segmentos 1g y 4c) y la objetivación sexual (segmentos 3a y 3c). Hay una ansiedad patriarcal por recolocar a las deportistas en su rol “natural” de amas de casa, evidente por ejemplo, en el titular de periódico “La Peque, goleadora y mujercita de hogar” (ver anexo 4. Imagen 4.9) o en la declaración del director técnico de la selección nacional femenil: “Que ya no sea *la ama de casa perfecta solamente*. La que cocina bien y limpia y cuida a los niños. Sino *que también tenga esa oportunidad* de encontrarse a sí misma en otra área” (las cursivas son mías). En otras palabras, el rol de “ama de casa perfecta” es dado por hecho y el deporte sería algo complementario.

El aspecto de la objetivación sexual de las deportistas es ejemplificado con el fragmento de un partido de televisión donde el comentarista afirma que “se ven muy bonitas jugando al fútbol”. Como plantea Laura Mulvey, la imagen de una mujer empoderada es convertida en fetiche para contrarrestar la amenaza de castración⁶³: ni como atletas ni como dueñas de sus cuerpos, sólo reducidas a objetos sexuales pueden ser asimiladas por el sistema patriarcal. En este sentido, el trabajo de montaje de Maricarmen de Lara deja ver su intención de dotar al público de elementos para ver las

⁶³ Vid. *Supra*. Apartado 1.1.1 Placer visual y sistema de miradas del cine realista clásico

contradicciones y los estereotipos en las representaciones de género, sin tener que recurrir a explicaciones con una voz *over* autoritaria para indicar cómo leer las imágenes.

Otro aspecto interesante es la constante comparación de las deportistas con sus colegas varones. Parece que siempre hay un sentimiento de inferioridad (“Nunca la mujer más fuerte será igual al hombre más fuerte” dice Georgina González al inicio del filme en una afirmación tan tajante como esencialista) y que el varón fuera el parámetro para medir la propia capacidad como deportistas. Por ejemplo, Charlyn Corral (segmento 1f) plantea que jugar con mujeres le resultaba muy sencillo porque ella estaba “acoplada a jugar con hombres”. Sin embargo, hay un esfuerzo de la cineasta por mostrar que esta comparación con los varones no se reduce a una misoginia subyacente o a una paralizante diferencia biológica. La razón fundamental por la que Maribel Domínguez se hacía pasar por hombre en el equipo “Palmeiras” era porque no había equipos de fútbol femenino. Años después, su motivación para entrar a un equipo varonil de división A era semejante: asegurarse una carrera profesional en el deporte que le apasiona, pues en México sólo se apoya a los futbolistas varones. De igual modo, Laura Serrano y Thania Cortés están convencidas de que su nivel como boxeadoras es igual e incluso superior al de muchos boxeadores y lo que las indigna es la disparidad salarial. Lo que se demuestra entonces es que el argumento biologicista desvía la atención de las inequidades sociales.

Aunque hay numerosas diferencias en las historias de vida de las deportistas retratadas, todas coinciden en su compromiso con el deporte que han elegido, la inconformidad con los obstáculos que se les interponen para su práctica y su decisión de exigir un alto a las injusticias. Las mujeres que Maricarmen de Lara retrata, no sólo se alejan del estereotipo de la feminidad débil, tanto Laura Serrano y Maribel Domínguez como la mayoría de las jóvenes amateurs son mexicanas de piel morena y provenientes de una clase social baja. La opresión de clase se muestra claramente en el segmento 4c: Ana Laura debe encargarse de las labores domésticas mientras su madre trabaja fuera y la exboxeadora Susana Morales asevera: “si no trabajas no hay leche.”

Al sostenerse fundamentalmente en entrevistas, *¿Más vale maña que fuerza?* tiene un modo de representación participativo que exigió a la cineasta establecer un lazo de confianza con las deportistas. En el siguiente apartado reviso esta interacción y las intenciones detrás de un filme tan claro en estructura y planteamientos.

2.3.2 Producción y recepción: un homenaje que detona debates

“De que somos diferentes físicamente, sí. Si las mujeres boxean contra un hombre la fuerza es distinta. Aunque sean del mismo peso, la fuerza es distinta. Somos distintas a los hombres. Pero el problema no es que seamos distintas, el problema es que hay una sociedad inequitativa en términos salariales, de derechos, de trabajo.” Maricarmen de Lara (Entrevista 2. Min. 7:24).

Maricarmen de Lara se acercó por vez primera a la historia de Laura Serrano en el año 2000, cuando filmó un cortometraje documental titulado *El difícil oficio de los puñetazos*. Desde entonces se quedó en el tintero el tema de los obstáculos que enfrentan las deportistas en una sociedad patriarcal. Siete años después logró levantar el largometraje documental *¿Más vale maña que fuerza?* con respaldo económico del Estado a través del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad del IMCINE, aunado al apoyo de instituciones como la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM, donde labora como docente desde el 2000) y la Filmoteca de la UNAM.

Este documental nació con dos objetivos: como un reconocimiento al esfuerzo invisibilizado de las protagonistas y como una herramienta para generar debate, principalmente entre un público joven, sobre situaciones de desigualdad legitimadas por la diferencia sexual. Maricarmen me explica así el origen del proyecto:

Un trabajo que pienso más como para abrir la discusión en secundarias y prepas porque creo que lo que falta en este país es precisamente la formación educativa. Y que eso es lo que restringe mucho una visión, no sólo más tolerante, sino de entendimiento de que hay una diversidad cultural, sexual, de muchos tipos [...] esa es la intención cuando se hace *¿Más vale maña que fuerza?* Por eso es como muy didáctica en términos de las preguntas. A Marta Lamas le gustó mucho, creo que es una de sus preferidas porque la usa en sus clases (Entrevista 2. Min. 8:04).

Al estreno acudieron Laura Serrano y algunas de las futbolistas, que se mostraron conmovidas y agradecidas: “Yo siempre le enseño el trabajo a la gente que está involucrada conmigo” (Entrevista 3. Min. 9:10). Si bien este filme no fue abiertamente censurado como *No les pedimos un viaje a la luna*, no se exhibió en salas comerciales. Sólo estuvo en la Cineteca Nacional y en el Centro Cultural Universitario de la UNAM, donde las reacciones del público fueron emotivas y alentadoras para Maricarmen:

Una mujer del público me dijo que ella no dejaba a su hija jugar fútbol y que a partir de ese momento había cambiado su opinión. Ese tipo de cosas que son de las que te gustan porque dices “qué bueno” (Entrevista 3. Min. 11:06).

También se ha presentado en la UAM ante grupos de estudiantes. Sobre estas proyecciones, Maricarmen recuerda “la intervención de hombres jóvenes diciendo «pues no nos habíamos dado cuenta». Y a la hora del salario, es que eso es gruesísimo, les impresiona mucho. Es como lo que cierra una serie de conflictos de inequidad, porque no creo que sea lo único” (Entrevista 3. Min. 8:40). Al tener una cobertura mediática muy escasa, las actividades de estas deportistas pasan desapercibidas por la mayor parte del público. De igual modo, las injusticias de género permanecen invisibilizadas y legitimadas por una ideología machista que asigna una posición “natural” de inferioridad a las mujeres. Es esto lo que Maricarmen busca revelar con su cine, aunque ello represente sacrificar aspectos estéticos en aras de la claridad del mensaje político:

Hay un sometimiento al financiamiento brutal [...] siempre me quedo como con el gusanito de que quisiera haber hecho más cosas en imagen y yo sé que eso representa costos. Y que yo he sacrificado un poco esa situación porque para mi primero es lo político. Entonces yo saco el material y digo pues ni modo, no tuve el chance estético que me hubiera encantado tener (Entrevista 2. Min. 21:41).

Sin embargo, puntualiza que las entrevistas presentadas en el formato de bustos parlantes no son soluciones fáciles ante la escasez de recursos económicos y creativos. Por el contrario, ver a estas mujeres en planos cerrados tiene un potencial importante:

Que una mujer hable desde su situación también te transmite una serie de emociones y de situaciones de esa persona. Y la tienes que ver decírtelo. Entonces eso adquiere una fuerza. Ver lo que está viviendo porque en la emoción y en cómo lo puntualiza tendrá que ver lo que el espectador [sic] entienda de esa vivencia (Entrevista 2. Min. 29:47).

En gran medida, estos testimonios corporizados sintetizan la elección de la cineasta por presentar verdades parciales, complejas y subjetivas, en vez de “la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza” (Haraway 1995b: 335) de la autoritaria voz *over*. En el proceso de realizar este filme, profesionales y amateurs del deporte encontraron un espacio para autorepresentarse como mujeres con confianza en sí mismas, seguras de su capacidad y de la legitimidad de sus demandas. Lejos de resultar monótono, verlas en planos medios mientras relatan sus experiencias o explican las injusticias que han cuestionado brinda una valiosa herramienta para combatir la indiferencia ante la inequidad de género.

Este capítulo corresponde a mi primer caso de estudio: las intervenciones feministas en el cine de la documentalista mexicana Maricarmen de Lara, que ha desarrollado un estilo realista basado en un modo de representación observacional-participativo donde se da una importancia capital a los testimonios de las mujeres que han vivido las experiencias retratadas. El trabajo de Maricarmen se ha centrado en hacer de su cine un instrumento político y didáctico que pueda ser utilizado por grupos feministas y organizaciones de mujeres. Sus documentales son exponentes del realismo subversivo del que hablo en el primer capítulo: un cine capaz de emplear estrategias estilísticas del documental clásico (como los bustos parlantes) para desenmascarar las inequidades del androcentrismo y ser vehículo de voces disidentes, cuerpos rebeldes y sujetos femeninos autoconscientes.

Siguiendo la perspectiva de los conocimientos situados, las tres entrevistas que sostuve con Maricarmen me proporcionaron el eje alrededor del cual reconstruir el contexto de la producción cinematográfica feminista en México. Por ejemplo, a partir de su reconocimiento de la brecha abierta por Matilde Landeta y de la influencia que el “Colectivo Cine Mujer” tuvo en su forma de mirar o de su postura crítica ante los apoyos estatales al cine documental y la escasa distribución del cine mexicano. Tras reflexionar sobre sus planteamientos, puedo asegurar que su postura feminista ha atravesado forma, contenido, producción y recepción de sus documentales.

Respecto a forma y contenido, Maricarmen se ha enfocado en denunciar situaciones de opresión de las mujeres pero sin victimizarlas: tanto las costureras de *No les pedimos un viaje a la luna* como las deportistas de *¿Más vale maña que fuerza?* son sujetos con derechos y dueñas de sus cuerpos. Eva Corona, Lupe Conde, Laura Serrano, Maribel Domínguez, Andrea Rodebaugh y todas las otras mujeres filmadas por Maricarmen, tienen su propia voz y aceptan compartir sus experiencias con la cineasta.

El modo observacional-participativo de ambos filmes dirige la atención del público a los testimonios de las protagonistas, que negocian la representación de “la Mujer” con sus propias autorepresentaciones como mujeres. En lo concerniente a producción y recepción, Maricarmen de Lara ha sostenido un trabajo colaborativo con grupos feministas para los que elabora documentales didácticos. Y el lazo de confianza que logra establecer con las personas filmadas está directamente relacionado con el esfuerzo de que su relación con ellas siempre sea lo más transparente posible.

Capítulo 3. El cine de Alina Marazzi. Documental feminista reflexivo-performativo como (re)visión de memoria, genealogías y modos de representación

“Mi proyecto debía ser ese, uno realmente mío. *Un’ora sola ti vorrei* representa venir al mundo de nuevo. No sólo volver a traer al mundo a mi madre por medio del filme, sino también nacer yo como directora porque después de esa película pude proponer mis otros proyectos.” Alina Marazzi (Entrevista Alina. Min. 9:44)⁶⁴

El cine documental de Alina Marazzi ha nacido de la búsqueda por restituir ausencias y solventar silencios en su propia historia de vida. Desde la reconstrucción de la figura de su madre, que se suicidó cuando la documentalista tenía siete años, hasta la indagación en las reflexiones y representaciones de las mujeres italianas en la década de los setenta, Alina ha utilizado la herramienta cinematográfica para elaborar una genealogía en clave femenina: una necesidad personal que en sus filmes revela una importante dimensión sociopolítica feminista. Incluso si en una primera instancia, esta cineasta no se auto-representa como feminista.

Además de tener como protagonistas a mujeres que cuestionan sus roles, las películas de Alina Marazzi se caracterizan por una considerable experimentación en las estrategias formales del lenguaje cinematográfico. Más cerca del modo de representación reflexivo-performativo que del realismo, su trabajo se apoya en recursos como fragmentos de cine doméstico (*home movies*), material de archivo, fotografías, animaciones, cartas y diarios. La razón por la que la propongo como segundo caso de estudio es el reconocimiento del equilibrio que su obra logra entre forma y contenido en torno a la (re)visión de representaciones de las mujeres, reto que el contra-cine feminista se ha planteado desde sus inicios. Además, desde la perspectiva de los conocimientos situados, la decisión de Alina de tomar su propia experiencia como punto de partida explícito para la creación cinematográfica me parece un elemento clave.

Este capítulo se divide en tres partes. La primera tiene el objetivo de situar el trabajo de Alina Marazzi a partir de dos niveles: en diálogo con el cine realizado por

⁶⁴ Las entrevistas con Alina Marazzi y Cecilia Mangini fueron realizadas en italiano. Las traducciones de los fragmentos transcritos en este capítulo son mías. Ambas entrevistas completas se pueden consultar en el DVD adjunto. También incluyo la guía de entrevista que utilice. *Vid. Infra.* Anexo 7. Guía de entrevista a Maricarmen de Lara y Alina Marazzi / Anexo 8. Relación de entrevistas contenidas en DVD adjunto.

mujeres en Italia (especialmente la producción documental feminista) y por medio de una entrevista realizada en 2013 donde ella misma habla de sus filmes. Esta primera parte se subdivide en cuatro apartados mediante los cuales me acerco gradualmente al trabajo de Alina: para redactar el contexto histórico tuve la oportunidad de entrevistar a una pionera del cine documental en Italia, Cecilia Mangini, de manera que tomo su experiencia como base para trazar el panorama cinematográfico antes de la década de los setenta; posteriormente reviso el trabajo del “Colectivo de Cine Feminista”, del que Alina ha reutilizado fragmentos; finalmente resumo las condiciones actuales de producción documental en Italia y especifico el modo en que Alina se sitúa en dicho panorama.

Concluidos los apartados de contextualización, las siguientes dos partes corresponden a mi profundización en los documentales *Un'ora sola ti vorrei* (2002) y *Vogliamo anche le rose* (2007) utilizando los presupuestos teórico-metodológicos planteados en el primer capítulo, así como las claves de lectura que la propia Alina brinda en la entrevista y en los libros que acompañan sus películas (ella es autora del primero y editora del segundo). Como en el caso de Maricarmen de Lara, en los documentales de Alina Marazzi encuentro intervenciones feministas en forma y contenido (cine narrativo subversivo, representaciones dentro y fuera del género), pero también en su producción y recepción (explicitación del punto de vista, conocimiento subjetivo, lazos de solidaridad).

3.1 Situación/Contextualización de la obra cinematográfica de Alina Marazzi

Blanca, europea, de clase social alta (es nieta del editor italo-suizo Ulrico Hoepli) y egresada de una escuela de cine británica donde tuvo como profesora a Laura Mulvey, Alina Marazzi (Milán, 1964) reconoce su posición de privilegio, que le facilita “producir películas pequeñas que rozan la inutilidad; cosas marginales, objetos no solicitados por el mercado. Por el gusto de hacerlas. Porque es necesario hacerlas, incluso en desafío a las leyes del marketing y la ganancia” (en Costa 2006: 213. Mi traducción).⁶⁵ Pero su trayectoria profesional también ha incluido la asistencia de dirección en numerosos

⁶⁵ Con excepción de los textos de Aronica (2005), Cuevas (2010), García (2009), González de Sande (2012), Rubin (1989) y Rich (2010), la bibliografía consultada para la redacción de este capítulo estaba disponible únicamente en italiano o inglés, por lo que todas las traducciones son mías.

proyectos, además de colaboraciones en producciones de corte social como una serie de laboratorios audiovisuales en la cárcel de San Vittore en Milán durante los noventa.

Alina Marazzi ha tratado temas como la maternidad, la sexualidad, el cuerpo y el conflicto de roles que experimentan las mujeres en el patriarcado. En su búsqueda por reencontrar sus lazos con la segunda ola del movimiento feminista realizó *Vogliamo anche le rose*, documental en el que recupera materiales de cineastas como Cecilia Mangini y Adriana Monti, además de algunos filmes del “Colectivo de Cine Feminista”. Con el objetivo de situarme en el contexto histórico y geográfico desde el que Alina ha creado, en el siguiente apartado hago una revisión del acceso de las mujeres a la producción cinematográfica en Italia antes de la segunda ola del movimiento feminista. Mi eje, situado y parcial, es la entrevista que sostuve con la cineasta Cecilia Mangini.

3.1.1 Pioneras del celuloide en Italia. El cine documental de Cecilia Mangini

Al igual que en México, la cinematografía italiana nace a finales de 1896 siguiendo el modelo francés de la toma de “vistas”. Gran parte de la producción documental de principios del siglo XX es anónima. Una excepción es Luca Comerio, fundador de la primera productora cinematográfica en Milán (“Comerio Films”, 1907) cuyos registros de conflictos bélicos como la guerra de Libia (1911) y la Primera Guerra Mundial (1914-1918) son reutilizados por Cecilia Mangini en *All’armi siam fascisti!* (1961).

Elvira Notari (1875-1946) es la primera directora en Italia, con cerca de sesenta largometrajes y numerosos cortometrajes. Su figura ha sido rescatada del olvido gracias al trabajo de investigadoras feministas (Miscuglio 1988: 154). En 1910, Elvira y su marido fundan la compañía productora “Dora Films” en Nápoles. Son obligados a cerrarla en 1930 debido a la censura fascista pues, aunque su cine no es políticamente subversivo, al régimen le molesta el excesivo realismo en su retrato de la pobreza, retrato que contradice la imagen de estabilidad idealizada que pretende difundir.

Además, el fascismo se plantea concentrar la industria cinematográfica en Roma, proyecto que inicia en 1924 con la fundación del Instituto LUCE. Benito Mussolini “intuye plenamente el potencial del medio cinematográfico. Él mismo inventa el nombre LUCE (acrónimo de La Unión Cinematográfica Educativa) y reconoce la importancia de un organismo dedicado a la propaganda y orientado a la difusión de películas didácticas”

(Bertozzi 2008: 61). En 1926 decreta una ley que hace obligatoria la proyección en todas las salas nacionales de al menos un documental LUCE. Junto al *Giornale Luce*, el Instituto registra eventos como la conciliación del gobierno fascista con el Vaticano en 1929 y la boda de la hija de Mussolini. También produce documentales claramente propagandísticos como *Il Cammino degli eroi* (D'Errico 1936). Los estudios de Cinecittà⁶⁶ se inauguran en 1937 con el rodaje de *Scipione l'Africano* (Gallone).

La escuela más importante de cine en Italia, el Centro Experimental de Cinematografía de donde han egresado cineastas como Rony Daopoulo y Liliana Cavani, es inaugurada en Roma hacia 1935. En los márgenes del régimen se gestan espacios de libertad, parcial y vigilada, como el Cineguf: sesiones cinematográficas organizadas por los Grupos Universitarios Fascistas. Impulsado en 1935 por Luigi Freddi, el Cineguf contribuye al interés por el cine experimental y a la formación cinematográfica de jóvenes cinéfilos, entre los que se encuentran Pier Paolo Pasolini y Cecilia Mangini.

En los años de la posguerra se desarrolla el neorrealismo con influencia del cine documental: rodaje *in situ*, actores no profesionales y énfasis en denunciar la situación socioeconómica del país son algunos de los elementos presentes en largometrajes neorrealistas de ficción como *Roma, ciudad abierta* (Rossellini 1945) o *Ladrón de bicicletas* (Sica 1948). Pero el cine documental es relegado y trabas legislativas como la “Fórmula 10”, cuyo nombre se debe a la rígida duración de diez minutos equivalentes a un solo rollo de película, limitan este género al cortometraje. En 1950 un grupo de cineastas y críticos funda la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) con el objetivo de exigir la libertad de expresión que el régimen fascista les había negado.

La primera italiana que desarrolla una carrera profesional como documentalista, abriendo así la brecha para la generación de Alina Marazzi y marcando un precedente para las cineastas feministas de los setenta, es Cecilia Mangini (1927, Puglia):

Siempre obstinadamente libre, ha vivido su trabajo como un reto constante no sólo a la sociedad y al conformismo, sino también a esa idea, aún tan fuerte en Italia, de que el cine sea un territorio, sobre todo en la parte de la realización, casi exclusivamente masculino (Sciannameo 2010: 12).

⁶⁶ Cerrada durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Cinecittà reabre en 1947. Desde mayo de 2009, Cinecittà y el Instituto LUCE se han fusionado, dando lugar a Cinecittà Luce.

Su primer filme (*Ignoti alla città*, 1958), cuya narración en modo voz *over* es de un texto escrito por Pier Paolo Pasolini, es censurado. En una entrevista realizada en marzo de 2013, Cecilia me cuenta cómo surge la idea detrás de esta película:

Llegué a Roma en el 52 y no conocía la ciudad, así que comencé a recorrerla. Fui a Via della Conciliazione [...] construida en los años treinta, cuando Mussolini hace un pacto de paz con la Iglesia mediante el cual el catolicismo es reconocido como la religión oficial de Italia [...] Este evento fue celebrado con esta calle que era una herida porque allí había un barrio de artesanos, el cual demolieron para construirla. Mussolini hizo lo mismo para construir Via dei Fori Imperiali, donde también había un barrio popular de tradición antigua. Sacaron a toda la gente, mandándola a las *borgate*⁶⁷ [...] Fui a estas *borgate* lejísimos de la ciudad y horriblemente construidas, completamente aisladas. Las personas no sabían cómo trabajar porque estaban fuera de la ciudad. Así que cuando me pidieron hacer mi primer documental, decidí filmar a esta gente. Inspirada por Pasolini, decidí hablar de los chicos que se rebelaban ante la autoridad (Min. 41:39).

Cecilia vuelve a filmar a los jóvenes de las “borgate” en un documental posterior, *La Canta delle marane* (1962), también con un texto de Pasolini leído en voz *over*:

ellos se bañaban en las *marane* [...] *marane* es un término romano para referirse a los estanques. Estas *marane* son su espacio de libertad y juego. Allí expresan su creatividad rebelde. Pescan, comen, se rebelan cuando llegan los policías e incluso se rebelan ante el público [...] Pasolini escribió un texto bellissimo, que en mi opinión es un anti-comentario porque él se convierte en uno de ellos, habla en primera persona, se identifica como uno de estos chicos (Min. 48:30).

Este “anti-comentario” es una estrategia formal que cuestiona convenciones del documental clásico, específicamente del modo de representación expositivo, en el que el comentario *over* de la autoritaria “voz divina” (Nichols 2001: 105) de un narrador oído pero jamás visto “dice al espectador cómo debe ver el documental. La voz que dice «debes creer que las cosas son de este modo y no hay otro modo de verlas»” (Entrevista Cecilia. Min. 52:31). En varios de sus documentales, como *Divino amore* (1960) o *Felice natale* (1965), Cecilia prescinde por completo de la voz *over*:

Siempre he tenido una especie de lucha contra el texto. Y cuando lo he utilizado se trataba de un texto declaradamente mío, mi punto de vista, aquéllo que yo consideraba. En el momento en el que se da un enfoque claramente subjetivo, el espectador [sic] es

⁶⁷ Se denominó “borgate” a los asentamientos urbanos de viviendas populares realizados entre 1924 y 1937 en la zona del “Agro Romano” (el área rural que circunda la ciudad de Roma). El gobierno fascista construyó doce “borgate” para transferir a las personas que vivían en las casas del centro histórico que fueron demolidas con el objetivo de construir avenidas como las que menciona Cecilia.

libre de pensar lo que quiera: estar de acuerdo, en desacuerdo, en polémica, entusiasta, negador. Se da al espectador [sic] una libertad que el texto autoritario no da (Min. 71:23).

Con otras palabras y desde la reflexión sobre los modos de representación en el cine documental, Cecilia Mangini aboga por los conocimientos situados, es decir, la verdad como algo parcial, corporizado y subjetivo, en vez de “la visión desde arriba, desde ninguna parte” (Haraway 1995b: 335).⁶⁸ Esta inquietud por dejar abiertas varias perspectivas para entender los acontecimientos es un rasgo muy presente en el trabajo reflexivo-performativo que Alina Marazzi realiza en el siglo XXI.

Como parte del grupo de documentalistas *demartinianos* (llamados así por la influencia hacia un trabajo etno-antropológico a raíz de las investigaciones del antropólogo Ernesto De Martino) Cecilia Mangini dirige *Stendali* (1959), un registro de los cantos fúnebres de las mujeres del Salento, en el sudeste de Italia, nuevamente con un texto leído en *over* escrito por Pasolini. El filme es bien recibido por De Martino, pero no por los etnólogos del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Roma, pues argumentan que un documento etnográfico debe ser grabado con una toma fija en aras de mantener la objetividad científica: “Cuando he objetado que la mera elección del encuadre, por único que fuera, ya implicaba la negación de la llamada objetividad científica, no se movieron un solo milímetro de su fórmula” (en Bertozzi 2008: 149).

En 1961 Cecilia co-dirige con su marido, Lino del Fra, y el historiador Lino Micciché, el documental a base de material de archivo *All'armi, siam fascisti!* LUCE les cierra el acceso a sus archivos pero logran encontrar suficiente material en Yugoslavia, Francia y Alemania. Sobre los recursos formales de esta película me comenta:

el material de repertorio que utilizamos contra el fascismo y contra el nazismo, había sido grabado por fascistas y nazis [...] Que lo hayan grabado los fascistas no significa que se convierta en algo a su disposición absoluta para siempre [...] En el filme, Mussolini es un payaso, no es una persona creíble y eso lo grabaron los fascistas (Min. 78:29).

El acto de re-visión y re-interpretación que Cecilia lleva a cabo en la realización de *All'armi, siam fascisti!* es un antecedente del proceso que Alina Marazzi pone en marcha en *Un'ora sola ti vorrei* y *Vogliamo anche le rose*, donde resignifica materiales filmados por alguien más. Ambas cineastas utilizan un modo de representación reflexivo

⁶⁸ Vid. *Supra*. Apartado 1.3 Documental feminista y conocimientos situados

que invita al público a pensar sobre los mecanismos de construcción de significados en el celuloide. Sobre las condiciones de producción en la época, Cecilia Mangini relata:

Grabábamos con una cámara inventada por los alemanes en los treinta, la Aireflex, pensada para ser usada durante los combates. Por ende era una cámara ligera, manipulable y muy versátil. Muchos cineastas usamos esta cámara para grabar filmes que luego eran doblados. Pero los cineastas “importantones” filmaban con otra cámara, inmensa porque estaba silenciada y entonces podía grabar sonido directo, pero se requerían cuatro técnicos para moverla, pues era pesadísima. Está claro que los documentalistas [sic] no podíamos permitirnos esto. La *troupe* del documental estaba formada por el director, raramente un representante de la productora, un director de producción, un operador y un maquinista-electricista [sic]. La *troupe* era pequeñísima y esta pobreza -poca película, pocas personas- nos garantizaba nuestra libertad (Min. 74:30)

Después “llegaron las Aireflex silenciosas pero las primeras eran muy caras. Compré una hasta 1965. Con esta cámara podía entrevistar a las personas, escuchar lo que decían” (Min. 77:03). Es en ese año cuando el Partido Comunista Italiano, en el cual militaba, le encarga un trabajo sobre la condición femenina en Italia. Logra entrar a las fábricas y entrevistar a las mujeres en las cadenas de montaje: el resultado, *Essere donne* (*Ser mujeres* 1965), es un documental que denuncia la doble e incluso triple jornada de las italianas. Desmonta los mitos de la imagen de “la Mujer” en los medios de comunicación y de la fábrica como símbolo del progreso económico: “Para trazar esta deconstrucción del mito están las mujeres trabajadoras con la potente simplicidad de sus propias vidas. Un relato auténtico sobre la incertidumbre, de voz de sus protagonistas” (Sciannameo 2010: 92). El filme es premiado en el Festival de Leipzig por un jurado en el que figuraban Joris Ivens, Paul Rotha y John Grierson. Sin embargo, es ignorado en Italia para evitar su distribución en las salas cinematográficas nacionales.

