



HACER VISIBLE LO INVISIBLE: TEORÍA FEMINISTA DEL CINE Y DOCUMENTALES MEXICANOS REALIZADOS POR MUJERES EN EL SIGLO XXI

Calderón Sandoval, Orianna Aketzalli
Instituto de Estudios de la Mujer
Universidad de Granada
orianna@correo.ugr.es

RESUMEN:

La teoría feminista del cine se desarrolla en la década de los setenta, con el objetivo de visibilizar los silencios y contradicciones en torno a la construcción de las representaciones de feminidad y masculinidad en los textos filmicos, así como en el contexto donde se generan dichos textos (producción, distribución y exhibición de los discursos cinematográficos). Junto a la crítica y la deconstrucción de discursos androcéntricos, el estudio del cine desde una perspectiva feminista se propone construir alternativas para la manifestación de subjetividades y placer visual, fuera de las estrategias del cine clásico. En este sentido, se interesa por el cine feminista hecho por mujeres, mismo que ha tomado dos direcciones: el documental realista y el anti-cine feminista. En el caso del documental, tras la crítica al realismo que mantiene la transparencia de la representación sin cuestionarla, se ha dado un giro subjetivo que reconoce la mirada de la realizadora. En México, el documental feminista tiene un antecedente en el Colectivo Cine Mujer (1975-197); así, en este ensayo se analizan filmes dirigidos por mujeres en el siglo XXI, agrupados en dos categorías: en el rubro documental de denuncia se incluyen *Un poquito de tanta verdad*, *Señorita extraviada* y *Bajo Juárez*; en el rubro documental subjetivo se comentan *El lugar más pequeño*, *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo*, *Morir de pie* y *Papá Iván*.

PALABRAS CLAVE:

Teoría feminista del cine, cine mexicano, documental feminista, cine de mujeres, documental subjetivo, documental de denuncia, discurso audiovisual, realismo cinematográfico



HACER VISIBLE LO INVISIBLE: TEORÍA FEMINISTA DEL CINE Y DOCUMENTALES MEXICANOS REALIZADOS POR MUJERES EN EL SIGLO XXI

Hacer visible lo invisible: Es así como la investigadora Annette Kuhn define el proyecto fundamental de la teoría feminista del cine (Annette Kuhn, 1991); visibilizar ausencias y contradicciones que, en una sociedad sexista, pasan inadvertidas al ser naturalizadas por los discursos androcéntricos que construyen la realidad en una sociedad patriarcal. En el campo de la teoría feminista del cine, la atención se dirige específicamente a los discursos cinematográficos y a sus condiciones de producción, distribución, exhibición y recepción. Esto implica el trabajo paralelo e interconectado en dos rubros: el análisis de los textos filmicos para detectar los silencios de las voces femeninas o la construcción de los personajes femeninos como objetos de la mirada y del deseo masculinos (Laura Mulvey, 1975), pero también la crítica al contexto de producción de dichos textos filmicos, donde se puede detectar una exclusión de las mujeres como agentes de la industria cinematográfica.

Ahora bien, esta revisión a nivel tanto del texto como del contexto es sólo la primera parte del trabajo. Más allá de la detección de estereotipos de género, de la crítica hacia las representaciones habituales de feminidad en los discursos audiovisuales y de la denuncia del techo de cristal que opera en la industria mediática, la teoría feminista del cine plantea la construcción de alternativas, de nuevas formas de expresar la subjetividad y de propiciar un placer fuera de los mecanismos fetichistas y sádicos del cine clásico. Y esto también se debe visibilizar: eso que la catedrática Marta Selva denomina el capital discursivo (Marta Selva, 2005) creado por las realizadoras feministas que, en sus filmes, desmontan los referentes del punto de vista androcéntrico al cuestionar forma y contenido de los textos cinematográficos convencionales.

