



El “doc-fic” feminista. Explorando al cine - testigo del tiempo- y sus (re)presentaciones.

Ana Paula Compagnucci

Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba

compagnuccipaula@gmail.com

Licenciatura en Cine y TV

Recibido: 15/02/2021 – Aceptado: 13/06/2021

Resumen

En este texto se exploran los posibles entrecruzamientos entre las teorías fílmicas feministas y el cine geopolíticamente producido desde Latinoamérica. Para ello, se toma como objeto de estudio al cine comprendiéndolo como discurso y también como el conjunto de instituciones que rodean a la producción, la exhibición y distribución de películas. Asimismo, se tiene en consideración la potencialidad de la teoría fílmica feminista a la hora de ofrecer herramientas para un análisis, una perspectiva con la cual contemplar una película, capaz de mantenernos sensibles a lo que a menudo pasa inadvertido, a lo que se toma por supuesto en el cine sexista (Kuhn, 1991).

Palabras claves

Cine – Feminismo – Discurso - Arte latinoamericano.

The Feminist “Doc-fic”. Exploring the Cinema - Witness of Time – and its (Re)presentations

Abstract

This article explores the possible intersections between feminist film theories and the geopolitically produced cinema from Latin America. Taking cinema as an object of study, as a discourse, and also as a set of institutions surrounding the production, exhibition and distribution of films. Also the potential of feminist film theory is taken in consideration because allow us both new ways of analysis and new perspectives in order to keep us sensitive and be able to see what often goes unnoticed and what is taken for granted in sexist cinema (Kuhn, 1991).

Key words

Cinema – Feminism – Discourse - Latin American Art.

De cine latinoamericano y feminista

Aventura de un continente que después de 500 años sigue siendo todavía nuevo y se puede permitir de manera no casual, no gratuita, entre otras expresiones, expresarse con un cine nuevo
(Birri, 2007b, 30)

En el presente trabajo, nos ocupa la necesidad de pensar la posible vinculación entre conceptos tales como “cine” y “feminismo” latinoamericanos. Nos atrevemos a exclamar que la relación que existe entre ambos es afectiva, política, empática y está territorializada en el contexto en el cual vivimos como latinoamericanxs.

Tomás Gutiérrez Alea (2009) habla sobre la función estética, social, ética y revolucionaria del cine. Asimismo, el feminismo comunitario, de la mano de Adriana Guzmán Arroyo (2019), habla acerca de la necesidad de hacer comunidad como proyecto político, como horizonte de posibilidades, como utopía que se construye.

Reside en esta proyección, en este camino conjunto emprendido, diagramado, desde la construcción de la propia realidad -ni la única, ni la verdadera sino la nuestra- la potencia transformadora del cine en alianza con el feminismo. Nos interesa entonces recuperar -desde el feminismo comunitario como enclave epistémico- la sabiduría de nuestro pueblo, de nuestras ancestras que han resistido, que han disputado otro mundo; y, en este sentido, al arte, y por lo tanto al cine, como herramienta dispuesta para problematizar la realidad proporcionando interrogantes y estrategias que disrumpan en la naturalización del mundo social y habiliten una pedagogía política del respeto y del conocimiento de la pluridiversidad de personas.

“Cine” y “Feminismo” son conceptos ampliamente reificados dentro de nuestros espacios simbólicos por lo cual cualquiera de nosotrxs podría atribuirle una carga personal, cercana e intuitiva. Entendemos al cine como un espacio de producción de sentido, cuestionamiento y crítica que tiene la capacidad de potenciar procesos de transformación social y habilitar la despatriarcalización de la representación. También lo entendemos como un espacio de encuentro que toma la forma de historias. El feminismo también:

Ese feminismo que te nace de la ruptura de los mandatos que cargó tu madre. Te nace de leer el cuerpo de ella. De leer la calle. Te nace de leer la indignación que sientes frente al femicidio (María Galindo en Lavaca TV y Canal Abierto, 2019).

Al feminismo lo entendemos como una herramienta de transformación social, sexual y personal; como un lenguaje que permite comprender el mundo y polular en los márgenes de lo que esta sociedad entiende como normal, correcto y atinado; como propiciador del encuentro con otrxs, con nuestrxs hermanxs, y entender su/mi/nuestro enojo. ¡Oh, casualidad!, el cine también:

Nuestro cine, nuestras vidas, son un acto, una semilla, una flor, un carnal fruto de resistencia poético-política. Cuando digo nuestro cine, nuestras vidas, no estoy usando la retórica de una primera persona en plural: todo lo contrario, estoy usando el plural del pueblo y de los cineastas del pueblo (Birri, 2007b, 242).