Alina Marazzi utiliza un fragmento de *Essere donne* en su documental *Vogliamo anche le rose*⁶⁹ como parte de una secuencia en la que se habla sobre la importancia de la píldora anticonceptiva, sobre todo cuando los recursos económicos son insuficientes para mantener a una familia numerosa en el marco del capitalismo salvaje. *Essere donne* es el primer documental en el que Cecilia Mangini aborda directamente la opresión de las mujeres. Sin embargo, en la entrevista conmigo insiste en que la clase social es más determinante que el género: “si se nace en una clase social que dé a la mujer alguna

⁶⁹ Vid. *Infra*. Apartado 3.3.1 Forma y contenido: Un *collage* documental sobre política sexual. Segmento 3b

posibilidad de acción o si se nace en una clase social que no dé ninguna opción a las mujeres y entonces su lucha es mucho más fuerte, dura y difícil” (Min. 10:12).

En este sentido, Cecilia considera que la lucha del feminismo debe insertarse “en un cuadro más amplio de liberación de la humanidad” (Min. 9:30). Tras comentarle que una perspectiva feminista interseccional analiza cómo se conforman cadenas de opresiones donde operan conjuntamente categorías como género, clase social y raza, afirma sonriente “¡Me descubro interseccionalista!” (Min. 10:37) Desde el primer correo electrónico que intercambiamos en febrero de 2013, Cecilia me aclara que para ella:

el cine es sólo cine, no es ni masculino ni femenino. Ciertamente, como en casi todas las actividades humanas reconocidas, en el cine las mujeres han encontrado fuertes dificultades y empeñarse en la defensa de una identidad de género frecuentemente ha constituido una limitación (correo electrónico del 2 de febrero de 2013).

Esta aseveración es interesante si se toma en cuenta que un documental-homenaje sobre su trayectoria, *Non c'era nessuna signora a quel tavolo. Il cinema de Cecilia Mangini* (Barletti y Conte 2010), debe su título a una anécdota narrada en el filme por la propia Cecilia de una ocasión en la que pasó por varón, pues en la mesa donde estaba sentada, sus colegas afirmaron que “no había ninguna señora”. En este rechazo a una identidad de género femenina (y feminista) se puede entrever el conflicto dentro y fuera del género experimentado por las mujeres que cuestionan la imposición patriarcal del rol de “Mujer”, así como las contradicciones de asumir rasgos del sujeto androcéntrico para tener acceso a ciertos ámbitos considerados masculinos.

El último filme de Cecilia Mangini, *La Briglia sul collo*, sobre un niño rebelde expulsado del colegio data de 1974. Después abandona el cine porque las condiciones impuestas a los/as documentalistas se vuelven cada vez más denigrantes: el documental es declarado “registro carente de creatividad, castigado por la ley Veltroni con 25 millones de liras por copia, frente a los 100 millones asignados a cortometrajes de ficción con longitud incluso de tres minutos” (Mangini 2012: 134). Sin apoyo económico, el documental en Italia se ve reducido al formato televisivo. Pero la RAI, compañía de radio y televisión pública italiana fundada en 1954, se inclina por cierto tipo de documental:

Más que mostrar el mundo, la RAI se preocupa por explicarlo, considerando a los italianos [sic] escasamente capaces de entender: espectadores [sic] de una mediocridad documental bajo la seducción de una reconfortante voz narrativa, imágenes relleno de

textos escritos, insertos musicales separados de paisajes sonoros pertinentes (Bertozzi 2008: 223).

En respuesta, se generan espacios alternativos de producción como la REIAC (Realizaciones Independientes Autores Cinematográficos) que nace en 1962 con la unión de Ansano Giannarelli, Piero Nelli y Marina Piperno o la “Cooperativa de Cine Independiente” (Cci) de 1967, donde confluyen grupos de Roma, Turín y Nápoles. Y es hacia la década de los setenta que el movimiento feminista en Italia alcanza la producción cinematográfica, como explico en el siguiente apartado.

3.1.2 El “Colectivo de Cine Feminista” y el cine independiente italiano

En su búsqueda por reconstruir un panorama caleidoscópico de finales de los sesenta y los setenta en *Vogliamo anche le rose*, Alina Marazzi no sólo revisa las versiones oficiales de la historia disponibles en los archivos de la RAI. También se acerca a varios integrantes de la Cci como Alberto Grifi, Mario Masini, Anna Lajolo y Guido Lombardi. Por ende, he tomado los materiales re-utilizados en *Vogliamo anche le rose* como base para sintetizar el desarrollo del cine independiente y/o feminista en Italia.

Grifi, “padre espiritual” (Zonta 2008: 87) del cine experimental italiano, dirige miles de filmes abiertos. Entre los más conocidos se encuentran *La Verifica incerta* (1964-65), *Anna* (1972-73) y *Parco Lambro* (1976). Este último es un registro del Festival del Proletariado Juvenil en Parque Lambro, “un fresco sobre las contradicciones y las grietas en la izquierda juvenil italiana” (Bertozzi 2008: 218). La versión difundida dura una hora, pero la versión larga (de 30 horas) incluye una reunión de feministas de la que Alina toma un fragmento⁷⁰ donde se discute una parte de lo que Maricarmen de Lara llama “machismo-leninismo” (Entrevista 2. Min. 16:48), es decir, la apropiación del discurso de la liberación sexual por parte de varones de izquierda para (re)convertir a las mujeres en objetos sexuales. De *Anna*, documental sobre una joven de la calle, Alina recupera una secuencia donde la policía golpea a manifestantes feministas en Roma.⁷¹

⁷⁰ Vid. *Infra*. Apartado 3.3.1 Forma y contenido: Un *collage* documental sobre política sexual. Segmento 3c

⁷¹ Vid. *Infra*. Apartado 3.3.1 Forma y contenido: Un *collage* documental sobre política sexual. Segmento 2e

El medimetraje experimental/doméstico *X chiama a Y* (*X llama a Y*, 1967) de Mario Masini es uno de los ejes que dan continuidad a *Vogliamo anche le rose*, pues X (la esposa de Masini) aparece en repetidas ocasiones a lo largo del filme.⁷² Por su parte, el trabajo de Anna Lajolo y Guido Lombardi puede dividirse en dos momentos: de corte experimental como parte de la Cci (1968-1972) y uno más militante con el “Colectivo Videobase”, que fundan junto con Alfredo Leonardi en 1971. En su fase experimental realizan la serie *A,B,C,D*. Alina Marazzi toma extractos del episodio *D-Non diversi giorni*⁷³ para ilustrar el sueño de Anita, una de las tres protagonistas de su documental.

Vogliamo anche le rose también incluye fragmentos de filmes realizados por militantes feministas en los setenta como *Aggettivo donna*, *La Lotta non è finita* o *Il Piacere del testo*. El primer filme del “Colectivo de Cine Feminista” (creado a inicios de los setenta por Rony Daopoulo, Annabella Miscuglio, Loredana Rotondo, Grazia Belmonti, Ana Carini y Paola de Martiis) es el documental *Aggettivo donna* (*Adjetivo mujer*, 1971) dirigido por Rony y Annabella. Al año siguiente, el Colectivo realiza *La Lotta non è finita* (*La lucha no ha terminado*, 1972-73), donde incluyen imágenes de las manifestaciones del 8 de marzo del 72 y 73 en Roma, además de un segmento “auto-irónico donde se hace publicidad al movimiento feminista en el estilo de un *sketch* televisivo” (Zonta 2008: 95). En un ejercicio de autocrítica, Annabella Miscuglio considera que el cine del movimiento de las mujeres en la Italia de los setenta:

tendía a caer en una especie de realismo feminista debido a un exceso esquemático y una insuficiente dialéctica en la representación de la realidad. En estos filmes, el discurso ideológico ensombrece el texto en vez de estar implicado en su estructura. Los nuevos contenidos no logran encontrar un correspondiente modo de expresión, la poesía de las imágenes queda sepultada por una *voice over* que explica demasiado (1988: 156.).

Semejantes son las razones detrás del fallido proyecto de la primera incursión feminista en cine comercial, *Io sono mia* (*Yo soy mía*, 1977) de Sofia Scandurra, que resulta “acartonado y esquemático” (Miscuglio 1988: 160). Cabe destacar el paralelismo entre los defectos de esta producción feminista cuyo modo de representación es fundamentalmente expositivo (la *voz over* que explica de forma simplificada cómo interpretar las imágenes) y el creciente apoyo de la teoría feminista del cine en los setenta

⁷² Vid. *Infra*. Apartado 3.3.1 Forma y contenido: Un *collage* documental sobre política sexual

⁷³ Vid. *Infra*. Apartado 3.3.1 Forma y contenido: Un *collage* documental sobre política sexual. Segmento 2

a un contra-cine feminista capaz de subvertir forma y contenido del cine clásico. En gran medida, considero que al re-tomar y re-significar fragmentos de estos filmes militantes, Alina Marazzi logra encontrar esa dialéctica en la representación de la realidad y esa subversión feminista tanto en la forma como en el contenido.

A raíz de un Convenio Internacional sobre la Violencia contra las Mujeres organizado por el movimiento feminista en 1978, el “Colectivo de Cine Feminista” decide filmar un proceso por violación, para así denunciar la injusticia a la que eran sometidas las víctimas en una época en que la violencia sexual era considerada delito contra la moral, no contra la persona.⁷⁴ El documental *Processo per stupro (Proceso por estupro, 1979)*, dirigido por Loredana Rotondo, es transmitido por la RAI gracias a que ella trabajaba allí como programadora. Millones de espectadores/as lo ven, se le reconoce con el *Prix Italia* y es exhibido en numerosos festivales internacionales.

La presión del movimiento también logra que la RAI produzca el programa semanal de noticias *Si dice donna* entre 1979 y 1981. Un documental posterior del Colectivo (*AAA Ofresi, 1980*) que registra imágenes de una prostituta con sus clientes, no ha tenido distribución alguna. De hecho, es imposible acceder al negativo conservado en el archivo de la RAI, debido a la censura que prohíbe su proyección con el argumento de “salvaguardar la moralidad en la televisión.” (Miscuglio 1988: 163). Las cineastas son llevadas a juicio acusadas de interferencia en la vida privada y fomento a la prostitución. Finalmente se les levantan los cargos, pero el negativo les es confiscado.

Mientras el “Colectivo de Cine Feminista” trabaja fundamentalmente en Roma, Lina Mangiacapre funda el grupo de “Las Nemesiacas” en Nápoles. Realizan filmes experimentales en súper 8 como *Cenerella psicofavola femminista (1974)* y *Follia come poesia (1980)*. Definen el cine feminista como:

un cine hecho por mujeres para otras mujeres. Un cine en el cual se afirman a sí mismas, la propia realidad, la propia historia. Un cine que debe luchar siempre contra la explotación, el uso, la deformación, la comercialización, la reducción de la imagen de la mujer (Mangiacapre 1980: 52).

Otra figura clave en la producción documental feminista italiana de los setenta es Adriana Monti. Fragmentos de cuatro de sus filmes (*Bagagli, Il Filo del desiderio, Il*

⁷⁴ Hasta 1996 se aprobó en Italia la ley sobre violencia sexual que la considera delito contra la persona.

Piacere del testo y *Ciclo continuo*) son utilizados en *Vogliamo anche le rose*.⁷⁵ Esta cineasta, que actualmente reside en Canadá, relata en una carta dirigida a Alina Marazzi:

entré al feminismo en 1972, en el grupo Lucha Feminista que se inspiraba en la teoría marxista de Selma James y proponía un salario al trabajo doméstico. Al mismo tiempo participaba en el grupo de vía Disciplini (el grupo histórico del feminismo milanés antes de que se dividiera) que después se trasladó a vía Cherubini. También empezaba el Grupo del Inconsciente de vía Plinio que luego se dividió en dos. Yo me quedé en el de Lea Melandri, es decir, Sexualidad y Escritura (en Zonta 2008: 91).

Tanto *Bagagli* (*Maletas*, 1976) como *Il Filo del desiderio* (*El Hilo del deseo*, 1977) están filmados en súper 8. El primero tiene tono de cine doméstico y retrata la amistad en un grupo feminista, mientras el segundo, de carácter experimental, muestra una inquietante interacción entre la cineasta y una bailarina enmascarada. *Il Piacere del testo* (*El Placer del texto*, 1978) es el registro de una reunión del grupo “Sexualidad y Escritura”. *Ciclo continuo* (1978) está planteado como una serie de retratos de la artista hispana Esperanza Nuñez antes, durante y después de cortarse el cabello. Otro documental destacado de Adriana Monti es *Scuola senza fine* (1983), que comienza a rodar desde 1979 y retrata a un grupo de amas de casa que habían completado el curso de 150 horas⁷⁶ con Lea Melandri como profesora.

3.1.3 Documentales realizados por mujeres en el panorama actual del cine italiano

“Cuanto más pasa el tiempo, más me doy cuenta de que mis dificultades están todas ligadas al único hecho de ser mujer y joven. Porque hay en Italia un paternalismo difundido y generalizado por el que si una mujer joven demuestra tener talento, éste nunca es suficiente. Nunca es bastante. Es como si se nos pidiera ser unos superhéroes samuráis que se inmolan en una guerra que no ve nunca el final. Es una gran injusticia.” Costanza Quatriglio (en González de Sande 2012: 1070).

Los años ochenta, “la larga década gris” (Aronica 2005: 257) del cine italiano a juicio del historiador cinematográfico Lino Micciché, son testigo del surgimiento del monopolio televisivo de Silvio Berlusconi. El primer núcleo de su imperio mediático, Telemilano, ya

⁷⁵ Vid. *Infra*. Apartado 3.3.1 Forma y contenido: Un *collage* documental sobre política sexual. Segmento 4

⁷⁶ Los cursos de 150 horas fueron un logro de los/as trabajadores/as italianos/as en 1974. Desde 1976 se hicieron extensivos a las amas de casa y trabajadores/as retirados/as. Se llamaron así porque a los/as trabajadores/as se les otorgaron 150 horas de vacaciones pagadas para que asistieran a cursos que en total duraban 350 horas y culminaban en la obtención del diploma de la escuela primaria o secundaria.

había iniciado transmisiones en 1976, pero es en 1980 cuando Berlusconi “dio el paso decisivo hacia la concentración monopolística, al fusionar cinco cadenas en una, Canal 5. Dos años más tardaría en hacerse también con Italia 1, hasta culminar su escalada con la adquisición de Rete 4 en 1984” (Aronica 2005: 259).⁷⁷ Sin embargo, esta década también se caracteriza por una presencia mayor de realizadoras, pues junto a las dos cineastas consolidadas, Lina Wertmüller y Liliana Cavani, empiezan a dirigir Francesca y Cristina Comencini, Rosalia Polizzi, Francesca Archibugi y Wilma Labate, entre otras.

Al igual que Alina Marazzi, varias de ellas inician su carrera dirigiendo documentales para televisión. Liliana Cavani, por ejemplo, trabaja para la RAI en varios programas de carácter histórico-documental como *Le Donne nella resistenza* (*Las Mujeres en la resistencia*, 1965). Alina, cuyo último filme *Tutto parla di te* (*Todo habla de ti*, 2012) es su primera incursión en el largometraje de ficción, considera que en Italia existe un menosprecio por los documentales que actúa como “una expectativa productiva. Una presión de algún modo: «Alina ha hecho estas películas, ahora hace un verdadero filme». Como si los otros no lo fueran” (Min. 29:04). Esa presión hacia el uso exclusivo del cine como entretenimiento y evasión, de la que también habla Trinh T. Minh-Ha (1991: 32)⁷⁸, no es inocente en lo absoluto: además de atender intereses económicos apegados a estructuras hollywoodienses, limita la capacidad que el quehacer cinematográfico puede tener para informar, propiciar reflexiones politizadas, presentar otras versiones de la “realidad” e indagar en otras estéticas posibles.

Pero a pesar de las críticas y las dificultades, son varias las documentalistas italianas contemporáneas que prestan atención a inequidades ligadas al género. Por ejemplo, Emanuela Piovano (Turín, 1959) funda la Asociación *Camera Woman* en 1984, con la cual filma *D'amore lo sguardo. Registe a Torino* (1986), *Il Corpo, il gesto, le donne, il cinema* (1987) y *Epistolario immaginario* (1988). En 1988 establece la productora *Kitchenfilm* con el objetivo de promover cine independiente, sobre todo de mujeres y jóvenes. Junto con las cineastas Anna Gasco y Tiziana Pellerano, y en colaboración con un grupo de presas en la cárcel de la Vallette en Turín, filma *Le Rose*

⁷⁷ En 1994, un grupo de cineastas dirigió el filme *L'unico paese al mondo* con el objetivo de advertir sobre el riesgo de que el dueño del mayor imperio mediático del país también se convirtiera en jefe del Gobierno.

⁷⁸ *Vid. Infra*. Apartado 1.2.2 Documental feminista: posibilidades del cine realista y/o narrativo subversivo

blu (*Las rosas azules*, 1990), documental que registra la vida tras las rejas y el incendio que en 1989 había provocado la muerte de once presas.

La periodista Giovanna Gagliardo dirige dos filmes a base de material de archivo con la intención de rescatar la memoria audiovisual de las mujeres italianas: *Bellissime. Il Novecento dalla parte di Lei* (2004) y *Bellissime. Dal 1960 ad oggi dalla parte di Lei* (2006). A diferencia de *Vogliamo anche le rose*, la principal fuente de estos dos documentales es el archivo de la RAI.⁷⁹ Maria Daria Menozzi es directora del documental *Manoorè. Donne al lavoro al tempo della globalizzazione* (2005) sobre la vida de tres mujeres (de Senegal, Brasil y Mali) que participan en un encuentro de la Organización Internacional del Trabajo en Turín. La vida de las mujeres que entran al ejército italiano es retratada por Maria Martinelli en *Io giuro. Appunti di donne soldato* (2007). Junto con Simona Coccozza, Martinelli también ha dirigido un documental sobre una pareja de lesbianas que deciden recurrir a la inseminación artificial: *Over the Rainbow* (2009).

La cineasta siciliana Costanza Quatriglio, directora de documentales protagonizados por niños/as, jóvenes e inmigrantes como *Ecosaimale?* (2000), *L'insonnia di Devi* (2001) o *Il Mondo addosso* (2006), no se muestra optimista respecto al creciente número de mujeres documentalistas:

En cualquier elenco de películas realizadas o por realizar en Italia, de cualquier año, notarás que las mujeres están en una proporción de tres sobre cuarenta. Es distinto en el caso del género documental, porque en los últimos años las mujeres han intentado mostrar este país con un género que, desde el punto de vista de los productores, cuesta poco y toda la carga recae en quien lo hace. Perfecto, pues, para las mujeres. En Italia para hacer un documental hace falta tanto esfuerzo (en González de Sande 2012: 1070).

Cabe por tanto preguntarse en qué medida las realizadoras optan por el documental, no debido a una decisión propia, sino obligadas por la falta de apoyo para desarrollar cine de ficción. Alina Marazzi coincide en esta visión crítica, pues considera que a pesar de la creación de redes de apoyo al documental como la Asociación Nacional de Documentalistas “Doc/it” fundada en 1999, la situación del documental italiano está:

bastante mal. Pero porque nunca ha habido un interlocutor productivo [...] Ahora hay tantos documentalistas [sic] interesantes porque en los últimos quince años ha crecido

⁷⁹ Vid. *Infra*. Apartado 3.3.2 Producción y recepción: re-conocimiento de nuestras versiones de la historia

mucho el documental en Italia, pero no existe la producción propia y verdadera, no se considera importante. Y por tanto son siempre documentales autoproducidos. Después, quizá alguno es bello, entonces sale el DVD, los festivales y ya está. En una ciudad como Bolonia está la Cineteca donde se pueden ver estos filmes, pero normalmente eso no pasa. Siempre son casos aislados [...] No hay un plan y por tanto es difícil (Min. 38:17).

El problema de la escasa distribución al que se enfrenta Alina Marazzi, es similar al que describe Maricarmen de Lara en el capítulo anterior. El actual cine italiano tiene severas deficiencias sistémicas a juicio de Costanza Quatriglio:

Dicen que ahora el cine italiano va bien. En realidad ha habido un momento bueno en el que el público ha respondido bien a algunas comedias muy naif, realizadas por personajes cómicos famosos para el público televisivo. La verdad es que en Italia falta una política industrial para el cine y la cultura, aunque ni siquiera se habla de ello. No existe el mercado porque no existe el pluralismo. Hay dos grandes bloques: RAI Cinema y Medusa [...] Como solo hay dos grandes distribuidoras, distribuyen casi todas las películas que salen. Así pues, si un filme no genera mucha expectación el primer fin de semana, ¿ellos qué hacen? Lo quitan para dar espacio a otra película de su propia lista; de este modo eliminan la posibilidad de esa película de ganarse su propio público (en González de Sande 2012: 1072).

El historiador y crítico cinematográfico Marco Bertozzi, considera que el principal problema del cine documental en Italia es la falta de un departamento de producción que garantice una regularidad no sólo productiva, sino también distributiva. Si bien ha habido un aumento en la producción (en 2011 se realizaron 519 documentales, frente a los 132 que se hicieron en 2005) la distribución es pésima: *Un'ora sola ti vorrei* se terminó en 2002 pero llegó sólo a algunas salas de las principales ciudades italianas hasta 2005. Los documentales nunca se encuentran entre los filmes exitosos en taquilla y muchas veces se les elimina de la filmografía de las/os cineastas. En este sentido, Bertozzi considera que parte de la responsabilidad la tiene la crítica, pues insiste en considerar al documental como “el hermano estéticamente pobre (frecuentemente es pobre, pero sólo económicamente) del filme de ficción” (2008: 298).

Las películas de Alina Marazzi son clara muestra del potencial estético y emotivo del cine documental en su vertiente reflexiva-performativa. Aunado a la exploración formal, esto se relaciona con el modo en que esta realizadora concibe al documental como expresión de la subjetividad del/a realizador/a y la empatía entre cineasta(s), personas filmadas y público. En el siguiente apartado desarrollo estas conexiones.

3.1.4 Un cine de relaciones: la búsqueda de Alina Marazzi en el documental

“Para mí, el documental es la forma que expresa mejor la subjetividad de los autores, de las documentalistas. Y es bello e interesante cuando se expresa esta subjetividad, porque entonces el documental realmente remite a las relaciones entre quien ve, quien hace el filme y a quien se filma. Y esto crea una implicación, una empatía. Si está la distancia de una presunta objetividad, entonces es informativo, pero el documental es fundamentalmente un cine de relaciones, mucho más que el cine clásico narrativo.” Alina Marazzi (Min. 36:26)

Creadora de una obra que se caracteriza por su innovación formal (utilización de *home movies*, montaje con material de archivo, asincronía entre audio e imagen), Alina Marazzi afirma que nunca se ha sentido atraída por el cine clásico, ese considerado vehículo de ideología patriarcal por teóricas como Laura Mulvey y Claire Johnston⁸⁰:

De niña me gustaba hacer fotografías. Más que el cine, me gustaban las imágenes en sí, el lenguaje con imágenes. De hecho, el cine narrativo clásico no me gusta mucho, no lo frecuento. Por tanto, incluso mi formación cinematográfica fue pensada de manera muy general, confusa, sin el proyecto de ser directora. Fui a una escuela de cine en Londres que era un poco experimental. Se mostraban filmes experimentales y extraeuropeos, no se seguía un curso clásico de historia del cine (Min. 4:06).

En esos cinco años de formación en Londres, Alina Marazzi empieza a interesarse por un cine fuera de las fórmulas hollywoodienses. De hecho, Laura Mulvey es una de sus profesoras de análisis del lenguaje cinematográfico, aunque no como parte de un curso específico de teoría feminista del cine. Hacia finales de la década de los ochenta, Alina regresa a Milán con la idea de hacer documentales, pero sin un proyecto propio definido. Empieza entonces a trabajar como asistente de dirección sin el objetivo:

de realizar mi propio filme. No tenía esta ambición. Así que por cerca de diez años hice muchos trabajos [...] Es un recorrido que ha ido en zigzag, quizá porque no tenía una idea precisa, de modo que me nutrí de cosas diversas, incluyendo mi experiencia de vida y mi trabajo documental para la televisión en ámbito social [...] También con un grupo de artistas en proyectos de instalación, pensando no sólo en una pantalla, sino en varias. Todo esto, trabajar en contacto con esta realidad, seguramente me ha llevado a interesarme en una forma de expresión que no es la del cine narrativo clásico (Min. 5:55).

En esos diez años, Alina Marazzi conoce personas del medio cinematográfico italiano que han jugado un papel importante para la realización de sus documentales. Uno

⁸⁰ *Vid. Supra.* Apartado 1.1 Cine y feminismos.

de los cineastas con los que trabaja como asistente de dirección, Giuseppe Piccioni (*Fuori dal mondo*, 1999), es uno de los productores de su primer documental, *Un'ora sola ti vorrei*. En el rodaje de *Tartarughe dal becco d'ascia* (Syxty, 2000), filme en el que también se encarga de la asistencia de dirección, conoce a la editora Ilaria Fraioli, con quien ha establecido una fructífera relación profesional y de amistad. Al hablar sobre su trabajo en *Vogliamo anche le rose*, Ilaria comenta:

Conozco a Alina desde hace varios años, los filmes con ella no son comparables a ningún otro. De cada uno salgo transformada. No sólo me han generado una reflexión profesional muy profunda -nos une el mismo modo libre de concebir el documental- sino también una intensa confrontación conmigo misma. La nuestra es una interacción bajo el signo de la comunidad, incluso cuando no estamos de acuerdo (en Marazzi 2008: 40).

Al analizar las estrategias de producción de un documental tan personal como *Un'ora sola ti vorrei* resulta evidente la fuerza de esa amistad cómplice entre Alina Marazzi e Ilaria Fraioli.⁸¹ La otra persona clave en la trayectoria profesional de Alina ha sido el productor Gianfilippo Pedote. Hacia 1976, Gianfilippo trabaja en Radio Popular, “la emisora de izquierda radical más escuchada en Milán” (2008: 108). Su entrada al cine es en 1980, cuando funda, junto al crítico cinematográfico Silvano Cavatorta, el Festival “Filmmaker” como un espacio para la investigación, experimentación y difusión de la producción audiovisual hecha en Milán. Desde su tercera edición, “Filmmaker” ha destinado parte de su presupuesto a la producción de más de ochenta filmes, entre los que se encuentran algunos de los primeros trabajos de Alina como el documental para televisión *L'America me l'immagino* (1991).

En 1992, Alina Marazzi y Gianfilippo Pedote codirigen el documental televisivo *Il Declino di Milano*, donde incluyen fragmentos del micrófono abierto de Radio Popular. Entre 1994 y 1995, por invitación del grupo “Benetton”, Gianfilippo y el documentalista Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi*, 1982; *Powaqqatsi*, 1988; *Naqoyqatsi*, 2002) codirigen la escuela “Fabrica” en Treviso. Este centro de producción audiovisual que combina arte, tecnología y medios de comunicación ha contado con la participación de Alina.

Gianfilippo Pedote y Alina Marazzi vuelven a colaborar en 1997, cuando coordinan una serie de laboratorios audiovisuales en la prisión de San Vittore en Milán.

⁸¹ Vid. *Infra*. Apartado 3.2.2 Producción y recepción: la restitución filmica del orden simbólico de la madre

A raíz de esta experiencia, Alina dirige el documental televisivo *Ragazzi dentro. Il mondo visto dai ragazzi reclusi nelle carceri minorili italiane* (1997). Primero con “Venerdì” y luego con “MIR Cinematografica” (sus compañías productoras, la primera creada en 2001, la segunda en 2005), Gianfilippo ha sido productor de los cuatro filmes dirigidos por Alina, tres documentales y un largometraje de ficción: *Un'ora sola ti vorrei* (2002), *Per sempre* (2005), *Vogliamo anche le rose* (2007) y *Tutto parla di te* (2012). Sobre el método de trabajo de la cineasta, particularmente en el caso de *Vogliamo anche le rose*, Gianfilippo afirma:

Alina siempre ha tenido la voluntad, nada común entre nuestros cineastas italianos, de tener abierta la confrontación con su trabajo en curso a través de sesiones regulares de discusión que lo transforman en un *work in progress*. Es decir, genera ocasiones naturales en el equipo de trabajo para cuestionarse, para preguntarse cómo era entonces (década de los setenta), cómo es hoy y qué tiene que ver con nosotros. Ha sido un esfuerzo de conocimiento y comprensión de aquel periodo que nos ha hecho asimilar su influencia, planteándonos el reto de partir de allí para entender el propio trabajo en el mundo de hoy, la responsabilidad que implica y los motivos por los cuáles se hace (2008:110-111).