CINE REALISTA: SURGIMIENTO, CRÍTICA Y RENOVACIÓN DE LOS DOCUMENTALES FEMINISTAS

Desde la década de los setenta, el desarrollo de estas nuevas propuestas de realización femenina feminista ha encontrado un campo particularmente fértil en el cine documental, género propicio para realizaciones independientes con objetivos políticos o sociales. Como señala Julia Lesage⁶³⁰, el documental brinda la oportunidad de poner en pantalla a mujeres reales, fuera de la limitada gama de imágenes femeninas que ofrece el cine clásico.

⁶³⁰ Julia Lesage, "The political aesthetics of the feminist documentary film", citada en Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, pp. 161-162



El filme estadounidense *Union Maids*, realizado en 1976, es un ejemplo de los primeros documentales feministas estructurados mediante los discursos autobiográficos de mujeres que aportan su visión de los hechos históricos a partir de su experiencia de vida. En este caso, se entrevista a tres mujeres que participaron en 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. Al darles voz y corroborar la verosimilitud de lo que expresan con las fotografías de este material de archivo, 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 valiosa 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 y criticado por teóricas feministas como Claire Johnston⁶³¹, quien argumenta que la estética realista -al pretender una mirada inocente de la cámara y una no intervención de los realizadores que supuestamente se limitan a mostrar la realidad tal y como es- mantiene el engaño característico del cine clásico. Engaño que reside en la transparencia de la representación, cuyo efecto es situar a los espectadores como consumidores pasivos de verdades que parecen residir *a priori* en un texto coherente y cerrado.

El cine feminista verdaderamente eficaz, dice Johnston, debe ser un cine contestatario: no basta abordar temas de interés feminista en el contenido, también se deben cuestionar las estrategias formales del lenguaje cinematográfico y los códigos con los que se construye el realismo en el celuloide. Es la propuesta de lo que Annette Kuhn (Annette Kuhn, 1991) llama anti-cine feminista y Ann Kaplan (Ann Kaplan, 1983) refiere como cine teórico de vanguardia: sus manifestaciones van desde un cine deconstructivo que mediante el distanciamiento brechtiano transforme las relaciones texto-espectador, hasta textos femeninos que operan con otras formas de placer mediante el cuestionamiento de las relaciones de mirada, la narratividad o los límites entre ficción y documental. Se trata del cine hecho por cineastas como Chantal Akerman, Sally Potter, Michelle Citron⁶³² o Sara Gómez. Por ejemplo, el último largometraje dirigido por Gómez en 1974, ofrece una interesante combinación de documental y ficción para retratar la integración de la población marginal, a la sociedad de la Cuba postrevolucionaria.

⁶³¹ Claire Johnston, "Women's cinema as counter-cinema" citada en: Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, p.237

⁶³² En la filmografía de Akerman destacan: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *Sud* (1999) y *De l'autre côté* (2002). Por su parte, Sally Potter ha dirigido filmes como *Thriller* (1979) y *Orlando* (1992). *Daughter rite* (1979) de Michelle Citron, es una especie de puente entre el realismo documental y el cine deconstructivo, pues recurre al discurso autobiográfico pero al mismo tiempo lo cuestiona.



¿Qué pasa entonces con las posibilidades del documental feminista y su insistencia en dirigir la cámara hacia lo que llamamos realidad? A juicio de Ann Kaplan, el cine teórico de vanguardia que se aleja demasiado del referente del mundo real en un ejercicio poético de exploración del lenguaje cinematográfico, corre el riesgo de olvidarse de las formas concretas de opresión que las mujeres padecen en la cotidianidad. Por eso es necesario evitar una postura dogmática; una vez reconocido que el realismo es también una representación y un discurso construido, antes que un reflejo fiel de la verdad, el documental realista se erige como una opción posible y prometedora. Más aún, el énfasis en el retrato subjetivo, poético e íntimo de la producción documental reciente, permite entrever el surgimiento de un productivo diálogo entre el realismo y el anti-cine feminista.

