

Coloquio internacional inter-universitario 2-5 de octubre del 2019

Universidad de Grenoble-Alpes/Universidad Lumière Lyon 2/Universidad de Tours

CUANDO LAS MUJERES FILMAN: EL DOCUMENTAL EN LA PENINSULA IBERICA
Y EN EL CONTINENTE LATINOAMERICANO

Organización

Sonia Kerfa (UGA), Angélica María Mateus Mora (Tours) et Dario Marchiori (Lyon2)

Lugar

Universidad de Grenoble-Alpes (2-3 octubre) /Universidad de Lyon 2 (4-5 octubre)

Convocatoria

Desde hace algunos años, el cine documental encuentra una nueva dinámica y un nuevo público en Europa y en el sur del continente americano. El éxito de los numerosos festivales que le son destinados en estas regiones lo demuestra. Sin embargo, esta renovación no se acompaña de un cambio de paradigma en la cartografía de género. El relato de la historia del cine perpetúa la subalternidad de las realizadoras, así como la desigualdad en la división del trabajo que atribuye a las mujeres funciones subordinadas en la creación cinematográfica (Morissey, 2011). Así, realizadoras como Alice Guy, quien concede un lugar importante a las mujeres en sus películas, o Esther Choub, pionera de la imagen de reemplazo, han sido tenidas en cuenta solo tardíamente por las historias del cine, con frecuencia debido a la iniciativa de otras mujeres.

Si bien existen periodos de mayor presencia, antes de los años veinte, en el curso de las décadas siguientes solo se registran algunos nombres de realizadoras en las historias del cine que, en la mayoría de los casos, presentan una filmografía sucinta y con vacíos temporales¹. En el cine documental se observa una producción que si bien es modesta y desconocida se mantiene regularmente a lo largo del siglo XX hasta la fase histórica de los años setenta, durante la cual las reivindicaciones feministas², insertas en luchas más globales (anti-imperialistas, anticapitalistas, por la

¹ Pensamos en Mary Field o en Laura Boulton de los Estados Unidos, en Ruby y Marion Grierson – hermanas de John Grierson – o en Jill Craigie de Inglaterra, y, de Canadá, en Judith Crawley y Jane Marsh. En Francia, los nombres que se inscriben en la historia del cine son los de Germaine Dulac (vanguardia de los años 1920 y 1930), Nicole Vedrès, Jacqueline Audry y Agnès Varda.

² En lo que respecta al área occidental, la historia de los feminismos es compleja y plural por la variedad de sus referencias y de sus periodizaciones, aun teniendo en cuenta que existen grandes «oleadas» (Studer, 2004).

igualdad y reconocimiento de los derechos de las minorías), contribuyen a marcar una ruptura en la historia del cine. De hecho la segunda gran incursión de mujeres en el cine documental, práctica poco reconocida por la historia del cine, se produce al calor de esos momentos históricos de contestación.

Se imponían nuevos esquemas de pensamiento, y las mujeres tomaron conciencia del hecho que el discurso dominante había cerrado la puerta al punto de vista femenino y por consiguiente al proceso de subjetivación «por el cual se produce la constitución de un sujeto» (Vihalem, 2011). En ese tiempo de luchas y cuestionamientos de las jerarquías y el poder, inicialmente en Inglaterra y luego en los Estados Unidos, el pensamiento feminista examinó la producción cinematográfica dominante, la del cine de tipo hollywoodiano, poniendo al descubierto la hegemonía de una cultura de la mirada del espectador masculino, al cual se ha subordinado la mirada de las espectadoras. Éstas percibieron el «desdoblamiento» que les proponía el cine dominante: «por un lado, *mujeres*, y por otro un «femenino» construido por el texto del film y que no tiene nada que ver con la existencia de las mujeres reales» (Reynaud, 1993). Esta toma de conciencia teorizada por las pensadoras británicas y estadounidenses introdujo una discontinuidad en el despliegue de la historia del cine, desmitificando su relato. A pesar de que el corpus analizado por ellas se fundaba ante todo en el cine de ficción, su punto de vista crítico develaba nuevos temas y personajes (Nuñez Domínguez *et al*, 2012). Sus análisis, su compromiso y también en muchas de ellas su praxis correspondían con el conjunto de combates sociales, culturales e ideológicos de inspiración marxista, que surgían en todos los frentes del campo artístico.