Este método de trabajo, horizontal y autorreflexivo, refleja la búsqueda de Alina Marazzi por hacer un cine documental empático, capaz de remitir a las relaciones entre las personas, situadas a ambos lados de la cámara, que hacen posible un filme. Para Alina, contar con este equipo de trabajo fuera del sistema de producción industrial, colegas que son también amistades íntimas, ha sido un privilegio y un elemento clave para garantizar la libertad formal y temática de su obra. Sus documentales:

nacen en una situación de protección. No nacen como proyectos en los que tenga que ir con éste, con aquél y con el otro, buscando quién me ofrece las mejores condiciones [...] Son filmes que nacen de relaciones que, en primer lugar, son relaciones de amistad, por ende de compartir puntos de vista y visiones del mundo (Min. 26:40).

Al preguntarle sobre los hitos en su trayectoria profesional, Alina Marazzi sólo identifica uno, la realización de *Un'ora sola ti vorrei*: “punto de llegada y punto de partida. Haciendo ese filme aprendí todo” (Min. 6:20). Su *ópera prima*, en la que reconstruye la figura de su madre, “fue una gran escuela, un momento fundamental de mi vida y mi carrera profesional” (2006: 125). Punto de llegada porque allí pone en práctica lo que había aprendido en Londres y a lo largo de diez años de trabajo en los proyectos de alguien más; punto de partida porque marca el inicio de un segundo momento en su

carrera ya como creadora con voz propia, como realizadora de proyectos ligados a una (re)visión de personajes y universos femeninos. Es hasta ese momento que Alina se auto-representa como autora con historias que contar.

Sus documentales han sido premiados en festivales y han sido distribuidos en televisión y DVD (sólo en Italia). A esto se han sumado proyecciones militantes en centros feministas, escuelas y grupos de ayuda a personas con trastornos psiquiátricos. Pero a juicio de Alina Marazzi, el cine ha perdido gran parte de su potencial político. Una alternativa que vislumbra es el aprovechamiento de las nuevas tecnologías para pensar al filme más allá de la idea convencional de un texto audiovisual que se agota en sí mismo:

Hoy, el filme por sí mismo es débil. La película debe ser acompañada, sostenida. También debe haber un trabajo importante en la red para acompañar al filme cuando sale en salas, porque el filme solo, respecto a todos los otros lenguajes y discursos que hay ahora, es pequeño y más débil respecto a esas otras formas de comunicación (Min. 43).

El cine de Alina Marazzi puede ser considerado reflexivo-performativo debido a que presta una atención considerable al propio medio cinematográfico en tanto mecanismo de representación y, en congruencia con lo planteado por Teresa de Lauretis, como tecnología de género que produce formas específicas de ser mujer.⁸² Los modos de (auto)representación de las mujeres son tema central en sus filmes. El documental performativo enfatiza su carácter construido, así como la presencia del/a autor/a:

El uso de tácticas performativas puede ser visto como un modo de sugerir que quizá los documentales deberían admitir la derrota de su objetivo utópico (mostrar la realidad) y más bien optar por presentar una honestidad alternativa que no intente enmascarar su inestabilidad inherente y en vez de ello reconozca que el performance -la puesta en escena del documental específicamente para las cámaras- siempre estará en el corazón del filme de no ficción [...] Proponen como verdad subyacente la verdad que emerge del encuentro entre cineastas, sujetos y espectadores/as (Bruzzi 2000: 155, 8).

Uno de los elementos claramente performativos en *Un'ora sola ti vorrei* es la voz *over* de Alina Marazzi, que en el filme es presentada como la voz de la madre muerta que cuenta su vida, en primer lugar, a su hija Alina.⁸³ La primera subjetividad múltiple y performativa en este documental es la de la propia realizadora: “Mi presencia en el filme

⁸² *Vid. Supra.* Apartado 1.1 Cine y feminismos

⁸³ *Vid. Infra.* Apartado 3.2.1 Forma y contenido: la carta imposible de Liseli a su hija

tiene diversos roles, formas e identidades. Soy niña en los registros en súper 8, en las fotografías y en las cartas; soy madre como voz narradora; soy hija adulta en las manos que recorren las postales; soy Alina en la mirada que retoma” (2006: 100), es decir, que mira con ojos nuevos el material filmado por su abuelo. Así, el tratamiento creativo de la realidad en la *ópera prima* de Alina se caracteriza por su performatividad: ella misma (re)produce performativamente la realidad que (re)construye para la cámara.

El documental performativo enfatiza la subjetividad y la empatía en vez de la idea tradicional de veracidad y objetividad. La dimensión corporizada de la experiencia cuestiona la posibilidad de sostener valores universales y apela a los conocimientos situados. Alina Marazzi se confunde con sus filmes:

Me di a conocer al público con *Un'ora sola ti vorrei*, un filme que me presentó casi completamente al desnudo y que coincide tantísimo conmigo al ser tan personal. Sobre todo ese, pero también *Vogliamo anche le rose*. Entonces, como yo estoy dentro de mis películas en gran medida, el espectador [sic] identifica el filme conmigo. Y entonces yo soy el filme y el filme soy yo, no hay separación. Cuando recibo *feedback* en las proyecciones públicas es como si no existiera esta distancia. Y entonces es como si yo fuera *Vogliamo anche le rose*, pero yo no soy eso, no puedo responder a todas las preguntas que el filme genera. Pienso que en el espectador [sic] se crea esta relación de intimidad con el filme y en consecuencia conmigo. Es una ecuación al mismo nivel y de hecho son llamados los filmes de Alina, como si yo fuera amiga de todos [...] Que también es bello, pero a veces es demasiado (Min. 23:56).

Un'ora sola ti vorrei y *Vogliamo anche le rose* han sido exhibidos en grupos feministas como la Biblioteca de las Mujeres de la Asociación “Orlando” en Bolonia y la Librería de las Mujeres de Milán. Incluso el DVD de *Vogliamo anche le rose* incluye el video de la premiere en una preparatoria de Milán con la participación de Lea Melandri. Pero al preguntarle si describe sus filmes como feministas, Alina me responde:

Yo no, los otros sí. Yo no, pero más que nada porque no provengo de esa formación, pero en realidad sé que mi modo de trabajar, este querer contar esas historias de ese modo, entra en una tradición feminista de partir de sí y restituir historias individuales. También mi metodología de trabajo es bastante feminista en el sentido del diálogo y la discusión. Este hecho de que los filmes nacen de una necesidad que es discutida en una dimensión fuera del sistema. Por ende sí, al final pienso que sí lo son [...] Además, todos mis filmes narran historias de mujeres que se interrogan sobre su rol y sus modelos [...] Siempre se hacen esa pregunta: ¿Cumplo con ese rol? ¿Soy como me ven los demás? (Min. 30:48).

Es interesante confrontar esta posición ambivalente de Alina Marazzi hacia el feminismo con lo que sus documentales efectivamente muestran en mis cuatro

paradigmas de análisis (forma, contenido, producción y recepción). En el primer capítulo planteo que los rasgos feministas de un documental, antes que en las intenciones del/a cineasta, se presentan en lo que la película efectivamente hace, los efectos que genera y su relación con el lenguaje cinematográfico y con una postura crítica respecto al género.⁸⁴ Lo que también llama la atención en el caso de Alina es que, si bien rechaza pertenecer al feminismo *a priori* (de modo semejante a Cecilia Mangini, quizá por temor al rechazo de públicos y/o compañías productoras que ignoran el sentido del feminismo y simplemente lo etiquetan negativamente), identifica como feministas varios rasgos de sus películas y modos de concebir el documental (partir de un conocimiento situado, retratar mujeres que cuestionan sus roles, horizontalidad con el equipo de trabajo) *a posteriori*, principalmente tras asimilar cómo han sido interpretadas sus películas por gran parte del público.⁸⁵

Retomo estos aspectos en los siguientes apartados al profundizar en dos largometrajes documentales de Alina Marazzi (*Un'ora sola ti vorrei* y *Vogliamo anche le rose*). Al igual que en el caso de Maricarmen de Lara, inserto fragmentos de la entrevista con Alina y tomo como eje los conocimientos situados y las (auto)representaciones de género a partir de cuatro paradigmas: forma, contenido, producción y recepción.

3.2 *Un'ora sola ti vorrei* (ópera prima, 2002)

“Querida mamá: Te agradezco todo lo que has hecho por mí. Yo por mis hijos no he hecho nada, sólo los he hecho sufrir cruelmente. Espero poder repararlo lo más pronto posible. Los niños dan mucho que hacer. Pero lo peor es que he descubierto que no sé hacer nada de lo que debí haber aprendido en estos años. Definitivamente soy una negada para el trabajo doméstico. Quizá no me creerás pero es así y se está convirtiendo en una especie de obsesión.” Luisella Hoepli en *Un'ora sola ti vorrei* (Min. 11:57).

El domingo 7 de mayo de 1972, Luisella Hoepli de 33 años de edad se suicidó al saltar desde la terraza de su hogar en Milán. Durante seis años había estado sujeta a tratamientos psiquiátricos en clínicas italianas y suizas, donde le diagnosticaron síndrome maniaco-depresivo. La cura del sueño y la creciente ingestión de fármacos sólo agravaron obsesiones ligadas a la sensación de incompetencia y a lo que yo interpreto como un

⁸⁴ *Vid. Supra.* Apartado 1.2 Cine documental y feminismos: el debate sobre el realismo cinematográfico

⁸⁵ Su proceso se asemeja al que Simone de Beauvoir plantea en un diálogo con Jean-Paul Sartre: “Sartre: No empezaste como feminista sino como cualquier mujer que simplemente quería saber qué significa ser una mujer. Y escribiendo este libro te volviste feminista. Beauvoir: Me volví feminista especialmente después de que el libro fue leído y empezó a existir para otras mujeres” (en Felman 1993: 11).

reprimido deseo de rebelarse frente al rol adjudicado por ser mujer. Tras este acto definitivo, Luisella quedó sepultada en el silencio del tabú para sus hijos, Alina y Martino Marazzi, que en ese momento tenían siete y nueve años de edad, respectivamente:

Antes de hacer esta película no era capaz ni siquiera de nombrarla, ni de pensar sobre el hecho de que hubiese decidido acabar con su vida de ese modo. De pequeña, si me preguntaban ¿dónde está tu madre?, escena muda, bloqueo total. Y así hasta los veinte años. Era incapaz de encontrar las palabras [...] Esto fue el primer paso de un recorrido que siempre supe que era necesario y que debía resolver [...] He recuperado una parte de ella que ahora es mía (en Cuevas 2010: 146).

Realizado primordialmente con imágenes del archivo familiar registradas entre 1926 y 1972 por su abuelo Ulrico Hoepli, *Un'ora sola ti vorrei* es el resultado de la búsqueda de Alina Marazzi por re-encontrarse con el rostro de su madre ausente y pasar al menos una hora en su compañía. Es también el retrato de una mujer que, justo antes de la segunda ola del movimiento feminista, intentó cuestionar el destino que se le imponía al ser una joven de la burguesía italiana. Tras recibir comentarios de mujeres que leyeron la historia de su madre en clave feminista, Alina Marazzi reflexiona:

Las cosas que [Luisella] escribe son personales, pero son las mismas reflexiones que las mujeres comenzaron a plantearse entre ellas poco tiempo después, cuando compartieron su malestar y comprendieron que la sensación de estar atrapadas en un rol era general. Cuando comenzaron a hablar, entendieron que se trataba de un problema estructural y de relaciones con la sociedad, no de un problema que se resolviera con psicofármacos o clínicas suizas (2006: 82).

En Liseli, como la llamaban sus seres queridos, había una vitalidad y rebeldía de las que, a pesar de haber sido extinguidas por la indiferencia, su hija logró reapropiarse al contar(se) su historia en este documental.

3.2.1 Forma y contenido: la carta imposible de Liseli a su hija

“Querida Sonia: Los mismos pensamientos y remordimientos me atormentan. Me mortifica la idea de haber fastidiado a Antonio, que se casó conmigo. Tengo remordimiento por haberlo hecho volver de América con mi histeria. Delante de mis hijos tengo un complejo de culpa enorme por no haber sabido cómo manejar las cosas. Me avergüenzo de ser su madre. Me pregunto cómo voy a criarlos en el estado en el que estoy. Dime querida Sonia, ¿por qué he hecho esta estupidez? Con dos hijos y un marido adorables, ¿por qué he hecho esta tontería? Tengo un remordimiento y una vergüenza que me bloquean.” Luisella Hoepli en *Un'ora sola ti vorrei* (Min. 38:54).

Además de ser el nombre de la canción que Liseli grabó en un disco de vinilo como regalo para sus hijos y un tema recurrente en la banda sonora del filme, *Un'ora sola ti vorrei* (*Por una hora más contigo*) alude también a la duración de 55 minutos de este documental en el que Alina Marazzi conjuga fragmentos de cine doméstico, fotografías de su álbum familiar, extractos de diarios, postales, cartas y diagnósticos clínicos para crear un retrato de su madre ausente. Su estilo, como he explicado en el apartado anterior, es reflexivo-performativo y transgrede las convenciones de coherencia y verosimilitud tanto del cine narrativo clásico, como del documental realista.

Con excepción de aquel disco de vinilo y la grabación de una breve llamada telefónica, los materiales en los que se conservan los registros de Liseli Hoepli carecen de audio. Esto condujo a dos decisiones importantes respecto a la forma del documental: la necesidad de introducir una voz *over* que leyera fragmentos de aquellos textos y un complejo trabajo con el audio del que se encargó el diseñador de sonido Benni Atria, para quien “no se trata de un filme mudo, sino de un filme que nace sonoro de imágenes mudas, pues ya contenía el sonido; el problema era extraerlo” (en Marazzi 2006: 28). Estos sonidos se utilizan de dos modos, uno realista (por ejemplo, al doblar el audio del tren) y uno expresivo (por ejemplo, el complejo montaje de llantos, caída de agua y un eco lejano de sonidos domésticos como una olla que hierve y una puerta que se cierra, mientras en el encuadre aparece una Liseli exhausta tratando de jugar con sus hijos).

La voz *over* que conduce el filme se atribuye, de modo antirrealista, a Liseli. La performatividad de esta construcción es evidenciada desde los primeros minutos del documental, pues inmediatamente después de escuchar la grabación con la voz real de Liseli en el disco de vinilo, entra la voz *over* que Alina Marazzi presta a su madre para que esta última le (nos) cuente su historia en una imposible carta escrita en presente:

Querida Alina, la voz que apenas escuchaste, esa voz que bromea y ríe, que finge regañarte a ti y a Martino, es mi voz de hace treinta años. La grabamos en un disco con papá para hacerte una broma, ¿te acuerdas? En todo este tiempo nadie te ha hablado de mí, de quién era, de cómo viví y de cómo me fui. Quiero contarte mi historia, ahora que ha pasado tanto tiempo desde mi muerte (Min. 2:13).

A continuación una descripción detallada de la película dividida en 23 segmentos:

1. Introducción: Liseli despierta y se dirige a su hija. Imagen de un disco de vinilo de 45 revoluciones. En cuanto comienza a sonar, Liseli aparece a cuadro, recostada en el

pasto. Como si el sonido del disco la despertara, mira hacia la cámara. Se escucha su voz grabada, seguida de la de Antonio: “Alina, come la sopa. Ahora te habla el papá.” En la imagen, Alina niña come junto con Martino y Antonio. “La mamá apenas llegó de Suiza y te canta una cancioncita suiza.” Imágenes de los cuatro en el campo, Liseli duerme. “No soy capaz de cantar cancioncitas suizas, te cantaré una cancioncita italiana, *un’ora sola ti vorrei...*” (Min. 0:42). El disco se interrumpe, pero la canción continúa con la versión de 1938 interpretada por Fedora Mingarelli. En la imagen se abre un diario y en éste aparece el título del filme. Vuelve la imagen de Liseli que ve hacia la cámara mientras la voz *over* (de Alina) lee la carta con la que Liseli comienza su relato.

2. Presentación de personajes. Imágenes de la boda del hermano de Liseli: primeros planos de los invitados. La voz *over*, que ya ha quedado establecida como la voz de Liseli, va presentando a cada uno: “Estamos en la terraza de la casa de los abuelos, en Milán. Aquí está Martino. Aquí está la abuela, mi madre, bellísima. Yo había vivido en esa casa poco tiempo antes, hasta que me casé con Antonio, tu papá” (Min. 3:07). En el audio se escucha música y eco de risas. “Había siempre vivido en el bienestar. En una especie de ilusión de serenidad donde los problemas no existían. Pero ya desde entonces era como si supiera que no encontraría mi lugar en el mundo” (Min. 3:46). Se cierra con un primer plano del rostro de Liseli ralentizado, sonriente y mirando hacia un lado de arriba a abajo, seguido por una serie de imágenes de ella niña y adolescente. Ese primer plano, que se repite dos veces más en el filme, está acompañado en el audio por la *Sinfonía número 3* de Górecki y los sonidos de una gota de agua, gaviotas y un columpio. El ruido *over* del columpio enlaza con la siguiente secuencia.

3. Los abuelos. Imágenes en blanco y negro de familiares: una tía en un columpio y un tío que hace un acto de prestidigitación. En el audio, música de flauta y la frase “Érase una vez” (Min. 5:06). Mientras se suceden imágenes de bailes, la voz *over* explica: “Todas las imágenes que ves fueron filmadas por el abuelo. Compró la primera cámara en los años veinte. Mi historia y tu historia nacen del encuentro del abuelo con la abuela” (Min. 5:21). Planos medios y de figura entera de la abuela en su juventud, bailando con sus hermanas. Se escucha el pianoforte y eco de risas. Primer plano de los abuelos mientras la voz *over* lee fragmentos de una carta de amor: “Me parece que los otros amores no son nada frente al nuestro. Tú has inventado el amor para mí, ¿y yo qué

te daré? Amor mío, no te dejaré desear nada, porque todo lo que te podré dar, ni siquiera te lo daré, será tuyo inmediatamente” (Min. 7). Imágenes en blanco y negro de paseos (tren, montaña, mar) y primeros planos de la abuela. En el audio, se escucha la canción *Amor, amor, amor* de G. Ruiz y el ruido de un proyector. Planos generales de la boda de los abuelos en Suiza. En el audio se escuchan campanas y la música de un piano.

4. El rostro de la madre. Plano de figura entera de la abuela con un carrito de bebé y primeros planos a color donde carga a su pequeño hijo mientras la voz *over* dice: “Nunca he sabido cómo se sentía la abuela en su nuevo rol de madre. Quién sabe si también ella, como yo, tuvo miedo de decepcionar a sus hijos. Yo ciertamente la recuerdo como una madre perfecta” (Min. 10:36). En el audio se escucha música y ruido de un proyector. Primer plano del bebé con una revista y varios primeros planos y planos medios de mujeres en blanco y negro, mientras la voz *over* afirma: “El primer rostro que vemos cuando venimos al mundo es el rostro de nuestra madre. Es el que recordamos y conocemos mejor” (Min. 11:16). En el audio, las risas de un bebé se mezclan con la voz *over* de Alina que canta la melodía infantil *Hänschen Klein*. Planos medios de la abuela que baña al bebé en la tina se intercalan con planos medios de Liseli que lava el cabello con una manguera a la pequeña Alina. En el audio se escucha la carta donde Liseli dice a su madre que se considera negada para el trabajo doméstico. La secuencia cierra con un plano/contraplano de miradas a la cámara de la abuela y Liseli, montado de manera que parecen intercambiar miradas de reproche; en el audio se escucha la pieza de Górecki que pasa a tonos más graves al tiempo que la abuela desvía la mirada hacia la ropa tendida.

5. Nacimiento e inseguridades. Plano medio de Liseli recién nacida en brazos de su madre, seguida por una secuencia de pies, pequeños y grandes, que caminan. Imágenes de Liseli niña mientras dice: “Nací el 4 de junio de 1938. Crecí en lo que parecía ser un mundo de fábula. Sin embargo, las cosas no fueron como en los cuentos de hadas” (Min. 13:03). Varios planos de figura entera de los abuelos en la playa con Liseli niña y su hermano; las últimas imágenes de la secuencia muestran a los niños y a la abuela en un columpio. Ruido *over* de gaviotas, olas de mar y un columpio. La voz *over* dice:

Siempre he tenido la sensación de no estar a la altura. A los 17 años escribí en mi diario: soy la más grande hipócrita de la tierra, egoísta y cruel. ¿Por qué no escuché a mis padres? ¿Por qué no he depositado en ellos toda mi confianza? ¿Por qué no he creído en

ellos? En este momento no soy nada, soy fea y vil. No hay nada que pueda hacer. Cuando la mamá me dice que soy antipática con todos, le creo y me siento mal (Min. 13:37).

6. Segunda Guerra Mundial. Plano general y audio del despegue de una avioneta desde la cual se observa el lago de Como en Bellagio. Planos de figura entera de dos soldados con la madre y la hermana de Liseli. Planos generales del cumpleaños número cinco de Liseli y de vacaciones de la familia en el Hotel Villa Serbelloni en Bellagio. En el audio se escucha cuando Liseli sopla las velas; relata en susurros un sueño de guerra. Todo el tiempo se mantiene música *over* de piano (*Berceuse in d flat major op. 57* de Chopin) con un eco lejano de disparos, ladridos y bombardeos. Planos generales de un paseo de Liseli niña y sus dos hermanos en un jeep militar, seguidos por imágenes de vías tomadas desde el tren en marcha. En el audio, nuevamente el canto *over* de *Hänschen Klein*. Planos generales de los tres hermanos en las montañas. La secuencia cierra con un plano/contraplano de las miradas alegres de Liseli niña y su madre.

7. Primer eclipse. Hacia el minuto 17, secuencia de imágenes simbólicas. El audio combina un fragmento de una pieza de Willem Breuker con una respiración agitada, mientras se suceden imágenes de un eclipse, pies que tamborilean y Liseli bebiendo de un cáliz. Ella salta desde las dunas, pero su salto acaba con un clavado en el mar. La secuencia cierra con un primer plano de Liseli adolescente que mira a la cámara riendo.

8. Diario de adolescente. En el audio se mantiene el piano jazz de Breuker. Aparecen imágenes de diarios y libretas de Liseli, uno se abre justo en la página que dice “Por favor no lean este diario” (Min. 18:01). Fotografías de Liseli niña e imágenes de uno de sus cumpleaños, mientras la voz *over* lee fragmentos del diario: “Cuando miro atrás, veo una Liseli siempre distinta de la que soy ahora. Es una cosa inconcebible. Se es siempre igual y siempre distinta. Por eso no se puede juzgar nunca a una persona, porque se le juzga con base en lo que era pero ahora es otra” (Min. 18:19). Se hojean páginas del diario, seguido de planos de figura entera de Liseli con su hermano en la montaña:

siento nostalgia de los días en que no pensaba nada. Si digo algo, me responden que son payasadas [...] Hace nueve meses estaba en la oscuridad total. Después llegó la luz, poco a poco, sin que me diera cuenta. Ahora entiendo qué es la montaña y quiero subirla, pero necesito ayuda (Min. 18:50).

Fotografías de Liseli adolescente e imágenes de ella en el campo, mientras relata:

En estos días tengo una necesidad terrible de hablar y de ser escuchada. Pero al final me dicen que soy aburrida y que me hago problemas tontos. Estamos infelices con nosotros mismos [sic]. Es necesario amar más la vida y menos a nosotros mismos. Salgamos de nosotros, disfrutemos juntos del mundo: creo que este es el sentido de dar una amistad (Min. 19:26).

9. La amistad de Sonia. Fotografías de tres años distintos de la escuela primaria donde aparecen Liseli y Sonia. Ambas, la abuela y otras amigas ríen en la playa; en el audio, música *over* de guitarra eléctrica. La escena se interrumpe con el golpe de una ola que se percibe desde dentro de un barco. En *over*: “A bordo de la Stella Polaris, julio 1956” (Min. 21:18). En el audio se escucha música suave combinada con olas y gaviotas, seguida de una llamada telefónica entre Liseli, Sonia y otro amigo. Se escucha la voz original de Liseli mientras, en un plano de figura entera, trata de amarrarse un foulard en la cabeza; justo se acaba el rollo de la película y la imagen desaparece. Entran un par de fotos en blanco y negro de Sonia en la playa, mientras Alina tararea *Un’ora sola ti vorrei*. Fragmentos de un cortometraje filmado por Giorgio Magister donde aparece Sonia; la voz *over* lee fragmentos de cartas de Liseli: “Querida Sonia. No veo la hora de verte y te digo que eres la persona más simpática e inteligente que conozco” (Min. 22:45).

10. Un padre autoritario. Planos generales, unos en blanco y negro, la mayoría a color, de dos librerías Hoepli. En varias imágenes aparece una joven Liseli con su madre. Música alegre y sonidos de caja registradora en el audio, mientras la voz *over* lee fragmentos del diario:

Hoy necesitaba hablar con alguien que tratara de comprenderme, pero el papá casi me armó un escándalo. Es un egoísta. Cuando discutimos y sabe que no tiene razón, alza la voz y grita porque así lo hace también en la oficina, donde está acostumbrado a mandar. Debo quitarme el vicio de hacerme la víctima. Apuesto que mañana me llamará afectuosamente “tesoro mío”, pero apenas vuelva a equivocarse, alzaré la voz y reprocharé cosas que no vienen al caso. Frases típicas como “yo trabajo por ustedes”. ¿Y qué cosa hacen los otros padres? ¿Cuál es el deber de un padre? Mi reacción será no pelear con mis padres y no molestarlos demasiado con las tareas de mi propia conciencia. Para ellos hay otras cosas más importantes (Min. 24:06).

11. Enamoramiento. Fotos en blanco y negro de Sonia y Liseli. En el audio, el tic tac de un reloj y la voz *over* que lee una carta: “Queridísima Sonieta, ¿por qué le has dicho a tu amiga Luisella que aunque sea bella sigue siendo una solterona?” (Min. 25:14). Escrita con rimas, la carta menciona por vez primera a Antonio Marazzi mientras aparecen imágenes donde éste cura una herida en el pie de Liseli. Fragmento de un

cortometraje en blanco y negro de Giorgio Magister donde Antonio y Liseli caminan junto al mar bajo un cielo nublado; en el audio, se repiten las palabras de amor del segmento 3: “Me parece que los otros amores no son nada frente al nuestro...” (Min. 26:18). Se anuncia tormenta en audio e imagen y luego hay un vacío de sonido mientras aparecen imágenes ralentizadas del prestidigitador. Transición mediante imágenes de automóviles con una combinación de cláxones en el audio. Primeros planos de gente en un coctel en Milán, incluidos Antonio y Liseli. Esta última dice en *over*:

¿Es posible ser fiel y no traicionar? ¿Es posible amar a más de una persona? A mí me pasa. Y aunque no me siento culpable, mi razonamiento lo rechaza. ¿Esto es ser deshonesto? Pero creo que es mejor ser deshonesto en este sentido: tratar de dar lo más que se pueda al mayor número de personas. Si me caso con Antonio, tengo miedo de no hacerlo feliz porque le he dicho muchas cosas pero en realidad soy floja y se decepcionará. Porque si tengo hijos no trabajaré, pues querré ocuparme de ellos (Min. 27:14).