CINE DOCUMENTAL FEMINISTA REALIZADO EN MÉXICO

Para hablar del cine documental mexicano realizado por mujeres en el siglo XXI, comenzaré haciendo una breve revisión histórica del desarrollo del cine documental en México. La primera exhibición en México, organizada por los franceses C.J. Bon Bernard y Gabriel Veyre en 1896, fue en honor del entonces presidente Porfirio Díaz quien, maravillado por el arte y la tecnología provenientes de Europa, acogió gustoso el invento y fungió como el primer protagonista de numerosos filmes. Posteriormente, Bernard y Veyre realizaron alrededor de 35 películas con escenas nacionales, entre las que se encuentran: *Pelea de gallos*, *Baño de caballos*, *Comitiva presidencial del 16 de septiembre* y *Carga de rurales en la Villa de Guadalupe*. Además, vendieron uno de sus proyectores al primer empresario mexicano del cine, Ignacio Aguirre, quien pronto tuvo competidores como Salvador Toscano, Guillermo Becerril y William Taylor Casanova.

Estos últimos mantuvieron la tradición de filmar vistas, es decir, breves escenas de la vida cotidiana; por ejemplo, *Corrida de toros en Tacubaya* (1899) de Salvador Toscano. Así, los inicios de una escuela de cine mexicano se dieron en la dirección del documental histórico con fines didácticos; sin embargo, conforme la dictadura porfirista se hizo más severa, el cine presentó autocensura, pues no registró acontecimientos políticos que cuestionaran al régimen, como las huelgas de Cananea o Río Blanco.

El documental tuvo amplio desarrollo durante la Revolución; pero a partir de la Decena Trágica comenzó la censura instaurada por el gobierno de Victoriano Huerta, la Iglesia y el Partido Católico Nacional. La tradición verista fue reemplazada por el cine como instrumento de propaganda mediante la descontextualización de hechos históricos que eran adaptados a los intereses del poder en turno (Moisés Viñas, 1987). Una vez alcanzada la estabilización en 1917



con Venustiano Carranza en el poder, el cine nacional comenzó a concebirse como parte importante del proyecto general de Estado que buscaba desarrollar una conciencia nacionalista, por lo que se estimuló la producción de noticiarios y películas educativas.

Durante las décadas de los sesenta y setenta, nace un cine documental de denuncia. Con publicaciones como la Revista de la Universidad y Nuevo Cine -creada por el grupo homónimo de 1961, conformado por críticos como Jomí García Ascot, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde y Emilio García Riera- los intelectuales comenzaron a expresar su inquietud por una distribución y exhibición independientes, que hicieran posible el desarrollo de una nueva cultura cinematográfica.

En 1959, la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, crea el Departamento de Actividades Cinematográficas con Manuel González Casanova a la cabeza. Este último, funda en 1963 la primera escuela de cine en el país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Le seguirá el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), fundado en 1975.

Estudiantes de la séptima y octava generación del CUEC -entre las que se encontraban Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira, Guadalupe Sánchez y Sonia Fritz- conformaron el colectivo Cine Mujer, con un compromiso expresamente feminista. En sus filmes documentales desarrollaron temas como el aborto (*Cosas de mujeres*, 1975-1978, de Rosa Martha Fernández), el trabajo doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977, de Beatriz Mira), la violación (*Rompiendo el silencio*, 1979, de Rosa Martha Fernández) y la prostitución (*No es por gusto*, 1981, de Maricarmen de Lara). El grupo se mantuvo de 1975 a 1987 y contó con la colaboración de mujeres activas en el movimiento feminista nacional como Alaíde Foppa, Amalia Attolini, Pilar Calvo, Ana Victoria Jiménez y Mónica Mae.