Un poco de historia y contexto

En Argentina, las preocupaciones por el desarrollo de un “Nuevo Cine Latinoamericano” nacieron de la mano de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe, quienes, en la década del ‘50, desarrollaron obras cinematográficas y dinámicas de trabajo que se erigían en calidad de manifiesto estético con discursos que plantean problemáticas sociales con un tratamiento político. Mediante la voz colectiva, se involucraron tanto a lxs sujetxs sociales que participaban en la producción del film

como aquellos que serán interpelados desde la recepción. La búsqueda que desarrolló este tipo de cine piensa en la forma en la cual el proceso de realización del film se entrevé en la obra. Estas características denotan el alma de sus películas, su clave estética, no se trata tanto de una invención, sino de un descubrimiento de la realidad, en clave crítica, aunque con amor por lo nacional. En relación a esto, Birri (2007a) comenta: “la actitud crítica respecto de la realidad y la actitud amorosa en relación a los seres que la habitan” (50).

Asimismo, la lucha feminista -fogoneada en el imaginario colectivo por el contexto nacional de la última década- nos ha servido para poner nuevamente en discusión, descubrir y (re)conocer la(s) teoría(s) feminista(s) del cine.

Ahora sí, retomando la mirada crítica en torno a la realidad, transversal a las dos propuestas, entendemos que el feminismo puede incluir una perspectiva- un par de lentes - con las cuales analizar las sociedades, el cine, una película. En esta línea se aborda conceptualmente a la teoría feminista como una herramienta de análisis de películas. Nos remitimos a Annette Kuhn (1991) entendiendo al feminismo como un “conjunto de herramientas conceptuales, un método o conjunto de métodos, incluso como un modelo analítico, mediante el cual se puede analizar un objeto: en este caso el cine” (84).

Territorio y resistencia: el *doc-fic*

Desde Latinoamérica y en el campo de las producciones culturales que se construyen en los márgenes del cine comercial, directores como Birri, considerado uno de los fundadores del Nuevo Cine Latinoamericano, introduce el concepto de *doc-fic* para aludir a un fenómeno presente en esa época que tiene como rasgo característico la interpenetración de los géneros documental y ficción. Asimismo, el término también fue propuesto, tanto por Birri como por Orlando Senna, para nombrar a las películas que introducen una cuña de ficción en la realidad, “clave que en gran parte define al Nuevo Cine Latinoamericano” (Birri 2007b, 26).

Birri (2007a) plantea que esta “contaminación” entre lo ficcional y lo documental está enraizado en nuestro “ser” cultural latinoamericano configurándose en una de las tantas expresiones estéticas de nuestro sincretismo cultural. Además, el director hace explícita la importancia de este cine como transparentador de las realidades latinoamericanas, de una historia fruto de un sincretismo violento producto de la exigencia de la colonización, de las fuerzas armadas y de la representación que hacen otrxs de nosotrxs, esa neo colonización informativa. Frente a esta situación, la respuesta en nuestro cine es la contaminación de géneros tradicionales. Para Birri es en el “ser latinoamericano” en donde se conjugan una serie de dimensiones que son el resultado de nuestra historia, la cual está presente, por un lado, en nuestras raíces (por ejemplo, en los movimientos actuales de liberación indigenistas), y por otro lado, en el pensamiento inmigratorio que vino desde afuera: el de la cruz, la espada, los arados, la libido revolucionaria y anárquica (Birri, 2007a).

Hablamos de *doc-fic* refiriéndonos a la existencia de una configuración en el hacer que supera el debate sobre ficción y documental como binomio genérico, una búsqueda -o resultado- en la obra que está asociada a la selección de herramientas audiovisuales con base política. Nos referimos a dinámicas que inauguraron en nuestro continente lxs artistas del Nuevo Cine Latinoamericano como, por ejemplo, llevar las cámaras a la calle, trabajar con actores y actrices no profesionales (en oposición al *Star System*), filmar en escenarios naturales y dejar de utilizar el estudio. Y, si bien entendemos cómo estos elementos estuvieron sujetos a decisiones que tenían que ver con el carácter independiente de las producciones que componen este movimiento, es decir, a la falta de los recursos económicos necesarios para crear una película inscribible en los parámetros del cine comercial, también podemos advertir que estas obstrucciones-devenidas en recursos- son una decisión política. Ruby Rich (1992), en su texto *Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano*, habla de

artistas preocupadxs, “casi obsesionadxs” con indagar en las demandas históricas de una clase históricamente marginada. Creo que el carácter obsesivo que destaca la erudita estadounidense, en las prácticas de lxs cineastas, advierte las profundas y conscientes convicciones políticas que atravesaron la capitalización de los recursos disponibles.