12. Matrimonio. Planos generales y de figura entera de Liseli y Antonio el día de su boda en Milán. En el audio se escuchan campanas y la versión de *Un'ora sola ti vorrei* interpretada por The Showmen. Varios primeros planos de los novios, mientras se escucha la voz *over* de Liseli:

¿Qué puedo darle a Antonio? Y sin embargo, yo tengo tantas exigencias. No quiero una sirvienta. Quiero que me ayude a lavar los platos, a cambiar los pañales si tenemos hijos. Seré una salvaje. Querría que él me hiciera de comer, así de celosa sería de nuestra vida privada. Pero un hombre no puede someterse. Así que la única opción es proponerle ser su amante. Así no se une con una salvaje y puede venir de vez en cuando, cuando quiera divertirse con la vida salvaje (Min. 28:51).

Planos medios de Antonio y Liseli en una barca, se escucha el viento y la voz *over*: “Me siento feliz de poder descubrir y gozar las cosas bellas, sobre todo de ti, así que me exalto, me pongo eufórica y tú te asustas, pero la causa de todo eres tú. Pienso en lo que hemos hecho juntos y en todos los años que estaremos juntos” (Min. 29:38).

13. Nacimiento de Martino. Se escuchan los tonos graves de la pieza de Górecki y un eco de risas mientras se ven planos medios de Antonio y Liseli jugando en la nieve. Liseli susurra hacia la cámara “Esperamos un niño” (Min. 30:32) y la voz *over* canturrea *Un'ora sola ti vorrei*. Primeros planos del nacimiento de Martino y planos de figura entera de su bautizo mientras se escucha música de piano (Chopin). Varias imágenes de Liseli con Martino mientras dice en *over*: “Querida mamá, me parece que ha sido tanto

tiempo que no te escribo. Los echo de menos cada vez más. Dirás que tengo a Martino, Alina y Antonio. Es verdad, pero no es lo mismo. Me siento llena de responsabilidades y de este modo me parece que estoy sola” (Min. 32:18). Tras un primer plano de Liseli con Martino en brazos, donde ella ve a la cámara, aparece una de las mujeres del segmento 4 que se tapa el rostro. Planos de figura entera de Liseli paseando a Martino en un carrito de bebé por el centro de Milán en medio de una reunión de ex combatientes de la resistencia italiana. Dice en *over*: “Querida Sonia, estamos empacando maletas y preparándonos para partir. Estoy un poco ansiosa. Pero nunca puedo encontrar nada y nunca logro hacer nada bien. Paso todo el día en el vano intento de hacer algo. Siento mucho no verte antes de partir” (Min. 33).

14. Viaje a Estados Unidos. Planos generales del barco con rumbo a América e imágenes de la Estatua de la Libertad, el Puente de Brooklyn y calles de San Francisco a bordo de un automóvil. En el audio se escucha un locutor de radio hablando en inglés y la voz *over* de Liseli: “Querida Sonia, te he soñado y tengo mucha nostalgia. Pero un año pasa rápido. Aquí se tiene la impresión de estar aislado” (Min. 34:16). Imágenes de cartas. Planos de figura entera de Liseli, Antonio y los niños en el campus de una universidad. En el audio se escuchan ecos de columpios, una olla que hierve, el viento entrando por una ventana, puertas que se azotan y llanto de niños junto a la voz *over*:

Queridísima mamá: Afortunadamente ya no tengo las pesadillas que me impedían dormir y me alteraban. Martino está muy nervioso y turbado, es difícilísimo tratarlo. Antonio dice que está así porque yo estoy nerviosa. Es verdad. Pero un poco porque estoy cansada y tensa y un poco porque Martino es así. Y entonces es un círculo vicioso. Quizá tú, mamá, me entiendes. Martino me despierta dos veces por la noche, nunca quiere irse a dormir. Lo acuesto al menos diez veces cada noche, siempre con gritos y destrucción. A menudo lloro cuando él grita y debo encargarme de todo el quehacer, preparar tres platos diferentes para Alina, Martino y nosotros, en tres horarios distintos. Porque Martino, cuando ve que doy de comer a Alina, se pone celoso y quiere comer también. Alina camina en cuatro patas, va por todos lados y se tira todo encima (Min. 34:51).

Se repite la imagen del segmento 4 de la ropa tendida y la abuela que mira a cámara. Imágenes de Liseli niña jugando con su mamá, seguida de fotografías de ella con los niños mientras la voz *over* dice:

No ha pasado ni siquiera un mes desde que estoy aquí y la nostalgia me desgarrar el corazón. Se enojaron y dirán “la Liseli de siempre, que no sabe lo que quiere”. Los extraño mucho, especialmente a ti mamita adorada, de quien he estado muy lejana en

estos años. Y que ahora, lejos físicamente, quisiera tener cerca para consolarme como Martino quiere que lo consuele cuando está desorientado. Me siento un poco ridícula pero quisiera ser consolada por ti, querida mamá. Perdóname, quiero decirte cuánta alegría me causan tus cartas. Porque comprendo que todavía me quieres. Me había metido en la cabeza, en todos estos años, que estabas enojada conmigo desde que me casé. Pero ahora he entendido que eran ideas estúpidas (Min. 35:41).

15. Segundo eclipse de sol. Mientras se suceden imágenes de las cartas, en el audio empiezan a escucharse muchas voces; sobresale la de Liseli diciendo: “El único momento feliz es cuando voy a la cama. Paso de momentos de angustia a momentos de calma. Todos me miran con sospecha, a mí y a mi enfermedad, no la consideran tal” (Min. 36:25). Por segunda vez la imagen del eclipse ocupa todo el encuadre, acompañada de un sonido agudo ensordecedor.

16. Diagnósticos de la clínica Betulle. Imagen de un electrocardiograma mientras la voz *over*, con tono impersonal, enumera los datos con los que Liseli ingresa en 1966 por síndrome depresivo. El audio combina música y ruido *over* de máquina de escribir:

El pensamiento recorre los errores del pasado. Emergen muchas ideas de indignidad, autodenigración y culpa. Le parece que los comportamientos patológicos manifestados hasta ahora son fruto de una pose. Los intentos de suicidio eran exhibidos a la familia con cierta conciencia. Manifiesta el deseo de dejar la clínica y volver a ver a los niños, sin mostrar de manera exhaustiva una verdadera necesidad de la presencia de los niños. No es capaz de centrarse en los aspectos de su propia existencia familiar y social. Se queja de efectos colaterales provocados por los antidepresivos (Min. 37:13).

Imágenes de papeles de la clínica seguidos de primeros planos de Liseli a distintas edades, incluida la secuencia del segmento 2 y una foto donde se ve demacrada.

17. Liseli habla de su enfermedad. Imágenes de Sonia con Liseli adolescentes. En el audio se escucha un reloj, cristales rotos y un proyector junto con la voz *over* que lee la carta donde expresa sus remordimientos a Sonia. Fotografías de Liseli con los niños seguidas de planos detalle de flores, insectos y mariposas disecadas. En el audio cae una gota de agua y la voz *over* dice: “Mi estado es como el de alguien que ha sido atrapado en hielo. Ves todo lo que está afuera pero no escuchas las voces y no puedes unirte a los demás” (Min. 40:06). Imágenes en cámara rápida de las mariposas mientras se escucha la versión de 1938 de *Un'ora sola ti vorrei*; la música *over* se mantiene durante primerísimos planos de los ojos de Alina niña, mientras la voz *over* dice:

He aprendido tanto durante esta enfermedad, que le estoy agradecida a la providencia por habérmela mandado. Quiero tomarme la vida con calma, tener la esperanza de que a los niños nunca les suceda lo que a mí. Por eso quiero buscar paz y seguridad interna, para después poder dárselas a ellos (Min. 41:11).

18. Rencor al padre. Planos de figura entera de Liseli niña con una corona de flores y en la playa con sus padres. En el audio, sonido de estar sumergido y después salir del agua, gaviotas y olas del mar, seguido por la voz *over*:

Me he sentido como una niña pequeña castigada. Lo entendí hoy que vi a mi padre y a mi madre. Disfruté su visita pero estoy indignada por algunas frases que el papá ha dejado caer como “eres mi único problema, piensa en el dinero que gastamos”. Me ha culpado de todas mis crisis. En vez de apoyar a una persona, tratar de comprender que está haciendo un gran trabajo, que me cuesta estar lejos de ustedes, el eterno *leitmotiv* del capricho. Por otro lado, mi padre nunca podrá admitir ciertas cosas porque sería darse un tiro en el pie. Después de que se fue, entendí que la sensación de prisión no es culpa de este sitio, sino de todo su amaestramiento que ha marcado mi crecimiento y que todavía me quiere inculcar. Yo me rebelo, pero hasta ahora no he logrado realmente no creerle (Min. 42:42).

19. Cartas a los niños. Planos generales de Alina y Martino en la feria. Planos detalle de las manos de Alina adulta abriendo las tarjetas enviadas por su madre. En *over*:

Querida Alina, mi tesoro: Tengo tantas ganas de estar contigo y de consolarte en mis brazos. Pero voy a verte en dos semanas. Te mando la foto de un gato blanco para que no llores más. Me dio mucho gusto escucharte en el teléfono. No quiero que llores más por los gatos. Por eso, todas las fotos bellas que encuentre te las mandaré de inmediato. Te pienso todo el tiempo y papá me dice que eres muy buena. Y yo estoy muy contenta de tener una niña bella y buena como tú (Min. 43:47).

Planos detalle de dibujos hechos por Alina para Liseli. La secuencia cierra con el plano general de una montaña rusa que chirría.

20. Hospital Prangins. Tomas subjetivas de planos detalle de varios troncos de abedules. En el audio se escucha un eco lejano de música de Edith Piaf y gotas de agua. La voz *over* relata: “Aquí todos son viejos, algunos enfermos crónicos. Y eso me da miedo, convertirme en uno de ellos” (Min. 45:06). Planos de figura entera de Liseli jugando con los niños y planos detalle de recibos de la clínica, libros de cuentos y diarios, mientras la voz *over* en tono impersonal dice: “Agresividad, insomnio, ansiedad. Miedos ligados a fábulas infestan sus fantasías infantiles” (Min. 46:45).

21. Elementos reprimidos. Imágenes de Liseli niña jugando en la nieve con su hermano mientras en el audio se escucha una canción infantil (*A mille ce n'è*). Plano

detalle de los pies que tamborilean del segmento 7, seguidos de un plano de figura entera de Liseli adolescente en una canoa con su mamá y hermana. En el audio se escucha el ruido de las gaviotas y la voz *over* que dice:

Durante la sesión con el psicoterapeuta surgen cosas muy feas respecto a mis padres. Es por culpa de su actitud que me encuentro aquí. Así que lo menos de su parte sería pagar la cuenta sin decir una palabra. Yo sinceramente siento mucho rencor hacia ellos y es por esto que no quiero verlos. Los encuentro muy similares a figuras que emergen poco a poco y que no son sólo fruto de mi fantasía (Min. 47:53).

22. Empeoramiento y llamadas de auxilio. Planos detalle de árboles y hojas secos; en el audio se escucha la música *over* de Edith Piaf deformada. Planos detalle de las mariposas del segmento 17, pero esta vez borrosas, seguidas de fotos de Liseli desmejorada, mientras la voz *over* relata:

Estoy saliendo de las tinieblas de la cura del sueño que he vivido como una alucinante pesadilla. Todos esos venenos me provocaban reacciones de pérdida de la realidad, por lo que han tenido que amarrarme a la cama. Pero estar amarrada 24 horas es tremendo. Ya no me amarran, pero es como estar en prisión. Trato más que nunca de ser una buena niña porque si te rebelas es trágico, la detención aumenta (Min. 49).

Planos detalle de papeles de la clínica mientras se escucha la máquina de escribir y ecos lejanos de rezos tibetanos. Planos de figura entera de Antonio jugando con Alina y Martino mientras la voz *over* dice: “Aquí querido Antonio, no resisto más. No logro proseguir esta vida entre anormales. Si no quiero enloquecer debo salir de aquí. Pase lo que pase, yo por ti tengo un gran afecto. Eres la persona de la que he recibido más en toda mi vida” (Min. 49:49). Se escucha un reloj, mientras se suceden fotografías en blanco y negro de Liseli demacrada. La voz en *over* dice:

Aquí me han quitado el reloj, los anillos, las cartas, no soy nada. Es mejor estar encerrada en la celda-habitación y olvidar la realidad de esta sórdida casa, donde no se entiende bien porqué el hombre juzga al hombre: “yo estoy sano y tú estás enfermo y demente”. Amor te lo suplico, sácame de aquí o mis terrores se volverán realidad (Min. 51:05).

Planos detalle de recibos de la clínica mientras se escucha la máquina de escribir. La secuencia cierra con una foto a color de Liseli mirando enojada a la cámara.

23. Suicidio. Plano detalle del diario que se cierra. Imágenes de Alina y Martino jugando mientras se escucha de nuevo la grabación del disco del segmento 1. Primer plano de Liseli que sonríe a cámara y nuevamente la imagen de su despertar vista en el

primer segmento. Toma en picado de Liseli dormida en la arena y repetición por tercera vez del primer plano de Liseli en segmento 2, pero lo que observa es su salto desde las dunas del segmento 7, que esta vez sí termina en una caída en tierra. Se cierra con el rostro de Liseli mirando directamente a cámara sonriente. Los créditos empiezan a correr sobre el plano detalle del periódico donde se da la noticia del suicidio de Luisella Hoepfli. En el audio se escuchan, sucesivamente, las dos versiones de *Un'ora sola ti vorrei*.

La segmentación ordenada me facilita detectar intervenciones feministas en este filme tan sutil y complejo. Un primer aspecto a considerar es el contraste evidente entre imágenes de felicidad burguesa/blanca/patriarcal de las *home movies* y testimonios (escritos originalmente, orales en el filme) llenos de incertidumbre y conflictos. Alina Marazzi y la editora Ilaria Fraioli tuvieron como materia prima:

imágenes filmadas por un hombre que graba a sus mujeres, sus musas: la esposa, la hija. Las imágenes que produjo representan una proyección de su deseo estético [...] Pero en el caso de mi madre se descubre que esas imágenes de felicidad eran todas falsas [...] Toda la vida, este hombre filmó a su esposa y a su hija sin lograr verlas realmente, sin captar la mirada que estas mujeres le mandaban. Las cartas y los diarios meten continuamente en discusión esta aparente felicidad (2006: 49-50).

La re-visión que Alina Marazzi hace de las *home movies* de su familia ejemplifica el argumento de que el realismo puede operar como construcción de lo deseable para quien detenta el poder. Como afirma Claire Johnston⁸⁶: “Lo que la cámara captura es el mundo «natural» de la ideología dominante [...] Nuevos significados tienen que ser creados mediante la disrupción del tejido del cine masculino burgués dentro del texto del filme” (2000: 29). Esa disrupción es justo la que tiene lugar en *Un'ora sola ti vorrei*. En el segmento 12, por ejemplo, está claro el choque entre las imágenes tradicionales de la boda y los deseos de Liseli, que preferiría ser amante de Antonio fuera de los lazos del matrimonio. Las vacaciones de la familia adinerada chocan con las reflexiones de la joven que se resiste a asumir un rol. Las imágenes de la abuela de Alina como madre ejemplar del modelo patriarcal son problematizadas por la constante sensación de incompetencia que aqueja a Liseli. Su voz rebelde también es coherente con el rencor hacia un padre autoritario que, en el acto de filmarla, ejerce su capacidad de control.

⁸⁶ Vid. *Supra*. Apartado 1.2.1 Documental realista vs. contra-cine feminista

Hay dos tipos de mirada en el filme: por un lado, la mirada subjetiva de Liseli en el bosque de abedules (segmento 20) o de Alina cuando ve las cartas, diarios y, sobre todo, las postales que le mandaba su madre desde el hospital (segmento 19); por otro lado, una mirada de interpelación que responde a las características del cine doméstico, producido en una relación de intimidad y complicidad entre quien filma y a quien(es) se filma (ver anexo 5. Imágenes 5.1 y 5.2). Las miradas a la cámara de Liseli, sonriente o con enojo y tristeza, reclaman directamente la atención del/a espectador/a, interpelado/a en primer lugar desde la posición de la hija que escucha la versión de su madre sobre su propia historia. Alina Marazzi recurre a ambos tipos de miradas para montar una secuencia de planos/contraplanos (segmento 4) donde Liseli y su madre parecen reprocharse su modo de llevar el rol materno (ver anexo 5. Imágenes 5.3, 5.4, 5.5 y 5.6).

El tiempo cíclico del documental, la dilatación de secuencias (como el primer plano de Liseli del segmento 2) y la frecuencia repetitiva de imágenes como el eclipse, el prestidigitador y el columpio, cumplen con un propósito narrativo y/o sintáctico. Pero también ponen en evidencia los mecanismos de construcción del filme: “La prestidigitación puede simbolizar la función del cine, su magia. Queríamos poner en escena la ilusión del cine, mostrar cosas que en realidad ya no están” (2006: 46). Esto también se percibe en el segmento 9, cuando se acaba el rollo de la película: “La imagen gradualmente se desvanece, ella sigue riendo y desaparece. Evanescencia extrema, intangible, inaprensible. Como en un sueño, como en un filme. Ella que ríe y después desaparece como un fantasma. Permanece sólo el ruido seco del proyector” (2006: 14) (ver anexo 5. Imágenes 5.7, 5.8 y 5.9).

La rendición de cuentas respecto a la procedencia del material es explícita en los segmentos 3 (“Todas las imágenes que ves fueron filmadas por el abuelo”) y 8, cuando Alina asume la responsabilidad de hacer públicos los diarios y las cartas de su madre (ver anexo 5. Imágenes 5.10, 5.11 y 5.12). La carta imposible con la que abre el documental inscribe al/a emisor/a y al/a receptor/a directamente en el universo diegético del filme, de manera que el/la espectador/a es colocado/a en una posición femenina, con lo que se subvierte una de las estrategias del cine clásico que, como explica Laura Mulvey,⁸⁷

⁸⁷ *Vid. Supra.* Apartado 1.1.1 Placer visual y sistema de miradas del cine realista clásico

coloca al público en una posición masculina. Esto, aunado a la rebeldía de la voz femenina ante las imágenes filmadas por la mirada masculina autoritaria y a la subversión del sistema de miradas por medio del plano/contraplano y la interpelación, hacen de *Un'ora sola ti vorrei* un documental feminista subversivo en forma y contenido: “Trabajé con películas filmadas por mi abuelo con una intención. Y yo he vuelto a ver la historia desde mi perspectiva y por tanto, ese filme es mi versión de la historia. Absolutamente. Fue un proceso de revisión, de restitución personal y universal” (Min. 11:35).

3.2.2 Producción y recepción: la restitución fílmica del orden simbólico de la madre

“Nuestra subjetividad contó muchísimo y fue el parámetro con el que valoramos cada decisión. Partimos desde nosotras, primero como espectadoras y después como autoras y sujetos históricos. Yo partí dos veces de mi misma, porque al narrar la historia de mi madre me conté la historia de mis orígenes en un nivel doble, biográfico y autobiográfico. La mayor parte de las espectadoras cogen este aspecto y se involucran más con el filme, no sólo porque narra la historia de una mujer y saca a la luz cuestiones profundas ligadas a la naturaleza y a la condición femenina, sino también porque captan el proceso de identificación y reflejo que pusimos en marcha al hacer este filme.” Alina Marazzi (2006: 52).⁸⁸

Tras ver *Un'ora sola ti vorrei*, el grupo de la Librería de las Mujeres de Milán buscó a Alina Marazzi para decirle que su filme era “la traducción en imágenes, en cine, del discurso sobre el simbólico de la madre” (Min. 40:22) De acuerdo con Luisa Muraro, recuperar la relación madre-hija cancelada por el orden patriarcal, sustituyendo la aversión por la gratitud, es un paso primordial para abrir un espacio donde la experiencia femenina sea representada en sus propios términos, fuera del orden androcéntrico:

saber amar a la madre hace orden simbólico [...] La dependencia infantil de la madre es objeto de un desprecio que conlleva una independencia simbólica que conserva el orden simbólico existente, no lo modifica. Quien quiere modificar el orden existente debe saber hablar y esto se aprende de la madre (Muraro 2006: 21, 47).

En el fragmento de la entrevista con que inicia este capítulo, Alina Marazzi afirma que con este documental no sólo recuperó la memoria de su madre, sino que se dio a luz ella misma como realizadora, es decir, alguien con capacidad de crear y nombrar. Al restituir el orden simbólico de la madre, encontró su propia voz y situación en el mundo:

⁸⁸ Alina Marazzi habla en plural porque se refiere al trabajo realizado junto con Iliaria Fraioli.

Aprendí a reconocer las expresiones y la mirada de esa mujer y su semejanza conmigo. Era una experiencia nueva, porque antes de eso nunca me había reflejado en un rostro femenino con el cual tuviera la sensación de pertenencia. Este reflejo fue el inicio de un recorrido que me llevó a reanudar el hilo de mi pasado, primero con mi madre y después también con mi abuela y mis orígenes en general (2006: 54).

En este filme hay una búsqueda por resolver el luto materno y la impotencia de la orfandad, pero también un profundo deseo de reconciliación con la madre ausente y la propia historia silenciada.⁸⁹ “Lo que has hecho es una cosa maravillosa, es un acto de amor” (en Marazzi 2006: 104), le comentó la psicoanalista Lella Ravasi a la cineasta. Sin estar familiarizada con los planteamientos teóricos sobre el orden simbólico de la madre, Alina ya establecía un vínculo entre llenar ese vacío genealógico y situar su mirada.

Un'ora sola ti vorrei salió a la venta sólo en Italia, en formato DVD acompañado de un libro donde Alina Marazzi hace explícito el proceso autobiográfico que implicó realizar este filme, así como varias reacciones de espectadoras/es. Deja ver claramente que cada decisión en esta película fue pensada minuciosamente y sentida a profundidad. La rendición de cuentas sobre el posicionamiento de su mirada es exhaustiva:

Escribí el libro dos años después de haber terminado el filme, así que para mí fue una forma de fijar las cosas de modo teórico. Porque ese filme fue aprender haciendo, de manera empírica. Tantos razonamientos, tantas reflexiones, tantas ideas vinieron fuera al hacerlo. Y escribirlas me ha servido para fijarlas, para comprender mejor lo que había hecho (Min. 20:21).

Narra cómo la amistad y confianza de Ilaria Fraioli fueron determinantes para que encontrara el valor de hacer un filme sobre un asunto tan privado y doloroso. También cuenta la experiencia negativa que tuvo con la “Sacher Film” de Nanni Moretti y Angelo Barbaglio que, si bien le posibilitaron hacer la transferencia de película a video de sus *home movies* en formato 16mm y súper 8, le dijeron directamente que su proyecto no les interesaba porque era aburrido. Fue entonces cuando Gianfilippo Pedote y Francesco Virga de “Venerdì”, junto con Giuseppe Piccioni de “Bartlebyfilm”, asumieron el rol de productores. Gianfilippo posteriormente encontró apoyo económico de la Televisión Suiza-Italiana y de Tele+, lo cual finalmente hizo posible la realización del documental.

⁸⁹ De acuerdo con Ann Kaplan, la maternidad fuera de la idealización mistificadora ha sido reprimida en el patriarcado, por lo que mostrar a las madres como personas complejas, con necesidades y deseos contradictorios, es un tema pendiente a desarrollar en el cine feminista (1998: 355-366).

En la edición 55 del Festival Internacional de Locarno, *Un'ora sola ti vorrei* recibió una mención especial del jurado. En éste se encontraba Eva Truffaut (hija del director de *Los 400 golpes*), quien le dijo a Alina Marazzi: “Si los ángeles pudieran hacer cine, harían este tipo de filmes” (en Marazzi 2006: 113). También fue reconocido en el Festival de Cine en Turín. Alina acompañó las proyecciones durante meses. Varias espectadoras le comentaron que quizá la vida de Liseli habría podido tomar un rumbo distinto si hubiera entrado en contacto con los grupos feministas que a inicios de los setenta se estaban formando en Milán. Esto llevó a la cineasta a pensar en el tema del que sería su tercer documental, *Vogliamo anche le rose*: “Retomo el discurso en el punto en el que lo dejé [...] Como si hubiera decidido continuar la historia de Liseli a través del relato de la vida de otras mujeres, en una dimensión colectiva y compartida” (2006: 126).

3.3 *Vogliamo anche le rose* (2007)

“No encuentro un motivo racional sobre el cual fundamentar la represión de los estímulos sexuales antes del matrimonio. Una educación que desde la infancia enseña a evitar el placer lleva a resultados como el mío, es decir, la fobia al sexo.” Diario de Anita, 1967. En *Vogliamo anche le rose* (Min. 15:32).

“Para mí era muy normal hablar de aborto. ¡Cuántas reuniones con las compañeras! La maternidad debe ser una elección libre. Siempre me había sentido muy lejana de esa elección. En verdad, no estoy segura de haber elegido. Temo que no tuve opción.” Diario de Teresa, 1975. En *Vogliamo anche le rose* (Min. 38:44).

“Tengo la sensación de que mi masturbación solitaria no es aceptada y allí me pierdo, no me siento normal. Me siento una clitoriana que no acepta la penetración vaginal y me veo junto a filas de vaginales que dan al hombre toda la seguridad posible.” Diario de Valentina, 1979. En *Vogliamo anche le rose* (Min. 69:08).

Tres diarios auténticos, provenientes del Archivo Nacional del Diario de Pieve Santo Stefano, proporcionan el eje sobre el que Alina Marazzi reconstruye una visión caleidoscópica de las transformaciones impulsadas por la segunda ola del movimiento feminista en Italia entre finales de la década de los sesenta y finales de la década de los setenta. Conquistas en la esfera pública (como la legalización del aborto en 1978), publicidad sexista e inquietudes sobre sexualidad expresadas en encuestas televisivas de la época se entrecruzan con las reflexiones personales (políticas) de tres mujeres italianas que cuestionan su relación con los/as otros/as, con el placer y con sus propios cuerpos.

Vogliamo anche le rose (También queremos las rosas) mantiene una continuidad con *Un'ora sola ti vorrei* en el sentido de que surge del deseo de la realizadora por trazar una genealogía en femenino y entender la propia situación/posición en el mundo en relación con las mujeres de generaciones anteriores. En el aspecto formal, Alina Marazzi retoma el uso de la escritura autobiográfica para la narración *over* y de material de archivo como propuesta visual. Pero en *Vogliamo anche le rose* las fuentes van más allá del cine doméstico. Esta vez la cineasta recurre a fragmentos de encuestas televisivas de la RAI, cine experimental, anuncios publicitarios, animaciones *underground*, revistas y fotonovelas para dar una visión lo más amplia posible de esos diez años en Italia.

Con un título-homenaje a la Huelga del Pan y las Rosas de 1912 encabezada por trabajadoras de la industria textil en Massachusetts que exigían alimento para el estómago pero también para el corazón, subsistencia junto al derecho al placer, *Vogliamo anche le rose* es una lúcida revisión de la historia desde perspectivas subjetivas y cultura popular. Al recurrir al *collage* con materiales de archivo, Alina también pone en cuestión ideas tradicionales de autoría y originalidad en este documental reflexivo-performativo.

3.3.1 Forma y contenido: Un *collage* documental sobre política sexual

“El discurso de la liberación sexual no es el que dicen los compañeros. Primero, afuera te dicen que debes ser virgen y ser madre, cosas que sigues escuchando en 1976. Después entras en el grupo de la izquierda revolucionaria y escuchas que la revolución sexual es: “Eres mujer, entonces abre el coño y coge” porque de lo contrario eres reprimida, inhibida, no eres revolucionaria, no crees en la lucha de clases y eres frígida.” Una joven feminista en el festival de Parco Lambro en *Vogliamo anche le rose* (Min. 55:28).

La sexualidad es política, como ha explicado Gayle Rubin, pues está atravesada por relaciones de poder que recompensan a quienes cumplen con la heteronormatividad patriarcal y castigan a quienes se salen de dicha norma: “El sexo es siempre político, pero hay periodos históricos en los que la sexualidad es más intensamente contestada y más abiertamente politizada. En tales periodos, el dominio de la vida erótica es, de hecho, renegociado” (1989: 114). A la luz de la segunda ola del movimiento feminista, la década retratada en *Vogliamo anche le rose* fue uno de esos momentos de replanteamiento de la sexualidad, al cuestionar colectivamente el control que la familia, la iglesia, los discursos médicos y los medios masivos de comunicación ejercen en los cuerpos de las mujeres.