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), contemplado en la Ley Federal de Cinematografía de 1999 con el objetivo de financiar el cine industrial comercial. A lo largo de la primera década del siglo XXI, la labor educativa del CUEC y del CCC, aunada al apoyo del FOPROCINE, ha jugado un papel importante en el aumento de producción documental realizada por mujeres en México. De igual forma, festivales como el DOCS DF-Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México, o Ambulante-festival itinerante de documentales que recorre 12 estados de la República Mexicana, han permitido darle difusión a estas formas de expresión. En televisión, el canal 22 del Consejo Nacional Para



la Cultura y las Artes del Gobierno de México, cuyas primeras transmisiones datan de 1993, ha sido el principal escaparate para los documentales independientes.

A continuación mencionaré algunos ejemplos de nuevo documental, en el que a nivel de forma y contenido se puede detectar una intervención feminista. Los he agrupado en dos vertientes: por un lado, documentales de denuncia y corte periodístico; por otro, documentales subjetivos y poéticos, que ponen el énfasis en la identidad y la memoria.

DOCUMENTAL DE DENUNCIA: DIFUNDIR UN POQUITO DE TANTA VERDAD

Una de las mujeres de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) que participó en la toma del canal del estado, a fin de utilizarlo como medio de organización, contrainformación y defensa del movimiento magisterial oaxaqueño que estalló en 2006, sintetiza así el potencial de los medios masivos de comunicación que esta movilización supo aprovechar: la difusión de un poquito de tanta verdad. La propagación de tantas verdades silenciadas, tergiversadas e incluso denostadas en los discursos hegemónicos.

Un poquito de tanta verdad es también el título del documental en el que esta misma mujer de la APPO, interviene como una de las diversas voces que reconstruyen el importante papel que los medios de comunicación jugaron en el desarrollo de un movimiento popular en el que miles de maestros, amas de casa, indígenas, estudiantes y pobladores oaxaqueños exigieron justicia social. La directora -Jill Irene Friedberg- de origen estadounidense, ha colaborado en la red de medios independientes Indymedia y participa en la labor educativa de organizaciones como Reel Grrls, cuyo objetivo es empoderar a niñas y mujeres jóvenes mediante la capacitación en teoría y práctica de la producción audiovisual.

Interesada en el conflicto magisterial debido a la creciente privatización de la educación en Estados Unidos, Friedberg viajó a México para retratar las movilizaciones de los profesores oaxaqueños en su documental *Un granito de arena* (2005). Y al ver la fuerza que fue cobrando el movimiento entre otros sectores de la población, principalmente debido al uso de estaciones de radio independientes, decidió rodar *Un poquito de tanta verdad*. Completado en 2007, este documental está muy cercano al cine piquetero, ese cine surgido en 2001 en Argentina, que defiende la idea del cine como arma de contrainformación y militancia⁶³³ (Jorge Ruffinelli, 2005). Más aún, se trata de una película feminista, en tanto que visibiliza las posibilidades de una apropiación consciente por parte de las mujeres, de los medios de comunicación -representación

⁶³³ Dentro del cine piquetero, destacan *Obreras sin patrón* (colectivo, 2003) y *Piqueteras* (Malena Bystrowicz, 2002) por el retrato que hacen de las mujeres en las movilizaciones políticas.



y legitimación- de la realidad.

También en la línea del documental feminista de denuncia, destacan *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo y *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero. Ambos filmes abordan los espantosos casos de secuestro, tortura, violación y asesinato de cientos de mujeres, que han tenido lugar en el territorio fronterizo de Ciudad Juárez desde 1993; ambos consiguen retratar la impunidad con la que se asesina a estas mujeres, jóvenes y pobres, muchas de ellas provenientes de otros estados de la República Mexicana, inmigrantes en *Juaritos* con la promesa de obtener un trabajo en las maquiladoras que se instalaron al norte del país como resultado de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte.