Si interpretamos al territorio socio-cultural y expresivo de esta manera, y apuntamos a la realización y desarrollo de un cine que se sitúe y exprese desde nuestro sentir latinoamericano, desde las raíces que le subyacen -razón de las elecciones realizativas y discursivas que se pondrán en juego en las representaciones de las personas y la forma del film-, podemos pensar en las múltiples alianzas metodológicas que nos habilita pensar en clave feminista en Latinoamérica. Porque al feminismo, o los feminismos, lo(s) entendemos como un conjunto de teorías sociales que han tenido el sentido de transformar la realidad sobre la cual tematizan o reflexionan. De esta manera, las teorías feministas habilitan la comprensión de nuestras sociedades cuestionando los parámetros de la heterónoma, la eugenesia de la normalidad, de lo bello, lo feo, lo que está bien y lo que está mal. Esta comprensión permite que problematicemos nuestras posiciones dentro del espacio social y colectivemos nuestras demandas.

En vinculación con los efectos en nuestra cultura del choque colonialista, lo que las feministas comunitarias advierten es “entronque patriarcal” (Guzmán Arroyo, 2019), un modelo social sexista que se forma de la interpenetración del patriarcado colonialista y de las culturas patriarcales originarias de Latinoamérica. Esta lectura que realiza Guzmán Arroyo, que se inscribe dentro del feminismo comunitario antipatriarcal y anticolonialista, nos advierte sobre las características de nuestro modelo patriarcal doblemente arraigado, en el cual nos encontramos inmersas como sociedad. A modo de ejemplo podemos analizar que, en nuestro territorio, hace 500 años, las mujeres no podían acceder a ciertos cargos jerárquicos, pero eran curanderas, médicas y sabias. Formaban parte del plano político y tomaban decisiones. Era suyo el conocimiento medicinal y espiritual. Mientras tanto, en Europa quemaban brujas. ¿Qué aportó el modelo colonialista en este aspecto?: patriarcado elevado al cuadrado. Se importó la idea de “mujer” europea mediante la colonia y se profundizó el sexismo, la misoginia y la explotación de las mujeres. Entendemos al patriarcado como lo hace el Feminismo Comunitario, corriente latinoamericana que se preocupa por crear teorías que devengan en acción política territorializadas en nuestras problemáticas y condiciones “sudacas”. Para el Feminismo Comunitario “el patriarcado es el sistema de todas las opresiones, no es un sistema más, es el sistema que oprime a la humanidad (mujeres, varones y personas no binarias) y a la naturaleza, construido históricamente y todos los días sobre el cuerpo de las mujeres, con la complicidad de los varones” (Guzmán Arroyo, 2016, 12).

En esta línea entendemos que, en las producciones audiovisuales, en las condiciones de producción de la obra, el contexto no es un simple factor a sobrellevar, sino que nos nutre de herramientas que devienen en acción política útil. El rol del arte según lo entendemos tiene la obligación de servir a los pueblos, por lo menos el de un arte “popular”, que busca ser voz de quienes representa (Birri, 2007a).

Una lectura feminista del film

Giulia Colaizzi (2001), teórica feminista posestructuralista del cine plantea que:

El cine no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la vehiculación de una representación; en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción: nos remite a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones. Sólo puede ser entendido mediante su inscripción en el espacio público y material de la polis, en el entramado socio-histórico de relaciones de producción y de poder y en los contextos situados de la recepción (6).

El lenguaje del cine es -como todo lenguaje- codificado y decodificable, pero la configuración propia de su discurso -las representaciones de la realidad, las imágenes, el flujo narrativo, la sofisticación de la tecnología- hacen del lenguaje cinematográfico un modo de representación de la realidad y de los sujetos que la habitan, una fuerza poderosa de persuasión que quizás no ha sido suficientemente cuestionada. Desde esta perspectiva podemos afirmar que el cine tiene un efecto virtualmente pernicioso si tomamos en cuenta el hecho de que, mientras tanto, seguimos disfrutando del “espectáculo cinematográfico” (Colaizzi, 2001).

Entendiendo al espectáculo cinematográfico como un canal político para la construcción de subjetividades, mientras disfrutamos hay conceptos y significados que se nos cuelan en la forma de pensar y construir nuestro cotidiano. Si centramos nuestra atención en la manera en la cual estos significados construyen la representación de las mujeres, trans y travestis en la sociedad en la que vivimos podemos construir herramientas para un análisis feminista. En palabras de Kuhn (1991), “la perspectiva feminista proporciona la forma de entrar en el texto, plantea los tipos de preguntas que se piden en un análisis textual” (95). Si desarrollamos y construimos estas preguntas, podríamos concentrarnos en desentramar una serie de elementos estructurales relacionados a la representación de las mujeres, trans y travestis tales como las funciones narrativas de estos personajes, su relación con otros, con el contexto o simplemente la ausencia de estos elementos.