Para cambiar al viejo mundo, para emanciparse de él y darle otro rostro, era necesario repensar la dialéctica visible/invisible. Las mujeres documentalistas no siempre aportaron nuevas formas, pero ciertamente aportaron nuevas maneras de proceder con nuevos actores de la vida social. Rostros sin legitimidad aparecieron en las pantallas de los filmes llamados «de mujeres», feministas que reivindicaban ese nombre o no, ofreciendo retratos de mujeres pocas veces vistos en la pantalla. Sus testimonios y palabras configuraron corpus fílmicos personales y singulares que entran difícilmente en la historia general del cine. Sin embargo, aunque fueron las feministas quienes efectivamente levantaron el velo sobre los temas tabú (sexualidad, contracepción, aborto, violencias), estos testimonios filmados deben ser resituados en una historia política y social del cine documental. En consecuencia, resulta legítimo preguntarse cómo el cine documental podría ignorar esos filmes realizados por mujeres desde una mirada politizada. ¿Qué hacer con ese cine que hace del sujeto, incluyendo su corporeidad, una instancia significativa primordial, basándose en: «[...] una de las ideas directrices del movimiento feminista, la idea de que lo personal es político y teórico, de que todo discurso inteligente y útil debe necesariamente postular y tomar en consideración el factor subjetivo?» (Braidotti y Degraef, 1990). ¿No ha permitido tal cine otra «lectura sexuada del mundo», para retomar la expresión de Florence Rochefort (1995)? Esta lectura perturbadora, por no decir subversiva,

confiere un modo de valor heurístico a los documentales realizados por mujeres. El cine militante cuestionó a las jerarquías, en tanto que la perspectiva propuesta por las mujeres durante la década post-68 sembró un desorden político cuya ausencia de posteridad histórica nos interpela hoy en día.

En los años que acabamos de describir, ocupar un lugar suponía sacar al otro de la oscuridad; muy pronto, sin embargo, las potencialidades creativas y poéticas de la cámara-herramienta fueron asimismo puestas al servicio del placer de inventar formas documentales no narrativas, por fuera de todo compromiso militante. Surge entonces una producción experimental que aunque no es nueva en la historia del cine (recordemos a Germaine Dulac o a Maya Deren), se intensifica para constituir corpus de documentales muy inventivos. Por otra parte la aparición de la cámara-video, que las mujeres utilizan desde los años setenta (Poissant, 1997), multiplicó igualmente el volumen de películas producidas y la diversidad de prácticas alternativas (Duguet, 1981). A las convulsiones políticas que caracterizaron los años sesenta y setenta correspondieron cambios radicales en las prácticas artísticas, cuya dimensión crítica consistió en romper las barreras entre disciplinas (pintura, fotografía, cine, danza) por medio de operaciones de cruzamiento, hibridación, inserción. Surgen nuevas formas de arte –Fluxus, *Land art*, *Body Art*, arte conceptual– que pretenden redefinir las jerarquías y cuestionar la frontera entre el arte y la vida, y «trastornar nuestra relación ordinaria con la referencia» (Caillet y Pouillaude, 2017) a través de una manera de hacer que hoy todavía no se ha agotado. Estos nuevos territorios de experimentación, asociados a menudo a la dimensión personal e incluso corporal (como en el *Body Art*), han sido un espacio donde las mujeres se han afirmado y tomado un lugar totalmente novedoso en el mundo del arte. Del punto de vista del arte documental, las mujeres artistas han experimentado en diversos niveles y de maneras diferentes para visibilizar sus experiencias del espacio (doméstico, público, privado, natural), del tiempo (coaccionado, repetitivo, biológico) y del cuerpo (expuesto, fisiológico, violentado, reapropiado), aportando nuevos gestos de alteración y recuperación de un *poder crear*. Articuladas o no a un proyecto político, estas estrategias de representación han sido un terreno propicio sobre el cual se ha afirmado la dimensión inventiva y creativa de las mujeres.