“Vine a Juárez para presenciar el silencio y el misterio que rodea la muerte de cientos de mujeres.” La voz en off de la realizadora chicana Lourdes Portillo introduce al espectador en esta ciudad donde, como expresa Dolores Juliano (Dolores Juliano, 2011), la violencia contra las mujeres se despliega en círculos concéntricos: en el campo más amplio se encuentran los prejuicios sobre las mujeres (la asignación de infantilidad, el menosprecio de sus opiniones); más centrada en el control de sus conductas se encuentra la discriminación (su exclusión de ciertos ámbitos, una menor retribución económica); y en el núcleo está el castigo de aquellas que transgreden las normas o que se encuentran en una situación particularmente delicada al ser pobres, discapacitadas, lesbianas, indígenas, migrantes y/o trabajadoras sexuales.

Así, en *Señorita extraviada* -uno de los primeros documentales sobre las muertas de Juárez, estrenado en 2001- vemos que, cuando empezaron a aparecer cadáveres de mujeres en el desierto de Chihuahua, las autoridades dijeron que se trataba de prostitutas que de alguna forma se habían buscado ese desenlace, e incluso llegaron a proponer la medida de un toque de queda para que las mujeres *decentes* no salieran de su hogar a horas *inapropiadas*. Más alarmante aún, entrevistada para el documental *Bajo Juárez* en 2005, la titular de la Fiscalía Especial para la Atención de Delitos relacionados con los Homicidios de Mujeres en Ciudad Juárez, María López Urbina, asegura que la solución es que los padres de familia retomen su autoridad y no permitan que sus hijas regresen a la casa a las seis de la mañana. Y en la siguiente secuencia, escuchamos a una joven afirmar que su turno en la maquila es precisamente de once de la noche a seis de la mañana.

Estos dos documentales no sólo denuncian la corrupción del sistema y la impunidad con la que se asesinan mujeres en la frontera norte de México. Además de plantear líneas de investigación que apuntan a las maquiladoras y a las familias poderosas/ elites económicas de Ciudad Juárez, *Señorita extraviada* y *Bajo Juárez* muestran la lucha de los familiares de las víctimas en contra



de la indiferencia de las autoridades y la invención de chivos expiatorios. En el caso del filme dirigido por Sánchez y Cordero, seguimos de cerca a la madre de una de las víctimas, la profesora Norma García Andrade, quien intenta transformar el dolor en fuerza, para exigir justicia junto a numerosos activistas que se han sumado a la exigencia acuñada por la poeta juarense Susana Chávez, asesinada el año pasado: Ni una más.

Filmes como *La pasión de María Elena* (Mercedes Moncada Rodríguez, 2003), *Los demonios del edén* (Alejandra Islas, 2007), *Mi vida dentro* (Lucía Gajá, 2007) o *Trazando Aleida* (Christiane Burkhard, 2008), también se pueden considerar dentro de esta categoría de documental social y de denuncia. De forma paralela, el cine documental mexicano del siglo XXI ha tenido el desarrollo de un tipo de realización más personal y subjetiva, poética e íntima. De este tipo de producciones hablaré a continuación.

DOCUMENTAL SUBJETIVO: EL RETRATO ÍNTIMO DE LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA

Un documental estrenado en 2011, *El lugar más pequeño* de Tatiana Huezo, puede considerarse puente entre el cine social y el cine subjetivo, entre la denuncia y la poesía. La realizadora, de origen salvadoreño y residente en México desde los cuatro años de edad, viajó a Cinquera -el pueblo de su abuela en El Salvador- para retratar las huellas que la guerra civil de 1979 dejó en ese pequeño territorio que fue arrasado por considerársele subversivo.

El filme habla del dolor de los sobrevivientes, pero principalmente de su capacidad para levantarse y reconstruirse tras la tragedia. El audio y la imagen avanzan de forma aparentemente separada: así, los testimonios de los habitantes de Cinquera refieren a un pasado terrible, mientras que en la imagen los vemos llevando a cabo sus actividades cotidianas en la actualidad. *El lugar más pequeño*, acreedor al Premio del Público en la edición pasada del Festival Documenta Madrid, es por tanto un documental muy personal, pero también un ejercicio colectivo para tratar de sanar las heridas de la memoria y seguir viviendo.