Algunas de estas preguntas pueden ser: ¿hay en un cine realizado por mujeres, lesbianas, personas trans y no binarias que comparten características comunes?, ¿es posible identificar propuestas de lenguaje cinematográfico “diferenciadas”?, ¿cuáles de estas películas han sido creadas desde un punto de vista antisexista o feminista?, ¿qué puntos de vista introducen estas obras en relación al sistema heteropatriarcal capitalista dominante?, ¿pueden ser estas películas analizadas desde una perspectiva feminista?, ¿qué aportan estas películas a la comprensión del mundo?, ¿cómo se relacionan las formas de producción de las películas con la construcción de sus personajes principales?, ¿cómo se relaciona la realización y distribución de estas películas con las trayectorias biográficas de las realizadoras?

En la misma línea, sería pertinente realizar un análisis formal inmanente que se enfoque en una lectura de las problemáticas sociales representadas contemplando un momento descriptivo de los elementos (textuales y paratextuales) pertinentes de la obra incluyendo a) el plano: encuadre, montaje, personajes (cómo se presentan los personajes atravesados por las cuestiones de género y los significados que surgen de la relación entre las personas y su entorno), banda sonora (música, ruidos, ambientes y voces) y las relaciones existentes entre sonido e imagen; b) la secuencia: características narrativas (las elecciones de focalización, punto de vista y localización de la voz narrativa) y la utilización de elementos plásticos y retóricos específicos de la imagen audiovisual (Aumont et al., 1991).

Creemos que la importancia de realizar este análisis está dada por la auténtica función del cine como registro de época, de álbum social, de motor ideológico. Porque en una sociedad sexista resulta imperante desnaturalizar los elementos del lenguaje construidos en base al sostenimiento de valores hegemónicos y visibilizar lo invisibilizado en el discurso cultural audiovisual. Porque “en eso mismo

reside el problema -la labor de la ideología es exactamente naturalizar y, por tanto, borrar el carácter <patriarcal> de los textos de las películas” (Kuhn 1991, 95). Entender los mecanismos dinámicos de construcción de significados y el lugar que ocupamos en los relatos nos proporcionará una profunda transformación en la lectura de un film o conjunto de films, de los contextos de producción del cine que miramos y, quizás, una potencial salida, o corrimiento del lugar de alteridad, de sumisión, de opresión.

Tras el análisis de una gran cantidad de películas del cine clásico Hollywoodense, Colaizzi (2007) denuncia que la representación clásica hace del cuerpo femenino el objeto erótico por excelencia: expuesto a la mirada, aislado, embellecido, a la espera del desenlace, el cierre final. Y que, de hecho, el “happy ending” -el “tesoro ideológico final” según Burch (1987)- no es otra cosa, en el esquema básico de orden-desorden-vuelta al orden del texto clásico, que la constitución de la pareja heterosexual, la reproducción del núcleo familiar y del orden social en una nueva generación.

Gutiérrez Alea (2009) relaciona al “happy ending” con el conformismo. Plantea que son los valores estables de la sociedad que conforman su ideología y que resultan naturalizados desde su práctica (como la patria, la propiedad privada, la religión) los que se salvan al final de la película dejándonos salir de la sala de cine con una sensación de bienestar, por lo cual no es necesario cambiar nada. El cineasta cubano advierte que el cine del espectáculo apunta a excluir al espectador de la transformación de la realidad ya que son los valores fijados en nuestra sociedad los que prevalecerán. Es más, éste plantea que de esta manera el cine puede quitar las potencias de acción y de cambio concreto. El cine del espectáculo, entonces, funciona como pacificador, como válvula de escape, configurando a un espectador contemplativo que no piensa ni juzga, sino que disfruta pasivamente.

En este sentido pensamos que el feminismo propone un desafío lingüístico al poner en crisis las formas predominantes que han tomado los discursos audiovisuales en el cine comercial y al proponer una nueva manera de configurar el lenguaje, un cine que se construya con otras lógicas diferentes a las machistas tomando las herramientas del Nuevo Cine Latinoamericano.