La manera en la que Alina Marazzi indaga en este proceso de renegociación es a través del establecimiento de un diálogo entre mundos interiores de autorepresentación y mundos exteriores de representaciones mediáticas: por un lado, tres voces *over/off* (la distinción se difumina porque el montaje propicia que el público atribuya un rostro a cada personaje-voz) que narran pasajes de tres diarios auténticos; por otro lado, fragmentos de encuestas televisivas, anuncios publicitarios, animaciones, fotonovelas, cine doméstico y experimental de la época donde se abordan temas como el aborto, el trabajo doméstico, la anticoncepción, el movimiento feminista y las relaciones de pareja.

Vogliamo anche le rose es un documental *collage* de estilo reflexivo-performativo. La técnica del *collage* consiste en yuxtaponer materiales heterogéneos de modo que se generan nuevas rutas de lectura a partir de textos con significados previos. Uno de sus rasgos distintivos es “la evidencia del corte, es decir, la posibilidad que tiene el observador [sic] de percibir la naturaleza fragmentaria del collage y la huella de su factura” (García 2009: 49). Es en ese sentido que se trata de un filme reflexivo: llama la atención sobre sus cortes y facturas, sobre los propios medios de representación y los procesos de negociación que entran en juego, en este caso, en la experiencia del género. Alina Marazzi utiliza el *collage* en el montaje (yuxtaposición de planos heterogéneos) y al interior del encuadre (animaciones hechas con recortes de revistas). La continuidad se facilita por el hilo narrativo de los tres diarios, el orden cronológico de los materiales visuales y la banda sonora con música original compuesta por la banda Ronin.

Al igual que en *Un'ora sola ti vorrei*, el aspecto performativo es evidente en la (re)construcción de tres personajes a partir de los diarios. La cineasta crea la realidad que filma: el diálogo entre estas tres mujeres y las representaciones mediáticas de la época. A pesar de la multiplicidad de materiales, la película tiene una clara estructura en cinco bloques que pueden subdividirse en varios segmentos como describo a continuación:

1. Prólogo. Panorama general en la década de los cincuenta (primeros ocho minutos). Tras los créditos de los productores, se inserta un comercial de los hermanos Pagot en el que una mujer burguesa con un atuendo típico de los cincuenta entra a una tienda y escucha una voz *over* que le dice: “Curiosidad. Eres mujer. ¿Qué será? ¿Cómo será? El pasar del tiempo, tu futuro. Obsérvalo” (Min. 0:37). En una esfera de cristal ve

imágenes de una joven desnuda, bailando en Parco Lambro en los setenta y se horroriza. Breve animación que conduce al título del filme en un par de labios rojos.

1a. Señoritas casaderas. Fragmento de una encuesta televisiva en blanco y negro a una pareja de recién casados. Animación *collage* con recortes de la revista *Grand Hotel* ilustrando la canción de fondo, *Señoritas casaderas* interpretada por Milly:

Siempre colgadas al delantal de mamá, las señoritas casaderas. Con ojos llenos de ingenuidad, exhalan virginidad por todos los poros del vestido. Conmovida por tanta pureza, la mamá les quiere explicar cómo encontrar un buen partido. Y desde la primera lección aprenden todo de memoria, las señoritas casaderas (Min. 2:13).

1b. Derecho familiar. Entrevista en blanco y negro a una mujer que explica:

El artículo 144 se titula "Potestad Marital". En el siglo en el que la humanidad va a la luna, se establece que el marido es el jefe de la familia, a él se reserva el poder de administrar y dirigir a la familia. Artículo 151: el adulterio de la mujer es una de las razones para obtener la separación por culpa de ella; el adulterio del marido, no. El delito de honor es castigado con una pena mínima, mientras que por homicidio común se da cadena perpetua. Sólo a través de la paridad, lograda en primer lugar dentro de la familia, podremos cambiar realmente la mentalidad social (Min. 2:58).

1c. Mito de Cenicienta. Varios planos medios en la oficina de la revista *Anabella*. La pantalla está dividida en cuatro, con imágenes de distintas personas que atienden solicitudes por teléfono. Junto con un grupo de mujeres, la columnista/doctora corazón Brunella Gasperini lee la carta de una lectora:

Tengo 25 años, dos hijos que amo pero que me es difícil soportar, un marido al que intereso principalmente como mujer-objeto, sirvienta y madre, aunque diga que me ama. Y quizá a veces nos amamos. Quizá la culpa es mía, no tengo suficiente fantasía para transformar nuestra cama en un prado. Pero lo sustancial es la infelicidad de ambos. ¿Quizá éramos inadecuados al matrimonio? (Min. 5:15).

Varias de las mujeres dan su opinión sobre la carta. Primeros planos de sus rostros se intercalan con la animación-parodia de Cenicienta de Pino Zac:

Dice que es considerada mujer-objeto y sirvienta por su marido, pero porque ella misma no ha logrado ser algo más. No tuvo la posibilidad, no es su culpa. Probablemente no pudo tener experiencias fuera del matrimonio. Quizá ha tenido miedo, fue educada en una familia muy rígida. Todavía se enseña a las chicas que deben casarse. / Aún si lo enseñan, es necesario que a un cierto punto una se tape los oídos (Min. 6:28).

2. Diario de Anita, Milán 1967 (treinta minutos). Video doméstico de una adolescente que alimenta palomas en una plaza. En el audio se escucha el ruido *over* de un proyector y el tema de Anita compuesto por Ronin. La voz *over* de Anita dice:

Mi adolescencia empezó a los 11 años y medio, cuando me desarrollé y empecé a reflexionar sobre los problemas del bien y del mal. A los 14 años abandoné las certezas religiosas [...] A los 16 entro a la escuela pública y la paso muy mal porque estoy en contacto con varones (Min. 7:52).

Imágenes de jóvenes que bailan se intercalan con primeros planos de una mujer rubia (rostro de Anita) que come un yogurt y mira a cámara. La música del baile se combina con el tema de Anita, mientras la voz *over* narra: “Esta noche debo ir por primera vez a bailar. Me duele el estómago. Me encontraba temblorosa en la silla, con el rostro en llamas [...] Toda la noche se habló de amor y yo estaba bloqueada. Iba a vomitar” (Min. 8:40). Fragmento de *D-non diversi giorni* de Anna Lajolo y Guido Lombardi donde se ven fases lunares. Primerísimos planos de una pareja que se besa y se acaricia, seguidos de la animación de una niña con un globo que se queda desnuda luego de que el viento se lleva su vestido, mientras la voz *over* relata un sueño: “Había un hombre al que le acariciaba la espalda. Lo único que he visto en el cine. En el sueño pensaba, ahora debería probar esto y aquello. ¿Por qué no pasa nada? No tengo una pizca de imaginación visual” (Min. 9:38). Imágenes en blanco y negro de una mujer en las calles de Milán mientras la voz *over* dice: “¿Por qué no siento ningún impulso sexual? Digo que me gusta un chico como podría decir que un suéter es lindo” (Min. 10:21). Primera aparición de X (del video doméstico experimental *X chiama a Y* de Mario Masini) que se acomoda un velo y camina junto al mar. Planos de figura entera de dos hombres que bailan seductoramente, mientras la voz *over* de Anita relata:

Terminé a Proust. Me siento turbada cuando se habla de personas que se abandonan a los placeres del sexo. Ya me cuesta trabajo aceptar que un hombre vaya a la cama con una mujer o tenga una relación ilícita, pero no puedo escuchar hablar de amores ocasionales o cambios de pareja. Es insoportable un libro en el cual se habla de ello con tanta naturalidad. Tengo miedo de los chicos y de los hombres que evidentemente sólo piensan en el placer. Tengo miedo de que todos sean malvados (Min. 11:15).

Imágenes de X que se viste, sonrío a la cámara, besa a Y en el balcón y pinta el título *X chiama a Y*, con el tema de X compuesto por Ronin como música *over*. Planos

medios de una encuesta televisiva sobre reacciones del público tras la proyección del documental *Helga, el milagro de la vida* (Bender, 1967):

Por la primera vez en Italia ha sido proyectado un filme sobre educación sexual. Escuchemos si este filme insólito ha contribuido a aclarar algunas ideas sobre el problema del sexo. / Yo me quedé turbada al ver que muchos de mis acompañantes encontraron el filme muy fuerte. A mí me pareció agradable e interesante. / Yo creo que está muy bien hecho como documental, pero pienso que en un país como Italia, donde los jóvenes y sus padres tienen prejuicios, no gustará mucho (Min. 13:07).

2a. Rebeldía silenciosa. Campanas y ruido *over* de un proyector. Fragmento de un video doméstico donde la adolescente del segmento 2 sale de la iglesia con un vestido blanco de primera comunión, mientras la voz *over* dice:

He dicho que quiero ir a misa cuando y si lo siento, no necesariamente el domingo. Papá me ha dicho que me arrastrará a la iglesia y que deberé habituarme, que ya veremos si no terminaré creyendo. Me habría gustado gritarle que se callara, ¡mira cómo me has arruinado! (Min. 14:15).

Imágenes de adolescentes en una feria. Anita dice en *over*: “Me rebelo a la idea del vestido blanco, de los parientes, del matrimonio, del contrato legal, de la ceremonia en la iglesia. ¿Pero cómo se hace para vivir fuera de las convenciones sociales?” (Min. 15:11). Primeros planos del rostro de Anita mientras habla de su fobia al sexo.

2b. Psiquiatra. Animación de una mujer observada por pares de ojos. Voz *over*:

Debo ir al psiquiatra. Me mira fijamente con ojos de loco. Tras cinco minutos dice severo “¿nunca has hablado con nadie de tus problemas internos?” Hablo, sobre todo de mi miedo ligado al sexo. Pero después de dos o tres frases me interrumpe: “entonces es frígida”. Ya lo odio. Me recomienda terapia de grupo (Min. 16:08).

Primerísimos planos de ojos mientras Anita describe la sesión de grupo. Primer plano del rostro de Anita. En *off/over* dice: “estuve con el doctor [...] Dice que tengo miedo de las fantasías y del sexo, que rechazo ser mujer. Tengo un fuerte instinto sexual, pero reprimido” (Min. 17:11). Fragmento con primeros planos de rostros de mujeres tomados de anuncios publicitarios mientras una voz *over* masculina dice: “Dos ojos, una boca, dos piernas, cinco letras, una palabra, mujer. Rostros naturales inspiran simpatía. Pero explota la revolución pagana. Es la venganza tras la opresión. La mujer descubre la propia condición alienada” (Min. 17:43). X se prueba ropa frente al espejo en cámara rápida y observa una manifestación desde el balcón de su casa.

2c. Movimiento de 1968 de estudiantes y obreros/as. Primer plano del rostro de Anita intercalado con imágenes de asambleas universitarias. En voz *over* dice: “Sola y asustada, he participado en una reunión de estudiantes de filosofía [...] Esta noche he leído *Carta a una profesora*. Me quedé perturbada. Cada palabra derriba un aspecto de nuestra mentalidad y cultura, cada palabra me confunde” (Min. 19:23). *Collage* de montaje con imágenes de industria, hombres y mujeres trabajando en fábricas, reuniones de sindicatos, manifestaciones. Fragmento documental que sigue a una trabajadora de la “Fiat”. Encuesta a costureras sobre las revistas femeninas que leen: “en esas revistas no encuentro nada. Porque de las cosas importantes de las que deberían hablar no hablan, como vivienda, sanidad, guarderías. / Leía más antes de casarme, porque lógicamente una mujer que trabaja no tiene mucho tiempo libre” (Min. 23:36).

2d. El modelo del ama de casa y la doble jornada. Plano de figura entera de un ama de casa que tiende una cama mientras dice:

Todas las cosas que suceden en un matrimonio se saben después, nunca antes [...] Debes afrontar cosas que nunca te imaginas de joven: qué significa tener un hijo y criarlo, ocuparte de él, de la casa, del marido, invitar gente a almorzar y no permanecer sofocada aquí dentro. Mi sueño sería tener a todos mis hijos ya mayores, casados y posiblemente en el extranjero. Así nos vemos en Navidad y en Pascua. Entonces me gustaría preparar una buena comida, verlos contentos y despedirnos hasta el próximo año (Min. 24).

Comercial animado de los hermanos Pagot sobre un detergente donde la mujer ideal “además de ser bella, está dotada de excepcionales cualidades de ama de casa” (Min. 24:57). Aparece X pero el video está en reversa, de modo que desordena la ropa en vez de acomodarla. Después plancha, se prueba distintas prendas en cámara rápida, sale a caminar con su hijo y da de comer a su bebé. Montaje de dos encuestas televisivas de manera que parecen dialogar entre ellas; una mujer joven explica:

La mujer que trabaja, en el momento en el que se casa y forma una familia, tiene el doble de trabajo que el marido. Porque desempeña el mismo trabajo que el hombre, pero además debe hacer el trabajo doméstico. Si hablamos de igualdad, no es sólo que la mujer trabaje fuera, sino que el hombre también ayude en las labores domésticas (Min. 26:24).

Un hombre le responde: “El trabajo de la mujer nunca es igual al del hombre, es complementario al mantenimiento de la familia [...] Yo estoy convencido de la teórica paridad entre hombre y mujer [...] Sí, subrayo teórica” (Min. 27:08). Otro varón dice: “Es necesario revalorar el rol de la mujer. Estas mujeres están verdaderamente castradas

por la vida que llevan. Es necesario bajar del pedestal de que yo soy el hombre, tú eres la mujer y debes hacer lo que digo” (Min. 28:31). Un varón acomoda la mesa y dice al encuestador que su esposa está más alegre tras ir a la escuela, por lo que él también se siente más contento. Cena en casa de X con Y-Masini y Alberto Grifi.

2e. Autoritarismo y movimiento feminista en marcha. Reportaje RAI sobre María, una joven de Roma. En plano de figura entera, afirma que no la dejan salir por las tardes ni usar minifalda, que las cuatro hermanas duermen en la misma habitación y el hermano duerme solo. Imágenes de la cotidianidad en su casa mientras María narra: “Hasta los 12 años, la figura de mi padre fue determinante para mí. Era un modelo, el símbolo de la perfección. A los 12 años empecé a ver que tenía defectos. Empezó una crítica a la figura de mi padre como educador pero no como persona” (Min. 31:23). El papá comenta que si María se enamorara sólo podría ver al muchacho vigilada en casa. María con un grupo de amigos cantan la *Canzone del sole*, seguida de música *over* de Ronin mientras se intercalan planos generales de manifestaciones feministas y planos de figura entera de María y sus hermanos. X camina con su hijo, se escuchan los gritos de las manifestantes: “En la familia, el hombre es el burgués y la mujer el proletariado” (Min. 35:14). Imágenes filmadas por Alberto Grifi el 8 de marzo de 1972 de la violenta represión de una manifestación feminista en Campo dei Fiori. Tras los gritos hay un vacío de sonido.

3. Diario de Teresa, Bari 1975. Historia de un aborto clandestino (22 minutos). En una sencilla animación, una pareja hace el amor y en sus cuerpos se muestra un esquema de los órganos sexuales con el texto “lugar de fertilización (encuentro óvulo-espermatozoide) y lugar de protección (diafragma, condón)” (Min. 37:18). Extracto de cine doméstico ralentizado que muestra el rostro de Teresa en primer plano mirando a cámara, intercalado con una toma subjetiva de sus pies caminando sobre hielo. La voz *over* (de Teresa) dice: “Ahora parece sólo una historia que contar. La historia de un aborto, la historia de mi aborto” (Min. 38:05). Imágenes de una manifestación por el derecho al aborto libre y gratuito. Imágenes de un viaje en tren y animaciones *collage* con recortes de revista que ilustran el relato en *over*: “Tengo 20 días de retraso menstrual. Tomé el tren y fui a Bari, a la AIED⁹⁰ [...] Para otra mujer este podría ser un momento

⁹⁰ Asociación Italiana por la Educación Demográfica.

de gran felicidad, pero no para mí. Para mí es la tragedia, el fin. Pienso sólo en mi padre, mi madre y en que sería mejor morir” (Min. 39:07). Primerísimos planos de Teresa que mira a la cámara. Testimonio anónimo en blanco y negro de una mujer que habla de las sumas excesivas de dinero que le pidieron por un aborto clandestino. Extracto de un noticiario en el que aparece la activista Adele Faccio mientras el periodista relata:

El partido radical, el movimiento de liberación de la mujer y CISA, Centro Italiano Esterilización y Aborto, han organizado una manifestación en Florencia por el arresto de seis mujeres y dos hombres acusados de asociación delictiva, abuso de la profesión médica y participación en abortos. Los arrestados son militantes o simpatizantes del CISA (Min. 40:36).

Fotografías de seminarios donde se explica el método Karman mientras la voz *over* de Teresa narra: “Las chicas de la AIED me tranquilizan. Dicen que un compañero del CISA de Roma ha prometido venir y que con el Karman es simple y veloz” (Min. 40:58). Primeros planos de una mujer con una mascarilla de oxígeno a bordo de una avioneta. Se escucha el motor y la voz en *over*: “De noche sueño a Adele Faccio que nos acompaña a Londres en avión. Todos los asientos están ocupados por embarazadas. Vamos todas a abortar a Londres” (Min. 41:34). Teresa y Lu, su novio, van a Roma. Se suceden imágenes de carreteras, calles de Roma y el primer plano ralentizado del rostro de Teresa que ve a cámara. En el audio, un eco lejano de rezos católicos y música. Tomas subjetivas de los interiores de una casa y montaje alternado de imágenes de la habitación con instrumentos médicos y del hielo sobre el que van los pies. Teresa narra en *over/off*:

Sentí aquel instrumento helado que alargaba la vagina. Sentí las agujas penetrar en el útero. Llegó un entumecimiento pero me dolía todo pues no lograba relajarme. Tenía la pelvis elevada de la cama. Sentía las cánulas. Penetraban y aspiraban ruidosamente. Parecía que me hubieran extirpado el corazón. Tenía punzadas en la panza y estaba helada. Un bloque de dolor congelado. Miraba el techo, pensaba que nunca más haría el amor, que nunca tendría hijos, que nunca me volvería a acercar a Lu (Min. 43:27).

Toma en picado de un barco que corta hielo, se escucha el ruido que hace. Primeros planos de Teresa y Lu en un fondo oscuro, mientras la voz *over* dice: “Empieza a llorar. Sólo ahora me doy cuenta de cuánto sufrió él también” (Min. 44:44). Planos generales de manifestaciones por la legalización del aborto y primerísimo primer plano de ojos y frente de Teresa mientras asevera en *over/off*:

siento en mí la fuerza de mil leones. El miedo ha desaparecido y ha dejado el sitio para una conciencia nueva. Yo tengo derecho a la libertad. Una libertad no conquistada con las mentiras, sino con valentía y dignidad. El después había comenzado (Min. 44:51).

3a. Culpa. Un grupo feminista observa un debate en televisión sobre el aborto: primeros planos de las mujeres y planos medios de quienes intervienen en la TV. Un sacerdote afirma: “Podemos llegar a que la ley no diga nada a la mujer que aborta pero permanecerá inamovible que la mujer que tiene un aborto, asesina al hijo” (Min. 46). Campanas y ecos en ruido *over* acompañan la imagen ralentizada de una mujer embarazada que acaricia su vientre. Teresa susurra una pesadilla donde tiene un hijo monstruo, mientras se muestran primerísimos planos de X bañándose en una tina. Sonidos agudizados del agua y voz *over*: “¿Por qué este sueño me atormenta? ¿Por qué justo ahora que todo se ha acabado?” (Min. 47:40). Planos generales, medios y detalle de una fábrica de muñecas con música *over* de Ronin.

3b. Anticoncepción. Primer plano de una mujer que afirma frente a la cámara:

Una vez hablé de estas cosas con un párroco. Me dijo que era pecado lo que yo hacía, pero no le creo. Le respondí que es más pecado traer una criatura al mundo y hacerla sufrir. Me preguntó: “¿Quién le ha dicho que tuviera cinco hijos?” Entonces yo le dije que hacía bien en tomar la píldora. Cuando mencioné la píldora, reaccionó como si le hubiera hablado de no sé qué cosa. No es que no sea católica, yo quisiera decirle estas cosas al Papa. Decirle que los hijos de obreros sufren cuando son tantos (Min. 48:38).

Planos generales de obreras afuera de fábricas. Se incluye un fragmento de *Essere donne* de Cecilia Mangini. Animación de una fotonovela de Luigi de Marchi y la AIED sobre el uso de la píldora anticonceptiva. X en la playa con Y-Masini y sus dos hijos pequeños.

3c. Ambivalencia de la liberación sexual. Encuesta televisiva con una pareja en planos medios y primeros planos, ella explica:

Tengo dificultad para aceptar mi cuerpo. Esto crea un poco de problema, siempre tengo miedo [...] A mí el sexo oral no me gusta. No porque piense algo específico, sino porque me siento tonta al hacerlo, no me siento partícipe. No digo que no haya personas a las cuales les gusta. A mí no me gusta y por tanto no lo hago (Min. 52).

X, recostada en la cama, lee un libro de semiología en cámara rápida. Animación hecha por Margherita Saccaro de una mujer desnuda que corre bajo las miradas de deseo de varios hombres. Planos generales y de figura entera del festival en Parco Lambro de Alberto Grifi. Aparece la joven desnuda del segmento 1 con música *in*. Plano medio de la

joven que cuestiona el discurso de la liberación sexual: “Te dicen que eres una pequeño-burguesa si no coges con todos los compañeros” (Min. 56:07). El grupo de feministas en Parco Lambro exige a gritos: “¡El escenario para las mujeres!” (Min. 56:34).

3d. Misoginia y feminismo. Fragmento de *L'aggetivo donna* de Rony Daopoulo y Annabella Miscuglio que muestra frases misóginas de Hoffman, Baudelaire, Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche. Plano de figura entera de tres mujeres que brincan en círculo, con risas de fondo. Fragmento de *La Lotta non è finita* del “Colectivo de Cine Feminista”, donde se presenta un *sketch* irónico sobre el movimiento feminista: una mujer en primer plano dice “Puedes hablar libremente de sexo, maternidad, anticoncepción, aborto, familia, prostitución, escuela, infancia, vejez, menstruación y menopausia” (Min. 58:05). Un grupo de mujeres disfrazadas como tales (con sombreros y maquillaje cargado) cantan: “Movimiento feminista [...] No hay problema que no enfrentemos, no hay problema que no resolvamos. Destruimos la familia y fracturamos las parejas. Todas lo somos y si no lo eres, pronto lo serás” (Min. 58:26).

4. Diario de Valentina, Roma 1979 (20 minutos). Primeros planos de las mujeres del segmento anterior, mientras Valentina dice en voz *over*: “Necesitamos encontrar un modelo a seguir. Buscamos en derredor y vemos que no hay” (Min. 59:26). Primer plano de la artista Esperanza Núñez filmada por Adriana Monti en *Ciclo continuo*. Núñez es el rostro de Valentina y se intercala con planos detalle de manos que escriben. En *over*: “Cuando estoy mal, mi único temor es no poder soportar todas las imágenes de mí en el mundo. Aquéllas verdaderas, aquéllas que no sé describir, aquéllas que los otros me imponen” (Min. 60:22). Fragmento de *Bagagli* de Adriana Monti: varias mujeres corren con maletas en la nieve, ríen y bromean. Se escucha el viento y música lenta de Ronin. X lee acostada en la cama y fuma. Plano medio de Valentina mirando directamente a la cámara. Dice en *over*: “Me siento diferente sexualmente, incapaz de gozar. Cuando escucho o veo mujeres que han follado bien en la vida, tengo una sensación de fastidio, envidia, rencor” (Min. 62:13). Un texto didascálico leído en *over* ocupa la pantalla:

Si se considera que normalmente las mujeres necesitan una estimulación más larga que los hombres para alcanzar el orgasmo, un número notable de mujeres no tiene un orgasmo jamás en su vida. Es necesario que muchos revisen su comportamiento si quieren lograr una relación más armoniosa y completa con su compañera (Min. 62:28).

Fragmentos del video doméstico de una pareja, mientras Valentina relata en *over*:

Ayer encontré a una mujer que me conocía del tiempo de mi matrimonio con Claudio. Me recordaba muda. Me hizo venir a la mente una parte de mi vida que escondo como polvo debajo del tapete. Mi único pensamiento cuando preparaba la separación era “si permanezco aquí, nunca podré hacer las cosas que me gustan” (Min. 62:55).

Planos generales y de figura entera de reuniones feministas en la sede de Governo Vecchio en Roma, con música *over* de Ronin. En un muro se lee: “Somos realistas, queremos lo imposible” (Min. 64:23).

4a. Relaciones de pareja y feminismo. Animación de una pareja que hace el amor y en torno suyo aparecen palabras como emancipación, rol social, política y luego letras amontonadas. Valentina en *over*: “Hacer el amor con Francesco no es tan bello como antes. Él dice que es una cosa de instinto pero yo no creo en los instintos. Yo hago el amor con la cabeza” (Min. 65:25). Animación que ilustra la anécdota de que ella se fue a una reunión feminista y cuando volvió vio una nota de Francesco, “No te puedo esperar mientras haces tus cosas” (Min. 65:52), que era broma pues él estaba escondido en la cocina. Encuesta televisiva a una pareja; ella en primer plano dice: “El amor, en general, es un sistema de dependencia. Es una palabra equívoca, se dice amor y por amor se entiende sacrificarse por otro” (Min. 66:16). Él dice que casi se separan por culpa del feminismo: “Me sentí violentamente agredido y golpeado, pisoteado. Este es el nuevo modelo de las relaciones entre mujeres y hombres, o cumples con eso o eres un macho fascista” (Min. 66:56). Animación de un ama de casa que quema todo en la cocina ante un marido impasible. Fragmento de *L'amore in Italia* de Luigi Comencini, donde se entrevista a una pareja: “Para un hombre en Sicilia, ¿es importante que su esposa sea virgen? / Sí, importantísimo. / ¿Ha oído hablar de las feministas? Según usted, ¿tienen razón?” (Min. 67:47). Ella responde en primer plano:

Tienen razón, pero aquí no se usan esas cosas. Yo hago lo que mi marido me dice. Para mí, sólo manda mi marido. / Entonces usted no es feminista. / No. / Ha dicho que tienen razón. / Tienen razón para mí, pero mi marido piensa distinto. / ¿Su marido ayuda en casa, lava los platos? / No, no. / ¿Ha cambiado los pañales a un niño? / No, nunca (Min. 68:02).

Pantalla dividida en cuatro, en dos imágenes Valentina aparece con cabello largo, en dos con cabello corto, seguida de un primerísimo primer plano de su rostro partido en

cuatro mientras habla de sentirse una clitoriana rodeada de mujeres vaginales. Superposición de imágenes de mujeres que se desvisten, seguida de una animación con imágenes recortadas de revistas y fotogramas de parejas heterosexuales que se besan y abrazan, con música *over* de Ronin.

4b. Mujeres y feminismo. Planos generales de manifestaciones, enfrentamientos con la policía y de una convención feminista internacional. Valentina afirma en *over*:

Cuando entra la política, se regresa a la masa indistinta de las mujeres. El disenso sólo se expresa con horribles gritos en el micrófono. La pasividad se generaliza con aplausos a todo y el contrario de todo. Es como si todo lo que ha sucedido de concreto, nuevo e inédito en este tiempo, fuera cancelado de golpe (Min. 70:29).

Primeros planos de mujeres en una reunión. La voz en *over* dice: “Leo el diario de Carla Lonzi. Habla justo de lo que yo no sé decir, las relaciones entre mujeres en el feminismo [...] Es estupenda la insistencia de la Lonzi sobre la autenticidad y la fuerza del separatismo es fascinante” (Min. 70:58). Primer plano de X que fuma mirando a cámara, primer plano de Y que la graba, primeros planos de X durmiendo y luego riendo. Fragmento de *El Hilo del deseo* de Adriana Monti, donde una mujer enmascarada jala un hilo que sostiene la camarógrafa. Valentina dice en *over*:

Las mujeres tienen una gran valentía para indagar sobre las relaciones entre mujeres, cosa que los hombres nunca podrán decir de sí mismos. Pero después ellas se sienten inferiores porque piensan que investigar las relaciones no es política, sino subalternidad, insuficiencia. Estamos derrotados, hombres y mujeres después del 77. Pienso que los verdaderos efectos se instalarán muy lentamente en nuestra conciencia (Min. 72:04).