El marco histórico, técnico y estético propio de la producción documental de interés para este coloquio, comparte una historia violenta marcada por regímenes dictatoriales, militares y represivos al mando de sociedades profundamente desiguales. Por lo demás, aun si hoy España y Portugal pertenecen plenamente a Europa, sus estructuras económicas y sociales las han acercado por largo tiempo a los países del hemisferio sur. A pesar de esta herencia común, el conjunto de los países de habla hispana y portuguesa presenta una división mayor, la de una larga historia colonial que comenzó en el siglo XVI. Tales aspectos compartidos así como los arcaísmos sociales y económicos han tenido efectos en el cine documental producido en esos territorios con sociedades en extremo polarizadas dirigidas por oligarquías reacias al desarrollo y arraigo de la democracia (Malamud, 2005). Por ello, estos aspectos perfilan el horizonte transnacional que caracteriza al presente coloquio, que buscará

poner en evidencia la cultura visual compartida así como las especificidades correspondientes a cada país o a cada continente. De manera global y exceptuando algunos paréntesis, estas condiciones históricas han sido particularmente desfavorables a las mujeres. Así, en el siglo XX la península ibérica solo conoció breves periodos de libertad y vivió gran parte de su historia bajo la opresión de dictaduras conservadoras, «Estado Novo» de Salazar (1933) en Portugal y «nacionalcatolicismo» franquista (1939), en España. Estas dictaduras sometieron a las mujeres al doble yugo y a la doble censura del patriarcado y de la Iglesia, y la lucha por la obtención de derechos fue por ello tanto más ardua. Pocas mujeres se aventuraron entonces en ese terreno casi exclusivamente masculino que era el cine. Si observamos la historia desde la llegada del cinematógrafo a España podemos registrar los nombres de «pioneras» —término que deberá sin duda ser reconsiderado (Soto Vázquez, 2017)— tales como Rosario Pi, considerada la primera cineasta española, o Margarita Alexandre, conocida por haber codirigido un documental (*Cristo*, 1953). En los años 1950-1960 del franquismo emerge un nombre, en el cine de ficción, el de Ana Mariscal; posteriormente, en las postrimerías de la dictadura y durante la transición democrática (1975-1982), el número de realizadoras no cesa de crecer. En lo que respecta a la transición se puede recordar la lección documental y política del díptico de Cecilia y José Bartolomé (*Después de...*, 1979-1981). La dimensión militante ha sido central en el trabajo documental de las mujeres y ha evidenciado un interés creciente por la cuestión del Otro, cuya vivencia ellas podían compartir (Waldman et Walker, 1999). El compromiso de las pocas realizadoras de documentales se situaba en el concierto de reivindicaciones surgidas a mediados de la Guerra fría, acentuadas por el contexto dictatorial al que se oponían (Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase). Se cuestionaban las relaciones de dominación, y esta tradición estrechamente vinculada a la historia del documental no ha desaparecido todavía en una España marcada por sucesivas crisis en la última parte del siglo XX e inicios del XXI: sea cual fuere su índole económica, cultural, de identidad, ideológica o memorial, estas crisis han reapropiadas y pensadas por mujeres (Margarita Ledo, María Ruido, Mercedes Álvarez, Isabel Coixet o, para el cine experimental, Eugenia Balcells), en variados formatos y temporalidades diversas. En Portugal, la implantación de una industria cinematográfica es difícil por múltiples razones, económicas y socioculturales (Bénard da Costa, 2011), y la instauración de la dictadura hasta 1974 va a restringir fuertemente las libertades. No obstante, surgen algunos nombres como los de Maria Emília Castelo Branco o Bárbara Virgínia, quien ha producido el único largometraje de ficción realizado por una mujer bajo Salazar (Pereira, 2016). En los años setenta hay mujeres vinculadas a los equipos de realización, es el caso de Noémia Delgado (*Máscaras*, 1976) afiliada al *Cinema Novo* portugués y cuya labor documental posee una dimensión etnográfica. Esta tendencia se afianzará a lo largo de los años 1980 para formar la primera verdadera generación de realizadoras como Margarida Gil, Monique Rutler o Solveig Nordlund (Pereira, 2016). En el curso de la década siguiente se pueden mencionar los nombres de Teresa Villaverde, Catarina Mourão o, un poco más tarde, Susana de Sousa Dias. En el cine de aquel periodo, los temas muy diversos que las

inspiran se relacionan con la opresión de la mujer en una sociedad conservadora, la droga y la pobreza en los barrios de las metrópolis, y también con la memoria. En el siglo XXI adviene asimismo una nueva generación que mezcla los géneros ignorando las fronteras entre filme, arte y ensayo (Cláudia Tomaz) o que exhibe claramente su activismo LGBTI+ (Raquel Freire).