El recorrido por los laberintos de la memoria, también es retratado por la cineasta Yulene Olaizola en su ópera prima, *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo*; pero aquí se presenta un solo personaje. Shakespeare y Víctor Hugo son los nombres de las calles en cuya esquina se encuentra la casa de huéspedes de Rosa Carbajal, protagonista del filme y abuela de Yulene. Con una sola cámara, la nieta filma las conversaciones que sostiene con Rosa a propósito de un inquilino muy particular, Jorge Riosse, quien también se hacía llamar Jorge Ríos, Jorge Rossemberg o Jorge Cariño.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Al contar a Jorge, Rosa se cuenta a sí misma; en sus palabras y gestos se hace evidente la intensidad de vínculo que llegó a tener con ese hombre quien, antes de su muerte en un misterioso accidente, escribió que la amaba en las paredes de su cuarto. Al reconstruir los hechos para su nieta, la abuela trata de armar una vez más el rompecabezas de su propia memoria, atormentada por la sospecha de que ese inquilino –pintor, escritor, músico, políglota, homosexual, esquizofrénico- fue quizá también un asesino en serie de mujeres.

Ganador del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2008, el documental de Yulene Olaizola, no sólo es muestra de la intensidad narrativa que se puede crear con recursos mínimos si se hace un tratamiento sensible de la información; es también un interesante ejercicio de relato biográfico/autobiográfico de una anciana solitaria, cuyos recuerdos tienen eco en las historias de vida de los otros personajes del documental, pero también en una memoria colectiva sintetizada en las notas de periódico archivadas por Rosa, donde se habla del “maníaco mata mujeres” que entre 1991 y 1993 estranguló a más de una decena de mujeres en la ciudad de México. El fantasma de esa sociedad que propicia los feminicidios, se cuele así a través de las cuatro paredes del espacio que se pretende privado.

Antes de su muerte accidental, Jorge Riosse escribió varias frases en las paredes de su cuarto, entre ellas: “Te amo Rosa”, “Todas las mujeres son divinas” y “No soy homosexual.” La homofobia y el cuestionamiento a la masculinidad es otra de las aristas que el documental subjetivo ha retratado. Un caso reciente es *Morir de pie*, primer documental dirigido por Jacaranda Correa, periodista a la que antecede una sólida trayectoria en la televisión cultural mexicana, donde ha fungido como productora de diversos reportajes documentales como *Había una vez* (2010), sobre la violencia de género en Chimalhuacán, estado de México, donde los asesinatos de mujeres superan las cifras de Ciudad Juárez.

Irina Layevska, la protagonista de *Morir de pie*, cuestiona prejuicios en torno a la discapacidad, la transexualidad, el amor y la esencia misma de lo que significa hacer una revolución. Con una forma de narrar intimista y comprensiva antes que tolerante y explicativa, Jacaranda Correa cuenta una historia en dos episodios sobre este mismo personaje que, a semejanza del Orlando creado por Virginia Woolf⁶³⁴, vivió la primera mitad de su vida como hombre y la segunda como mujer: de militante socialista en la organización Va por Cuba en los setenta, a defensora de los derechos de las mujeres, personas con discapacidad y/o disidentes sexuales en el presente siglo.