Montaje que intercala fotografías de la sede de Governo Vecchio cuando era espacio de reunión de las feministas con tomas actuales del edificio abandonado, pero que conserva frases pintadas como “Mujer es bello, bruja mejor, lesbiana óptimo” (Min. 73:33). En *over* se escucha la canción *Orrore* de Kandeggina Gang: “Horror, horror, me haces vomitar y cerca de ti me siento mal. Qué lavado de cerebro, tú no piensas más que en tu polla. Yo te odio y te detesto porque eres un gran reprimido. Eres un duro, pero puedes estar seguro, yo me enojo y te pateo el culo” (Min. 72:40). La cámara se detiene sobre la palabra “vivir” escrita en el muro.

5. Epílogo (últimos 5 minutos). X con el velo a la orilla del mar (misma imagen del segmento 2) y luego jugando con su hijo mientras se escucha una cajita musical.

Plano detalle de una rosa en la que se hace *zoom in*. Didascálico del título del filme en blanco sobre negro. *Travelling* de primeros planos de los rostros de mujeres en un aula mientras escuchan a la profesora decir:

El artículo 3 de la constitución italiana dice: todos los ciudadanos son iguales frente a la ley sin distinción de sexo, raza, lengua, religión. No hay distinción entre hombre y mujer [...] La mujer que trabaja tiene los mismos derechos y a mismo trabajo corresponde la misma retribución que al trabajador (Min. 74:57).

Música *over* original de Ronin mientras se leen textos didascálicos blancos sobre un fondo negro, donde se enumeran varias conquistas legales del movimiento feminista:

1966 la ley italiana considera la anticoncepción delito contra la raza / 1967 derecho de familia: el hombre aún tiene el derecho exclusivo de la patria potestad / 1970 el parlamento aprueba la ley sobre el divorcio / 1971 se legaliza la venta de la pildora anticonceptiva / 1975 mismos derechos mismos deberes para los cónyuges: lo afirma el nuevo derecho de familia / 1977 iguales derechos, iguales salarios: se aprueba la ley de paridad en el trabajo / 1978 el aborto es legal, se aprueba la ley 194 (Min. 75:37).

Como explica Teresa de Lauretis,⁹¹ las mujeres nos convertimos en “Mujer” a través de la experiencia del género, es decir, en la interacción de auto-representaciones subjetivas con prácticas socioculturales, discursos e instituciones como la familia, la Iglesia y los medios masivos que dictan normas generizadas. *Vogliamo anche le rose* da un panorama del modo en que dicha experiencia del género fue renegociada durante la segunda ola del feminismo, mostrando esa interacción: los diarios de tres mujeres (la adolescente reprimida de una familia católica, la joven que tiene un aborto clandestino y la mujer de edad madura, divorciada y feminista, que hace una autocrítica al interior del movimiento) dialogan con producciones culturales de la época que abarcan desde las versiones oficiales de la RAI y las encuestas televisivas con parejas de Italia, hasta el cine independiente donde se ve a la policía agrediendo a las manifestantes feministas.

El *collage* documental de Alina Marazzi tiene un tiempo filmico lineal no vectorial de final abierto, pues a pesar del orden cronológico de 1967 a 1979, hay saltos temporales dentro de cada bloque-diario. Cada uno de estos textos es punto de partida para la construcción de un personaje (Anita, Teresa y Valentina) al que le es asignado un

⁹¹ *Vid. Infra*. Apartado 1.1 Cine y feminismos

rostro del material de archivo (publicidad, cine doméstico y cine independiente feminista, respectivamente) que mira directamente a cámara en primeros planos (ver anexo 6. Imágenes 6.1, 6.2, 6.3). Los relatos de cada personaje también son ilustrados con animaciones hechas especialmente para el filme (ver anexo 6. Imágenes 6.4, 6.5 y 6.6).

Hay un cuarto personaje que atraviesa todos los bloques y cierra el filme en el epílogo: se trata de X, la protagonista del filme experimental/doméstico de Mario Masini, *X llama a Y*, que parece integrar las distintas etapas de *Vogliamo anche le rose* en su propia experiencia (ver anexo 6. Imágenes 6.7, 6.8 y 6.9). Publicidad, animaciones, revistas y *collages* tanto en el montaje como en el encuadre (ver anexo 6. Imágenes 6.10, 6.11, 6.12 y 6.13), no sólo dan al documental un gran dinamismo, también apuntan al carácter performativo del “ser mujer” y permiten ver la complejidad de la negociación dentro y fuera del género, dentro y fuera de las (auto)representaciones, que ha sido posibilitada por los cuestionamientos planteados desde el movimiento feminista.

3.3.2 Producción y recepción: re-conocer otras/nuestras versiones de la historia

“Re-visión, el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia. Hasta que comprendamos las suposiciones en que hemos estado ahogadas no podremos conocernos a nosotras mismas. Y esta urgencia de autoconocimiento, para las mujeres, es más que una búsqueda de identidad, es parte de nuestro rechazo al carácter autodestructivo de la sociedad de dominación machista [...] Necesitamos conocer los escritos del pasado y conocerlos en forma distinta a como han sido divulgados hasta ahora, no retransmitir una tradición sino romper las amarras que tienen puestas sobre nosotras.” Adrienne Rich (2010: 48-49).

La confrontación entre representaciones y autorepresentaciones de mujeres, el uso de material de archivo y la necesidad de reconocerse en sujetos femeninos del pasado (sin dejar de apuntar a las diferencias) son elementos presentes tanto en *Un'ora sola ti vorrei* como en *Vogliamo anche le rose*. A ello se suma la continuidad cronológica en la restitución personal (política) de la cineasta sobre una historia en femenino que abarca cuarenta décadas del siglo XX (1938-1978). Considero que *Vogliamo anche le rose* es un ejemplo de ese proceso de revisión con una mirada renovada del que habla Adrienne Rich. Al compartirle esta interpretación en la entrevista, Alina Marazzi asiente y agrega:

el filme nació del deseo de reconocer los lazos con el pasado, de reconocerse como sujeto mujer hoy en relación con las sujetos mujeres de los años setenta. Mi deseo era reencontrar mis raíces, reconectarme con esas mujeres y, por tanto, el trabajo se hizo de ese modo, como una investigación a través de archivos, documentos, imágenes; a través de mirar nuevamente filmes de cineastas como Adriana Monti. Y de volver a mirar la historia de entonces desde la perspectiva de hoy (Min. 12:53).

Mirar al pasado para (re)situarse en el presente. A diferencia de su *ópera prima*, donde la única fuente era el material doméstico filmado por el abuelo, *Vogliamo anche le rose* tiene una variedad de fuentes que la hacen un importante testimonio audiovisual de la época, pues recupera otras imágenes y otras historias cuya difusión ha sido limitada. Al respecto, uno de los productores del filme, Francesco Virga, comenta:

La mayoría de los documentales históricos que se producen hoy en Italia o sobre Italia utilizan como materia prima los repertorios filmicos del Instituto Luce de la RAI. Esto no tiene nada de malo, siempre y cuando se sepa que en esos archivos hay documentos históricos que son fruto, en cierta medida, de la visión oficial del país, es decir, más que la realidad de la Italia de entonces, son testimonios del modo en que el Instituto Luce o la RAI narraba al país [...] La historia de las mujeres y en general la historia del país merecen ser narradas por una pluralidad de fuentes más amplia y libre (en Marazzi 2008: 102-103).

Una pluralidad de voces que da un alto nivel de complejidad al filme, pues las diferencias entre las tres protagonistas y las múltiples mujeres que aparecen a lo largo del documental no se presentan como oposiciones tajantes, pero tampoco como meras continuidades de una esencia femenina. En la entrevista, Alina Marazzi me explica:

Vogliamo anche le rose tiene tantos géneros, tantas fuentes, tantos puntos de vista, tantas representaciones de la Italia de los años setenta. Fui a buscar incluso filmes *underground* porque sabía que la misma cosa, en el mismo momento, podía ser representada en modo completamente diverso. Y está la documentación de esto, en las imágenes más experimentales o de las mujeres militantes. Entonces me interesó poner en relación todos estos puntos de vista. La cuestión de las fuentes que escoges es muy importante porque te puedes casar o no con esa versión de la historia. *Vogliamo anche le rose* era un poco decir “no existe sólo ese modo para mostrarnos a nosotras lo que no habíamos vivido”. Hay tantos modos de vivir como representaciones. *Vogliamo* nace con esta intención, por eso la investigación fue, desde un principio, en tantos lugares diversos (Min. 17:43).

Múltiples formas de (re)presentar la realidad y la performatividad del género en un contexto situado: a través de las historias de Anita, Teresa y Valentina, la cineasta expresa cómo la experiencia de la propia sexualidad está mediada por relaciones de poder, imágenes mediáticas y discursos institucionales.

Mientras que el filme fue bien recibido por grupos feministas en Roma y Bolonia -Loredana Rotondo, una de las integrantes del “Colectivo de Cine Feminista”, lo definió como “el inicio de la deconstrucción” (en Marazzi 2008: 41)- la Librería de las Mujeres de Milán lo criticó severamente. Sobre esta experiencia, Alina me comenta:

Odiaron *Vogliamo anche le rose*. Hicimos una proyección con ellas y fue terrible [...] Porque son muy arrogantes. Porque ellas no eran las protagonistas del filme y entonces me culparon de haber contado una historia distinta. Dijeron que ellas sabían como habían sido las cosas, que yo no era nadie y no podía saber cuál era la verdad (Min. 40:32).

Llama la atención que un documental realizado fuera de las estrategias formales del cine narrativo clásico, que reutiliza diversos materiales audiovisuales de los setenta para armar un retrato caleidoscópico del feminismo italiano de la época, provocara este rechazo entre un grupo feminista que ya militaba desde entonces. Al concebir el proyecto de este documental, Alina Marazzi tenía claro que no quería filmar entrevistas ni recurrir a las figuras emblemáticas del feminismo italiano, sino (re)tomar los testimonios escritos y audiovisuales de esos años con una visión desde el presente. Es inquietante que el grupo de Milán acusara a la cineasta de no mostrar “la verdad”, pues justamente el documental performativo renuncia a las pretensiones de mostrar la realidad (fuera de aquella que el propio filme produce performativamente) y su “verdad” es la de la relación que se establece entre cineasta, personajes y público a partir del propio filme.

Es un hecho que la mirada de Alina es parcial y subjetiva. Lo que hace que su tratamiento creativo de la realidad no caiga en el cinismo de que todo es ficción, ni en la imposición de una verdad absoluta, es su clara rendición de cuentas del lugar desde el que está mirando. El libro que acompaña el DVD (*Le rose*, editado por Alina Marazzi) clarifica la procedencia de los distintos materiales, presenta una cronología de las conquistas del movimiento feminista e incluye entrevistas con el equipo de producción y versiones extendidas de los diarios de Teresa y Anita. Esto refleja la intención de la cineasta por restituir otras versiones del pasado a sí misma y a las generaciones actuales.

Ese proceso de re-visión de nuestra(s) historia(s) del que habla Adrienne Rich en la cita con la que inicia este apartado y ese impulso hacia el autoconocimiento tan presente en el cine de Alina son actos de supervivencia para las mujeres y fuentes de inspiración para un cine documental feminista situado y subversivo.

Este capítulo corresponde a mi segundo caso de estudio: el cine de la documentalista italiana Alina Marazzi, que ha desarrollado una obra donde la innovación formal (*collage* con materiales de archivo y subversión del cine doméstico masculino burgués mediante una voz *over* que contradice las imágenes) es congruente con un contenido estructurado en torno a las experiencias de mujeres que se interrogan sobre su rol de género. El suyo es un cine documental reflexivo-performativo, en tanto que llama la atención sobre los modos de (auto)representación y sustituye la supuesta objetividad del documental clásico por la verdad cinematográfica que nace de las relaciones entre cineasta, personaje(s) y público durante los procesos de producción y recepción del filme.

Siguiendo la perspectiva de los conocimientos situados, tuve como eje estructurante la entrevista que sostuve con Alina Marazzi sobre su trabajo. Este último tiene un antecedente importante en el cine de Cecilia Mangini, no sólo por la (re)utilización de un fragmento de *Essere donne* en *Vogliamo anche le rose*, sino por los paralelismos en su modo de concebir el cine documental: ambas han explorado la posibilidad de reapropiarse de materiales audiovisuales filmados por alguien más (los fascistas, el abuelo, la RAI) y asumen una perspectiva desde los conocimientos situados al sustituir la verdad incuestionable por una versión parcial y subjetiva de la realidad. Además, las dos negaron identificarse como feministas *a priori*, pero *a posteriori* Cecilia afirmó estar de acuerdo con el interseccionalismo y Alina enumeró varias características feministas de sus obras y procesos de producción.

Tras contrastar la postura ambivalente de Alina Marazzi respecto al feminismo con lo que sus documentales efectivamente muestran en torno al género y sus estrategias de producción y recepción, concluyo que más allá de la intención de la cineasta, las intervenciones feministas en *Un'ora sola ti vorrei* y *Vogliamo anche le rose* son evidentes en mis cuatro paradigmas de análisis y se relacionan con la situación de la cineasta. El hito en su trayectoria es la realización de un filme en el que recupera la memoria materna y, al restituir el orden simbólico de la madre, encuentra su voz como creadora. La posterior búsqueda por trazar conexiones con la segunda ola del movimiento feminista en Italia la motivan a reutilizar materiales del “Colectivo de Cine Feminista” en *Vogliamo anche le rose*, filme en el que logra el equilibrio entre forma y contenido que, a juicio de Annabella Miscuglio, faltó en el cine feminista de los setenta.

El modo de representación reflexivo-performativo de sus documentales apunta a su peculiar tratamiento creativo de la realidad: Alina (re)produce performativamente la realidad que filma, pues da voz a la madre ausente, asigna rostros a las palabras de un diario y establece diálogos entre materiales de fuentes distintas. Pero en todo momento manifiesta un esfuerzo autoconsciente y una clara rendición de cuentas: muestra sus fuentes, habla en primera persona y evidencia las huellas del corte en su cine-*collage*.

Así, *Un'ora sola ti vorrei* es un documental feminista subversivo que coloca al público en una posición femenina, subvierte el sistema de miradas, evidencia el artificio del cine doméstico y cuestiona la coherencia del cine masculino burgués mediante la restitución del orden simbólico de la madre. Por su parte, *Vogliamo anche le rose* revela distintas formas de (re)presentar la realidad y la performatividad del género en contextos situados, al poner en diálogo las reflexiones personales/políticas de tres mujeres italianas con una diversidad de discursos mediáticos en torno a la sexualidad femenina.

Conclusiones. Maricarmen de Lara y Alina Marazzi: entre el realismo y la experimentación formal. Dos miradas situadas dentro y fuera del género

“Si al romper con los cierres patriarcales, el feminismo nos conduce a una lista de lo que se debe y no se debe hacer, entonces sólo nos lleva a otros cierres. Estos cierres tendrán que ser re-abiertos nuevamente para que podamos seguir creciendo y modificando los límites en los que tendemos a establecernos.” Trinh T. Minh-Ha (1991: 152. Mi traducción).

A lo largo de este trabajo he buscado conexiones entre realización documental, teoría y movimiento feministas a partir de dos casos de estudio: el cine de Maricarmen de Lara y el de Alina Marazzi. Como planteo en la introducción, la elección de cineastas con estilos muy distintos respondió a mi objetivo de poner en diálogo dos formas de abordar el cine documental que gran parte de la teoría feminista del cine de los setenta consideró opuestas. Desde la perspectiva de los conocimientos situados y de un cine subversivo con representaciones dentro y fuera del género, he trazado una aproximación integradora al trabajo de ambas, sin caer en afirmaciones dicotómicas, jerárquicas y prescriptivas sobre las posibles intervenciones feministas en distintos modos de representación del cine documental. A continuación desarrollo la comprobación de mis hipótesis.

Las entrevistas con Maricarmen de Lara y Alina Marazzi, la puesta en diálogo de sus experiencias con el contexto de producción de sus respectivos países y la identificación de hitos en sus trayectorias estuvieron motivadas por mi búsqueda de elementos para entender sus posicionamientos al tomar la cámara y decidir los cortes de sus textos audiovisuales. Así, he descubierto a una feminista militante que dirige su quehacer documental a la denuncia de opresiones en una sociedad patriarcal (Maricarmen) y a una cineasta que (re)encuentra su mirada a partir del trazo de una genealogía desde su madre y abuela hasta las feministas italianas de los setenta (Alina).

Ser feminista no es algo inherente al cuerpo sexuado femenino sino una identidad formada política, histórica y culturalmente: un punto de partida estratégico, no una meta monolítica y paralizadora. Ahora bien, mientras Maricarmen de Lara llegó al feminismo antes de empezar a dirigir sus propios filmes y tomó la decisión, *a priori*, de conducir su obra bajo la consigna de visibilizar a las mujeres como sujetos históricos, Alina Marazzi llegó al feminismo sólo tras haber realizado varias películas. De hecho, Alina no se autorepresenta como feminista pero, tras asimilar cómo han sido leídas sus obras por algunas espectadoras y reflexionar sobre sus métodos de producción, identifica como feministas varios rasgos de su trabajo.

Ambas cineastas enuncian hitos que han marcado su situación/posición para crear, es decir, la base de su particular tratamiento creativo de la realidad. Para Maricarmen de Lara, estos hitos son su politización, su pasión por el cine y el encuentro con el feminismo. Desde su participación en el “Colectivo Cine Mujer”, Maricarmen ha sostenido un compromiso con la denuncia de situaciones de opresión de las mujeres sin victimizarlas y enfatizando en todo momento que no es ella la que les da voz, sino las personas filmadas las que aceptan compartirle sus testimonios. Ese proceso de politización y el paso por el Colectivo han dotado a Maricarmen de un punto de vista que la lleva a centrar su atención en lo invisibilizado por la ideología androcéntrica: en medio del desastre post-terremoto, se identifica con el grupo de costureras; ante el bombardeo del deporte en clave masculina, ella recoge los testimonios de las mujeres deportistas.

Para Alina Marazzi, el hito profesional y personal es la restitución del orden simbólico de la madre mediante la recuperación de la memoria de Liseli, acto que le ha permitido narrar(se) su propia historia, encontrar su voz como creadora y arriesgarse a

experimentar con el lenguaje cinematográfico. En un segundo momento, también la ha impulsado a dialogar con el movimiento feminista de los setenta en Italia a través de los materiales filmados por el “Colectivo de Cine Feminista”, materiales que re-significa en *Vogliamo anche le rose*. El motor del cine de Alina es explícitamente personal, pero desde esa mirada parcial y subjetiva evidencia relaciones de poder del espacio privado.

Tanto Maricarmen de Lara como Alina Marazzi han desarrollado un cine narrativo subversivo. *No les pedimos un viaje a la luna* y *¿Más vale maña que fuerza?* son exponentes de un realismo feminista subversivo, es decir, un cine capaz de emplear estrategias estilísticas del documental observacional-participativo clásico (como los bustos parlantes) para presentar voces disidentes, cuerpos rebeldes y sujetos femeninos autoconscientes. El posicionamiento feminista de Maricarmen es evidente en varias de sus decisiones: propone ingeniosos contrapuntos por medio del montaje de insertos televisivos y testimonios de las protagonistas; observa a las costureras con ángulos en contrapicado que ayudan a construir un retrato heroico de su lucha; retrata a las deportistas entrenando como atletas, no como objetos sexuales y evidencia pluralidad de subjetividades al presentar mujeres de distintas edades y procedencias sociales.

La pluralidad de subjetividades también está presente en los documentales de Alina Marazzi. Éstos insertan la subversión feminista en la (re)visión de representaciones filmadas por miradas patriarcales, al contradecir la aparente realidad mostrada a nivel visual mediante la rebeldía de voces de mujeres que exponen sus diversas versiones de las historias. El modo de representación reflexivo-performativo de sus filmes manifiesta una relevancia considerable para el feminismo en el celuloide: al tener como tema las experiencias personales/políticas de varias mujeres, cuando *Un'ora sola ti vorrei* y *Vogliamo anche le rose* apuntan hacia el carácter construido de las realidades que muestran, también revelan la dimensión construida y performativa del género. Alina logra crear nuevos significados subvirtiendo los textos audiovisuales del amo: la realidad que produce performativamente es justamente la puesta en crisis de las representaciones masculinas burguesas, tras ser interpeladas por las (auto)representaciones de mujeres que se rebelan ante las imposiciones de una identidad de género dictada por el patriarcado.

Las representaciones dentro y fuera del género también caracterizan a los cuatro documentales: la negociación entre las posiciones generizadas que los discursos

hegemónicos hacen visibles (por ejemplo, la deportista guapa o la madre-esposa que desempeña el trabajo doméstico a la perfección) y posiciones fuera de esos discursos: espacios abiertos por prácticas feministas en los márgenes o a contrapelo de los discursos hegemónicos (desde costureras que ocupan el espacio público para exigir respeto a sus cuerpos, hasta mujeres que cobran conciencia de que su sexualidad es política). Los modos de representación y autorepresentación de las mujeres que aparecen en los cuatro filmes ponen en evidencia la “verdad falsa” del género, pues sin llegar a estar fuera de la oposición masculino-femenino y de las imposiciones del cautiverio de “la Mujer”, son personajes que con sus experiencias cuestionan y erosionan ese marco binario. Así, estos documentales se ubican en ese espacio de negociación entre las representaciones de género impuestas y las autorepresentaciones de género abiertas por las mujeres filmadas.

En *No les pedimos un viaje a la luna*, la representación heroica de las costureras como mujeres capaces de levantarse de los escombros que construye Maricarmen de Lara, se complementa con las autorepresentaciones de las protagonistas como agentes capaces de actuar en ambos espacios, privado y público, concebidos en continuidad y no como esferas opuestas, pues con la responsabilidad económica de hogares sostenidos por redes de solidaridad entre mujeres, Evangelina Corona y Lupe Conde revelan la falsedad del modelo tradicional de familia en el que el varón cumple el rol de proveedor económico y la mujer se encarga exclusivamente del espacio privado. En *¿Más vale maña que fuerza?*, la negociación de (auto)representaciones dentro y fuera del género abarca desde la confrontación con la familia (la madre de la boxeadora Laura Serrano, que quisiera que ésta fuera una mujer sólo “de su casa”) y con discursos sexistas en el periodismo deportivo que insisten en retratar a las mujeres como amas de casa u objetos sexuales en primer lugar, hasta la constante (auto)comparación con los varones, cuya supuesta superioridad se apoya en la diferencia biológica (“son más fuertes”), enmascarando así la disparidad en términos salariales y de reconocimiento público.

En el caso de *Un’ora sola ti vorrei* y *Vogliamo anche le rose*, las voces de las protagonistas son re-creadas especialmente para la realización de los documentales pero siempre a partir de sus propios testimonios, registrados en una escritura autobiográfica que contradice y negocia las representaciones hechas por alguien más. En *Un’ora sola ti vorrei*, las imágenes de felicidad burguesa y patriarcal son problematizadas por los

deseos reprimidos de Liseli y su sensación de incompetencia frente a una madre “perfecta”, un padre autoritario, instituciones psiquiátricas inquisidoras y una sociedad inflexible en su exigencia del cumplimiento del rol de madre-esposa. En *Vogliamo anche le rose*, Alina Marazzi establece un diálogo entre mundos interiores de autorepresentación (los tres diarios) y mundos exteriores de representaciones mediáticas (fragmentos de encuestas televisivas, anuncios publicitarios, animaciones, fotonovelas, cine doméstico y experimental de la época) durante el proceso de re-negociación de la experiencia del género y la sexualidad en la Italia de los setenta.

En lo que concierne a producción y recepción, la intervención feminista se vincula con los conocimientos situados mencionados anteriormente, es decir, con la rendición de cuentas durante el proceso de rodaje y edición, así como con la explicitación del punto de vista, siempre parcial y subjetivo de ambas cineastas. El cine de Maricarmen de Lara surge de una visión feminista comprometida con la denuncia de injusticias y atenta a las experiencias de las mujeres. Debido a su decisión de anteponer lo político, ha concebido su trabajo audiovisual primordialmente como herramienta para desenmascarar opresiones legitimadas por mecanismos patriarcales que colocan a las mujeres en una posición de inferioridad respecto al sujeto androcéntrico. Por su parte, el cine de Alina Marazzi surge de su deseo por trazar una genealogía en femenino y entender la propia situación/posición en el mundo en relación con las mujeres de generaciones anteriores: una necesidad privada/personal con impacto a nivel público/político.

Más allá del entretenimiento y del circuito comercial, los cuatro documentales han funcionado como vehículo de comunicación y solidaridad con otras mujeres: Maricarmen de Lara realizó *No les pedimos un viaje a la luna* con el compromiso de apoyar la lucha de las costureras, que también fueron su primer público. De modo semejante, *¿Más vale maña que fuerza?* tuvo como impulso inicial el reconocimiento de los logros alcanzados por deportistas invisibilizadas en los medios de comunicación, además de la elaboración de una herramienta pedagógica para abrir debates sobre la desigualdad de género. Respecto a *Un'ora sola ti vorrei*, Alina Marazzi ha afirmado que la colaboración de la editora Ilaria Fraioli fue determinante para que encontrara el valor de reconstruir la memoria de su madre. Restituir esos lazos genealógicos en clave femenina fue fundamental para que encontrara su voz como creadora y tras escuchar lecturas

feministas de las espectadoras, escribió dos libros donde hace explícitas las decisiones éticas y estéticas en sus documentales. Además, tanto su *ópera prima* como *Vogliamo anche le rose* fueron incentivos para acercarse a militantes feministas, rasgo claramente compartido con Maricarmen, cuyo trabajo siempre ha estado ligado a grupos feministas.

Con estos resultados de mi investigación, considero que he demostrado la hipótesis general que tomé como eje: el cine documental feminista puede recurrir a modos de representación diversos (observacional, participativo, reflexivo, performativo) e incluso a estrategias del cine narrativo y del realismo cinematográfico, sin que ello anule su capacidad para propiciar reflexiones críticas en torno a las desigualdades legitimadas por un rígido binarismo de género. Maricarmen de Lara y Alina Marazzi tienen propuestas estilísticas tan distintas como sus contextos, motivaciones e historias de vida, pero en sus documentales es posible encontrar manifestaciones diversas de dos intervenciones feministas: los conocimientos situados como la objetividad en el tratamiento creativo de la realidad y las (auto)representaciones dentro y fuera del género.

De este modo puedo afirmar que una aportación importante de mi trabajo es un acercamiento teórico menos dogmático a la realización documental feminista a partir de la aplicación de la perspectiva de los conocimientos situados (Haraway 1995b) y de la propuesta de un cine narrativo y/o realista subversivo (Lauretis 1992b) capaz de abrir espacios en los que se revele la “verdad falsa” del género (Lamas 2007) al evidenciar las contradicciones entre “la Mujer” (representación patriarcal de una identidad de género como esencia) y las mujeres (sujetos históricos cuya identidad es constantemente re-negociada a través de la experiencia del género y su cruce con categorías como la clase social, la raza o la edad). Esa es mi propuesta teórico-metodológica para pensar las diferencias dentro de la práctica documental feminista.

En este trabajo me he centrado en dos casos de estudio, pero también he ido perfilando otros ejemplos de cineastas sensibles a la inequidad de género: desde las producciones del “Colectivo Cine Mujer” y del “Colectivo de Cine Feminista” hasta las propuestas de documentalistas como Christiane Burkhard⁹² o Costanza Quatriglio. En

⁹² De origen alemán, Christiane Burkhard lleva veinte años viviendo en México. Egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica, ha desarrollado un trabajo documental feminista que parece integrar ambos estilos (realismo y experimentación formal): *Vuela angelito* (2001), su *ópera prima* realizada a partir de

este sentido, un siguiente paso es un mapeo de la producción documental feminista en México e Italia a partir de la aplicación desde los conocimientos situados que he desarrollado. En un segundo momento, este mapeo se puede extender a otros países del mundo e/o incorporar el cine feminista de ficción, con los cambios pertinentes en el marco teórico-metodológico que eso implicaría.