La importancia de producir desde nuestro lugar de subalternas

El desarrollo de la teoría fílmica feminista nos permite comprender la dimensión pragmática del cine como modo de representación, discurso e institución, y como parte integral del acto cinematográfico en la medida en la cual un modo de representación nos remite necesariamente a un modo de producción y a modos de recepción. Así, entendemos al cine como ese sistema de relaciones -de poder (y/o resistencia)- que se establecen alrededor de una película, que incluye el modo en el cual se construyó, quiénes la pensaron, para qué se pensó dicha producción, cuáles fueron las condiciones de producción de la película, y también, la manera en la cual la obra será vista, supeditada al encuentro con lxs espectadorxs cuya construcción de significado completa la obra cinematográfica.

Los elementos disponibles del lenguaje cinematográfico, las posibilidades y obstrucciones (no solo como limitantes, sino también intencionales) configuran los modos de contar. Asimismo, dichos modos se encuentran inmersos en los sistemas de poder propios de una sociedad sexista. En el caso del cine hegemónico y comercial, entendemos que se yergue como un discurso cultural que sirve a los intereses de un entramado social que busca naturalizar y perpetuar un colonialismo heteropatriarcal capitalista, donde las representaciones de lxs subalternxs dentro de los discursos son invisibles o bien están son exotizadas, romantizadas o estigmatizadas. La ausencia de representación en imágenes, la censura, los estigmas y las negaciones de ciertos cuerpos y discursos forman parte de una serie de operaciones motorizadas por la función que cumple el silencio -en las producciones audiovisuales- a la hora de generar olvidos y, también, producir inexistencias (Rich, 1983).

Advertimos que, desde un punto de vista más estrictamente cinematográfico, la posibilidad de hablar de un “cine de mujeres” reconoce implícitamente que el cine ha funcionado como un mecanis-

mo de exclusión (Colaizzi, 2001). Nos preguntamos acerca de si un varón cisgénero puede hacer una película feminista y si una obra producida por una mujer o una persona no binaria que no porta los atributos que lo privilegian en un sistema heteropatriarcal, como es el de producción de los discursos audiovisuales, es per se una obra feminista.

Frente a este problema abordaremos dos enfoques. Por un lado, podemos pensar la noción de autoría de una obra cinematográfica, si es el director o la directora quienes portan la responsabilidad creativa de una obra, podemos preguntarnos cómo se crean los significantes de una obra que tiene múltiples áreas -aristas creativas y productoras de significados- tales como las actuaciones, la música y la composición de la imagen.

En esta línea, algunos argumentos en contra de la “teoría del autor” afirman que en la obra se pueden introducir ciertos elementos de forma inconsciente, o bien, se podría decir que “los textos pueden generar significados por sí mismo” (Kuhn, 1991, 23). A esto es necesario sumar la consideración de que las obras cinematográficas son leídas en un contexto que difiere al de las condiciones de producción de la obra. Por ejemplo, una película que fue entendida como feminista al momento de su estreno puede no ser leída de la misma manera treinta años después debido a la re-configuración de la discusión en relación a ciertos temas.

Por otro lado, advertimos que las representaciones de las mujeres y las personas no binarias culturalmente predominantes se relacionan con el predominio de varones en la industria audiovisual como productores de representación en general -y de corporalidades feminizadas en particular-, quienes dominan la escena de la publicidad, la televisión y el cine (Kuhn, 1991). En efecto, en nuestro país, treinta años después de la investigación de Kuhn, sabemos que para 2018 solo el 12% de los proyectos presentados ante el INCAA tuvieron mujeres en el rol de directoras, y solo el 19% de los estrenados (de un total de 238 películas de largometraje nacionales) fueron dirigidas por mujeres¹.

En dichas representaciones presentes en los discursos audiovisuales, producidas en su mayoría por varones cisgénero, se ejecutan una serie de operaciones particulares en las representaciones de las corporalidades feminizadas en el cine. Nos remitimos a los estudios realizados por la teórica del cine y la literatura Colaizzi (2001) en relación a los análisis textuales en clave de diferencia de género para advertir la reproducción y construcción de estereotipos que nos representan como:

Objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud activa, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de ‘ángel del hogar’, y atrapados por la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/femme fatale, virgen/puta (p. 8).

Al considerar, entonces, una desigualdad a la hora de tomar voz y representación en los discursos audiovisuales entendemos la necesidad de empuñar la cámara desde nuestro lugar de subalternidad como feministas, en la sociedad sexista en la cual estamos inmersxs. En ese sentido resulta importante democratizar el lenguaje cinematográfico y que mayor cantidad de mujeres, varones trans e identidades no binarias contemos las propias historias, lo que nos habilita a pensar en las transformaciones que puedan resultar en el hacer audiovisual y mediático. Si aceptamos que la cultura construye ideología y tiene efectos en el sistema sexo-género, entonces es posible afirmar que las intervenciones en el campo de la cultura pueden ayudar a transformar los sistemas relacionados a las desigualdades de género (Kuhn, 1991).