La inmensidad del continente latinoamericano y su gran diversidad dificultan el estudio del cine país por país, con algunas bellas excepciones como México en donde «la industria fílmica [...] ha sido el principal fenómeno cinematográfico de la primera mitad del siglo XX, en tanto que esta preeminencia corresponderá al Brasil solo en la segunda mitad» según Paulo António Paranaguá (2003). El historiador prosigue mencionando a Argentina y el caso emblemático de Cuba. Al mismo tiempo que son países de cines periféricos, son conocidos por su historia cinematográfica documental, a menudo adscrita a la realidad histórica contemporánea, lo cual define su originalidad según Silvana Flores (2014). No obstante, este *Nuevo Cine Latinoamericano* globalmente se ha interesado poco por la situación de las mujeres y no ha dado lugar a un desarrollo importante del número de realizadoras documentalistas, aun si se impone el nombre de Nora de Izcue. Podemos mencionar por ejemplo a la argentina Dolly Pussi, la cubana Sara Gómez, la venezolana Margot Benacerraf, realizadora del mítico *Araya* (1959), y la colombiana Marta Rodríguez, aun activa. Las dinámicas de emancipación y de justicia que guiaban a muchas de estas realizadoras se encuentran de nuevo en los colectivos de mujeres cineastas que han elaborado métodos de trabajo sobre lo real, en común. Tal ha sido el caso de dos grupos que llevaban el mismo nombre, Cine-Mujer, en México en 1975 (Rashkin, 2015) y en Colombia en 1978 — país particularmente rico en mujeres documentalistas (Paranaguá, 1996) — y que han asumido el riesgo de tratar, en países conservadores, de temas como la violación, el aborto (*Cosas de Mujeres* de Rosa Martha Fernández, 1978) o la vivencia de las mujeres de las barriadas pobres (*La mirada de Myriam* de Clara Riascos, 1986). En Brasil, país de producción abundante, la artista Lygia Pape y sus filmes experimentales, Letícia Parente (artista videasta) o también Carolina Teixeira interrogan la violencia de la sociedad de su país. El cine experimental, en su dimensión documental, encuentra una expresión acabada en las realizaciones de la argentina Narcisa Hirsch, bajo el signo de la «experiencia» (Sayago, 2013).

El coloquio examinará los efectos y consecuencias de las múltiples experiencias que hemos descrito en el anterior breve panorama, necesariamente incompleto. Podemos constatar a pesar de todo que en todas partes y en toda época ha habido realizadoras que han producido documentales en donde se mezcla praxis y/o activismo feminista. ¿Cómo explicar que esta producción nueva haya permanecido al margen de la renovación cinematográfica de los años de resistencia, de desobediencia, de contracultura? El desarrollo histórico que acabamos de esbozar permitirá evaluar hasta qué punto la producción documental de las mujeres se relaciona con procesos de emancipación que son indisociables de la toma de conciencia de las feministas, y observar que esta constatación trasciende

las historias nacionales. Este cine de múltiples efectos (políticos, sociales, estéticos) permite reinventar la representación de las mujeres, de sus pensamientos, de sus deseos y de sus placeres hasta subvertir la propia noción de mujer y, de alguna manera, «nuestra percepción y definición de la realidad [...]» (Colaizzi, 2002). Este conjunto transnacional de producciones traza el horizonte de un cine «menor», en el sentido deleuziano del término que sugiere una historia del cine documental hoy todavía muy incompleta.

Durante los años noventa y dos mil los países hispanoparlantes y de habla portuguesa han protagonizado cambios sociales muy rápidos, y cuando han llegado al poder gobiernos de izquierda se ha visto surgir «una relación nueva con la política» (Bataillon y Prévôt-Schapira, 2009). Han acogido con interés nuevos campos de investigación, como los *gender studies* (Babb, 2012), y en ocasiones los han creado, como ha sido el caso de los estudios «decoloniales» (Quintero, 2010). El mestizaje pero también el racismo que afecta a los negros y a los indios, el rol de las fronteras en el imaginario latinoamericano o la cuestión de la violencia no son extraños a la toma de conciencia que ha dado lugar a la emergencia de la «decolonialidad», concepto aún muy discutido hoy en día. Son cuestionadas las categorizaciones, cuyos efectos implícitos perfilan territorios de poder. A veces estas problemáticas pueden cruzarse en una perspectiva interseccional que ha llevado a problematizar las relaciones de raza, de clase y de sexo, y en el cine documental encontramos una huella de ello. Cineastas activistas, mujeres negras o indias (Gloria Jusayú en Venezuela) se han filmado derribando relaciones de fuerza, no sin tropezar con dificultades en el propio seno de su grupo. Se inscriben en continuidad con las prácticas de las realizadoras de los grupos minoritarios estadounidenses (Springer, 1984) y conciben también su trabajo emancipador en una perspectiva reflexiva y ecológica en la cual la implicación corporal es portadora de sentido (Cecilia Vicuña, Chile).