⁶³⁴ Existe una excelente adaptación cinematográfica de la novela de Woolf: *Orlando* (Sally Potter, 1992)



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Con lucidez y coherencia que pronto suscitan empatía en la audiencia, Irina reconstruye el trayecto que ha seguido como espíritu rebelde. Nacida en un cuerpo masculino afectado por una polineuropatía degenerativa que la postró en una silla de ruedas, y rechazada por su padre -un militante comunista para el que la debilidad era inadmisibles en la lucha revolucionaria-, Irina tomó al guerrillero Ernesto Che Guevara como eje para la construcción de su identidad. Desde su juventud temprana se comprometió con el activismo político, participando en los movimientos de la izquierda mexicana, y en ese medio conoció a la mujer que hoy sigue siendo su pareja. El punto de inflexión en el documental, viene cuando -tras años de exigir libertad y justicia para el pueblo- Irina se enfrentó al reto de defender su propia libertad para llevar a cabo la transformación externa en la mujer que había sido por dentro desde años atrás.

Morir de pie, reconocido como mejor documental el Festival Internacional de Cine en Guadalajara 2011, es así un sensible retrato de un ser humano que encarna un proceso de transformación más allá del cambio corporal: en Irina, lo personal se vuelve político, el cuerpo es el primer territorio que se recupera y la revolución se torna inseparable del modo en que se vive, ama y trabaja.

La deconstrucción del mito revolucionario, y particularmente de la figura del padre guerrillero, es abordada con apabullante sinceridad por la cineasta argentina radicada en México, María Inés Roqué, hija del líder montonero y dirigente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias asesinado en 1977, Juan Julio Roqué (también conocido como Iván o Lino).

"Hubiese preferido tener un padre vivo que un héroe muerto", asevera la voz en off de la cineasta en los primeros minutos de *Papá Iván*, un documental cuyo objetivo no es reconstruir la figura pública y heroica del militante para la memoria colectiva, sino conciliar a la hija con la ausencia eternamente presente de un padre que abandonó a su familia en aras de la lucha política.

El esqueleto narrativo del documental de Roqué, premiado con el Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en 2003, lo proporciona una carta que Julio Roqué dejó a sus dos hijos en 1972, año en que decidió pasar a la clandestinidad. Además de este texto, María Inés recorre fotografías, recuerdos y testimonios a lo largo de este filme que se convierte en una búsqueda conflictiva e íntima (Jorge Ruffinelli, 2005), no tanto de papá Iván, sino de la identidad que ella ha construido de sí misma a partir de la ausencia de su padre.

La voz privilegiada en las entrevistas del documental, la tiene la propia madre de la cineasta, Azucena Rodríguez, quien se negó a pasar a la clandestinidad junto a su esposo, pues no estaba dispuesta a inmolarse su vida ni la de sus pequeños hijos. Ante las acusaciones del propio Julio Roqué respecto a que su actitud era burguesa, resultado de una imposibilidad



constitucional para ejercer la violencia, Azucena se expresa de forma tajante con una visión alternativa de la lucha política: "Creo que tiene sentido la lucha que hacés cada día, con tus hijos, con lo que hacés, con lo que piensas, con lo que construyes." Al finalizar el filme, con voz entrecortada, María Inés reconoce que, con *Papá Iván*, quería tener una tumba donde encerrar sus recuerdos y contradicciones respecto al padre ausente, pero al ver la imposibilidad de su deseo, cierra con un texto que queda abierto.

CONCLUSIONES

Inscrito en el campo de la teoría feminista del cine, el presente ensayo se desarrolló con el objetivo de visibilizar el capital discursivo/audiovisual y las alternativas a los modos de placer evocados por los textos filmicos clásicos androcéntricos, que una serie de mujeres cineastas mexicanas han desarrollado a través de sus documentales. Todos los trabajos revisados tienen en común el ser producciones -total o parcialmente- mexicanas, dirigidos por mujeres en el presente siglo, novedosos tanto en la forma como en el contenido, y con características que permiten considerarlos documentales feministas, aún si las realizadoras no expresan abiertamente una intención feminista.