En efecto, Kuhn (1991) reivindica la potencia de pensar en un “lenguaje femenino” en oposición a uno masculino de forma que, si este último tiene la comodidad de la hegemonía, la validación de la naturalización, de lo normal y naturalmente dado en el océano de discursos del que formamos parte por contar con los privilegios que le otorga el sistema patriarcal, será “el lenguaje femenino, o la rela-

¹ Datos obtenidos del *Informe Igualdad de Género en la Industria Audiovisual Argentina* del 15 de julio de 2019 efectuado por el Observatorio de la Industria Audiovisual de Argentina (OAVA) perteneciente al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

ción femenina con el lenguaje, por el contrario, -la que- desafiará y subvertirá esta forma de discursos al ofrecer pluralidad sobre unidad, multitudes de significados contra significados aislados y fijados, vaguedad contra instrumentalidad” (25).

La autora plantea que el discurso occidental ostenta las características “masculinas” de visibilidad y orientación a una meta del relato aristotélico (estructura de principio, medio y fin). En contraste, Kuhn llama lenguaje “femenino” a una forma discursiva que propondrá discusiones, preguntas, pluralidad de voces, de significados e intenciones, más que tesis cerradas o un discurso instrumental para subrayar una idea “validada”. El “lenguaje femenino” nos otorgaría una nueva forma de contar las historias, de vernos en la pantalla, de construir un mapa de realidades y construcciones sociales para potenciar modos de comprensión del mundo que promuevan la empatía con una base sensible.

Encontramos necesario reinventar las formas de producir, de contar, de mirar(nos) para subvertir los estereotipos, las naturalizaciones, los supuestos que vulneran los derechos de las mujeres, lesbianas, travestis, los varones transgénero y las personas no binarias. Cuestionar en nuestras películas las lógicas hegemónicas, heteropatriarcales y coloniales es una necesidad fundamental para modificar la matriz cultural machista y misógina presente en la producción mediática. En la medida en que se democratizan los modos de producción, nos resultará conveniente comprender cómo las películas producidas por personas marcadas y oprimidas por su género (Zecchi, 2016) introducen miradas, enunciaciones y representaciones (Bettendorff y Pérez Rial, 2014) o cuestionan las representaciones dadas.

Para crear nuevas historias, para escucharlas y verlas de otra manera, el texto que sea pensado desde una lógica feminista propondría un desafío a las formas predominantes de creación y, así, habilitaría también la lectura atenta y crítica de los textos fílmicos que, entendemos, ponen en juego puntos de vista y significados, significados que son contruidos y producidos para el sujeto del texto.

¿Qué le queda al cine testigo del tiempo por (re)presentar?

Pensemos, entonces, en el cine como un diálogo en el tiempo, como comunicación recíproca que excede la pantalla, la hora y media de la película, lxs cineastas, lxs sujetos representadxs, lxs espectadorxs. Kuhn (1991) plantea un concepto dinámico de interpretación como relación entre lector y texto; Glauber Rocha (2011) propone en su obra *Estética del Hambre* “acción y transformación”; Birri (2007b) rescata una cita de Nelson Pereira Dos Santos: “Hasta ahora hemos usado al cine para enseñar, usémoslo ahora para aprender” (257).

La teoría feminista del cine, como herramienta de análisis, investigación, quehacer y reflexión, en el encuentro dialógico con lxs espectadorxs y con el contexto nos ubica a pensar en las metodologías para producir, para buscar una configuración de los elementos de la cadena cinematográfica desde el grito/la mirada cultural latinoamericana. Vemos pertinente esta asociación, entre el cine latinoamericano y las herramientas que nos concede el feminismo, como clave para repensar las lógicas que atraviesan las películas y al cine, en todas sus etapas. En palabras de Duras ([1980] 2009): “Nunca se podrá hacer ver a alguien lo que no vio él/ella mismo/a, descubrir lo que no descubrió por sí sola/o. Jamás, sin dañar su vista, sea cual sea el uso que haga de ella”.

Entendemos al Nuevo Cine Latinoamericano como un cine de resistencia que buscaba conscientemente experimentar formas de encontrar expresiones identitarias respetuosas, sensibles, empáticas, críticas y populares; “un cine dedicado a descolonizar”, como plantea Ruby Rich (1992, 302), un cine de la necesidad que sacó la cámara de su confinamiento elitista, y dio lugar a las personas que no se habían visto reflejadas hasta entonces en la pantalla. Algo de esto es lo que se manifestó en las expresiones del nuevo Cine Latinoamericano que se nombró en Cuba, un “cine imperfecto”; en Brasil, una “estética del hambre” y en Argentina, un “tercer cine”.