Como productora audiovisual feminista en ciernes, haberme entrevistado con cineastas como Maricarmen de Lara, Alina Marazzi, Cecilia Mangini y Rosamarta Fernández fue muy inspirador y me ha ayudado a empezar a construir el tipo de proyectos audiovisuales que quiero impulsar. Más aún, en congruencia con mi deseo de poner en diálogo teoría feminista del cine y realización cinematográfica feminista, me propongo poner en práctica los planteamientos aquí descritos, por medio de un taller en colaboración con *El Despacho*: “Miradas situadas. Un taller de video documental dentro y fuera del género”. Estoy convencida de que los feminismos pueden aportar mucho a la teoría cinematográfica y, sobre todo, a otra práctica cinematográfica posible y necesaria.

Esta tesis ha sido para mí un punto de llegada y un punto de partida. Representa la culminación de esta maestría en Estudios de las Mujeres y de Género, pero es también el inicio de nuevos caminos para seguir tejiendo feminismos dentro y fuera de la academia; para crear representaciones fuera del marco binario de género; para plantear argumentos capaces de hacer tambalear y eventualmente derribar el pedestal del sujeto androcéntrico.

cine doméstico filmado por su madre, es un retrato de sus padres fallecidos en un accidente aéreo cuando ella tenía doce años. En su tercer documental, *Trazando Aleida* (2007), recupera material de archivo de la represión política en México durante el periodo conocido como la “Guerra Sucia” (década de los setenta) y muestra el reencuentro de Aleida y Lucio Gallangos, hijos de dos militantes de la “Liga Comunista 23 de Septiembre” que fueron capturados y desaparecidos durante dicha guerra. Su más reciente trabajo, *Taan u xiimbal En camino* (2012), es una video-excavación *online* que difumina las separaciones entre libro, blog, video-diario e instalación.

Fuentes citadas

Libros, capítulos y artículos

- Acevedo, Marta (1995;1970): “Nuestro sueño está en escarpado lugar”. *Debate feminista*. 6.12: 355-370.
- Aronica, Daniella (2005): “En busca del cine perdido. Tendencias, autores y obras del cine italiano contemporáneo (1975-2005)”. José Enrique Monterde, ed. *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía y Festival Internacional de Cine de Gijón. 257-267.
- Bertozzi, Marco (2008): *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venecia: Marsilio.
- Bruzzi, Stella (2000): *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Burkhard, Christiane (2012): “EQUIS KA. Diario de una investigación o cómo las ideas toman forma o la mujer de ka'tz”. Tatiana Huezo, ed. *El viaje... Rutas y caminos andados para llegar a otro planeta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Documenta Madrid y Centro de Capacitación Cinematográfica. 354-425.
- Butler, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Madrid: Paidós.
- Calderón Sandoval, Orianna Aketzalli (2010): *Feminidad y masculinidad en el cine de Carlos Reygadas. Las implicaciones de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico en la construcción de la subjetividad de género*. Tesis no publicada de licenciatura. Ciudad de México: UNAM-FCPyS.
- Casetti Francesco y Federico di Chio (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castañeda Salgado, Martha Patricia (2008): *Metodología de la investigación feminista*. Guatemala: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Fundación Guatemala y UNAM.

- Chanan, Michael (2007): *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute.
- Costa, Antonio (2006): “Il sentimento della necessità. Alina Marazzi e Paolo Franchi”. Vito Zagarrío, ed. *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*. Venecia: Marsilio. 207-213.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2010): “De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico”. Efrén Cuevas Álvarez, ed. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Documenta Madrid y Ocho y Medio Libros de Cine. 121-166.
- Felman, Shoshana (1993): *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- García, Sonia (2009): “¡Rayógrafos y centellas! Usos del collage en los primeros documentales de vanguardia”. Sonia García y Laura Gómez, eds. *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Ocho y Medio Libros de Cine y Documenta Madrid. 65-82.
- González, Héctor (2013): “El paradójico boom del documental”. *Laberinto*. Suplemento cultural del diario Milenio. 509: 6-7.
- González de Sande, Estela (2012): “Mujeres tras la cámara: panorama de las cineastas italianas de las últimas décadas, con una entrevista a la directora siciliana Costanza Quatriglio”. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*. 187.758: 1065-1074.
- Halpern Martineau, Barbara (1984): “Talking about our Lives and Experiences: Some Thoughts about Feminism, Documentary and Talking Heads”. Thomas Waugh, ed. *Show us Life. Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Londres: The Scarecrow Press. 252-273.
- Haraway, Donna (1995a;1987): “Leyendo a Buchi Emecheta: pugnas por la experiencia de las mujeres en los estudios de mujer”. Donna Haraway, ed. Trad. Manuel Talens. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra. 183-209.
- _____ (1995b;1988): “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. Donna Haraway, ed.

- Trad. Manuel Talens. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra. 313-346.
- Harding, Sandra (1998;1987): “¿Existe un método feminista?” Eli Bartra, ed. Trad. Gloria Elena Bernal. *Debates en torno a una metodología feminista*. Ciudad de México: UAM-Xochimilco. 9-34.
 - Haskell, Molly (1974): *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.
 - Instituto Mexicano de Cinematografía (2012): *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2012*. Ciudad de México: IMCINE-CONACULTA.
 - Johnston, Claire ed. (1973): “Notes on Women’s Cinema”. Londres: Society for Education in Film and Television.
 - _____ (2000;1973): “Women’s Cinema as Counter-cinema.” Ann Kaplan, ed. *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press. 22-33.
 - _____ (1981): “Il soggetto della teoria/ pratica cinematografica femminista”. Piera Detassis y Giovanna Grignaffini, eds. *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*. Milán: Feltrinelli Economica. 207-213.
 - Juhasz, Alexandra (2011;1999): “Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista”. Sophie Mayer y Elena Oroz, eds. *Lo personal es político: feminismo y documental*. Navarra: Gobierno de Navarra. 136- 171.
 - Kaplan, Ann (1998;1983): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Trad. María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
 - Kuhn, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Trad. Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Cátedra.
 - _____ (1994): *Women’s Pictures. Feminism and Cinema*. Segunda edición. Londres: Verso.
 - Lamas, Marta (2007): “Género: claridad y complejidad”. Angela Giglia et al. eds. *¿A dónde va la antropología?* Ciudad de México: UAM. 83-108.
 - Lara, Maricarmen de (2009): “Una habitación propia”. Denise Dresser, ed. *Gritos y susurros II*. Ciudad de México: Aguilar. 207-216.

- Lauretis, Teresa de (1987a): “Strategies of Coherence: Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer”. Teresa de Lauretis, ed. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Londres: Macmillan Press. 107-126.
- _____ (1987b;1985): “Rethinking Women’s Cinema. Aesthetics and Feminist Theory”. Teresa de Lauretis, ed. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Londres: Macmillan Press. 127-148.
- _____ (1992a;1985): “Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista”. Trad. Susana Mayorga. *Debate feminista*. 5.3: 255-281.
- _____ (1992b;1984): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Trad. Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____ (1996;1987): “La tecnología del género”. Trad. Ana María Bach y Margarita Roule. *Revista Mora*. 2: 6-34.
- Lesage, Julia (1984): “Feminist Documentary: Aesthetics and Politics”. Thomas Waugh, ed. *Show us Life. Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Londres: The Scarecrow Press. 223-251.
- Lorde, Audre (2003; 1984): “Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo”. Audre Lorde ed. *La hermana, la extranjera*, Trad. María Corniero Madrid: horas y HORAS. 115-120.
- Mangiacapre, Lina (1980): *Cinema al femminile*. Padua: Mastrogiacomo Editore.
- Mangini, Cecilia (2012): “Riflessioni a mano libera sul ruolo del documentarista”. Giovanni Spagnoletti, ed. *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*. Venecia: Marsilio. 133-136.
- Maquieira D’Angelo, Virginia (2001): “Género, diferencia y desigualdad”. Elena Beltrán y Virginia Maquieiera, eds. *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial. 127-190.
- Marazzi, Alina (2006): *Un’ora sola ti vorrei*. Milán: Rizzoli.
- _____ ed. (2008): *Le rose*. Milán: Feltrinelli.
- Matute Villaseñor, Pedro (2012): “El cine mexicano en busca de su público”. *Razón y palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en comunicación*. 78: 1-11.

- Mayer, Sophie (2009): *The Cinema of Sally Potter. A Poetics of Love*. Londres y Nueva York: Wallflower Press.
- Mayne, Judith (1988): "The Female Audience and the Feminist Critic". Janet Todd, ed. *Women and Film*. Nueva York: Holmes & Meier.
- McDowell, Linda (2000): *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Trad. Pepa Linares. Valencia: Cátedra.
- McGarry, Eileen (1981;1975): "Documentario, realismo e cinema delle donne". Piera Detassis y Giovanna Grignaffini, eds. *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*. Milán: Feltrinelli Económica. 171-187.
- Mellen, Joan (1974): *Women and their Sexuality in the New Film*. Nueva York: Horizon Press.
- Millán, Margara (1996): *Derivas de un cine en femenino*. Ciudad de México: Porrúa y PUEG-UNAM.
- _____ (2007): "En otro espejo: cine y video mexicano hecho por mujeres". Marta Lamas, ed. *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. Ciudad de México: FCE-CONACULTA. 386-441.
- Minh-Ha, Trinh T. (1991): *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Miscuglio, Annabella (1988): "An Affectionate and Irreverent Account of Eighty Years of Women's Cinema in Italy". Giuliana Bruno y Maria Nadotti, eds. *Offscreen. Women and Film in Italy*. Nueva York y Londres: Routledge. 151-164.
- Modleski, Tania (1988): *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Molina Carreño, María de la Paz (2006): *La representación de las mujeres en el cine documental mexicano. Estudio de caso: documentales de María del Carmen de Lara*. Tesis de maestría no publicada. Ciudad de México: UNAM-FCPyS.
- Monsiváis, Carlos (2005): *No sin nosotros. Los días del terremoto 1985-2005*. Ciudad de México: Era.
- Mulvey, Laura (1988a;1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Constance Penley, ed. *Feminism and Film Theory*. Nueva York y Londres: Routledge. 57-68.

- _____ (1988b;1981): “Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by *Duel in the Sun*”. Constance Penley, ed. *Feminism and Film Theory*. Nueva York y Londres: Routledge. 69-79.
- Muraro, Luisa (2006): *L'ordine simbolico della madre*. Segunda edición. Roma: Editori Riuniti.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Olivieri, Domitila (2011): *Haunted by Reality. Toward a Feminist Study of Documentary Film: Indexicality, Vision and the Artifice*. Tesis no publicada de doctorado. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Pech, Cynthia (2006): “Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. 48.197: 95-104.
- Pedote, Gianfilippo (2008): “Passato e presente”. Alina Marazzi, ed. *Le rose*. Milán: Feltrinelli. 105-111.
- Perniola, Ivelise (2004): *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*. Roma: Bulzoni Editore.
- Rich, Adrienne (2001;1984): “Apuntes para una política de la posición”. Adrienne Rich, ed. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985*. Trad. María Soledad Sánchez Gómez. Barcelona: Icaria Editorial. 205-222.
- _____ (2010;1971): “Cuando las muertas despertamos: Escribir como re-visión”. Adrienne Rich, ed. *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Trad. Margarita Dalton. Madrid: horas y HORAS. 45-72.
- Rosen, Marjorie (1973): *Popcorn Venus. Women, Movies & the American Dream*. Nueva York: Coward, McCann & Geoghegan.
- Rubin, Gayle (1989;1984): “Reflexionando sobre el sexo. Notas para una teoría radical de la sexualidad”. Carol Vance, ed. *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución. 113-190.
- Salcido, Iván (2010): *El terremoto de 1985. 25 años en nuestra memoria*. Ciudad de México: Martín Adame Editor.

- Schmid, Marion (2010): *Chantal Akerman*. Manchester: Manchester University Press.
- Sciannameo, Gianluca (2010): *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*. Bari: Edizione del Sud.
- Scott, Joan (1985): "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". *The American Historical Review*. 91.5: 1053-1075.
- _____(1996;1985): "El género: Una categoría útil para el análisis histórico". Marta Lamas, ed. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Trads. Eugenio y Marta Portela. Ciudad de México: PUEG. 265-302.
- Selva, Marta (2005): "Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental". Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, ed. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra. 65-84.
- Tedeschi, Stefano (2011): "La Negra Angustias: cómo transformarse de la página a la pantalla sin morir en el intento". María Caballero Wangüemert, ed. *Mujeres de cine. 360° alrededor de la cámara*. Madrid: Biblioteca Nueva. 249-263.
- Valle, Teresa del (1997): "La memoria del cuerpo". *Arenal: Revista de historia de mujeres*. 59-74.
- Zonta, Dario (2008): "Chi è cosa...Vogliamo anche le rose e il cinema underground italiano". Alina Marazzi, ed. *Le rose*. Milán: Feltrinelli. 83-97.

Otras revistas citadas

- *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies* (1976-).
- *Fem. Publicación feminista trimestral* (1976-2005; posteriormente sólo en versión electrónica).
- *Nuevo Cine* (1961-1962).
- *Screen* (1950-).
- *Siempre!* (1953-).
- *Women and Film* (1972-1975).

Películas citadas (largometrajes y cortometrajes, ficción y documental)

- Akerman, Chantal (1975): *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce*.
- Allan, Catherine, Judy Erola, Allie Light y Joan Musante (1974): *Self Health*.
- Archibugi, Francesca, Nanni Moretti, Mario Martone, Stefano Rulli, Marco Risi, Carlo Mazzacurati, Daniele Luchetti, Marco Giordana y Antonio Capuano (1994): *L'unico paese al mondo*.
- Ashur, Geri y Peter Barton (1971): *Janie's Janie*.
- Barletti, Davide y Lorenzo Conte (2010): *Non c'era nessuna signora a quel tavolo. Il cinema de Cecilia Mangini*.
- Beltrán Rendón, Cándida (1928): *El Secreto de la abuela*.
- Bender, Erich F. (1967): *Helga, el milagro de la vida*.
- Borden, Lizzie (1983): *Born in Flames*.
- Burkhard, Christiane (2001): *Vuela angelito*.
- _____ (2008): *Trazando Aleida*.
- _____ (2012): *Taan u xiimbal _En camino*
- Cavani, Liliana (1965): *Le Donne nella resistenza*.
- Citron, Michelle (1979): *Daughter Rite*.
- “Colectivo de Cine Feminista” (1972-73): *La Lotta non è finita*.
- _____ (1980): *AAA Ofresi*.
- Comencini, Luigi (1978): *L'amore in Italia*.
- Corona Blake, Oscar (1956): *El Camino de la vida*.
- Correa, Jacaranda (2010): *Morir de pie*.
- Cortés, Busi (1988): *El Secreto de Romelia*.
- Daopoulo, Rony, Annabella Miscuglio y “Colectivo de Cine Feminista” (1971): *Aggettivo donna*.
- D'Errico, Corrado (1936): *Il Cammino degli eroi*.
- Derba, Mimi (1917): *La Tigresa*.
- Deren, Maya (1943): *Meshes of the Afternoon*.
- Dulac, Germaine (1923): *La Souriante Madame Beudet*.
- Ehlers, Adriana y Dolores: (1922-1929): *Revista Ehlers*.

- Elam, Joann (1975): *Rape*.
- Fernández, Rosamarta y “Colectivo Cine Mujer” (1978): *Cosas de mujeres*.
- _____ y “Colectivo Cine Mujer” (1979): *Rompiendo el silencio*.
- _____ (1985): *Nicaragua. Semilla de soles*.
- Fernández Violante, Marcela (1971): *Frida Kahlo*.
- Fritz, Sonia y “Colectivo Cine Mujer” (1981): *Mujeres yalaltecas*.
- Fuentes, Fernando de (1936): *Allá en el rancho grande*.
- Gagliardo, Giovanna (2004): *Bellissime. Il Novecento dalla parte di Lei*.
- _____ (2006): *Bellissime. Dal 1960 ad oggi dalla parte di Lei*.
- Gajá, Lucía (2007): *Mi vida dentro*.
- Gallone, Carmine (1937): *Scipione l’Africano*.
- Gómez, Sara (1974): *De cierta manera*.
- Grifi, Alberto (1964-65): *La Verifica incerta*.
- _____ (1972-73) *Anna*.
- _____ (1976): *Parco Lambro*.
- Grupo Newsreel de San Francisco (1971): *The Woman’s Film*.
- Hitchcock, Alfred (1958): *Vértigo*.
- Huerdo, Tatiana (2011): *El Lugar más pequeño*.
- Kaplan, Luciana (2012): *La Revolución de los alcatraces*.
- Klein, Jim, Miles Mogulescu y Julia Reichert (1976): *Union Maids*.
- Lajolo, Anna y Guido Lombardi (1970): *D-Non diversi giorni*.
- Landeta, Matilde (1948): *Lola Casanova*.
- _____ (1949): *La Negra Angustias*.
- _____ (1951): *Trotacalles*.
- _____ (1991): *Nocturno a Rosario*.
- Mangiacapre, Lina y “Las Nemesiacas” (1974): *Cenerella psicofavola femminista*
- _____ (1980): *Follia come poesia*.
- Mangini, Cecilia (1958): *Ignoti alla città*.
- _____ (1959): *Stendali*.
- _____ (1960): *Divino amore*.
- _____, Lino del Fra y Lino Micciché (1961): *All’armi siam fascisti!*

- _____ (1962): *La Canta delle marane*.
- _____ (1965): *Felice natale*.
- _____ (1965): *Essere donne*.
- _____ (1974): *La Briglia sul collo*.
- Márquez, Kenya (2011): *El Secreto de Candita*.
- Martinelli, Maria (2007): *Io giuro. Appunti di donne soldato*.
- _____ y Simona Coccozza (2009): *Over the Rainbow*.
- Masini Mario (1967): *X chiama a Y*.
- Menozzi, Maria Daria (2005): *Manoorè. Donne al lavoro al tempo della globalizzazione*.
- Mira, Beatriz y “Colectivo Cine Mujer” (1978): *Vicios en la cocina*.
- Monti, Adriana (1976): *Bagagli*.
- _____ (1977): *Il Filo del desiderio*.
- _____ (1978): *Il Piacere del testo*.
- _____ (1978): *Ciclo continuo*.
- _____ (1983): *Scuola senza fine*.
- Morales, Esther (1964-68): *Pulquería La Rosita*.
- Morales Gaitán, Katya (2013): *Pioneras*.
- Mulvey, Laura y Peter Wollen (1977): *Riddles of the Sphinx*.
- Necochea, Ángeles y “Colectivo Cine Mujer” (1985): *Bordando la frontera*.
- Novaro, María (1989): *Lola*.
- _____ (1990): *Danzón 1990*.
- _____ (2010): *Las Buenas hierbas*.
- Piccioni, Giuseppe (1999): *Fuori dal mondo*.
- Piovano, Emanuela (1986): *D'amore lo sguardo. Registe a Torino*.
- _____ (1987): *Il Corpo, il gesto, le donne, il cinema*.
- _____ (1988): *Epistolario immaginario*.
- _____, Anna Gasco y Tiziana Pellerano (1990): *Le Rose blu*.
- Potter, Sally (1979): *Thriller*.
- Quatriglio, Costanza (2000): *Ecosaimale?*
- _____ (2001): *L'insonnia di Devi*.

- _____ (2006): *Il Mondo addosso*.
- Reggio, Godfrey (1982): *Koyaanisqatsi*.
- _____ (1988): *Powaqqatsi*.
- _____ (2002): *Naqoyqatsi*.
- Rossellini, Roberto (1945): *Roma, ciudad abierta*.
- Rotberg, Dana (1992): *Ángel de fuego*.
- _____ (2001): *Otilia Rauda*.
- Rotondo, Loredana y “Colectivo de Cine Feminista” (1979): *Processo per stupro*.
- Sánchez, Alejandra y José Antonio Cordero (2006): *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas*.
- Sánchez Valenzuela, Elena (1936): *Michoacán*.
- Scandurra, Sofía (1977): *Io sono mia*.
- Sequeyro, Adela “Perlita” (1937): *La Mujer de nadie*.
- _____ (1938): *Los Diablillos del arrabal*.
- Sica, Vittorio de (1948): *Ladrón de bicicletas*.
- Sistach, Marisa (1989): *Los Pasos de Ana*.
- _____ (2001): *Perfume de violetas*.
- _____ (2006): *La Niña en la piedra*.
- Sternberg, Josef von (1930): *El Ángel azul*.
- Syxty, Antonio (2000): *Tartarughe dal becco d’ascia*.
- Toscano, Carmen (1950): *Memorias de un mexicano*.
- Truffaut, François (1959): *Los 400 golpes*.
- Tsuchimoto, Noriaki (1974-75): *Minamata Disease*.
- Weiss, Pola (1986): *Mi Co-Ra-Zón*.

Anexo 1

Glosario de términos útiles para el análisis filmico⁹³

Ángulos de la cámara: Diferencia entre el nivel del lente de la cámara y del objeto o sujeto filmado. Se distinguen tres principales grados: **frontal**/normal (cámara a la misma altura del objeto/sujeto filmado), **picado** (cámara por encima del objeto/sujeto filmado) y **contrapicado** (cámara por debajo del objeto/sujeto filmado).

Códigos gráficos: Se dividen en **didascálicos**, subtítulos, títulos y textos. Los primeros proporcionaban los diálogos en el cine mudo; en el cine sonoro se pueden usar para pasar de una imagen a otra o para dar información al público. Los **subtítulos** generalmente sirven para traducir películas y los **títulos** suelen aparecer al principio y al final del filme, con información sobre el equipo de producción. Finalmente, los **textos** son aquellos indicios gráficos que pertenecen a la realidad y que el cine reproduce.

Códigos sintácticos: Regulan la asociación y organización de elementos que forman parte de imágenes distintas, es decir, el montaje. Existen cuatro tipos de asociaciones: por identidad, por analogía y/o contraste, por proximidad y por transitividad. La asociación por **identidad** se da cuando las dos imágenes refieren a un mismo objeto presentado de modo distinto, cuando encuadran el mismo espacio aun conteniendo objetos diferentes o cuando repiten idénticos esquemas visuales, duraciones temporales, así como gradaciones luminosas o cromáticas. La asociación por **analogía** se da cuando dos imágenes contiguas repiten elementos similares pero no idénticos, mientras que la asociación por **contraste** tiene lugar cuando las dos imágenes poseen elementos marcadamente diferenciados pero cuya diferencia deviene fuente de correlación. En la asociación por **proximidad**, las imágenes presentan elementos que se dan por contiguos, como en el campo/contracampo. La asociación por **transitividad** ocurre cuando la situación presentada en la imagen A encuentra su prolongación y complemento en el encuadre B; por ejemplo, la transitividad de un momento a otro de la misma situación o de un

⁹³ Este glosario fue elaborado a partir de dos fuentes: (Casetti y Chio 1991) y el tercer capítulo mi tesis de licenciatura (Calderón 2010).

elemento de una situación (A-alguien que mira) a un elemento de la otra (B-el objeto/sujeto visto). Finalmente, el **acercamiento** o yuxtaposición de dos imágenes que no presentan ningún elemento en común se utiliza para unir secuencias.

Códigos sonoros: Abarcan voces, ruidos y música. La **voz *in*** es aquella que procede de un/a hablante encuadrado/a, la **voz *off*** proviene de una fuente sonora excluida de la imagen de manera temporal y la **voz *over*** proviene de una fuente permanentemente excluida, como la voz de un/a narrador/a. El **ruido *in*** trata de hacer más verosímil la situación audiovisual, el **ruido *off*** puede actuar como nexo entre distintas imágenes relativas a la misma realidad (como el griterío en un mercado) y el **ruido *over*** puede funcionar como unión entre secuencias. La **música** puede ser utilizada de manera *in* u *off* (músicos en escena, radio) pero es más frecuente su presencia *over*.

Códigos visuales: Incluyen los ángulos de la cámara, los planos cinematográficos, los movimientos de cámara, el espacio fuera de campo y la iluminación. Esta última se subdivide en una luz que haga ver sin dejarse ver (iluminación neutra, realista) o una luz que se muestre (iluminación subrayada, antinaturalista, contrastada).

Espacio fuera de campo: Se puede estudiar según su **colocación** o su carácter determinable. Respecto a la primera, cuando la cámara encuadra una porción del espacio deja fuera otras seis. Cuatro corresponden a lo que está más allá de los bordes (derecha, izquierda, encima y debajo de la imagen), una refiere a lo que se encuentra detrás de la escenografía y la última corresponde a lo que se sitúa a espaldas de la cámara. Por su parte, el carácter **determinable** define tres condiciones de existencia del espacio fuera de campo: el **espacio no percibido** y no reclamado, el **espacio imaginable** evocado o recuperado por algún elemento visible y el **espacio definido** que, invisible en el encuadre visible, ha sido mostrado o está a punto de ser mostrado.

Filme como narración: Presenta una historia a partir de tres ejes: los existentes (personajes y ambientes), los acontecimientos (que se dividen en dos grandes categorías: acciones si son provocadas por un agente animado, sucesos si el agente es un factor

ambiental o una colectividad anónima) y las transformaciones.

Filme como representación: La imagen filmica como representación se estructura en tres niveles unificados por una dimensión espacio-temporal: la puesta en escena, que se refiere a los contenidos de la imagen; la puesta en cuadro, que nace de la filmación fotográfica y se refiere al modo de presentar los contenidos (por ejemplo, con diferentes planos); y la puesta en serie o montaje, es decir, los nexos que cada imagen establece con la que la precede o con la que le sigue (códigos sintácticos).

Filme como unidad de comunicación: El filme inscribe en sí mismo de dónde viene (emisor/a) y a dónde se dirige (destinatario), al tiempo que revela la situación comunicativa en la que pretende colocarse, aunque eso no erradica posibles contra-lecturas. A partir de la manera en que las imágenes y los sonidos operan, ambos polos de la comunicación –el/la emisor/a concreto/a (ej. el/la directora o el/la productor/a) y el destinatario concreto (el público)- adoptan figuras vicarias al interior de la película.

Lenguaje cinematográfico: El cine es un lenguaje sin lengua debido a la falta de distancia entre significante y significado (falta de arbitrariedad). A diferencia del signo lingüístico, la significación cinematográfica parte de una analogía entre imagen y/o sonido y lo que éstos representan, es decir, de una semejanza perceptiva entre significante y significado posibilitada por la duplicación mecánica. El lenguaje cinematográfico analiza y reconstruye la experiencia humana de forma parcial, tras ordenar y enunciar distintos aspectos de esa experiencia en un relato: cuando dos imágenes se suceden, las vinculamos entre sí con un hilo narrativo invisible.

Mirada cinematográfica: En un texto filmico se pueden identificar cuatro tipos de mirada: **objetiva**, objetiva irreal, interpelación y subjetiva. En la primera, la imagen muestra una porción de realidad de modo directo y funcional; posee un punto de vista emisor y un punto de vista receptor que la estructuran globalmente, pero es un punto de vista neutro, pertenece sólo a quien organiza el texto y no a quienes lo interpretan (por ejemplo, los planos generales que muestran una situación en su integridad). La **mirada**

objetiva irreal muestra una porción de la realidad de modo extraño, como signo de una intencionalidad comunicativa más allá de la representación (ej. tomas de lugares imposibles). En la **interpelación**, la imagen presenta un elemento cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente (*voz over*, recursos didascálicos, mirada hacia la cámara). Finalmente, en la **mirada subjetiva** lo que aparece en pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente o imagina (se presenta en aquellas tomas, escenas o secuencias filmadas en cámara subjetiva).

Movimientos de cámara: Los códigos visuales de movilidad distinguen al cine de todos los lenguajes de imágenes fijas. Son: **paneo** (la cámara se mueve sobre su propio eje horizontal, hacia la derecha o la izquierda), **tilt** (la cámara se mueve sobre su propio eje vertical, hacia arriba o hacia abajo), **dolly** (la cámara se mueve hacia delante o hacia atrás), **travelling** (la cámara situada sobre un soporte se desliza hacia la izquierda o derecha), **crane** (movimiento con grúa) y **cámara en mano**. A éstos se suman los movimientos aparentes de cámara mediante el **zoom** (zoom in/ zoom back).

Plano cinematográfico: Mediante los planos, el/la cineasta modifica constantemente los cuerpos, las partes, los aspectos, las dimensiones, las distancias y las posiciones. El plano es una perspectiva múltiple que divide, trunca y descompone las superficies. El criterio para clasificar los planos es el espacio representado y la distancia de los objetos filmados: gran plano general, plano general, figura entera, plano americano, plano medio, primer plano, primerísimo plano y plano detalle.