Dos de los documentales de denuncia, *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2001) y *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero, 2006), se suman a la exigencia de justicia para las familias de cientos de mujeres brutalmente asesinadas en Ciudad Juárez. Por su parte, *Un poquito de tanta verdad* visibiliza el movimiento de las mujeres oaxaqueñas de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, quienes se apropiaron de los medios de comunicación masiva a fin de organizar su movimiento social.

En el caso de *El lugar más pequeño* (Tatiana Huevo, 2011) y *Morir de pie* (Jacaranda Correa, 2010), se da un diálogo entre la denuncia y la poesía, entre la revisión de la memoria y la construcción de la identidad. El tono íntimo con el que Correa filma a Irina, se acerca al que emplea Yulene Olaizola al filmar a su abuela en *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008) o María Inés Roqué al conversar con su madre en *Papá Iván* (2000). Las realizadoras hacen explícito su punto de vista y llevan a la práctica el principio feminista de que lo personal es político y que la experiencia personal es fuente legítima de conocimiento.

La lista de filmes seleccionados no es exhaustiva, pero brinda un panorama que permite hablar de la calidad que presenta la producción de cine documental realizado por mujeres en la primera década del siglo XX. El siguiente paso imprescindible es la ampliación de los espacios de difusión para estos documentales, acompañado del trabajo con las audiencias, quienes en la



recepción dan sentido al desarrollo de estos discursos alternativos que permitan la construcción de un imaginario más allá de los estereotipos de género, del silencio de las minorías y de la violencia androcéntrica.

BIBLIOGRAFÍA

Juliano, Dolores (2011): "Las bases teóricas de la violencia contra las mujeres." Material revisado en seminario impartido por Dolores Juliano en el marco del máster Erasmus Mundus en Estudios de las Mujeres y de Género.

Kaplan, Ann (1983): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Cátedra, Madrid, pp. 419.

Kuhn, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra, Madrid, pp. 220.

Mulvey, Laura (1975): "Visual pleasure and narrative cinema", en Warhol Robin y Herndl, Diane editores: *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, Rutgers, New Jersey, pp. 438-448.

Ruffinelli, Jorge (2005): "Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)", en Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo editores: *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, pp. 285-347.

Selva, Marta (2005): "Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental", en Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo editores: *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, pp. 65-84.

Viñas, Moisés (1987): *Historia del cine mexicano*, Coordinación de Difusión Cultural/ Dirección de Actividades Cinematográficas/Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 167.

FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS

Papá Ivan

Dirección: María Ines Roque. País (es): México y Argentina. Año: 2000. Duración: 55 min. Guión: María Inés Roque. Productora: Centro de Capacitación Cinematográfica/ Zafra Difusión



Señorita extraviada

Dirección: Lourdes Portillo. País(es): México y Estados Unidos. Año: 2001. Duración: 45 min.
Guión: Olivia Crawford, Julie Mackaman y Sharon Wood. Productora: Xochitl Films and Video

Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas

Dirección: Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero. País: México. Año: 2006. Duración: 96 min.
Guión: Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero. Productora: IMCINE/ UNAM/ Pepa Films/ FOPROCINE

Un poquito de tanta verdad

Dirección: Jill Irene Freidberg. País(es): México y Estados Unidos. Año: 2007. Duración: 93 min.
Guión: Jill Irene Freidberg. Productora: Corrugated Films

Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo

Dirección: Yulene Olaizola. País: México. Año: 2008. Duración: 83 min. Guión: Yulene Olaizola.
Productora: Centro de Capacitación Cinematográfica/ Jan Vrijman Fund/ Ángeles Castro Gurría.

Morir de pie

Dirección: Jacaranda Correa. País: México. Año: 2010. Duración: 90 min. Guión: Jacaranda Correa.
Productora: Mediam9 / Martfilms / FOPROCINE

El lugar más pequeño

Dirección: Tatiana Huevo. País: México. Año: 2011. Duración: 104 min. Guión: Tatiana Huevo.
Productora: Centro de Capacitación Cinematográfica/ FOPROCINE