La herencia de la reflexión crítica relativa a las normas y divisiones binarias ha abierto el camino a nuevas concepciones que rechazan a la vez lo masculino y lo femenino. Este pensamiento remite al rechazo de asignaciones de identidad, central en el proyecto *queer*, que muy pronto ha sido tema de investigaciones académicas y de escritos en el continente pero asimismo en España. Se han redactado impactantes textos que traducen la eliminación de fronteras. De este punto de vista, el texto pionero de la chicana lesbiana Gloria Anzaldúa *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1987) es un ejemplo de una escritura mestiza que apunta a decir una identidad sexual fronteriza. Debe ser leído desde la tradición de escritura propia de un conjunto de materiales que ha existido, en la historia de las mujeres y las sexualidades, en forma de manifiestos, ensayos o formas híbridas. De nuevo el peso de las normas ha determinado la necesidad de interpelar, de plantear la pregunta por el lugar: el lugar de la creación de grupos dominados, de sus filmes y de las huellas escritas de aquellos y aquellas que ya no se reconocen en la categoría de «mujer» y la interrogan proponiendo otras representaciones.

En una perspectiva transdisciplinaria, el presente coloquio apunta a repensar los marcos epistemológicos del análisis de la imagen documental. ¿Qué estrategias narrativas y qué estéticas han sido implementadas para llevar a la pantalla temas prohibidos o eludir la censura? ¿Qué papel han jugado los colectivos de mujeres en la organización de la producción? ¿Qué ha pasado con ellos? ¿Cómo han circulado o no las obras entre países culturalmente cercanos en los cuales imperan cadenas de televisión muy poderosas? ¿Cómo han contribuido de hecho determinadas películas al enriquecimiento y redefinición de la antropología cultural, en sociedades pluriétnicas? ¿Cómo pensar a gran escala la conservación, restauración y utilización de documentales hechos en soporte video, que pocas veces son objeto de políticas de conservación? ¿Cuál es la parte de inversión de las instituciones (ministerios, cinematecas, museos, universidades, etc.) en la promoción, difusión y estudio de tales materiales y de sus productoras? ¿Qué papel juegan los múltiples festivales llamados de «filmes de mujeres» en la difusión y recepción de esos filmes? Por último, ¿cuál es hoy en día la incidencia de las reivindicaciones LGBTI+ en la producción documental?

Referido a tales películas documentales que son asignadas a la doble marginalidad del documental y de la condición de las mujeres, el coloquio indagará por las diversas maneras en que tales documentales han actuado como operaciones de inteligibilidad del mundo.

EJES PRINCIPALES DEL COLOQUIO

1. Historia y política: el documental de mujeres como toma de posición en un determinado contexto político, incluyendo el punto de vista de los efectos coloniales y post-coloniales.
2. Documentar los cuerpos: detrás o delante de la cámara, el documental como herramienta de estudio, interrogación, reivindicación.
3. Estética del cine: partiendo de la marginalización constatada, la inventiva formal de los documentales de mujeres en la historia del cine documental.
4. Pensar el cine y escribirlo: retorno a los escritos de pensadoras de habla hispana o portuguesa, de ayer y de hoy.
5. Cine documental, artes y performance: experiencias personales y experimentaciones formales.
6. La cuestión de los archivos: estado actual, políticas culturales, desafíos estratégicos.
7. Interseccionalidad y cuestiones LGBTI+: historicidad y nuevas perspectivas teóricas y prácticas.

Informaciones prácticas

Lugar: Universidad Lyon 2 y Universidad de Grenoble-Alpes

Fechas del coloquio: 2-5 de octubre de 2019

Fecha límite para el envío de contribuciones: 30 de abril de 2019

Comunicación de respuesta: mayo de 2019

Sitio para el envío de propuestas: <https://cinedocfemmes.sciencesconf.org>

Para cualquier problema técnico, contacta: sonia.kerfa@univ-grenoble-alpes.fr

Las proposiciones de contribución (en francés, español, portugués o inglés) comprenderán un título con un resumen de 300 palabras aproximadamente y una breve presentación biográfica de 100 palabras.

El coloquio hace parte del proyecto GAPP (Género y Artes en una perspectiva Poética y Política) organizado por Idoli Castro (Lyon 2) y Sonia Kerfa (UGA)

BIBLIOGRAFIA DISPONIBLE EN LINEA