Tiempo filmico: Se analiza como un tiempo-devenir en el que los acontecimientos se disponen según un orden, a través de una duración y presentándose con una determinada frecuencia. El **orden** define las relaciones de sucesión de los acontecimientos en cuatro formas: **tiempo circular**, cíclico, lineal y anacrónico. El primero ordena los acontecimientos de modo que el punto de llegada resulta idéntico al de origen, mientras que en el **tiempo cíclico**, el punto de llegada resulta análogo al de origen pero no idéntico. El **tiempo lineal** ordena la sucesión de acontecimientos de modo que el punto de llegada es siempre distinto al de partida; se divide en vectorial y no vectorial. El

tiempo vectorial sigue un orden continuo u homogéneo, siendo progresivo cuando la sucesión procede hacia adelante e inverso cuando la sucesión procede hacia atrás. El **tiempo no vectorial** se caracteriza por un orden fracturado con rupturas tales como el *flashback* o el *flashforward*. En el **tiempo anacrónico** se pierde el orden cronológico.

La **duración** se divide en **normal** y anormal. En el primer caso, la extensión temporal de la representación de un acontecimiento coincide con la duración real de ese acontecimiento; se subdivide en **plano-secuencia** (duración natural absoluta) y **escena** (duración natural relativa). El primero es una toma en continuidad de un acontecimiento; por su parte, la escena se compone de un conjunto de encuadres montados con el fin de obtener un efecto de continuidad temporal. La duración **anormal** se da cuando la amplitud temporal de la representación del acontecimiento no coincide con la del propio acontecimiento; puede darse bajo dos formas: contracción o dilatación. La forma típica de contracción es la **elipsis**, que actúa mediante un corte limpio entre situaciones espaciotemporales distintas, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos. La **dilatación** se puede dar por expansión (extensión) o **suspensión** (pausa). Esta última se manifiesta cuando se detiene el flujo temporal, como en el fotograma fijo, y la **extensión** se da cuando el tiempo de representación tiene una duración mayor con respecto al tiempo real del acontecimiento (por ejemplo, la cámara lenta y la representación sucesiva de acontecimientos simultáneos en el montaje alternado).

La **frecuencia** temporal de la representación puede adoptar cuatro formas: simple, múltiple, repetitiva, iterativa o frecuentativa. La frecuencia **simple** representa una sola vez lo que ha sucedido una sola vez, la **múltiple** representa muchas veces lo que ha sucedido muchas veces, la **repetitiva** presenta muchas veces lo que ha sucedido una sola vez y la **iterativa** representa una sola vez lo que ha sucedido muchas veces.

Anexo 2

Ficha de los documentales analizados

No les pedimos un viaje a la luna



Dirección y guión	Maricarmen de Lara		
Producción	Maricarmen de Lara y María Eugenia Tamés Zafra A.C. Fundación NOVIB Audiolab Redes Comité Feminista de Solidaridad Comité de Cineastas de América Latina		
País	México	Idioma	Español
Duración	58 min.	Año	1986



¿Más vale maña que fuerza?

Dirección y guión	Maricarmen de Lara		
Producción	Leopoldo Best Calacas y Palomas S.A. Instituto Mexicano de Cinematografía Universidad Autónoma Metropolitana Filmoteca de la UNAM		
País	México	Idioma	Español
Duración	70 min.	Año	2007

Filmografía de Maricarmen de Lara⁹⁴

2011	Serie documental <i>Expedientes</i>	2000	<i>El Difícil oficio de los puñetazos</i>	1994	<i>Nosotras también</i>
2008	<i>Voces silenciadas</i>	2000	<i>Paulina en el nombre de la ley</i>	1992-93	Serie documental <i>Las Que viven en Ciudad Bolero</i>
2007	<i>¿Más vale maña que fuerza?</i>	1999	<i>La Vela de las auténticas buscadoras de peligro</i>	1986	<i>No les pedimos un viaje a la luna</i>
2004	<i>Mitos y mitos del falso matriarcado Juchiteco</i>	1996	<i>Estamos rodeados de tentaciones</i>	1984	<i>Desde el cristal con que se mira</i>
2002	<i>No me digas que esto es fácil</i>	1995	<i>Transformando nuestras vidas</i>	1983	<i>Preludio</i>
2000	<i>En el país de no pasa nada</i>	1994	<i>Decisiones difíciles</i>	1980	<i>No es por gusto</i>

⁹⁴ Los documentales de Maricarmen de Lara se pueden conseguir en la oficina de la productora “Calacas y Palomas” ubicada en Pérez Valenzuela 22-3 Col. El Carmen. Coyoacán, Ciudad de México.



Un'ora sola ti vorrei

Dirección y guión	Alina Marazzi		
Producción	Alina Marazzi, Gianfilippo Pedote, Giuseppe Piccioni y Francesco Virga Venerdì Bartlebyfilm Tele+ Radio Televisione Svizzera Italiana		
Edición	Ilaria Fraioli	Duración	55 min.
País	Italia	Año	2002
Idioma	Italiano con subtítulos en inglés e italiano		



Vogliamo anche le rose

Dirección y guión	Alina Marazzi		
Producción	Gianfilippo Pedote, Francesco Virga y Gaia Giani MIR Cinematográfica RAI Cinema Ventura Film Fox International Channels Italy CULT Radio Televisione Svizzera Italiana		
Edición	Ilaria Fraioli	Duración	85 min.
País	Italia	Año	2007
Idioma	Italiano con subtítulos en inglés e italiano		

Filmografía de Alina Marazzi⁹⁵

2012 <i>Tutto parla di te</i>	Para televisión:	1993 <i>Mediterraneo. Il mare industrializzato</i>
2007 <i>Vogliamo anche le rose</i>	1999 <i>Il Sogno tradito</i>	1992 <i>Il Declino di Milano</i>
2005 <i>Per sempre</i>	1997 <i>Ragazzi dentro</i>	1991 <i>L'America me l'immagino</i>
2002 <i>Un'ora sola ti vorrei</i>	1995 <i>Il Ticino è vicino?</i>	1987 <i>Can't Remember Friday</i>

⁹⁵ Los documentales de Alina Marazzi están a la venta en librerías y tiendas de audiovisual en Italia. Se pueden solicitar en préstamo en bibliotecas italianas y es posible adquirirlos en <http://www.hoepli.it/> *Vogliamo anche le rose* está completo en *YouTube*, en versión original con subtítulos en inglés.

Anexo 3

Imágenes de *No les pedimos un viaje a la luna*

Imagen 3.1

Los escombros tras el terremoto

Mirada objetiva

Modo observacional



Imagen 3.2

Conchita Guerrero le habla a sus compañeras sobre la importancia de estar unidas en la lucha

Mirada objetiva

Modo observacional



Imagen 3.3

“Nuestra sumisión quedó entre los escombros”

Mirada objetiva

Modo observacional

Imagen 3.4

Lupe Conde habla con
Maricarmen de Lara

Mirada de interpelación
Modo participativo



Imagen 3.5

Costureras en lucha
Contrapicado

Mirada objetiva
Modo observacional con
intención de exaltar a las
costureras



Imagen 3.6

Enfrentamiento de las
costureras con la policía
Contrapicado

Mirada objetiva
Modo observacional



Imagen 3.7

Eva Corona trata de dialogar con los policías

Mirada objetiva

Modo observacional

Imagen 3.8

Lupe Conde llega a su casa

Contrapicado

Mirada objetiva

Modo participativo



Imagen 3.9

Eva Corona y su madre

Mirada objetiva y de interpelación

Modo participativo



Anexo 4

Imágenes de *¿Más vale maña que fuerza?*



Imagen 4.1

Georgina González

Mirada de interpelación

Modo participativo



Imagen 4.2

Susana Morales se dirige directamente a la espectadora:
“Quieres ser boxeadora, lo puedes hacer (...) Todo lo que tú quieras hacer, hazlo, pero que a ti te guste”

Mirada de interpelación

Modo participativo

Imagen 4.3

Andrea Rodebaugh

Mirada de interpelación

Modo participativo

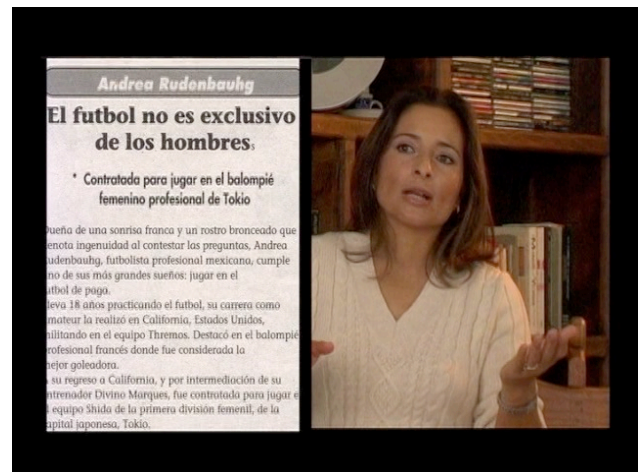




Imagen 4.4

Maribel Domínguez
entrenando

Mirada objetiva

Modo observacional

Imagen 4.5

Laura Serrano, boxeadora profesional “con un récord de 16 peleas ganadas, dos empates y dos derrotas”

Inserto televisivo



Imagen 4.6

“A mí el boxeo de mujeres no me gusta, no lo concibo”

Mirada de interpelación

Modo participativo y
observacional



Ignacio Beristain
Entrenador de box

Imagen 4.7

La madre de Laura: “Eso es para hombres (...) lo que me gusta es que seas tú de tu casa”

Mirada de interpelación

Modo participativo y observacional



Imagen 4.8

“El boxeo es mi vida”

Mirada de interpelación

Modo participativo



Imagen 4.9

“Goleadora y mujercita de hogar”

Mirada de interpelación

Modo participativo

Anexo 5

Imágenes de *Un'ora sola ti vorrei*

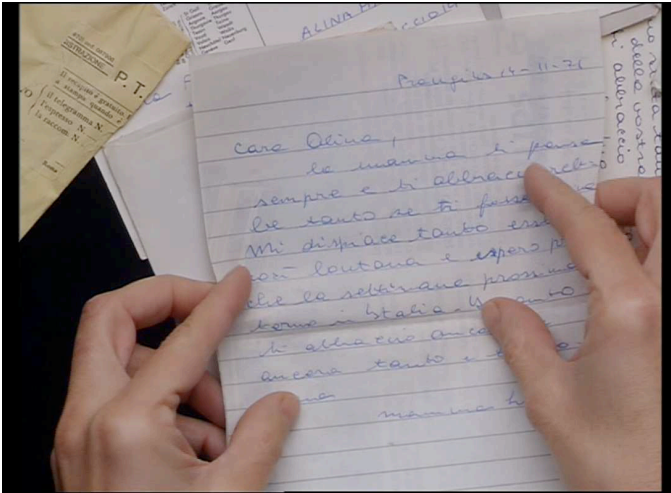


Imagen 5.1

Alina Marazzi lee una carta de su madre

Mirada subjetiva

Modo performativo



Imagen 5.2

Liseli mira a la cámara

Mirada de interpelación

Modo performativo

Imagen 5.3

“Nunca he sabido como se sentía la abuela en su nuevo rol de madre (...) Yo la recuerdo como una madre perfecta”

Mirada subjetiva

Modo reflexivo-performativo



Imagen 5.4

Liseli lava el cabello de Alina: “Yo por mis hijos no he hecho nada (...) Definitivamente soy una negada para el trabajo doméstico”

Mirada subjetiva

Modo reflexivo-performativo



Imagen 5.5

Liseli mira a su madre

Mirada de interpelación

Modo reflexivo-performativo



Imagen 5.6

La abuela le devuelve la mirada a Liseli

Mirada de interpelación

Modo reflexivo-performativo



Imágenes 5.7, 5.8 y 5.9



“A bordo de la *Stella Polaris*, julio 1956”. La imagen de Liseli se desvanece:
“Evanescencia extrema, intangible, inaprensible. Como en un sueño, como en un filme. Ella que ríe y después desaparece como un fantasma. Permanece sólo el ruido seco del proyector”

Mirada de interpelación

Modo reflexivo-performativo



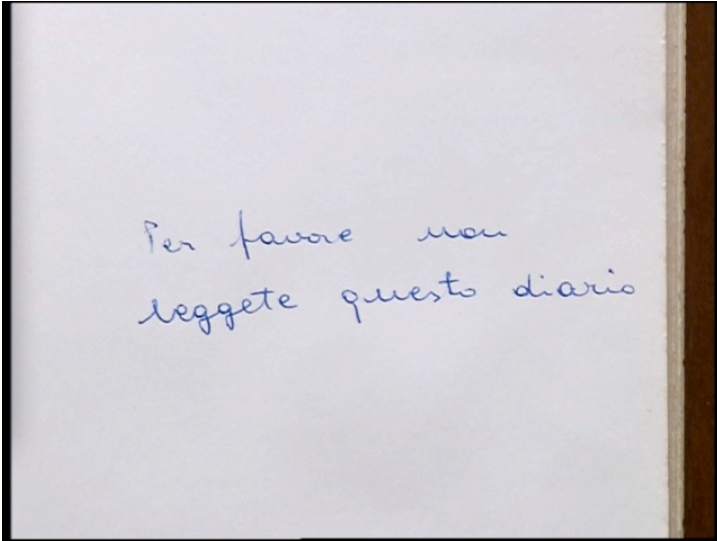


Imagen 5.10

“Por favor no lean este diario”

Mirada subjetiva

Modo reflexivo-performativo

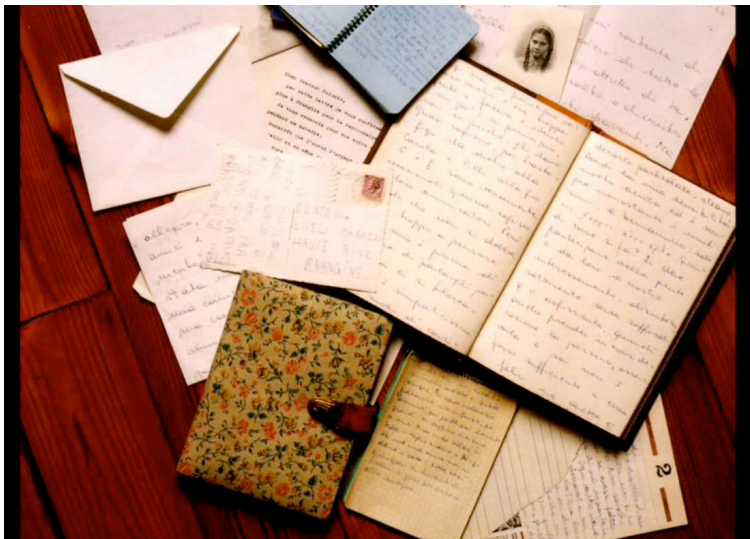
Imágenes 5.11 y 5.12

Diarios, cartas, fotos y
postales para
reconstruir la ausencia



Mirada subjetiva

Modo reflexivo-
performativo



Anexo 6

Imágenes de *Vogliamo anche le rose*



Imagen 6.1

Rostro de Anita

Mirada de
interpelación

Modo reflexivo-
performativo

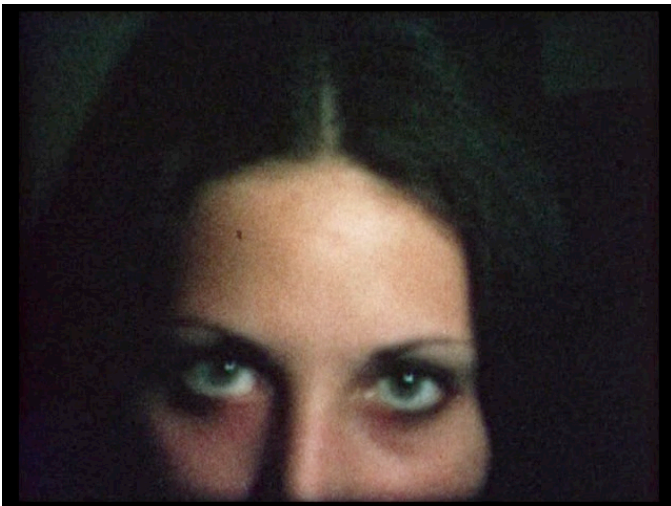


Imagen 6.2

Rostro de Teresa

Mirada de
interpelación

Modo reflexivo-
performativo



Imagen 6.3

Rostro de Valentina

Mirada de
interpelación

Modo reflexivo-
performativo

Imagen 6.4

Animación de Anita

Mirada de
interpelación

Modo reflexivo-
performativo

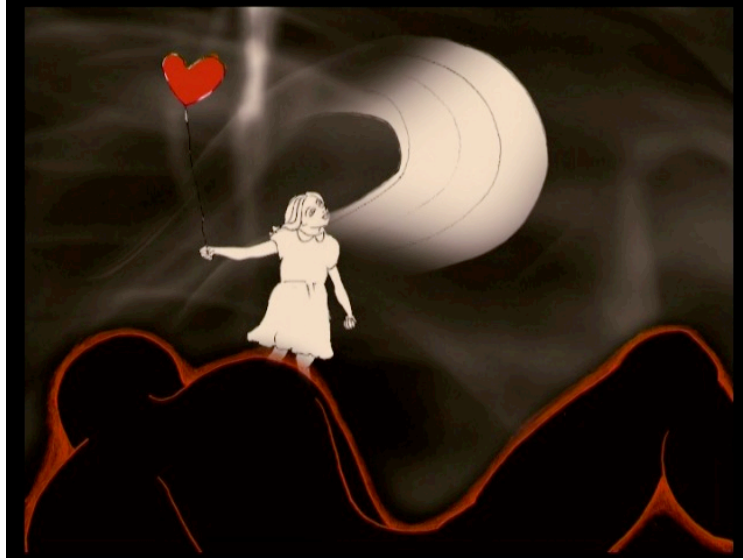


Imagen 6.5

Animación de Teresa

Mirada de
interpelación

Modo reflexivo-
performativo

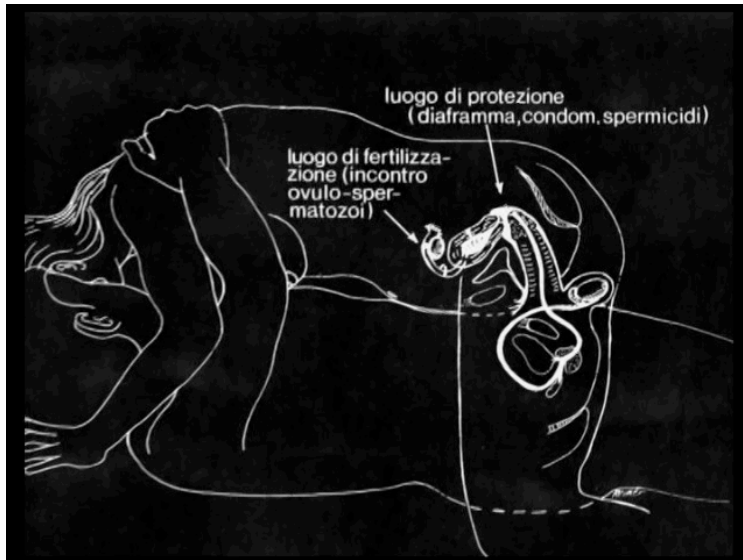


Imagen 6.6

Animación de
Valentina

Mirada de
interpelación

Modo reflexivo-
performativo





**Imágenes 6.7, 6.8
y 6.9**



X, la protagonista
del filme
doméstico
experimental *X
llama a Y* de Mario
Masini, aparece en
los tres diarios que
estructuran
*Vogliamo anche le
rose*

Mirada subjetiva y
de interpelación



Modo reflexivo-
performativo

Imagen 6.10

Comercial animado de los hermanos Pagot

Mirada de interpelación

Modo reflexivo-performativo



Imagen 6.11

Animación-parodia de Cenicienta de Pino Zac

Mirada de interpelación

Modo reflexivo-performativo

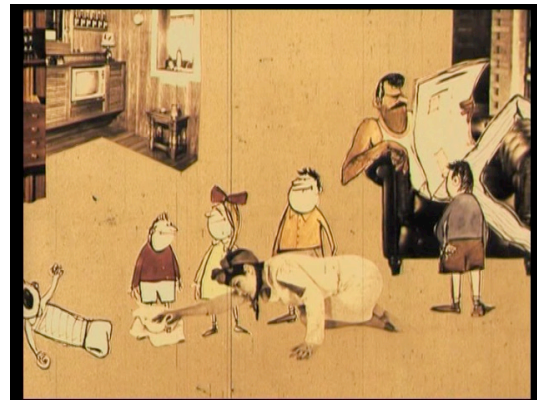


Imagen 6.12

La revista *Grand Hotel*

Mirada de interpelación

Modo reflexivo-performativo



Imagen 6.13

Un *collage* dentro del encuadre

Mirada de interpelación

Modo reflexivo-performativo

Anexo 7

Guía de entrevista a Maricarmen de Lara y Alina Marazzi

Objetivo: Identificar la situación (retos, experiencias, estrategias) de una documentalista feminista mexicana y una cineasta italiana vinculada al feminismo, en el marco de la industria cinematográfica de sus respectivos países.

Categorías:

I. Hitos

II. Estudios y trayectoria profesional

III. Filmes y prácticas de producción

IV. Cine y feminismos

V. Opinión sobre el contexto de producción en el que trabaja

Batería de preguntas:

I. Hitos

1. Sólo a Maricarmen de Lara: ¿Cómo llegas al cine documental feminista?

2. Sólo a Alina Marazzi: ¿Cómo llegas al cine documental centrado en las experiencias de las mujeres?

Para abordar esta pregunta, propongo una técnica desarrollada por la antropóloga Teresa del Valle que consiste en buscar hitos en tu historia de vida (1997). Pueden ser hechos puntuales, procesos, personas que han resultado significativos en tu trayectoria. Una forma de identificarlos es por las consecuencias que tuvieron y las decisiones que motivaron.

II. Estudios y trayectoria profesional

1. ¿Cómo y por qué decides dedicarte al cine?

2. ¿Qué imagen tenías de tu profesión y cuáles eran tus expectativas?

3. ¿Qué tipo de cine querías hacer en ese momento?

4. ¿A quiénes admirabas en el medio?

5. Sólo a Maricarmen de Lara: ¿Por qué escogiste el Centro Universitario de Estudios

Cinematográficos para formarte como cineasta?

6. Sólo a Alina Marazzi: ¿Por qué estudiar cine en Londres? ¿Tuviste alguna clase de teoría feminista del cine con Laura Mulvey?

7. ¿Qué dificultades enfrentaste en tus estudios y primeros trabajos? ¿Cómo las superaste? ¿Qué apoyos recibiste?

8. ¿En qué proyectos estás trabajando actualmente?

9. ¿Puedes hablar un poco de tu experiencia como profesora? ¿Consideras que el cine documental tiene el potencial de convertirse en un instrumento para la transmisión de conocimientos más allá de la rigidez académica?

III. Filmes y prácticas de producción

1. ¿Qué dificultades enfrentas al querer levantar un nuevo proyecto?

2. ¿Cuál es el grado de libertad que has experimentado al dirigir tus documentales?

3. ¿Cómo eliges los temas de tus documentales?

4. Describe el proceso detrás de alguno de tus documentales, desde preproducción hasta postproducción.

5. ¿Qué canales de distribución tienen tus documentales? ¿Qué rol juegan los festivales cinematográficos y la televisión?

6. ¿Cómo te relacionas con las personas filmadas?

7. Describe a tu equipo de trabajo.

8. ¿Qué reacciones han generado tus documentales en el público? Relata experiencias

9. Sólo a Maricarmen de Lara: ¿Cómo percibes algunos de tus primeros trabajos, como *No les pedimos un viaje a la luna*, *Nosotras también* o *Paulina en nombre de la ley*, al mirarlos en retrospectiva?

10. (Maricarmen) ¿Qué diferencias encontraste al dirigir *En el país de no pasa nada*, un largometraje de ficción, respecto a tu trabajo mayoritariamente documental?

11. Sólo a Alina Marazzi: ¿Por qué decides hacer explícito el proceso de producción de *Un'ora sola ti vorrei* y *Vogliamo anche le rose* en los libros que acompañan los filmes?

12. (Alina) En estos libros es muy evidente que tienes una relación de amistad y complicidad con tu equipo de producción. ¿Crees que esto tenga un impacto en tu obra?

13. (Alina) ¿Por qué optas por el cine de ficción con tu última película, *Tutto parla di te*?

IV. Cine y feminismos

1. ¿Cómo llegas al feminismo?
2. ¿Describirías tus películas como feministas?
3. ¿Crees que ser mujer influya en tu forma de hacer cine?
4. ¿Has experimentado algún tipo de discriminación en tu trabajo por ser mujer?
5. ¿Cuál es tu relación con organizaciones feministas nacionales e/o internacionales?
6. Claire Johnston dice que el cine feminista debe operar en dos niveles: forma y contenido. ¿Estás de acuerdo? ¿La forma es tan importante como el contenido?
7. ¿En qué aspectos se manifiesta el carácter feminista de una película?
8. ¿Qué piensas de la objetividad en el cine documental?
9. ¿El cine es político?
10. **Sólo a Maricarmen de Lara:** En todo tu trabajo se percibe un esfuerzo por incluir la perspectiva de género, ¿es esto algo que te has propuesto de antemano? ¿A qué dificultades te has enfrentado por ello?
11. **(Maricarmen)** ¿Cómo ingresas al “Colectivo Cine Mujer”?
12. **(Maricarmen)** ¿Cuáles fueron tus experiencias en ese Colectivo? ¿Qué aprendizajes te dejó tu participación en él?
13. **Sólo a Alina Marazzi:** ¿Cuándo/ cómo experimentas ese deseo de construir una genealogía de las mujeres, de explorar en la subjetividad femenina? ¿Has encontrado dificultades en la producción o la distribución de tus filmes por incluir esta perspectiva?
14. **(Alina)** ¿Por qué te interesaste en los materiales del “Colectivo de Cine Feminista”?

V. Opinión sobre el contexto de producción en el que trabaja

1. ¿Cuál es tu valoración del cine documental actual en México/Italia?
2. Ante el panorama que has descrito, ¿identificas acciones que pueden llevarse adelante para impulsar la participación plena de las mujeres en la industria cinematográfica?
3. **Sólo a Maricarmen de Lara:** ¿Qué factores determinan el acceso a apoyos para la producción como Foprocine o Fidecine? ¿En qué medida el género de la realizadora es uno de esos factores?
4. **Sólo a Alina Marazzi:** ¿Qué apoyos a la producción documental existen en Italia? ¿Qué factores determinan el acceso a dichos apoyos?

Anexo 8

Relación de entrevistas contenidas en DVD adjunto

Capítulo 2. El cine de Maricarmen de Lara. Documental feminista observacional-participativo como instrumento político y didáctico

- Entrevista 1 a Maricarmen de Lara (51:43 min.) 31 julio 2012. Ciudad de México.
- Entrevista 2 a Maricarmen de Lara (54 min.) 15 agosto 2012. Ciudad de México.
- Entrevista 3 a Maricarmen de Lara (22 min.) 29 abril 2013. Ciudad de México.
- Entrevista a Rosamarta Fernández (31:10 min.) 9 mayo 2013. Vía Skype: Granada-Ciudad de México.

Capítulo 3. El cine de Alina Marazzi. Documental feminista reflexivo-performativo como (re)visión de memoria, genealogías y modos de representación

- Entrevista a Alina Marazzi (43:39 min.) 23 febrero 2013. Bolonia (en italiano).
- Entrevista a Cecilia Mangini (82 min.) 24 marzo 2013. Roma (en italiano).

Las versiones completas de las entrevistas se incluyen en un DVD adjunto, pues además de que esto respeta el carácter oral de la fuente original, considero que escuchar las voces de las cineastas, sus pausas y entonaciones, es de gran valor para aquellas personas que quieran aprovechar este material para acercarse a su obra. Aquellos fragmentos pertinentes para mi investigación fueron transcritos (y traducidos al español en el caso de Alina Marazzi y Cecilia Mangini) en los capítulos correspondientes a cada caso de estudio.