Si estamos de acuerdo en estos puntos, en estas definiciones, la alianza es inminente, los lentes

del feminismo nos habilitan a -también- contemplar las cuestiones de género, clase, etnia, especie, edad, capacidad o discapacidad, indigenismo, orientación sexual, religión, casta, nacionalidad, condición de migrante o residente, y demás ejes identitarios que se cruzan en múltiples y simultáneos niveles. Porque confiamos en que una multiplicidad de voces habilitará una multiplicidad de representaciones, una multiplicidad de significados, que aportarán a una reconfiguración de las discursividades culturales.

En este sentido, la fórmula del doc-fic aparece como intervención para discutir los atributos de objetividad que le otorgamos, o pretenden tener, los discursos audiovisuales; estos que prometen que si la cámara no estuviera allí -en ese recorte arbitrario que es el encuadre- lo retratado hubiera sucedido de la misma manera. El cine doc-fic es documental y ficción a la vez, es una tercera dimensión estética que forma parte de las búsquedas del Nuevo Cine Latinoamericano: “no es no ficción ni es no documental, es las dos cosas” (Birri, 2007a, 38). En este modo de pensar el relato se configura nuestra mirada sobre lo real, ese punto de vista documentado que tiene los límites de la percepción subjetiva, en donde la intuición sensible es la forma de recolección y disposición de la información. Porque apareció en el cine latinoamericano la necesidad de fusionar géneros para pensar en un relato que habla con una mirada crítica -no sólo sobre sino- desde la realidad, que la contempla y que busca darle voz a quienes representa. Hablamos de una forma que está atenta al emergente, a esa energía latente), que compromete una búsqueda que no encuentra más limitación que la de una sensibilidad afectiva -por la mirada personal y profunda sobre los espacios y sujetos con los que se relaciona- lo que resulta en una filtración de lo ficcional con lo documental y viceversa.

Retomamos ahora a Gutiérrez Alea para pensar la función del cine, para pensar cómo el cine que hacemos puede servir para algo, ser útil, en la sociedad contemporánea. El autor plantea que el cine debe constituir un factor de desarrollo en lxs espectadorxs, debe empujarnos a una profunda comprensión de la realidad que nos haga vivir en sociedad, a la vez que existir, de una manera más activa. Para eso, las películas del cine latinoamericano se plantean apelar a la emoción, a los sentimientos, pero también a la razón. Ambas juntas pueden alcanzar a provocar auténticas sacudidas y estremecimientos de la razón. Él afirma que esto se logra a través de “la emoción ligada al descubrimiento de algo, a la comprensión racional de algún aspecto de la vida” (2009, 40). Gutiérrez Alea propone cuidar el disfrute -las feministas también-, considerando que un cine que desarrolle las potencias es un cine que no se olvida de los sentimientos y que para ello tiene a su disposición las herramientas dramáticas que históricamente ha construido -el suspense, el drama, el terror, las situaciones sentimentales-, herramientas que pueden reinventarse, criticarse o descartarse pero que son capitalizables por nosotrxs y a la vez disparadores para buscar otras, generar nuevas.

Una obra artística, entonces, que no solo contenga un discurso, voz y representación sino también una forma des-alienante, que sea partícipe en la realidad como instrumento ideológico y sensible. Esta acepción la hacemos para separarnos de la lógica que divide al cine militante, en donde lo único que importa es el contenido, del cine formalista, por la cual la obra se vacía de contenido. Hacer esta división sería dividir intención de expresión (Birri, 2007, 39), para esto proponemos el rol de un arte feminista como productor de símbolos, anclados en la empatía, con formas que surgen como una mirada nueva y crítica del mundo. Allí reside la importancia de los discursos audiovisuales como constructores de memoria, como alternativa a los discursos hegemónicos.

Este tipo de cine de carácter político - y feminista- transforma no solamente la relación del o la cineasta con la realidad, sino que propone la afectación de la audiencia a la que apunta, las corporalidades feminizadas en la sociedad patriarcal, con una forma de relacionamiento respetuoso y colectivo en la producción, dimensión que se transparenta en la obra. Una película cercana, que apele a la empatía, que pueda ser proyectada, discutida y reflexionada, aportando a la construcción de una identidad cultural latinoamericana; con una propuesta realista que invite a la crítica por la cercanía con lo cotidiano, con la puesta en valor, en potencia de quiénes son lxs ninguneadxs del sistema.

Fernando Birri (2007b) habla de “resistencia poética” como expresión del nuevo Cine Latinoamericano de cineastas unidos en diversidad de búsquedas, experimentaciones y propuestas. El “movimiento que más ha resistido en la Historia del Cine, y el primer movimiento continental de dicha Historia” (245), un movimiento que se funda en temas como la calidad de vida, las minorías oprimidas, la democratización de las representaciones y también la defensa de la naturaleza. Asimismo, menciona:

Porque, así como, confieso, ya no sé más donde empieza la palabra cine y dónde termina la palabra vida, tampoco sé más donde termina la palabra poesía y dónde empieza la palabra revolución. Y alguna vez también dije que el acto que transforma la cosa en otra cosa, “la metáfora viva”, es la Revolución. Porque muchas veces me pregunté si había un denominador común para esta multiplicidad de meses y panes y de fotogramas de nuestro nuevo Cine Latinoamericano. Y reflexionando sobre las infraestructuras de nuestro subdesarrollo económico, que una inaceptable deuda externa quiere hacernos aparecer como fatalidad; sobre nuestras carencias tecnológicas, entre las cuales hay que incluir urgentemente el desafío de la imagen electrónica; sobre la necesidad impostergable de la formación de cuadros técnicos y artísticos, del Río Bravo a la Patagonia, reinventando métodos y soluciones alternativas; respetuoso de la complejidad y diversidad de nuestras sobreestructuras histórico-culturales, he creído encontrar una respuesta en la energía de nuestra imaginación liberada y liberadora.

En la teoría y praxis de una Poética de Transformación de la Realidad. Una poética crítica, una poética de la liberación. Así también hemos aprendido que lo útil es bello, que la belleza es útil. (Birri, 2007b, 243)

Si desarrollamos, alimentamos, potenciamos y revolucionamos la empatía, ligada al encuentro, en el análisis y producción de la representación cinematográfica y/o audiovisual, si advertimos, juzgamos y nos movilizan las injusticias normativizadas en esta sociedad patriarcal ¡tarán! estamos en presencia de un acto cultural que puede cambiar al mundo y a las personas.

Bibliografía

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1991). *Estética del cine*. Paidós.
- Birri, F. (2007a): *Soñar con los ojos abiertos: Las treinta lecciones de Stanford*. Argentina, Buenos Aires: Editorial Aguilar.
- _____ (2007b). *Cómo se filma un film “Doc-Fic”*. Córdoba, España-La Habana, Cuba: Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura.
- Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (eds.). (2014). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto fílmico. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 7 (7), 1-2.
- Duras, M. (noviembre/diciembre de 2009). *Revista de Artes Edición nº 17*. Disponible en http://www.revistadeartes.com.ar/xvii_cine_el_espectador_marguerite_duras.html
- Gutiérrez Alea, T. (2009). *Dialéctica del espectador*. La Habana, Cuba: Escuela Internacional de Cine y TV(EICTV).
- Guzmán Arroyo, A. (2019). *Descolonizar la memoria. Descolonizar los feminismos*. La Paz, Bolivia: Tarpuna Muya.
- Khun, A. (1991). *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.
- Lavaca TV y Canal Abierto (27 de agosto de 2019). “Frente al Poder no te empoderas, frente al Poder te rebelas”. <https://canalabierto.com.ar/2019/08/27/frente-al-poder-no-te-empoderas-frente-al-poder-te-rebelas/>
- Rich, B. R., y Kornreich, I. (1992). *Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano*.

Debate Feminista, 5, 292–320.

Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona, España: ICARIA EDITORIAL, S.A.

Rocha, G. (2011). *La revolución es una estétyka*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

Zecchi, B (2016). "Mujeres y cine: Nombrar un corpus, rescatar un legado y definir un lenguaje propio". En *Catálogo MIC Género: Democracia, Medios y Feminismo* (pp. 180-193). México.

Disponible en https://issuu.com/micgenero/docs/catalogo_micgenero_2016

Ana Paula Compagnucci

Licenciada en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora Adscripta en las cátedras de Realización Audiovisual III y Montaje e investigadora en la misma universidad. Aborda temáticas que vinculan los estudios regionalistas sobre el cine con las teorías fílmicas feministas. Actualmente se encuentra realizando un Doctorado en Semiótica en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Es realizadora audiovisual de cortos y largometrajes de carácter independiente con anclaje territorial y perspectiva de género. Se profesionalizó en el área de dirección en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en San Antonio de los Baños, Cuba, becada por el Fondo Nacional de las Artes.

compagnuccipaula@gmail.com

Cómo citar este artículo

Compagnucci, Ana. P. (2021). El doc-fic feminista. Explorando al cine -testigo del tiempo- y sus (re) presentaciones. *Sendas*, 4(1), 49-60.

